Aldo Rossi : trajectoire d'un architecte enseignant dans l'Italie des années 1960 : pour une approche dialectique et épistémologique de la théorie du projet

Tristan Chatot

▶ **To cite this version:**

Tristan Chatot. Aldo Rossi : trajectoire d'un architecte enseignant dans l'Italie des années 1960 : pour une approche dialectique et épistémologique de la théorie du projet. Architectures Matérielles [cs.AR]. Université de Strasbourg, 2014. Français. NNT : 2014STRAG019 . tel-01146823

HAL Id: tel-01146823
https://theses.hal.science/tel-01146823

Submitted on 29 Apr 2015

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

ÉCOLE DOCTORALE 519 Sciences Humaines et Sociales – Perspectives européennes

EA 7309 – Architecture, morphogénèse urbaine et projet

THÈSE présentée par :

Tristan CHATOT

soutenue le : **24 septembre 2014**

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Architecture, Urbanisme et aménagement

Aldo Rossi, trajectoire d'un architecte enseignant dans l'Italie des années 1960. Pour une approche dialectique et épistémologique de la Fabrique du projet

THÈSE dirigée par :

M^me^ MAZZONI Cristiana — Professeure HDR à l'ENSA de Strasbourg, Directrice du laboratoire AMUP / ENSA – INSA de Strasbourg.

RAPPORTEURS :

M. TSIOMIS Yannis — Docteur d'État ès Lettres, Professeur à l'ENSA de Paris la Villette, Directeur d'études EHESS, Paris.

M^me^ SCHEINFEIGEL Maxime — Professeure HDR d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'Université Paul Valery, Montpellier III.

AUTRES MEMBRES DU JURY :

M. REICHLIN Bruno — Professeur d'architecture à l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève et à l'Accademia di Architettura à Mendrisio.

Aldo Rossi

Trajectoire d'un architecte enseignant dans l'Italie des années 1960

Pour une approche dialectique et épistémologique
de la Fabrique du projet

Figure de la page de couverture : Montage photographique personnel réalisé par la superposition du dessin de Claude Nicolas Ledoux du *Théâtre de Besançon, coup d'œil*, ainsi que d'un extrait de dessin d'Aldo Rossi avec la silhouette d'un personnage qui se retrouve dans de nombreux dessins, notamment dans *La Città analoga* de 1976.

Aldo Rossi

Trajectoire d'un architecte enseignant dans l'Italie des années 1960

Pour une approche dialectique et épistémologique de la Fabrique du projet

Laboratoire AMUP
Architecture, Morphogenèse urbaine et projet
École Nationale Supérieure d'architecture de Strasbourg

Université de Strasbourg
École Doctorale 519 Sciences Humaines et Sociales -
Perspectives européennes

Thèse présentée
À l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg
En vue de l'obtention du grade de
Docteur en Architecture, urbanisme et aménagement

24 Septembre 2014

Tristan CHATOT, architecte DPLG
Cristiana MAZZONI, Professeure HDR, directrice de thèse

Thèse évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Cristiana Mazzoni, Professeure HDR à l'ENSA de Strasbourg, Directrice du laboratoire de recherche AMUP / ENSA – INSA de Strasbourg.
Directrice de thèse

Yannis Tsiomis, Docteur d'État ès Lettres, Professeur à l'ENSA de Paris la Villette, Directeur d'études EHESS, Paris.
Rapporteur de thèse

Maxime Scheinfeigel, Professeure HDR d'esthétique et d'histoire du cinéma à l'Université Paul Valery, Montpellier III.
Rapporteur de thèse

Bruno Reichlin, Professeur d'architecture à l'Institut d'Architecture de l'Université de Genève et à l'Accademia di Architettura à Mendrisio.
Président de jury

Une théorie du projet représente le moment le plus important, le moment fondateur de toute architecture. Par conséquent, un cours de théorie devrait constituer l'axe principal d'une école d'architecture.

Aujourd'hui nous constatons tous l'absence ou la rareté de théories du projet ; ou, en d'autres termes, l'absence d'explications rationnelles qui répondent à la question : comment procéder pour faire l'architecture ? Toutefois on peut dire ceci : pour beaucoup, la théorie n'est qu'une rationalisation a posteriori d'une certaine action. D'où la tendance à recourir à la norme plutôt qu'à la théorie.

Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées » [« Architettura per i musei », in *Theoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968], in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 263, tr. Fr. Catherine Peyre, Paris, Groupe Expension, 1989, pp. 184.

S o m m a i r e

Membres du jury de soutenance de la thèse 4

Remerciements 9

Résumé / Abstract 11

Avant-Propos 15
Positionnement et État de l'art 15
Champs d'étude : Cinéma et Architecture 32

Introduction : Problématique et Méthode 37
Constats et objet de la thèse : « L'élément subjectif » chez Rossi 39
Problématique et hypothèses 54

I – Aldo Rossi et le contexte réflexif du début des années 1960 en Italie : 61

I.1 – Aldo Rossi : Parcours singulier d'un architecte, de l'analyse de l'intellect au génie de l'intuition 65

I.1.1 – Le parcours d'Aldo Rossi 65
I.1.2 – *L'Architecture de la ville* 79
I.1.3 - La fin des illusions, d'un monde à l'autre : le contexte « révolutionnaire » des années 1960 en Europe et en Italie 89

I.2 – Le Politique comme l'un des principes de la réflexion en architecture chez Aldo Rossi 97

I.2.1 – Rossi et le Politique 98
I.2.2 – L'Italie et la pratique du transfert culturel 103
I.2.3 - Les « cénacles » milanais 106
I.2.4 – L'apparition du structuralisme en Italie : Le Gruppo 63 110

I.3 – Une mémoire effacée et transformée en héritage 116

I.3.1 - L'impossible pardon 118
I.3.2 - L'influence du Gruppo 7 129
I.3.3 - La nécessité d'un nouveau rapport à l'histoire 133
I.3.4 - De la commande fasciste à *Ina-Casa*, le legs cognitif à Aldo Rossi 137

II – De l'exercice de la critique à la pratique du projet : l'influence des « Maitres » 151

II.1 - La revue *Casabella Continuità* : Une « Agora » pour une *« famille spirituelle »* 153

II.1.1 – La revue *Casabella* 155
II.1.2 - La *« famille spirituelle »* de Gorgio Grassi 159
II.1.3 - L'exercice de la critique comme mode d'apprentissage du projet 163

II.2 – Ernesto Nathan Rogers et le concept « d'auteur » en architecture chez Aldo Rossi **172**

II.2.1 – Le « statut de l'auteur » comme acte premier de la réflexion militante en architecture 175
II.2.2 - De la posture de résistant à l'agence BBPR 179
II.2.3 - Rogers l'intercesseur et la filiation allemande 182

II.3 – Samonà, Aymonino et l'Institut Universitaire d'architecture de Venise **194**

II.3.1 - Carlo Aymonino : la Fabrique du projet selon une relecture du concept de « type » 194
II.3.2 - *Architettura per i musei* : Giuseppe Samonà et la théorie du projet 203
II.3.3 – Ludovico Quaroni et le principe de l'intuition 210

III – Du type à l'analogie : les éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet rossien **219**

III.1 – L'architecture de la ville comme « science en mouvement » **223**

III.1.1 – Le locus comme lieu de mémoire 227
III.1.2 – L'architecture de la ville en tant que science à géométrie humaine : les *« faits urbains »* 232

III.2 - Le type et l'analogie comme éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet en architecture chez Aldo Rossi **248**

III.2.1 – La typologie comme instrument de la Fabrique du projet 251
III.2.2 – De *L'architettura della città* à la *Città analoga :* esquisse d'une thèorie 259
III.2.3 – La création des images mentale et le processus analogique dans le projet 266

III.3 – Utopie et dialectique comme modèle de pensée dans le projet de Rossi **273**

III.3.1 – La question de l'utopie dans la Fabrique du projet 275
III.3.2 – Pour une étude linguistique de l'architecture urbaine selon Aldo Rossi 281

Conclusion **289**

Annexe - Biographie d'Aldo Rossi **301**

Bibliographie **321**

Crédits Photographiques **331**

Filmographie **337**

Remerciements

Cette thèse doit beaucoup aux nombreuses personnes qui m'ont encouragé et soutenu durant toutes ces années. Qu'elles trouvent dans ce travail l'expression de ma plus sincère reconnaissance.

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice de thèse Cristiana Mazzoni pour la confiance qu'elle a su me témoigner dès le début de mon travail de thèse, ainsi que pour son dynamisme, son énergie et son ouverture d'esprit qui m'ont accompagné durant ces années. Je tiens à souligner que ce travail de recherche réalisé au laboratoire AMUP (Architecture, Morphologie/Morphogénèse Urbaine et projet), n'aurait pas pu offrir les mêmes pistes de réflexion sans le précieux manuscrit du livre de Cristiana Mazzoni. Il a permis de resituer mes recherches sur la pensée d'Aldo Rossi dans le débat italien des années 1960.

Je tiens aussi à dire un grand merci à ma grand-mère pour sa patience et son soutien lors des nombreuses relectures qu'elle a effectuées pendant que je terminais la rédaction de ma thèse. C'est une vieille histoire entre nous, qui a commencé il y a bien longtemps alors qu'adolescent j'avais eu du mal à écrire l'une de mes rédactions et, qui continue de vivre ici.

Je remercie le BRAUP (Bureau de la recherche architectural et paysagère) qui m'a soutenu financièrement au cours de ces années et a reconnu, alors que cette recherche n'en était qu'à ses débuts, l'intérêt de ma démarche.

Je tiens également à remercier Yannis Tsiomis pour la qualité de son séminaire à l'EHESS à Paris, car les questions qui y furent posées n'ont jamais cessé d'habiter mes interrogations au cours de cette thèse.

De par nos nombreuses discussions et son aide lors de ce long périple, je souhaiterais également témoigner toute ma reconnaissance à Luc Doumenc, aux côtés de qui j'ai la chance

d'enseigner le projet en studio. Je remercie aussi, Nicolas Duru et Anne Sistel avec lesquels je travaille à l'ENSA de Montpellier et avec qui je partage la même approche de l'architecture de la ville. Mes remerciements vont aussi à Cyrille Faivre avec qui j'ai débuté mon parcours d'enseignant en séminaire dans le département La Fabrique à l'ENSA de Marseille.

La thèse a parfois été un moment difficile dans lequel mes proches m'ont accompagné et je les en remercie. Merci à ma famille, mes amis et Julien pour votre soutien, vos encouragements et votre compréhension.

Je souhaite enfin remercier tous mes étudiants à qui je dédie cette thèse, car depuis plus de quatre ans, ils ont su me donner l'énergie et l'envie de mener à bien ce travail de recherche.

Résumé

L'esprit dialectique qui caractérise la posture intellectuelle d'Aldo Rossi en tant qu'enseignant et architecte praticien, cristallise durant les années 1960, en Italie, une nouvelle approche de l'enseignement de la théorie du projet en architecture. Cherchant à être rationnelle tout en intégrant la question de *« l'élément subjectif »* de l'architecte, au travers de son expérience, la posture intellectuelle de Rossi se situe tout autant dans le cadre théorique que pratique de l'architecture.

La publication en 1966, de son livre *l'Architecture de la ville,* permet à Rossi de proposer une méthode scientifique à l'enseignement de cette nouvelle discipline en la rendant autonome. Cette initiative pédagogique voit le jour dans un contexte politique et universitaire en crise qui ne parvient pas à faire face à ces « vieux démons » (fascisme – crise institutionnelle et économique – corruption – autonomie disciplinaire).

Dans la continuité des recherches menées par Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà et Carlo Aymonino sur l'épistémologie de la discipline architecturale et sur son ouverture réflexive à d'autres champs disciplinaires, Rossi, débute son parcours en collaborant à la revue *Casabella Continuità*. Cet exercice de la critique architecturale lui permet de corroborer ses hypothèses sur la formation de l'architecture de la ville et lui ouvre les portes de l'enseignement.

Jusqu'à la fin des années 1970, Rossi tente d'organiser note après note, dans ses *Quaderni Azzuri*, un essai de théorie à la Fabrique du projet. Cet essai qu'il nomme la *Città analoga,* en référence aux deux tableaux exposés dans les Biennales de 1973 et 1976, questionne la pensée analogique en la confrontant aux études typologiques. Reprenant les réflexions sur l'urbanisme de Marcel Poëte, Pierre Lavedan et Lewis Munford, et explorant de nouvelles disciplines telles que la sémiotique, la linguistique, la phénoménologie et la sociologie, Rossi cherche à esquisser une méthode didactique fonctionnant par étapes.

Face à la difficulté de rationnaliser *« l'élément subjectif »,* cette tentative de théorisation de l'architecture au travers de ses processus analogiques et typologiques, amena Rossi, au début des années 1980, à prolonger son essai de théorisation de la Fabrique du projet, au travers de ses propres œuvres.

Abstract

The dialectical spirit which characterizes Aldo Rossi's intellectual disposition as a teacher and architect practitioner, crystallized during the 1960s, in Italy, a new approach to the teaching of the theory of the project in architecture. Trying to be rational while integrating the question of *" the subjective element "* of the architect, through his experience, the intellectual posture of Rossi was positioned in response to a political and university crisis.

The publication in 1966, of his book *the Architecture of the City*, allowed him to propose a scientific method in the teaching of this new discipline, by making it autonomous.

In the continuity of the researches led by the epistemology and the pedagogy of architecture and on his reflexive openness to other disciplinary fields, Rossi tries to build a theoretical essay to the Fabric of the project (*Città analoga*). He questions the analogical thought in front of the typological studies. Rethinking the reflections on the town planning and, exploring new disciplines, Rossi tries to sketch a didactic method step by step.

Facing the difficulty of rationalising " *the subjective element ",* Rossi, extends his essay on the Factory of the project, through his own works.

Avant-propos

Positionnement et État de l'art

Les interrogations qui m'ont conduit à entreprendre ce travail de recherche ne sont pas le fruit du hasard, elles possèdent une histoire. Une histoire qui s'est construite tout au long de mon parcours universitaire et professionnel entamé depuis 1997. Bien qu'elle n'ait pas de suite fait sens dans ce qui animait ma pratique de l'architecture, cette histoire commencée il y a plus de quinze ans, contenait en elle-même, le germe de cette thèse. L'esprit qui anime l'idée de pouvoir interroger le parcours d'Aldo Rossi, et plus particulièrement, son hypothèse d'une construction analogique entre architecture et langage, dans le but de proposer un enseignement du projet, puise ses origines au travers des nombreuses rencontres et découvertes que j'ai effectués durant mes études en architecture.

Mes formations universitaires et professionnelles présentent un intérêt particulier au sein de cette recherche. Elles témoignent, toutes deux, de l'intérêt que portaient mes professeurs aux questions de la méthodologie du projet, en cherchant à définir pédagogiquement la meilleure articulation possible entre Théorie et Pratique. Cela oriente à son tour ma position d'enseignant et le corpus que je construis par rapport à ce sujet de thèse. Plus encore, cela m'a permis de me positionner en tant qu'enseignant-chercheur en donnant à mon travail en *Théories et Pratiques du projet architectural et urbain* (TPCAU) à l' ENSA de Montpellier, une approche qui tente d'opérer non seulement une relecture des différents corpus qui ont parsemé l'histoire de l'épistémologie architecturale mais, qui vient aussi, tester la question du transfert culturel.

C'est en reprenant l'histoire de mon parcours à l'occasion de cette thèse, et en profitant d'un certain recul, que j'ai pu comprendre l'importance dans le milieu universitaire des transferts culturels qui avaient régulièrement nourri les débats générationnels d'une école à l'autre ou d'un pays à l'autre. Dans la longue construction d'un corpus de connaissance qui permet d'enseigner la Fabrique[1] de l'architecture, les transferts culturels ont donc joué un rôle de premier ordre.

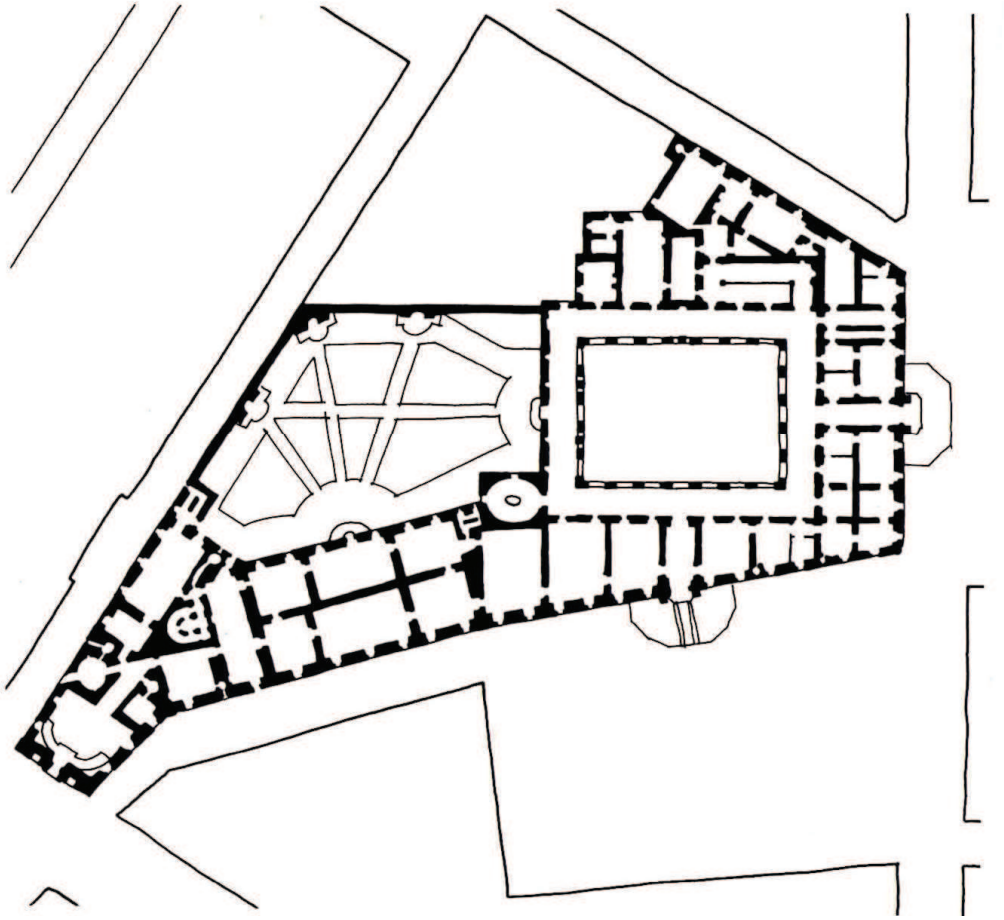


Figure 1 : Schéma du plan du palais Borghèse (Rome, Italie, réalisé à la fin du XVI^{e} siècle) montrant la déformation du tracé face à la configuration irrégulière de l'îlot, in Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, p. 70.

[1] La Fabrique dans le projet en architecture est à entendre dans cette thèse, comme un « objet scientifique » qui possède son propre corpus et sa propre méthodologie. Il est ce qui précède l'acte de construire en architecture et par le biais duquel s'organise la communication et la signification du parti architectural. C'est dans ce sens que le projet porte en lui, de façon fondamentale, la question de l'épistémologie de l'architecture et qu'il cristallise la question de la méthode pédagogique. Nous avons fait le choix de le mettre en majuscule dans l'ensemble de la thèse afin de mettre en avant ses caractéristiques scientifiques et méthodiques.

L'intérêt particulier que je porte à la fabrication de l'architecture de la ville et, plus spécifiquement dans cette thèse, au livre d'Aldo Rossi*, l'Architecture de la ville,* est le fruit d'une histoire qui a commencé au cours de ma seconde année d'architecture à l'École de Paris la Défense. Il y a un peu plus de 14 ans, pour des raisons de santé, je n'avais pas pu présenter l'ensemble des quatre modules la même année et notamment celui de *« L'architecture de la ville »* enseigné par Pierre Micheloni, Alain Borie, Pierre Pinon et Clotilde Barto. Il me fallut reporter l'étude de ce cours à l'année d'après. Ce fut en m'y consacrant exclusivement durant toute une année, que j'eus l'occasion d'approfondir les questions relatives à la morphologie architecturale et, plus spécialement, celles concernant le projet en milieu urbain. Le cours donné, ainsi que les travaux dirigés que nous effectuions alors en tant que jeunes étudiants, se nourrissaient en grande partie de l'esprit du livre *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*[2]*,* édité en 1978.

Ce livre coécrit par Alain Borie, Pierre Micheloni et Pierre Pinon en 1974, à l'occasion du premier appel d'offre de la recherche architecturale lancée par le Comité de la recherche et du développement en architecture (CORDA)[3], constitua donc un accompagnement des cours et des travaux dirigés. Il permit ma première approche de l'architecture urbaine. Comme toujours, lorsque l'on découvre pour la première fois une nouvelle façon de voir les choses, les questions furent plus nombreuses que les réponses, et les réponses pas toujours satisfaisantes. C'est ainsi que le temps supplémentaire dont je bénéficiais, put être mis à profit afin d'investir une toute nouvelle discipline.

Dans le rapport établi entre la forme et son contexte, au sein duquel nous avons travaillé sur *« l'adaptation réciproque »*[4] de ces deux éléments, se détachait, avec une grande

---

[2] Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2006 [1978], p. 200.

[3] CORDA : Comité de la recherche et du développement en architecture. Créé par Jacques Duhamel le 10 février 1972 suite à une directive du ministre des affaires culturelles afin de définir les orientations de la recherche architecturale. Le CORDA, dans la continuité des objectifs du bureau de la création architecturale mis en place dès 1965, fixe les premiers grands axes de la recherche architecturale tout en témoignant de l'intérêt que commençait à porter l'administration, face à la création d'une pédagogie propre à l'enseignement de l'architecture. À ce sujet, l'un des premiers objectifs de recherches fixés par le CORDA en février 1974 sera de lancer un premier appel d'offre en vue d'engager une action de repérage et de structuration des thèmes de la recherche architecturale pour en dégager les quatre « sous-programmes » suivant : *« Théorie, épistémologie, pédagogie de l'architecture » ; « Processus opérationnel et conception architecturale » ; « L'intégration de l'architecture dans son milieu » ; « Système de production des usages sociaux de l'architecture ».* Cent quatre-vingt vont alors être reçus et examinés par un comité d'experts qui en retiendra 45 afin de financer leur recherche.

[4] Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* op. cit., p. 14.

force de conviction, l'idée que le contexte urbain devait être pris simultanément comme une réalité tangible, à la fois physique et humaine. Il y avait d'entrée de jeu à mettre en rapport cette double dimension entre l'être humain avec ses composantes psychologiques, et le site, avec ses composantes géographiques et historiques (figure 1). Cette dualité dans la composition en architecture, et plus encore dans la composition de l'architecture urbaine, permit à Alain Borie, Pierre Micheloni et Pierre Pinon, d'aborder le rapport de signification. Ce rapport liait l'architecture à son contexte, sous un aspect qui devait dépasser les rapports de production, de présence et de signification, pour proposer comme postulat à leur recherche pour le CORDA, une nouvelle définition du concept de forme. Pour justifier leur hypothèse de départ, ces auteurs firent référence à deux approches extrêmement liées entre elles de par leurs emprunts aux méthodes d'analyse linguistique et en particulier à celles de la sémiotique.

D'une part, les recherches du *Groupe 107,* recentrées autour du livre *Sémiotique des plans en architecture*[5], qui posent comme hypothèse de départ l'architecture en tant que langage.

D'autre part, le livre d'Umberto Eco, *La structure absente*[6]*,* qui s'attache à expliquer en quoi et comment la communication est toujours déterminée par des codes sociaux qui puisent leur force et leur légitimité dans l'histoire.

Selon Borie, Micheloni et Pinon, l'architecture de la ville n'y échappe pas non plus et l'étude de l'évolution de sa forme pourrait se comprendre au travers de ces approches sur la sémiotique.

Deux ans plus tard, en étudiant à l'école d'architecture de l'université Laval à Québec, lors d'une année d'échanges universitaires, mes interrogations sur l'architecture urbaine

[5] Hammad Manar, Provost Éric, Renaudin Christian, Vernin Michel, *Sémiotique des plans en architecture,* Paris, recherche CORDA, 1973.

[6] Umberto Eco, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique* [*La Struttura assente,* 1968], tr. Fr. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 447.
Il est intéressant de noter que dans son ouvrage, Umberto Eco qui s'appuie à la fois sur les travaux de Ferdinand de Saussure (construit sur le couple signifiant/signifié), mais aussi sur ceux de Charles Sanders Pierce (construit sur la triade signe/objet/interprétant), n'hésite pas non plus à démontrer que le langage est toujours dominé par le poids de son histoire. C'est ce qui lui permettra de rendre compte de l'ambiguïté que porte en lui tout message en architecture : *« Il affirme par la suite cette définition, en distinguant dans le signifié, d'une part les fonctions premières (dénotations) et, d'autre part, les fonctions secondes (connotations), distinction qui rend compte avec pertinence de l'ambiguïté de tout message architectural ».* In Alain Borie, Pierre Micheloni & Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* op. cit., p. 16.

s'enrichirent d'une nouvelle approche. Je devais découvrir, au travers de la première retranscription en français par Pierre Larochelle, les *Cours de composition architecturale II*[7] donnés par Gianfranco Caniggia et Gian Luigi Maffei. Ces cours avaient été dispensés durant l'année universitaire 1975-1976, à la faculté d'architecture de Florence. Ils furent retranscrits de deux façons distinctes : d'un côté ils donnèrent naissance en 1979, au livre *Composizione architettonica e tipologia edilizia*[8], et d'un autre côté, ils furent traduits en langue française par Pierre Larochelle en 2000. Ces travaux prirent appuis sur les « aires d'études » des anciens centres historiques des villes d'Italie du nord, principalement ceux de Venise, Milan, Bologne et Florence.

Les recherches entreprises par Caniggia et Maffei, permirent de démontrer que les différents types d'habitat qui occupaient la ville d'aujourd'hui, s'étaient formés tout au long de leur évolution et de leur fabrication dans le temps. Ils s'étaient formés par l'action conjointe des contraintes technico-économiques, c'est-à-dire des savoir-faire alors en vigueur, ainsi que des différentes pratiques et usages locaux.

L'une des motivations premières aux cours de Caniggia et Maffei, qui était énoncée de façon très claire par ses auteurs, s'appuyait sur la crise identitaire que connaissait, l'enseignement du projet. Crise de l'enseignement du projet, qui toujours selon eux, avait vu le jour avec la création des Facultés d'Architecture en Italie dans les années 1920. D'après

---

[7] Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei *, Composition architecturale et typologie du bâti – 1. Lecture du bâti de base* [*Compositione architettonica etipologia edilizia. Lettura dell'edilizia di base*, 1976], Québec, Université LAVAL, école d'architecture, tr. Fr. Pierre Larochelle, 2000, p. 215.
Cette traduction réalisée par Pierre Larochelle découle de l'enregistrement des cours de Composition architecturale II dispensés pendant l'année universitaire 1975-76 par Gianfranco Caniggia et Gian Luigi Maffei. Par conséquent et par esprit de fidélité à l'esprit qui animait ces cours dans les années 1970, la présente traduction est à prendre comme un texte parlé, dont le plus grand intérêt réside dans sa fraicheur et sa liberté de ton. C'est donc dans un contexte de crise de l'enseignement du projet à l'échelle urbaine en Italie depuis les années 1950 que Caniggia qui sera vite rejoint par Maffei, tentera de définir sa propre position, sa propre méthode d'intervention et du coup sa propre identité face à cette discipline. Dans une filiation de moins en moins évidente à Saverio Muratori et à son école de pensée, le postulat de base des cours de Caniggia et Maffei n'aura de cesse de changer. En effet, avec dix ans de recul sur leur enseignement ils *« posent comme postulat l'existence d'un lien direct entre l'analyse et le projet, d'une continuité logique du savoir et du faire. Ils considèrent que la lecture du milieu ne peut être que « projetée », c'est-à-dire continu avec l'examen direct de structures bâties réelles. De même, ils estiment que l'élaboration du projet doit se réaliser dans une confrontation continue du projet avec le contexte d'intervention existant. Autrement dit, ils présument qu'on ne peut pas légitimement concevoir un projet architectural pour un lieu, sans posséder une connaissance approfondie de la manière dont le milieu a pris forme, sans comprendre comment il s'est progressivement transformé, sans avoir conscience du fait que des permanences structurales hérités conditionnent son évolution future ».* In Préface à la traduction française, Pierre Larochelle, p. II.

[8] Gianfranco Caniggia et Gian Luigi Maffei , *Composizione architettonica e tipologia edilizia*, Venise, Marsilio, coll. Architettura e urbanistica, 1979, p. 400.

Caniggia et Maffei, l'enseignement du projet en architecture ne proposait pas une méthode de composition architecturale définie et autonome, capable de fédérer simultanément Pratique et Théorie dans un même acte. Au contraire, selon eux, l'enseignement du projet en était réduit à une simple question de copie, qui visait à reproduire la façon de faire de l'architecture pratiquée par l'enseignant dans son exercice professionnel. Pour s'y confronter et proposer une approche capable de fédérer pratique et théorie, ils établirent leur réflexion dans le creuset de la pensée de Saverio Muratori. La méthode didactique qu'il avait initiée en studio lorsqu'il proposait *« une double expérimentation personnelle »*[9] du projet d'architecture par l'étudiant et par l'enseignant, laissait la place à différentes « cultures de projet »[10] en mettant à distance le principe de copie.

La méthode, qui accompagnait l'esprit de cet enseignement du projet, est à comprendre selon des raisons historiques en tenant compte des études récentes sur l'analyse urbaine. La méthode de Caniggia et Maffei, se basait essentiellement sur *« la reconstruction diachronique du processus de genèse des établissements humains à partir de leur état actuel »*[11].

Par cette approche et la filiation que Caniggia laissait apparaître à Saverio Muratori, il fallait voir « autre chose », indépendamment des notions de *« conscience spontanée »,* de *« processus typologique »*, et de *« phase »*[12]*,* qui caractérisaient cette approche rigoureuse et scientifique. Pour accompagner et utiliser cette idée de reconstruction dans le temps, du processus de formation du tissu urbain, il fallait comprendre cet « autre chose » comme une *« mécanique mentale spécifique, intrinsèquement liée au projet »*[13] . Cette méthode impliquait une terminologie et une syntaxe bien définies.

---

[9] *« una doppia sperimentazione personale »,* in Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei*, Composition architecturale et typologie du bâti – 1. Lecture du bâti de base*, op. cit., p.12.

[10] À ce sujet, Maffei écrit dans la préface des cours de Muratori une phrase très explicite : *« Parmi les fonctions de cet écrit, la plus utile peut-être relève de sa dialectique interne complexe entre la pensée d'un maître, Muratori et celle de ses élèves d'un temps, dans le cadre des développements que ceux-ci ont su ou ont pu produire de façon autonome et qui se distinguent les uns des autres par une élaboration personnelle du patrimoine idéologique transmis par Muratori. Une dialectique rendue plus implicite par l'histoire individuelle de chacun de nous, notre capacité d'assimilation différente, par les ramifications de nos intérêts : et plus encore du fait que avons été ses interlocuteurs les plus directs* […] *».* In Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei *, Composition architecturale et typologie du bâti – 1. Lecture du bâti de base*, op. cit., p.3.

[11] *Ibid.,* p. II.

[12] *Ibid*., p. II.

[13] *Ibid.,* p. II.

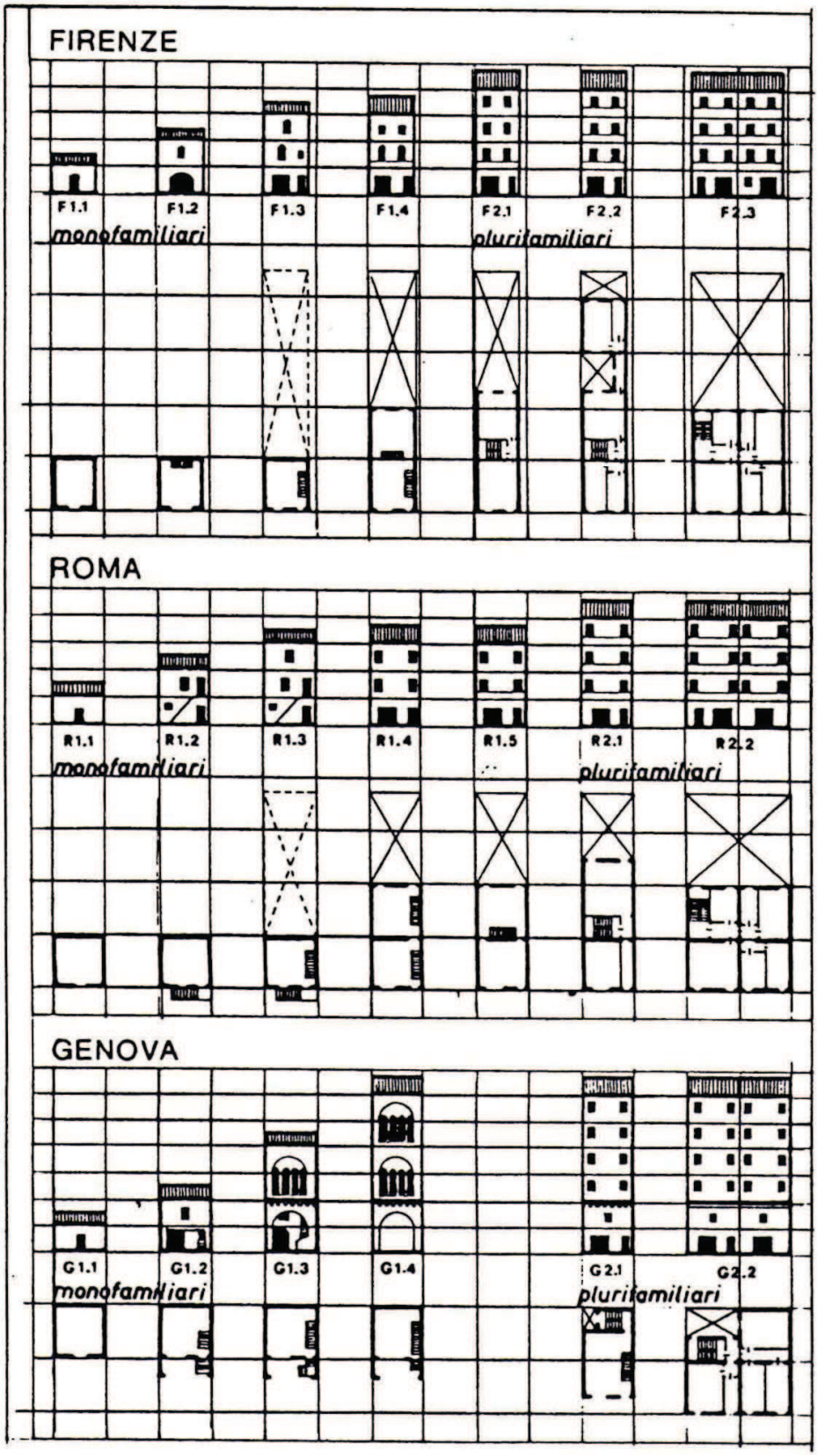


Figure 2 : Tableau représentant les schémas de reconstruction des principales transformations diachroniques du type de base dans les villes de Florence, Rome et Gênes, in Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, *Composition architectural et typologie du bâti – 1. Lecture du bâti de base*, p. 148.

De l'avis même de ces auteurs, la méthode qu'ils développèrent, réalisait de nombreux emprunts à la linguistique.[14] En effet, Gianfranco Caniggia et Gian Luigi Maffei, justifièrent leurs emprunts à la linguistique par l'utilisation d'une pensée analogique en architecture se vérifiant dans le temps, suivant un même processus. *« Nous empruntons à la linguistique quelques aspects et concepts : la notion d'aire linguistique, par exemple et celles relatives aux processus de transformation d'une langue. Nous savons par la linguistique comment le processus de formation de la langue italienne s'est produit.* […] *On pense à ce qui est advenu, à une autre échelle, de la langue de Rome au contact de l'aire hellénisée et comment non seulement la langue, mais toute la culture romaine est demeurée profondément modifiée* […]. *La crise actuelle du langage du bâti peut être vue de la même manière, comme une crise de contact entre les aires linguistiques différenciées, plus précisément entre l'aire linguistique occidentale, homogène, même si elle s'est dialectisée dans une pléthore de comportements locaux, et les aires des autres pays, des autres continents, entrées seulement récemment en contact avec la première ».* L'étude de ces processus de transformation dans le temps, donna lieu à de nombreux tableaux de classification (figure 2) qui répertoriaient les différents types architecturaux et leurs évolutions possibles.

Suivant la position exprimée quelques années plus tôt par Rossi, il fallait surtout y voir une méthode de travail et d'analyse calquée sur celle de la linguistique moderne. Peu à peu, au travers de ces différentes approches et des allers retours que cela impliquait, la notion de « type » était en train de se dévoiler à moi comme l'une des notions clefs dans la construction d'un savoir sur la ville et sur son architecture. L'approche de Caniggia et Maffei d'une méthode de Fabrique du projet en architecture est contemporaine de celle de Rossi sur l'idée de la *Ville analogue* en 1976, lors de la Biennale de Venise. Elles se réfèrent toutes deux à la linguistique, pourtant elles ne partageaient ni les mêmes outils ni les mêmes points de vue. C'est de façon assez naturelle, que durant cette quatrième année d'architecture passée au Canada, je lus pour la première fois *l'Architecture de la ville*[15] d'Aldo Rossi et que je pus apporter ainsi un regard différent et complémentaire à cette définition.

[14] *Ibid.,* pp. 14 – 15.
[15] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], Paris, L'Équerre, tr. Fr. Françoise Brun, 1981, p. 295.

Au travers de ces trois approches qu'il m'avait été donné de côtoyer au début de mes études en architecture, je commençais à appréhender l'esprit dans lequel l'enseignement du projet et la composition architecturale ne pouvaient être séparés de la théorie et de l'histoire.

Toute grande réflexion sur la transmission d'une pratique en architecture était intimement liée à sa théorisation et à la question de l'épistémologie. L'étude que propose aujourd'hui cette thèse, était déjà à l'œuvre, quelque part en moi, au travers du parcours universitaire que j'avais alors entrepris. Sans doute n'avais-je pas encore bien saisi la teneur de ces propos, mais déjà je ressentais intuitivement l'idée que derrière tout ce qui en était dit, se dévoilait la construction d'une discipline portant avec elle, un corpus de connaissance et une méthode d'analyse objective.

Mon année d'étude à l'école d'architecture de l'université Laval à Québec fut aussi l'occasion d'une belle rencontre et le début d'une riche amitié qui vint sceller dans la Fabrique du projet, toutes les questions soulevées par mes lectures. Pierre Jampen était mon professeur de studio. C'est avec lui, lors du projet que nous menions par groupe d'étudiants sur la réhabilitation du port de Montréal, intitulé *« Living + Working on the Bickerdike. Progettazione of an Urbain / Periurbain Spatial Organisation »,* que le rapport à l'histoire du site avec ses silos à grains, la pertinence du type dans la réutilisation d'une architecture industrielle pour en continuer la trame urbaine et la structuration des éléments architecturaux par leur juste répétition, trouvèrent un lieu d'application approprié. Ce studio ne fut pas seulement le lieu de Fabrique de l'architecture de la ville au sens où mes enseignements précédents auraient pu le porter. Il fut, sous la conduite de Pierre Jampen, le lieu d'expérimentation déductif et empirique qui permit d'établir les dialogues et les allers retours nécessaires à la construction du projet. J'expérimentais pour la première fois les nombreuses connaissances acquises sur l'architecture de la ville.

De retour en France, j'effectuai ma cinquième année d'étude à l'école d'architecture du Languedoc-Roussillon à Montpellier où j'essayais de prolonger mon interrogation sur la nature des rapports existants entre la ville et son architecture. Dans la continuité de *L'Architecture de la ville* d'Aldo Rossi, et du livre d'Alain Borie, Pierre Micheloni et Pierre

Pinon, je m'appuyais sur l'hypothèse que la ville et le langage présentaient dans leur propre structuration, de nombreux rapports, assemblés entre eux par un raisonnement analogique. Je m'interrogeais au travers de mon mémoire de cinquième année sur l'idée que les méthodes en linguistique pourraient constituer dans l'étude des processus de fabrication de la ville, un modèle de travail pertinent, capable de produire une méthode fiable et pouvant être transmise. L'idée de base qui suggéra ce long questionnement fut introduite par le texte de Jean-Pierre Estrampes et Nathalie Montier, *Le vingtième siècle, la grande mutation. Le douloureux passage d'une forme de civilisation à une autre,* et plus particulièrement la première partie qui débutait sur les mécanismes de la pensée au travers du langage et de l'art[16].

Ce travail fut réalisé sous la direction de Luc Doumenc dans le cadre du séminaire qu'il encadrait sur la *Ville méditerranéenne* aux côtés de Jean-Paul Volle, Jean-Louis Roux et Alain Mene Saffrane durant l'année universitaire 2002 – 2003. Dans les questions que je me posais au travers des recherches que j'effectuais pour mon mémoire sur l'architecture de la ville et sur sa relation avec la linguistique, ce séminaire me fit rapidement voir que derrière Aldo Rossi, Gianfranco Caniggia et Gian Luigi Maffei, se cachait en Italie, depuis la création des facultés d'architecture, un mouvement beaucoup plus complexe à cerner que je ne l'avais cru. Je dois reconnaître que ce mémoire intitulé *« Homme et culture : Du langage à la civilisation urbaine »*[17]*,* portait en lui beaucoup plus de questions que de réponses mais il me permit de me familiariser avec les réflexions d'Umberto Eco, de Jacques Lacan et d'Henri Bergson. Ce temps consacré au mémoire, ainsi que ce séminaire sur la ville méditerranéenne, fut l'occasion d'une rencontre qui marqua le début de ma plus importante collaboration en tant qu'architecte libéral. C'est en m'accueillant dans son agence d'architecture, d'abord comme stagiaire puis comme salarié et enfin en tant que collaborateur indépendant que Luc Doumenc, responsable de ce séminaire, me permit rapidement d'avoir accès à des projets d'architecture de grande qualité tout en me permettant de garder mon indépendance et mon style. Cette compréhension mutuelle, ainsi que le profond respect que je lui témoigne, m'ont

[16] Ce texte publié en 2000 par l'École d'architecture du Languedoc-Roussillon (ENSA de Montpellier), sous forme d'un polycopié, nous fut remis par Jean-Pierre Estrampes dans le cadre des cours qu'il professait en histoire de l'art en troisième année d'architecture. Écrit à deux mains par lui et sa femme, et mélangeant volontairement les influences les plus diverses, ce texte constituait l'une des premières versions du livre, *Le masque et le temple. Les deux modèles de civilisations, et le singulier positionnement du vingtième siècle*, Montpellier, Édition de l'Espérou, 2006, p. 192.

[17] Tristan Chatot, *Homme et culture : du langage à la civilisation urbaine,* mémoire de 5e année d'architecture, directeur de mémoire : Luc Doumenc, membre du jury : Jean-Louis Roux et Jean-Paul Volle, EALR - École d'Architecture du Languedoc-Roussillon, 2003, p.71.

amené, il y a plus de quatre ans, à accepter son invitation pour venir enseigner à ses côtés le projet en studio, à l'école d'architecture de Montpellier.

Pour qu'enfin se lève le voile, sur cette part d'ombre et de questions que portait en lui mon mémoire d'architecture de cinquième année, il fallut attendre …

Attendre ce que plusieurs années de pratiques professionnelles ne purent combler…

Attendre que la création de mon agence d'architecture et l'excitation qu'elle avait fait naitre, ne me procurent plus le même plaisir, et qu'une sensation de manque s'installe progressivement…

Attendre que la période d'ébullition qu'avaient connue mes études ainsi que toutes les questions sur l'architecture de la ville qu'elles avaient engendrées, ne puissent plus être contenues uniquement au sein de ma pratique professionnelle et qu'elles demandent à être réexaminées plus en profondeur…

Attendre enfin, que l'envie d'apporter des réponses à toutes ces questions ne puisse plus être refreinée et qu'elle me conduise à entreprendre de nouvelles recherches en vue de réaliser ma thèse en architecture.

Une nouvelle période débuta pour moi, avec la rencontre de Cristiana Mazzoni, professeure HDR à l'École Nationale supérieure d'architecture de Strasbourg et directrice du laboratoire AMUP[18]. Elle allait permettre à cette thèse de pouvoir voir le jour et prolonger l'aventure commencée lors de mes débuts en architecture. Dans son travail sur *Les mots de*

[18] Le laboratoire AMUP - *Architecture morphogénèse urbaine et projet* sous la direction scientifique de Cristiana Mazzoni est un des laboratoires de recherche en architecture présent dans les écoles en France qui comprend deux équipes de travail, l'une à L'ENSA de Strasbourg et l'autre à l'INSA (codirection de Florence Rudolf à l'INSA), il compte 14 enseignants chercheurs et 15 doctorants. L'ensemble des recherches du laboratoire AMUP s'articule autour de trois axes principaux qui sont : Axe 1 - *Conception architecturale : ambiances, dispositifs innovants et ville durable* - Axe 2 – *Métropolisation, urbanités et cultures de l'habiter* - Axe 3 - *Formes spatiales et sociales : genèse, théories et configurations.*

l'architecture de la ville[19], Cristiana Mazzoni revient sur les premiers écrits de la Tendenza en proposant de s'interroger sur l'actualité des méthodes et des hypothèses énoncées dès le début des années 1960 en Italie. Elle pose comme postulat la situation de crise actuelle de la ville de façon similaire à celle de la ville italienne, à la sortie de la seconde-guerre mondiale, bien qu'encore plus complexe. Après la première relecture italienne de la Tendenza entamée dans les années 1970, puis celle qui eut lieu en France, lors de la création des unités pédagogiques d'architecture en 1968, elle fait le constat que ces relectures se sont souvent avérées fallacieuses et qu'elles se sont éloignées du propos initial de leurs auteurs. Afin de mener à bien cette relecture critique des notions et méthodes d'analyse de l'architecture urbaine développées par la Tendenza et avant elle par des architectes tels qu'Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni et Giuseppe Samonà ainsi que par les débats qui ont eu lieu à *l'Instituto Universitario di Architettura di Venezia,* lors du séminaire de théorie du projet architectural pendant l'année universitaire 1964-1965, Cristiana Mazzoni, opère une remise en contexte soignée, de la naissance de la Tendenza. Elle analyse, par la suite, un grand nombre de textes qui seront traduits pour la première fois en français. L'ensemble de ces textes permet de cristalliser au travers de ce travail, la spécificité de cette intense période de réflexion, qui a vu naître le mouvement de la Tendenza.

C'est avec un grand intérêt que cette thèse se nourrira du manuscrit *Les mots de l'architecture de la ville* de Cristiana Mazzoni. Bien souvent, les notes de bas de page feront une double référence ; d'une part, aux textes d'origines en langue italienne et, d'autre part à leur traduction en langue française par Marie Bels, ainsi qu'à leur remise en contexte par Cristiana Mazzoni.

Les recherches entamées dans le cadre de cette thèse m'ont amené à participer à de nombreux séminaires un peu partout en France et tout particulièrement à ceux donnés à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris (EHESS). Au travers du fourmillement intellectuel qu'il y règne en permanence, deux séminaires jouèrent un rôle de premier plan dans mes recherches.

[19] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde architecturale italienne, 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2013, p. 349.

1 - Le séminaire de Yannis Tsiomis, *État-nation, villes de fondation, villes de création. Idéologies et pratiques de l'urbanisme au XIX^e^ et XX^e^ siècles*[20], me permit de comprendre l'approche intellectuelle qu'Aldo Rossi avait entreprise dès lors qu'il s'était tourné vers l'architecture de la ville et par quelles étapes son projet d'étude s'était organisé. En abordant la formation de la ville dans le temps et l'espace comme un *« projet »,* au sens où il est entendu en architecture, Yannis Tsiomis proposait dans son séminaire, de s'interroger sur les différents discours qui avaient participé à la formation de la ville.

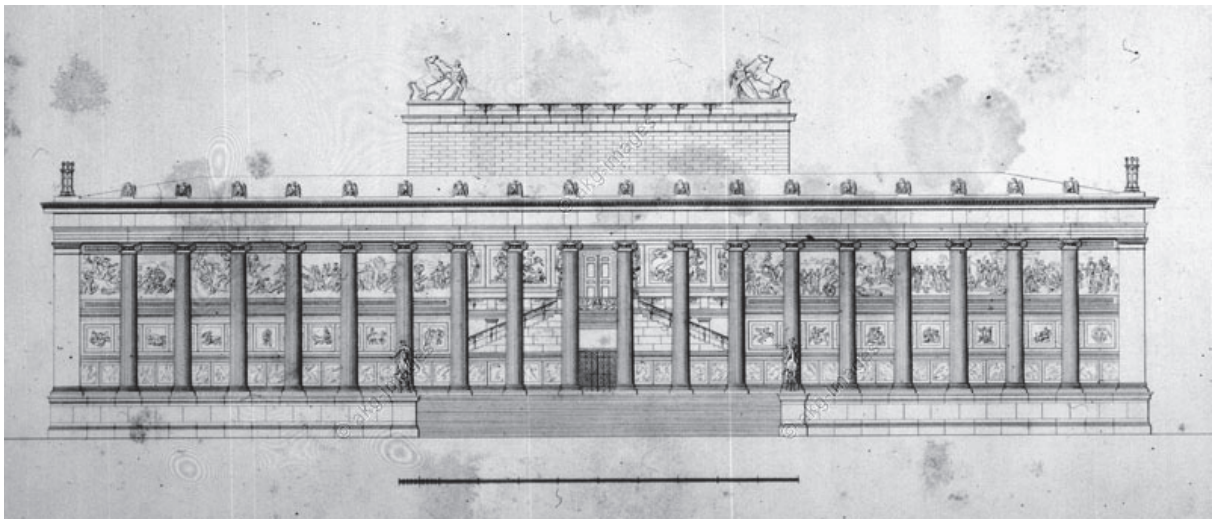
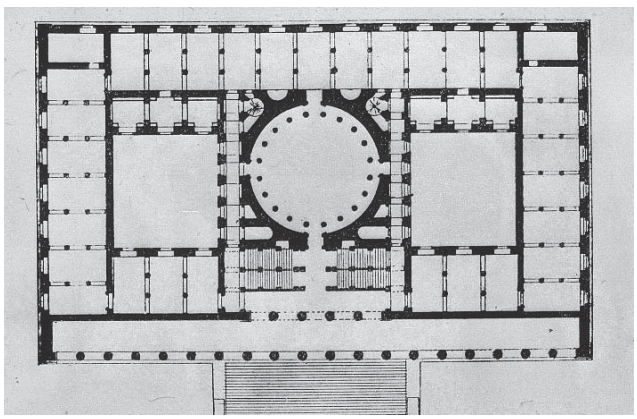
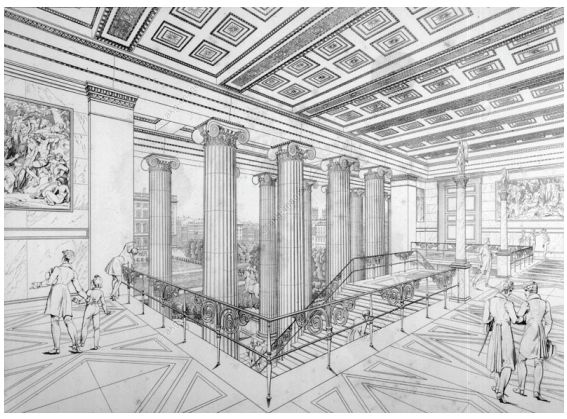


Figure 3 : Dessin de la façade principale de l'Altes Museum, réalisé par Karl Friedrich Schinkel entre 1823 et 1828 à Berlin, Birgit Verwiebe, catalogue de l'exposition *« Unter den Linden »,* Berlin, Verlag, 1997.





Figures 4 et 5 : Plan et perspective de l'Altes Museum, réalisé par Karl Friedrich Schinkel entre 1823 et 1828 à Berlin, Birgit Verwiebe, catalogue de l'exposition *« Unter den Linden »,* Berlin, Verlag, 1997.

[20] Yannis Tsiomis, directeur d'étude à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), *État-nation, villes de fondation, villes de création. Idéologies et pratiques de l'urbanisme au XIX^e^ et XX^e^ siècles.* Ce séminaire qui s'est tenu à l'EHESS à Paris entre le 18 novembre 2009 et le 16 juin 2010 se divisait en deux cycles : Premier cycle, *Villes capitales, villes de fondation, villes de création XIX^e^ et XX^e^ siècles* et un second cycle, *Les mutations de la ville au XXe siècle* et fut organisé avec le concours d'Isabelle Grudet, maitre-assistant à l'ENSA de Paris-la-Villette, Estelle Thibault, maitre-assistant à l'ENSA de Paris-Belleville et Pierre Chabard, maitre-assistant à l'ENSA de Marne-la-Vallée. Ce séminaire reconduit chaque année à l'EHESS est à chaque fois revue et corrigé en y incluant de nouveaux intervenants professant sous la responsabilité de Yannis Tsiomis.

L'approche profondément humaniste qui animait le séminaire, en convoquant la pensée de Schinkel (figures 3, 4, 5), de Rousseau, de Diderot, de Moore, de Tafuri, de Lavedan, de Poëte et de bien d'autres auteurs, me permit de remonter aux sources des textes cités par Aldo Rossi dans sa présentation des faits urbains.

2 - Le séminaire de Marcel Gauchet, *La signification du néolibéralisme. La constitution du sujet dans les sociétés contemporaines, XVIII*^{e} *– XXI*^{e} *siècles*, permit rapidement à ce travail de thèse de s'attacher à l'importance du contexte politique ainsi qu'à sa forme, tout autant dans la Fabrique de la ville que dans la mise en place de la mémoire collective qui lui est attachée. Au vu de la lecture attentive que proposait Marcel Gauchet sur le contexte particulier, des années 1960, face à un système politique en pleine mutation, les enjeux du livre d'Aldo Rossi et sa prise de position, prirent pour moi une valeur encore plus importante dans son approche de l'architecture de la ville. La description de ce contexte particulier durant les années 1960 ainsi que cette idée de *« désenchantement du monde »*[21] reprise par Marcel Gauchet, me fit apparaitre l'approche de Rossi comme l'une des plus percutantes sur le plan des recherches épistémologiques menées en architecture. Ce séminaire justifiait l'idée que la recherche d'une méthode de travail quel qu'en soit la discipline, ne pouvait être décontextualisée de la période dans laquelle elle se produisait. Les éléments politiques, sociaux et économiques y imprimaient leur marque avec une telle force qu'ils en orientaient les résultats.

N'ayant pas joué le même rôle que les deux précédents, un troisième séminaire à lui aussi instruit le travail de cette thèse. Ce fut celui proposé par Élisabeth Essaïan, *La fabrique d'un objet architecturale et urbain,* qui au travers de l'exemple du plan général de reconstruction de Moscou de 1935, proposa de s'interroger sur la commande du projet. En interpellant les notions de *« fabrique »* et de *« projet »,* ce séminaire illustrait la mise en place

[21] Le « *désenchantement du monde* » est une expression de Max Weber qui reprend l'idée d'un déclin des valeurs sociales et d'une perte de repère. Reprise par Marcel Gauchet, cette expression traduit selon lui, l'idée de rupture qui parcourt la société tout autant dans sa position face aux religions que par rapport à des idéaux politiques et moraux.

de cette *« fabrique »* de l'architecture, dans sa commande mais aussi dans sa conception, face aux enjeux que présentait le contexte particulier de Moscou et ses ambitions socialistes[22].

Le travail d'Essaïan avait le mérite de clarifier ces notions et de m'obliger à m'y référer dans le cadre de mes recherches. En mettant en avant l'idée que le mot « fabrique » par rapport au mot « processus » insistait d'avantage sur le fait que l'architecture puisse être considérée comme un travail artisanal, produisant un objet unique, Élisabeth Essaïan déclinait une approche semblable à celle employée en Italie par Rossi et la plupart des architectes de la Tendenza. Enfin, cette approche de l'architecture soviétique, me permit de mieux comprendre les nombreuses références architecturales auxquelles se reportait Rossi ainsi que toute l'admiration qu'il leur témoignait[23].

Pour finir cette mise en lumière des éléments qui ont contribué à la construction de mes interrogations et participé activement à l'élaboration de cette thèse, deux faits, au cours de mes années d'enseignement sont aussi à signaler.

1 - Le premier correspond à ma rencontre avec Bruno Reichlin à *l'Unité d'habitation* de Le Corbusier à Marseille, alors que j'encadrais sous la direction de Cyril Faivre le séminaire de S8, *La pensée du projet – du rapport figure-fond au rapport grille-plan,* à l'ENSA de Marseille, au sein du département La Fabrique[24]. Comme à chaque semestre, et

[22] Il est à noter que ce séminaire fut en grande partie construit sur la thèse de doctorat en architecture d'Élisabeth Essaïan, *Le plan général de reconstruction de Moscou de 1935. La ville, l'architecte et le politique. Héritages culturels et pragmatisme économique* soutenue le 20 décembre 2006 devant un jury composé de : Jean-Louis Cohen, directeur de recherche, professeur à New-York University - Yves Cohen, Directeur d'études à l'EHESS, CRH-EHESS - Alessandro De Magistris, Professeur à l'université Polytechnique de Milan - Valérie Pozner, directrice du Centre français en sciences sociales et humaines de Moscou - Paola Vigano, professeure à l'université d'Architecture de Venise, à l'Université Paris VIII. Cette thèse fait notamment référence à l'importante correspondance entre Staline et Lazare Kaganovitch dont les 862 lettres étalées sur sept années, relatent l'élaboration du plan de Moscou ainsi que sa mise en place aux vues des objectifs socialistes.

[23] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique* [*A scientific Autobiography,* Boston, Harvard, MIT Press, 1981], Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, tr. Fr. Catherine Peyre, 1988, rééd. 2010, p. 125. *« J'avais pris pleinement conscience de cela dès le début de mes études, à travers l'admiration que je portais à l'architecture soviétique ».*

[24] La Fabrique est l'un des départements d'étude et de recherche qui compose l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Marseille. Recentré pendant l'année universitaire 2010 – 2011 autour des architectes – enseignants Éric Babin, Jean-Lucien Bonillo, René Borrey, François Brugel, Éric David, Hervé Dubois, Cyrille

qu'il s'agisse du séminaire que nous encadrions en S8 ou en S9, nous amenions nos étudiants à réfléchir sur le processus de création, en les incitant à se l'approprier au travers d'un projet en architecture et d'une œuvre d'art, puis à l'expliciter avec leurs outils de représentation. Le second semestre de l'année universitaire 2010 - 2011, Cyrille Faivre avait fait venir Bruno Reichlin à Marseille pour une conférence. Il avait participé à notre séminaire le lendemain[25]. Ce fut l'occasion pour moi de l'interroger sur les nombreuses collaborations qu'il avait menées avec Aldo Rossi, et plus particulièrement lors de la XV[e] Biennale de Venise en 1976 avec l'exposition de la tavola[26] de *La Città analoga.*

2 - Le second fait qui vint à nouveau influencer cette thèse eut lieu en 2012, au second semestre, alors que j'encadrais les étudiants de studio en S4, *De la maison à la ville*, à l'ENSA de Montpellier sous la responsabilité de Luc Doumenc. Ce studio du second semestre de deuxième année à l'ENSA de Montpellier, a pour objectif d'initier les étudiants au projet urbain. Au cours de cet atelier, les étudiants sont appelés à manipuler différentes échelles de composition ainsi qu'à prendre en considération l'ensemble du contexte dans lequel ils projettent leur architecture. Le studio sous la responsabilité de Luc Doumenc, et auquel avait participé dès le début Jean-Louis Roux, se base sur une méthode qui introduit progressivement les éléments majeurs qui interviennent dans la composition de l'architecture de la ville. Semaine après semaine, les étudiants progressent pas à pas en incluant de nouvelles dimensions au projet : le site, son histoire et sa géographie et l'analyse des référents à l'échelle de la maison mais aussi des espaces publics les plus remarquables. Cela revient à déterminer les types avec lesquels concevoir le projet en tenant compte de la spécificité méditerranéenne : la dimension technique, l'économie du projet, les règles de composition et les proportions.

Faivre, Stéphane Fernandez et Raffaella Telese, le département La Fabrique se donnait comme objectif *« de mettre en place un département clairement orienté vers la formation d'étudiants responsable et capable de mettre en œuvre un projet constitué à travers une pensée architecturale maîtrisée et prospective, ancré autant dans les enjeux d'une discipline que dans les enjeux sociétaux ».*

[25] Bruno Reichlin, architecte-historien, Professeur à *l'Accademia di Architettura Mendrisio*, Tessin, Suisse ; Conférence du 18 mai 2011 proposée par le département La Fabrique à l'ENSA de Marseille intitulé : *« Luigi Moretti, architecte (1907 – 1973) – Rationalisme et transgressivité, entre baroque et informel »* (théorie, pratique, histoire).

[26] La tavola en italien designe la planche sur laquelle l'architecte travail. Par extension, il s'agit ici d'un tableau

Il s'agissait de notre troisième année de travail ensemble dans le cadre de ce studio. Nous développions une méthode pédagogique, afin d'initier les élèves de seconde année à la Fabrique de l'architecture de la ville, selon une approche contextuelle et environnementale, relativement poussée, qui avait pour thématique l'habitat durable en méditerranée. Nous signâmes l'année suivante, une convention avec la DREAL[27] du Languedoc-Roussillon qui s'intéressait au travail que nous menions avec nos étudiants. Il s'agissait pour eux d'établir, via d'autres partenariats, un plaidoyer pour une ville méditerranéenne durable et de fournir grâce au travail que nous menions en studio, une démonstration que cela était bien possible. Ce travail en studio mené avec Nicolas Duru et Anne Sistel, tous deux enseignants à l'ENSA de Montpellier et architectes praticiens, ainsi que notre investissement personnel en dehors de l'école d'architecture, nous amena en juin 2013 à organiser un séminaire avec l'Université Paul-Valéry et la DREAL. A à la suite de ce séminaire j'ai rédigé un texte sur l'architecture de la ville qui sera publié prochainement au sein d'un ouvrage collectif.

Ce travail de réflexion et de mise en place d'une méthode pédagogique pour guider les étudiants dans la Fabrique de l'architecture de la ville, ici avec le cas particulier de la ville méditerranéenne durable, a grandement participé à forger cette thèse tout en lui donnant une application précise et un cadre concret au sein de mon enseignement. Au-delà du livre de Rossi et de son apport théorique à l'architecture urbaine, ce qui compte dans ce studio en S4 (la réciproque est tout aussi vraie et applicable aux autres studios d'architecture), c'est de questionner en permanence la méthode proposée et de pouvoir lui donner une existence légitime dans le champ de la *Théorie et de la Pratique de la conception en architecture et en urbanisme.*

L'approche épistémologique opérée dans cette thèse a vocation à être traduite ensuite dans mon enseignement. C'est ce débouché pratique qui porte tout l'intérêt de s'interroger en amont, afin de se donner une posture claire, qui soit à la fois rigoureuse, théorique, rationnelle et empreinte d'humanisme dans la Fabrique de l'architecture.

[27] DREAL : Direction régionale de l'Environnement, de l'Aménagement et du Logement. La DREAL est un service déconcentré qui organise au niveau régional la mise en œuvre des politiques publiques du Ministère de l'Écologie, du développement durable et de l'énergie et du Ministère de l'égalité des Territoires et du logement.

Champs d'étude : Cinéma et Architecture

La ville en mouvement est l'intitulé qui fixe le cadre de mes recherches sur l'architecture de la ville. Elles se déclinent actuellement au travers de deux approches à la fois similaires, de par la réflexion engagée, et différentes, de par les outils employés.

Il s'agit, au sein de cette idée de *« ville en mouvement »* de proposer un détour pluridisciplinaire, afin de tenter de comprendre ce qui fait l'essence de la ville, et de pouvoir s'interroger sur les différentes méthodes d'analyse qui existent.

La première, dont il est ici question dans cette thèse, a pour objet d'étude principal le livre *l'Architettura della Città* de Rossi.

La seconde, que je réalise en parallèle dans le cadre de mon master recherche en cinéma à l'université de Paul Valéry à Montpellier sous la direction de Maxime Scheinfeigel[28], se nourrit de la cinématographie et de la dialectique qu'elle instaure tout comme l'architecture entre un savoir et une pratique. Dans cette façon d'envisager et de se représenter le monde et plus particulièrement la ville, architecture et cinéma utilisent des processus de mise en forme analogue.

La dialectique qu'instaure la cinématographie tout comme l'architecture cristallise en elle des savoir-faire qui se construisent dans l'articulation savante, politique et artistique de nombreuses disciplines. À la fois carrefour, dont les limites restent à redéfinir en permanence mais aussi, point de passage entre une pensée et un acte, la cinématographie tout comme

[28] Maxime Scheinfeigel est professeure à l'université Paul Valery à Montpellier III où elle enseigne l'esthétique et l'histoire du cinéma. Elle est l'auteur de plusieurs livres tels que *Jean Rouch*, CNRS, 2008 – *Cinéma et Magie*, Armand Colin, 2008 – *Le cinéma et après ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2010 - *Rêves et cauchemars au cinéma*, Armand Colin, 2012.

l'architecture convoquent des processus de mise en forme analogues. C'est au travers d'une façon d'envisager ou de se représenter le monde par un acte créatif, imaginaire et intelligent, propre à l'Homme, que se pose la question même de ce processus, de sa construction, de ses effets et des aller-retour qui lui donnent tout son sens. Dans ces Fabriques, ou plutôt cette Fabrique, les pistes de réflexion sont nombreuses mais toutes, en revanche, positionnent l'Homme au centre de leur questionnement et l'abordent sous un angle humaniste.

En effet, dans la construction d'un espace mental puis projeté soit sur une toile blanche, soit dans un site, s'articulent les notions d'espace, de temps, de mouvement et de mémoire. En prenant en compte l'ensemble de ces notions se dessine alors une approche globale qui permet d'expérimenter des pratiques variées. Au sein de cette conception totale, le cinéma, tout comme l'architecture permettent d'appréhender l'espace, à la fois comme modèle et symbole, et articulent simultanément une construction signifiante à un signifié.

L'architecture et plus encore l'architecture urbaine dans la façon dont elles ont été filmées n'ont que très rarement été mises en avant comme éléments diégétiques mais souvent comme décorum filmique et cadre d'un scénario. C'est à dire que les qualités spatiales et formelles qu'elles offrent sont utilisées pour servir le propos du film (action – histoire – cadrage - …). Elles ne sont que très rarement mises à contribution pour rendre compte de la dimension urbaine que le cinéma porte en lui de façon intrinsèque. Il s'agit de donner du sens et de construire dans le mouvement des images filmiques une autre « image mentale » empreinte d'une dimension symbolique.

Dans cette optique, je réalise conjointement à cette thèse un mémoire de recherche autour de deux films, *Metropolis* de Fritz Lang, réalisé en 1927, et *Playtime* de Jacques Tati réalisé en 1967. Tous deux semblent pouvoir répondre à cette hypothèse de construction d'une nouvelle dimension urbaine symbolique, car la ville y est présente à un double niveau de lecture, en tant que métaphore et en tant que forme urbaine. Bien que totalement différents, ces deux films, rassemblés sous une même question, offrent à la lecture de la ville un double niveau de compréhension.

La ville n'est plus simplement le lieu de l'action mais elle envahit totalement l'espace jusqu'à se substituer au film et à construire tout le discours filmique. Elle se constitue alors

comme un double et un miroir à la propre action de l'Homme. Ce mémoire en venant prendre appui sur le cadre théorique que lui offre cette thèse sur l'architecture de la ville, propose donc de s'interroger sur la nature du processus par lequel l'architecture et la cinématographie sont capables de cristalliser dans les faits urbains, la spatialisation d'une image mentale, à la fois mouvante, projetée et vécue.

Nous chercherons donc à illustrer les réflexions qui animent cette thèse en faisant référence, dès que cela est possible, au cinéma au travers de sa pratique, sa critique et son enseignement. Il n'est pas anodin non plus de souligner qu'Aldo Rossi questionna lui aussi la Fabrique cinématographique lors de la Biennale de Venise en 1976, en réalisant le film *Ornamento e Delitto*. Ce film qui accompagnait la Tavola de la *Città analoga,* est construit de la même façon, en présentant sous la forme d'un collage, plusieurs entretiens fictifs. En cherchant à interpréter les réflexions de Walter Benjamin, Karl Marx, Marcel Poëte et Adolf Loos, Rossi engagea un discours cinématographique sur le rôle de l'architecture dans la composition de la ville[29]. C'est ce clin d'œil et cette façon d'interroger le cinéma dans l'architecture de la ville, que nous chercherons à prolonger dans les pages de cette thèse.

[29] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri,* Milano – Los Angeles, Electa – The Getty Research Institute, 1999, 47 volumes p. 2304, carnet n°19, note du 31 juin 1976.

Introduction

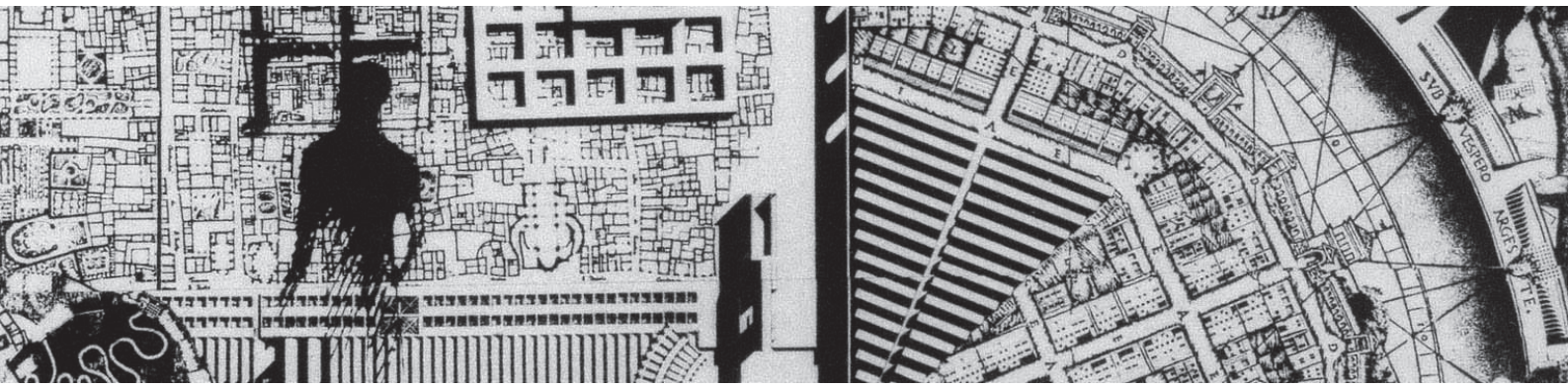


Figure 6 : Extrait du montage photographique réalisé par, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *La Città analoga,* 1976, 200 x 200, Œuvre présentée lors de la Biennale de Venise en 1976, Collection particulière, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 6.

Introduction : Problématique et méthode

Constats et objet de la thèse : « l'élément subjectif » chez Rossi

S'interroger sur l'épistémologie d'une discipline amène toujours, à plus ou moins brève échéance, à la question de la méthodologie. Quelle méthode pour quelle discipline ? L'épistémologie étant entendue comme la science du discours, généralement reconnue en philosophie comme l'étude qui porte sur la théorie de la connaissance. De ce fait, interroger la méthode de travail et de recherche propre à une discipline, revient aussi à traduire de manière critique l'enseignement, et la transmission d'un savoir lié à cette même discipline.

Qu'en est-il de l'architecture en tant que champ disciplinaire ?

De son autonomie par rapport à des enseignements scientifiques ou artistiques ?

Cette même acceptation du cadre épistémologique dans les sciences dures ou dans les sciences humaines peut-elle s'appliquer de façon analogue en architecture et, tout particulièrement dans le cadre de la recherche liée à cette discipline ?

En architecture, et plus encore dans le cas de l'architecture de la ville, la question de l'épistémologie devrait s'intéresser à la méthode de composition du projet architectural tout autant qu'à sa Fabrique, ainsi qu'à son objectivation théorique en tant que domaine de

connaissance. C'est une question régulièrement abordée depuis la création des toutes premières écoles visant à l'enseignement spécifique et autonome de l'architecture. Elle ne semble pas encore avoir épuisé le sujet, tant le débat, encore aujourd'hui, entre la théorie et la pratique demeure un sujet de préoccupations.

L'autonomie de la discipline architecturale au début du XIX^{e} siècle par rapport aux Beaux-Arts ou à l'ingénierie, a d'emblée posé ce paradoxe entre *« faire »* et *« savoir »*, en soulevant la difficulté d'appréhender l'architecture uniquement sous un aspect théorique ou pratique ; l'un ne pouvant exister sans l'autre. Paradoxe qui s'est construit durablement autour de l'enseignement de l'architecture et de son corpus théorique qui ne pouvait être expérimenté que dans la pratique. Elle apparaissait désormais au sein des écoles européennes, comme une discipline autonome du point de vue de son enseignement spécifique, alors qu'elle connaissait une pratique dans les faits, qui pouvait faire remonter l'origine de son apprentissage et de sa transmission, au début de l'humanité. C'est ce point de départ, décalé dans le temps, entre d'un côté, un enseignement autonome tout récent, à la recherche d'un corpus et d'une méthode qui lui soit propre, et d'un autre côté, une histoire plus que millénaire, qui pose, depuis la création des premières écoles d'architecture dans différents pays européens, le problème de son étude. Délicat problème, qui influença dans une large mesure la construction d'une attitude et d'un contenu capable d'être transmis et enseigné.

Cette question de la méthode en architecture se concentre depuis toujours dans la « Fabrique du projet », dans le temps particulier qui, au travers de la composition, cristallise la théorie architecturale et sa mise en forme. La « Fabrique du projet », dans cette thèse est bien à entendre comme le lieu central de l'épistémologie architecturale sur lequel portent les interrogations exprimées. Plus encore, elle condense le lieu d'articulation entre un savoir en constitution et une pratique qui l'alimente.

Bien que la question de l'épistémologie architecturale ait pu être abordée depuis les premières créations d'écoles d'architecture, il faudrait, pour essayer d'être plus précis sur ce sujet, faire un détour du côté des premiers grands traités d'architecture occidentaux qui ont

accompagné l'histoire de l'Art de Bâtir ainsi que son enseignement[30]. Ces traités, qu'ils aient été écrits par Vitruve, Léon Battista Alberti, Brunelleschi, Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Etienne-Louis Boulée, Jean-Nicolas-Louis Durand ou bien même Viollet-le-Duc pour ne reprendre que les plus connus, ont chacun à leur tour apporté en fonction des contextes de leur rédaction, un éclairage complémentaire à l'architecture en proposant des outils et une méthode.

Par-delà même ces éclairages et les positions rationnelles et humanistes qu'elles ont défendues, ces grandes réflexions ont toutes posé la Fabrique de l'architecture et sa mise en œuvre comme un fait concret, préhensible et transmissible. Il s'agissait pour ces auteurs de proposer dans leurs écrits une description et une façon de concevoir et de faire de l'architecture. Leurs expériences avaient valeur de référence et constituaient le corpus de connaissance de chacun pouvant être ainsi transmis. Les traités de ces auteurs étaient plus à comprendre comme des doctrines exprimant un positionnement personnel, que comme des manuels, ayant une base objective et scientifiquement démontrable, capables de proposer un enseignement rationnel de la pratique en architecture.

C'est, ce qu'ont fait remarquer sur l'histoire de la théorie en architecture, durant les années 1970 et 1980, la plupart des travaux de recherche tel que ceux de Manfredo Tafuri, Françoise Choay, Robin Middleton, David Watkin et Kenneth Frampton[31]. Dans ce sens, Pierre Perez-Gomez dans son ouvrage *l'architecture et la crise de la science moderne* s'attache à démontrer que les premiers traités d'architecture tels que les ont rédigés ces auteurs, expriment leur propre manière de faire et de concevoir leur architecture, plutôt qu'une réflexion tout à fait neutre et objective[32].

[30] Il faut entendre l'enseignement de l'architecture avant la Renaissance comme la transmission d'un savoir qui se calque sur la méthode du compagnonnage en liant un praticien, c'est-à-dire le maître à un ou plusieurs élèves.
[31] Pour plus de précisions sur le sujet, se reporter aux différents livres et recherches menés sur l'histoire de la théorie de l'architecture tels que ceux de : Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture* [*Teorie e storia dell'architettura*, 1968], Paris, Société française des architectes, SADG, 1976, p. 397 - Françoise Choay, *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, nouvelle Éd. Rev. et corr., Paris, Seuil, 1996 [1980], p. 384 - Robin Middleton et David Watkin, *Architecture moderne. Du néo-classicisme au néo-gothique 1750 – 1870*, Paris, Éd. Berger-Levrault, 1983, p. 459 - Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne* [*Modern Architecture : A Critical History*, 1980] Paris, Philippe Sers éditeurs, tr. Fr. Renée Rousso, 1985, p. 319.
[32] Alberto Perez-Gomez, *l'architecture et la crise de la science moderne* [*Architecture and the Crisis of Modern Science,* 1983], Bruxelles, Éd. Mardaga, 1987, p. 352.

L' « élément subjectif » comme point de départ à la problématique de cette thèse

Ces premiers traités d'architecture doivent être considérés avec prudence par rapport aux questions épistémologiques de la discipline. Il faut cependant leur attribuer le mérite d'avoir ouvert la voie à la constitution d'un champ scientifique autonome. Ce qu'il est intéressant de prendre en compte dans le questionnement de cette thèse c'est l'idée que ces livres, malgré leurs aspirations théoriques, gardent en substance, une part importante de la dimension personnelle et subjective qui intervient dans l'acte créatif. Comme le précisa l'architecte italien Aldo Rossi, dans l'introduction à son texte *«* Une architecture pour les musées », écrit en 1964, il semble que tout ce qui fait l'architecture, n'ait pas été révélé, et qu'un *« élément subjectif »* puisse échapper à l'approche rationnelle opérée dans ces précédentes réflexions[33] :

> *« Bien que je tienne l'architecture pour un phénomène positif, concret, je pense que finalement nous nous heurtons à quelque chose qui ne peut être totalement rationalisé : ce quelque chose est en grande partie l'élément subjectif ; il a une importance capitale en architecture comme en politique. L'architecture et la politique peuvent et doivent être entendues comme des sciences, mais leur moment créatif se fonde sur des éléments d'ordre décisionnel ».*

Cette idée, qui est latente dans chacun des grands traités d'architecture, ou qui peut être dissimulée derrière, *« l'élément subjectif »* souligné par Rossi, n'a pas vocation à remettre en cause les principes architecturaux de leurs pères spirituels. Rossi se devait plutôt d'interroger la nature même de leur réflexion, sur la base de ce qui pouvait justifier la valeur presque dogmatique de leurs énoncés.

La silhouette d'un mystérieux personnage en noir, vient prolonger cette idée de l'importance accordée à *« l'élément subjectif »* par Rossi. Présent dans beaucoup de ses

[33] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées » [« Architettura per i musei », in *Theoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968], in *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 263, tr. Fr. Catherine Peyre, Paris, Groupe Expension, 1989, p. 184. Ce texte, a été rédigé dans le cadre du séminaire de théorie du projet architectural tenu à l'institut d'Architecture de Venise en 1964-1965 et publié dans *« Teoria della progettazione architettonica »* par Dedalo, Bari, 1968.

dessins, tel un emblème ou un fantôme, ce personnage semble hanter sa réflexion dans son esquisse d'une théorie du projet. Il préfigure de façon énigmatique, le rôle de l'architecte et de son travail dans la mise au point d'une méthode de Fabrique du projet en architecture. Bien qu'aucune information n'ait été donnée par Rossi, sur la présence insistante de cette figure, cette thèse se propose d'en questionner l'origine. Quelle place et quel rôle jouait ce mystérieux personnage dans les dessins de Rossi et dans sa réflexion sur la Fabrique du projet ?

C'est d'ailleurs ce petit clin d'œil que nous retrouverons tout au long de ces pages.

En introduisant l'idée d'un *« élément subjectif »* qui ne pourrait pas être totalement rationalisé en architecture et qui par essence, échapperait en partie ou totalement à la théorie, Rossi proposa de s'interroger sur l'acte fondateur du projet en évoquant l'univers personnel et culturel de son créateur. Ceci n'est pas sans rappeler l'idée introduite par Auguste Choisy[34], puis reprise par Georges Gromort dans les *Cours de théorie de l'architecture* qu'il professa de 1937 à 1940 à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il introduisit la notion de *« goût »* des architectes en tant que moment décisif dans l'acte créatif en architecture. Cette idée ne pouvait trouver de fondement scientifique et rationnel car, elle ne pouvait s'expliquer que par la compréhension de la nature complexe de l'architecte. Georges Gromort précisait dans le livre qui accompagnait ses cours qu'il fallait compter, *« dans l'appréciation des rapports qui nous plaisent, avec un facteur complètement indépendant de toute donnée scientifique : c'est l'une de nos facultés les plus précieuses et c'est en effet, l'une des formes les plus subtiles du goût. Bien qu'il ne soit pas moins certain, comme nous le verrons bientôt, que tels ou tels tracés puissent correspondre à des proportions définies, nous pensons que ce serait une grave erreur de sous-estimer cette aptitude très spéciale de notre esprit qui nous permet d'évaluer d'instinct ces rapports. Aucun tracé ne saurait avoir la même sureté, si toutefois nous prenons le soin de développer cette faculté par l'étude et par un exercice constant. Elle correspond à un don que, par analogie, on pourrait appeler l'œil, comme on parle de l'oreille quand il s'agit d'évaluer la justesse d'un son »*[35].

[34] Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Paris, Inter Livres, 1991 [1889], 2 tomes, p. 1400.
[35] Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, Paris, Vincent, Fréal et Cie, 1942, p. 411.

Dans cet essai sur la théorie de l'architecture par rapport au principe de composition, le postulat de Gromort conforte l'idée de Rossi sur l'idée de *« l'élément subjectif ».* Cet essai de Gromort, réalisé dans la continuité pédagogique des cours de Jean-Nicolas-Louis Durand[36], propose une piste de réflexion intéressante qui permet de construire un lien entre les traités d'architecture du XVIII[e] et XIX[e] siècles en Europe et *l'Architecture de la ville* d'Aldo Rossi[37]. Il y a en effet, une tentative commune d'offrir un champ disciplinaire autonome à l'architecture en lui reconnaissant, au travers de l'ensemble des facteurs qui interviennent dans sa pratique, une dimension d'ordre personnel, liée à la culture et à l'histoire de l'architecte. Cette reconnaissance d'un *« élément subjectif »* comme l'explicite Estelle Thibault[38], cherche dans ces propositions non pas à être dissimulée comme ce fut le cas lors de la rédaction des premiers traités d'architecture, mais plutôt à être objectivée et investie de la plus grande rigueur scientifique. C'est au travers de ce legs culturel que nous prendrons soin de replacer la réflexion d'Aldo Rossi, afin de s'intéresser aux nombreuses filiations qu'il y a dans ces écrits par rapport à la question de l'épistémologie en architecture.

L'autre point important que suggère la prise en compte de *« l'élément subjectif »*, se situe dans le rapport qu'entretiennent entre eux Politique et Architecture. L'idée de Rossi est toute simple : il part du constat que l'architecture comme la politique se *« fondent sur des éléments d'ordre décisionnels »*[39]*,* donc inhérents à la personne qui les met en avant et aux structures de transmission par la société. Toutes deux peuvent être interprétées, selon lui, comme des sciences, alors même qu'elles se fondent sur des inclinations d'ordre personnel, autant dans leurs formes que dans leurs attitudes. Elles se construisent toutes deux en réponses à une expression collective, et n'en demeurent pas moins dans le moment de leur Fabrique, chacune à leur façon, un acte échappant à une certaine forme d'objectivité. Ce constat pourrait expliquer en partie la grande difficulté qu'il y a depuis toujours à rationaliser leur étude ainsi que leur apprentissage et les méthodes de leur enseignement.

---

[36] Jean-Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'école Polytechnique*, 2 vol., École Polytechnique, Paris, 1802 – 1805.

[37] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], op. cit.

[38] Estelle Thibault, *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Bruxelles, Éd. Mardaga, p. 271. L'auteure s'interroge sur la nature des rapports qu'il existe entre les architectes français entre 1860 et 1950, leurs propres créations et leur façon de se définir culturellement et émotionnellement dans ce nouveau cadre bâti. Dans la continuité de la notion de *« gout »* développée par Georges Gromort, Estelle Thibault tente de décliner tout un vocabulaire de l'affect en architecture ainsi que son importance dans la composition.

[39] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.

L'apprentissage de l'architecture, selon Aldo Rossi n'échappe pas à cette ambiguïté. L'école d'architecture, dans tout ce qu'elle doit attirer à elle pour seulement exister et autonomiser sa propre discipline (sans oublier non plus l'empreinte de son paradoxe initial), a sans doute été le lieu par excellence où cet *« élément subjectif »* a posé le plus de problème. Comment transmettre un principe, une méthode dont une partie échapperait à la rationalité et à l'objectivité ?

Cette vaste question, qui n'habite pas seulement le texte de Rossi mais aussi la plupart des réflexions des enseignants des écoles et des facultés d'architecture italiennes et notamment celles de Venise, Milan et Rome, émergea de façon flagrante en 1966 lors de la publication en Italie du livre l'*Architettura della Città*[40]. La réflexion de Rossi[41] se comprend dans la continuité de celle qu'il avait initié l'année d'avant dans son texte *« Une architecture pour les musées »,* lors de l'appel lancé par Guiseppe Samonà pour la refonte de l'enseignement à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise. Cette réflexion de fond cristallisa une approche nouvelle de l'architecture et, plus encore de l'architecture de la ville en cherchant à la rendre autonome. Elle initia, pour le coup, une véritable rupture dans l'histoire de l'enseignement de l'architecture, tout autant dans la méthode qui caractérisait sa transmission, que dans sa perception. C'est à ce moment précis que l'architecture s'est livrée à une véritable introspection analogique sur elle-même, et que la question de l'épistémologie architecturale a pu enfin être posée.

C'est dans ce livre, *l'Architecture de la ville*, que pour la première fois, qu'un architecte contemporain, qui plus est, enseignant du projet d'architecture, proposa de s'interroger sur la Fabrique de l'architecture, comme un fait analogue à la construction du langage. Bien que l'idée d'une construction analogue entre langage et architecture ne soit pas tout à fait nouvelle[42], il n'en demeure pas moins que ce livre peut être considérée comme la première étude en architecture qui se structure de façon totalement rationnelle autour de ses propres ressources, à savoir, l'architecture. L'analogie que propose Aldo Rossi, entre la structuration du langage et la composition en architecture, ne doit cependant pas être prise au pied de la lettre, et il n'est pas question dans cette étude de poursuivre les nombreuses thèses

[40] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], op. cit.
[41] La réflexion que propose Aldo Rossi dans *l'Architettura della Città* sera plus longuement développée et resituée dans son contexte dans le second point de cette introduction intitulé, *l'Architecture de la ville.*
[42] Il est possible d'en retrouver les prémices dans certains textes du début du XX^{e} siècle, notamment dans les sciences sociales et plus particulièrement dans les sciences urbaines.

des années 1970 qui se sont engagées dans cette voie. Cette proposition de Rossi sera étudiée ici selon sa propre hypothèse de départ, en introduisant l'idée de la subjectivité de chacun. La subjectivité de chacun ou bien encore *« l'élément subjectif »*, sera ensuite replacé dans son contexte afin de l'étudier au sein de la construction d'une pensée, d'une phrase ou d'un monument.

C'est ce rapport analogique, qui sera étudié dans cette thèse.

L'étude du contexte pédagogique italien des années 1960

Cette hypothèse d'Aldo Rossi sera expérimentée dans la continuité réflexive des débats qui ont eu lieu lors du séminaire de *Théorie du projet architectural,* tenu à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise pendant l'année 1964-1965, ainsi que des textes qui en découlèrent. C'est là, dans un premier temps, le point de départ de cette thèse. Elle s'intéressera au contexte très particulier qui fit émerger des écoles et des facultés d'architectures italiennes au début des années 1960, une posture tout à fait nouvelle qui entendait donner une méthode à la Fabrique du projet en architecture. Cette thèse tentera d'expliquer en quoi le contexte italien des années 1960 fut si propice à cette remise en question des schémas d'enseignement classique de l'architecture.

Pourquoi ici en Italie et pas ailleurs ?

Elle s'intéressera aussi au parcours intellectuel et politique d'Aldo Rossi. Il sera questionné au travers de cette approche contextuelle afin de comprendre ce qui lui permit d'expérimenter dans l'*Architettura della Città,* l'idée que la linguistique pouvait offrir un modèle de pensée et de projection propice à l'architecture, ainsi qu'à son enseignement dans

les écoles[43]. Cette idée sera aussi étudiée, comme Rossi le précisait lui-même, en tant que support de la réflexion sur la Fabrique de l'architecture. La linguistique héritée de Ferdinand de Saussure, pouvant selon lui offrir une méthode, des limites et peut-être même, en donner une définition[44].

C'est issu de cette façon de construire une posture critique sur le projet, que l'idée d'interroger dans cette thèse, l'épistémologie de l'architecture, en utilisant la réflexion d'Aldo Rossi, prend tout son sens. À travers son livre l*'Architettura della Città,* ainsi que ses précédents écrits sur la méthode de conduite du projet, Rossi renoue avec les fondements antiques de l'architecture, en assumant consciemment cet héritage. En déployant une analyse intuitive, basée sur le présupposé que la construction de l'architecture de la ville se fait de façon analogue à la celle du langage, il poursuit une façon de faire de l'architecture, construite comme une façon de penser l'architecture. Il expérimente le projet comme un véritable mode opératoire. Pour lui, projet et architecture ne sont pas dissociables. Ne la nommant pas ainsi, Rossi adopte cependant une approche épistémologique qu'il prend soin de replacer au cœur de son enseignement.

Cette idée de Rossi d'interroger « le langage comme un modèle », plus encore comme un référent, voire comme un *type,* est explorée dans cette thèse à travers deux thèmes :

1 - Tout d'abord, le premier thème se focalisera sur l'opposition de principe qu'Aldo Rossi adressait à certains épigones du Mouvement Moderne ainsi qu'à leur lecture décontextualisée de l'architecture et de la ville. Elle ne s'appuyait plus chez eux sur les éléments concrets que portait le site ainsi que son histoire. Dans un second temps, cette thèse

[43] À ce sujet, Arduino Cantafora faisait aussi remarquer dans sa préface à l'édition de 2001 de *l'Architecture de la ville,* que ce livre avait *« donné aux écoles d'architecture les éléments d'un débat de fond dont les aboutissements »* apparurent *« de façon éclatante à la XV^e Triennale de Milan de 1973 ».* Puis de rajouter un peu plus loin dans sa préface que les étudiants avaient aussi *« le droit de pouvoir se confronter à ce texte, qui n'a absolument rien perdu de sa densité initiale et qui reste une enquête méthodique sur le contenus qu'on peut attribuer à la ville, afin d'essayer de tracer son futur. ».* In Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], Paris, In folio, coll. Archigraphy, tr. Fr. revue et corrigée Françoise Brun, 2001, (préface d'Arduino Cantafora), p.8.

[44] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, coll. Grande Bibliothèque Payot, [1916] 1995, p. 520.

proposera une lecture de la pensée de Rossi, en tentant de comprendre pourquoi et comment cette opposition au Mouvement Moderne dans les années 1950 et même au début des années 1960, n'était pas si évidente à défendre. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, l'idéologie du Mouvement Moderne faisait consensus auprès d'un très grand nombre d'architectes et d'urbanistes qui voyaient en elle, l'unique réponse possible à apporter à la reconstruction des villes européennes. Il était alors très difficile de s'y opposer.

Pour bien comprendre cet attachement, il ne faut pas oublier que les sciences urbaines se sont, pendant toute la première moitié du XX^{e} siècle, et plus particulièrement sur la période qui couvre l'entre-deux-guerres, construites au travers de leur recherche d'une autorité scientifique. Cette recherche s'est faite de plus en plus pressante. Les sciences urbaines, dès leur première apparition, se sont rapidement organisées autour des congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) jusqu'à devenir une véritable référence pour toute la profession[45]. Cette progression des sciences urbaines culminera en 1933 lors de la VI^{e} réunion des CIAM et aboutira à la rédaction de la première version de *La Charte d'Athènes*. C'est en 1943, que la publication officielle de *La Charte d'Athènes* signée coécrite par Le Corbusier voit le jour. Elle lui conférera dans les années 1950, un statut incontournable qui alimenta les sciences urbaines selon les réflexions imaginées par les CIAM et les architectes du Mouvement Moderne. Ce statut fut d'autant plus évident qu'un grand nombre de villes en Europe confièrent aux architectes urbanistes du Mouvement Moderne, la mise en place de leurs grands plans d'urbanisme. Des villes telles qu'Amsterdam en 1934, Londres en 1945, Copenhague en 1950 et Stockholm en 1952 y ont adhérées et, appliquèrent le fonctionnalisme de l'urbanisme moderne.

[45] Les CIAM (congrès internationaux d'architecture moderne) se sont constitués au château de La Sarraz en juin 1928. Formé par un groupe de 28 architectes européens, organisé autour de Le Corbusier, d'Hélène de Mandrot (propriétaire du château) et de Siegfried Giedion qui était le premier secrétaire général du congrès, ils formulèrent la déclaration de La Sarraz en hommage au château qui les avait hébergés. L'ensemble des architectes présent insista longuement sur le fait que construire était *« l'une des activité élémentaire de l'homme intimement liée à l'évolution de la vie »*. Mis en place afin de promouvoir un urbanisme rationnel et fonctionnel, les différents CIAM qui se sont échelonnés de 1928 à 1959, ont permis sous la conduite de Le Corbusier de participer à la formation de la Charte d'Athènes dont le moment clef se situa lors du IV^{e} CIAM en 1933. Parmi les membres fondateurs des CIAM, il faut noter la présence de Victor Bourgeois, Pierre Chareau, Josef Frank, Gabriel Guevrekian, Max Ernst, Haefeli, Hugo Häring, Arnold Höchel, Huib Hoste, Pierre Jeanneret (cousin de Le Corbusier), André Lurçat, Ernst May, Fernando García Mercadal, Hannes Meyer, Werner Max Moser, Karl Moser, Carlo Enrico Rava, Gerrit Rietveld, Alberto Sartoris, Hans Schmidt, Mart Stam, Rudolf Steiger, Henri-Robert Von der Mühll, et Juan de Zavala.
Cependant, entre les réunions de 1953 à 1959, commencèrent à se faire sentir des dissidences au sein du groupe d'architectes urbanistes et les limites de l'application de la Charte d'Athènes apparurent. Le CIAM se termina officiellement en 1959 à Otterlo aux Pays-Bas. Certains membres se réunirent à nouveau en créant le groupe Team X, mais en le pensant en opposition avec l'héritage de la pensée de Le Corbusier.

L'approche théorique des sciences urbaines, en essayant de se focaliser sur une méthode rigoureuse et rationnelle, n'avait pas laissé de place à une approche sensible de la ville, et encore moins, à l'idée qu'un *« élément subjectif »* pouvait être pris en compte dans l'étude et la planification de la ville. La position de Rossi dans son livre *l'Architecture de la ville,* bien qu'elle ne fut cependant pas orpheline et qu'elle témoigna par ailleurs d'une nouvelle façon d'aborder l'urbanisme en Italie, était loin, à ses débuts, de faire consensus auprès de la profession.

Si certains architectes et urbanistes se sentirent proches intellectuellement de cette façon de penser les faits urbains, il n'y avait encore pour l'éprouver aucune œuvres architecturales l'expérimentant. De même, les différentes écoles et facultés d'architecture en Italie, avaient été marquées en profondeur, par cette montée en puissance du fonctionnalisme du Mouvement Moderne italien dans les rangs de leurs enseignants. De ce fait, dans la nature et la structure même de leurs enseignements, différentes idéologies s'affrontaient encore dans les écoles et les facultés, suite aux séquelles laissées par ces différentes approches. À la suite des dérives fonctionnalistes des épigones du Mouvement Moderne[46], initiés dès les années 1920 en Europe, de nombreuses ondes de choc s'étaient rapidement propagées dans les écoles d'architecture en Italie.

Ces ondes de chocs, tout comme l'arrivée du fascisme au pouvoir, la décennie suivante, participèrent à modifier en profondeur la structure de l'enseignement de l'architecture. Elles laissèrent derrière elles, une cicatrice importante dont la chute du régime fasciste et la fin de la seconde guerre mondiale, ne parvinrent pas à effacer l'empreinte.

C'est dans ce délicat climat d'héritage que Rossi entama sa formation en architecture et qu'il se construisit aussi sa figure de militant politique et d'architecte intellectuel engagé.

[46] Aldo Rossi a toujours reconnu le grand intérêt théorique des textes de Le Corbusier ainsi que sa réaction en tant qu'architecte face à l'historicisme alors en vigueur au début du XX^{e} siècle. Contrairement aux critiques qu'il formule à l'égard de l'approche fonctionnaliste, Rossi se réfère à de nombreuses reprises à la pensée de Le Corbusier et d'Adolf Loos ainsi qu'à leurs d'analyses des monuments et plus particulièrement ceux de l'antiquité. Il considère cependant que cette pensée humaniste qui animait les fondements du Mouvement Moderne s'est très vite perdue et plus encore dans ce qui concernait l'urbanisme. La recherche omniprésente du fonctionnalisme qui va animer les recherches des groupes d'architectes urbanistes tel que *Team X* et *Archigram* ne sera jamais celle que défendra Aldo Rossi et il n'aura de cesse de s'en éloigner.

2 - Le second point qui permit à Aldo Rossi d'interroger le langage comme un modèle et un processus analogique, capable d'éclairer l'enseignement de la pratique en architecture, est à rechercher du côté des nombreux transferts culturels qu'il y eut pendant la fin des années 1950 et le début des années 1960 entre la France et l'Italie.

Est-ce « l'esprit du temps » qui a orienté la pensée de Rossi vers la culture française ou les architectes et intellectuels de son entourage qui l'y ont conduit ?

Comment, l'effervescence de la pensée française depuis le début du XX^{e} siècle, et plus particulièrement les réflexions de Claude Lévi-Strauss[47], Jacques Lacan[48], Michel Foucault[49], Roland Barthes[50] et Gérard Genette[51], pourrait avoir eu un certain écho dans les propos d'Aldo Rossi dans l'écriture de *l'Architecture de la ville* ?

L'idée de s'interroger sur la nature des échanges culturels, qu'il y a pu avoir entre le livre d'Aldo Rossi et ces auteurs français, n'est pas nouvelle. Cette thématique fut souvent questionnée à partir d'une logique linéaire, dans laquelle, il était difficile de déterminer avec précision l'impact de ces transferts culturels. Si la réflexion de Rossi a été influencée par ces enseignants et intellectuels français, il conviendrait donc d'aborder avec détails la parution de chacun des livres précédemment cités ainsi que les conditions dans lesquelles ils furent écrits. Cette enquête sur la chronologie des parutions et des séminaires qui ont nourri les échanges culturels entre la France et l'Italie au début des années 1960, est primordiale. Nous pouvons penser qu'elle cristallise en grande partie les conditions dans lesquelles Aldo Rossi a écrit *l'Architecture de la ville*. Il ne s'agit pas aujourd'hui de relire ce livre via les différentes approches linguistiques avancées par ces auteurs français afin d'en avoir un éclairage supplémentaire, bien au contraire, il s'agit d'enquêter sur ce qui a poussé Rossi, de par sa formation intellectuelle, ses rencontres, ses lectures et ses voyages, à rejoindre les thématiques de ces auteurs français pour développer son enseignement du projet.

[47] Dans le cas de Claude Lévi-Strauss, l'étude des transferts culturels se recentra sur les trois ouvrages majeurs parus avant l'Architecture de la ville, à savoir : Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, UNESCO, 1987 [1951], p. 127 - Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, coll. Terre Humaine, 2001 [1955], p.504 - Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, coll. Terre humaine, 1958.
[48] Jacques Lacan, *Écrits*, éditions du Seuil, II volumes, Paris, 1966.
[49] Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1966.
[50] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, Paris, 1953.
[51] Gérard Genette, *Figures, essais*, Éditions du Seuil, Paris, 1966.

Comment cette approche sur des thématiques, à priori distantes des préoccupations architecturales, s'est-elle opérée dans ce livre et quelles en furent ces conséquences sur son sa pédagogie ?

S'interroger sur les transferts culturels qu'il y aurait eu, reviendrait d'une part, à enquêter sur la composition de la bibliothèque de Rossi alors qu'il rédigeait son livre et, d'autre part, à découvrir comment dans les écoles d'architecture et dans les médias en Italie, se relayait la pensée de ces intellectuels Français au début des années 1960. L'un des temps forts de ces transferts culturels eut lieu lors de la XIII[e] Triennale de Milan. Placée sous le signe de l'interdisciplinarité et codirigée par Vittorio Gregotti et Umberto Eco, elle permit à Rossi de rencontrer le Gruppo 63[52], proche des idées marxistes et des nouvelles théories du structuralisme.

La recherche ici présentée se concentre sur les échanges qui ont lieu avant l'écriture de *l'Architecture de la ville* d'Aldo Rossi en 1966 et sur les notes contenues dans ses *Quaderni Azzuri*[53]. Les premières relectures que vont proposer dès 1973, les architectes de la Tendenza ou bien même celles que vont proposer en France en 1968, Bernard Huet et Philippe Panerai, tel que les évoque Jean-Louis Cohen dans son ouvrage *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, ne constituent pas le terrain d'enquête de cette thèse[54].

[52] Le Gruppo 63 est un mouvement littéraire qui combine dans une forme délibérément libre et ouverte la musique et la littérature. Le Gruppo 63 rassemble des poètes, des écrivains, des critiques et des intellectuels qui sont tous en rupture avec les formes d'expressions traditionnelles italiennes ainsi qu'avec le climat conservateur qui règne dans l'ensemble de la société italienne à cette époque. C'est la présence de Vittorio Gregotti, unique architecte du groupe qui fait le lien entre le Gruppo 63 et le sujet de cette thèse. Ce qu'il est intéressant de prendre en compte lorsque Gregotti souligne la ressemblance entre les différents arts et la pratique de l'architecture, c'est qu'il faut, selon lui, réélaborer sans cesse les règles du projet architectural face à un contexte sans cesse changeant. Pour le Gruppo 63, le langage est intrinsèquement lié au processus créatif en art et pour Vittorio Gregotti, à celui de l'architecture. C'est dans cet esprit qu'il organisera avec Umberto Eco, la XIII[e] Triennale de Milan et qu'il invita Rossi et de nombreux autres architectes à y participer.

[53] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri,* op. cit. Ces carnets, publiés pour la première fois en 1999, retranscrivent de 1968 à 1997 en 47 volumes, l'ensemble des notes de Rossi.

[54] À ce sujet, les livres de Panerai et Huet sont assez explicites et se positionnent clairement dans la continuité de la pensée d'Aldo Rossi et de la Tendenza :
Bernard Huet, *Anachroniques d'architecture*, Paris, Édition des archives d'architecture moderne, 1981, p. 179.
Philippe Panerai, Jean Castex et Jean-Charles Depaule, *Formes urbaines, de l'îlot à la barre*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 1997, p. 196.
Philippe Panerai et Jean- Charles Depaule, Marcelle Demorgon*, Analyse Urbaine,* Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 1999, p. 189.

La question sur la « ville analogue » posée par la Tendenza en 1973 et en 1976, lors de la Biennale de Venise, pouvant déjà être perçue en tant qu'esquisse dans la pensée de Rossi avant 1966, sera elle aussi, abordée au travers de la question de l'épistémologie.

Cependant, il nous faut être prudent car lorsque Rossi et ces confrères de la Tendenza, à la fin des années 1970, ouvrirent le débat à une échelle internationale avec la traduction de leurs textes clefs ou par le biais d'expositions, le propos d'origine sembla disparaître. La question de l'épistémologie du projet qui avait animé les débats dans les écoles et les facultés d'architecture en Italie (et tout particulièrement celle de Venise), afin de construire une méthode de travail et de se doter d'un outil pédagogique, se vidait peu à peu de son sens. Les objectifs sémantiques, jusque-là mis en avant, se perdirent au profit de la nécessité, pour ces mêmes architectes, de construire. Aldo Rossi, peut-être plus que les autres, entra de plein pied dans le compromis ou, ce qu'il conviendrait d'appeler le *« paradoxe de l'architecte intellectuel »* qui cherche à construire ce en quoi il croit[55]. Ainsi, à propos des transferts culturels qui nourrirent les débats des années 1960 en Italie, ne seront étudiés, dans cette thèse, que les textes qui ont précédé *l'Architecture de la ville.*

Les échanges culturels et le contexte d'interdisciplinarité généralisé des années 1960 en Europe Occidentale, permettait de comprendre et de contextualiser le processus qui poussa Rossi à ouvrir l'étude de l'architecture de la ville aux nouveaux champs lexicaux de la linguistique, ainsi qu'à leur influence dans de nombreuses autres disciplines à la recherche d'une nouvelle définition.

Le livre de Rossi est donc l'un des premiers à interroger le projet en architecture, pour en faire une méthode. Il prend appui sur la valeur subjective que porte tout acte créateur en architecture et en art. Il faut considérer l'idée que c'est en grande partie ce livre, qui a reconfiguré l'approche « rationaliste » italienne, entamée au lendemain de la seconde guerre mondiale lors de la chute du fascisme. Bien avant que la Tendenza fasse consensus auprès des différentes écoles de pensées en architecture en Italie, c'est d'abord la réflexion de Rossi qui a permis de construire une position commune. C'est sur ce livre, que prendront appui bon

[55] Jean Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'italophilie*, *In extenso*, N°1, Paris, EAPV, 1984.

nombre de travaux de recherches sur l'enseignement de la théorie en architecture et notamment en France. En 1968, afin de conduire la réflexion de leurs enseignements, remis en cause depuis le début des années 1960, les premières écoles d'architecture françaises, recherchèrent leur propre autonomie en se focalisant à leur tour, sur la conception d'un outil théorique.

Problématique et hypothèses

Après ces pages introductives, tant sur le sujet de cette thèse esquissé dans ses grandes lignes, et dans son contexte, que sur les raisons personnelles et culturelles qui nous y ont conduit, nous proposerons de développer l'ordre des principales questions qui nous ont amené à construire les différents chapitres de la thèse.

Pourquoi *l'Architettura della Città* de Rossi, plus qu'un autre texte, a marqué son époque et a su traverser l'épreuve du temps ?

Ce n'est pas que le discours tenu y soit simple et limpide mais la réflexion de Rossi est complexe et convoque de nombreux champs disciplinaires différents, souvent difficiles à associer entre eux[56].

Comment expliquer la raison pour laquelle cet ouvrage, qui n'est pas le premier dans le champ de l'architecture à établir une filiation directe avec les sciences humaines, ait pu être érigé comme modèle, et qu'il ait connu une renommée aussi importante de la part de l'ensemble de la profession ?

Selon notre hypothèse de départ, c'est l'approche intuitive, voir même inductive d'Aldo Rossi qui lui a permis de transformer le monument d'érudition qu'aurait pu être son livre, en une œuvre singulière. Cette œuvre conjugue ce qui a toujours fait l'essence de l'architecture, à savoir, son questionnement au travers d'autres disciplines, et plus particulièrement celles s'occupant du langage, participant à modeler la personnalité et la subjectivité des êtres humains.

Nous souhaitons, dans ce travail de thèse, nous intéresser plus particulièrement à la question de l'épistémologie architecturale qui se trouve au cœur du livre d'Aldo Rossi. Ce qui a émergé des quelques pages précédentes nous amène à nous interroger sur plusieurs autres

[56] Dans cet esprit d'approche composite et pluriel du travail d'Aldo Rossi, Martin Steinmann soulève l'idée d'un livre composé de réflexions *« présentées souvent sans relation »* et dont *« seulement l'écriture […] suggestive »* fait sens. Pour lui ce livre se construit tout comme le reste de son œuvre, sous forme de parataxe.

points. En effet, après avoir retracé le parcours d'Aldo Rossi et nous être intéressé aux personnes qui ont ponctué son parcours avant 1966, ainsi qu'aux œuvres et à sa pensée durant cette même période, nous aborderons la thématique de la méthode qu'il a utilisée. Nous chercherons à démontrer comment ce livre peut servir de méthode de travail et de conception en architecture urbaine, voire comme outil ou modèle, qui serait le reflet d'une certaine pratique et d'une certaine Fabrique de l'architecture.

Ces interrogations se dérouleront en trois temps.

I – Aldo Rossi et le contexte réflexif du début des années 1960 en Italie :

Quel rôle joue le contexte italien des années 1960 sur le parcours intellectuel d'Aldo Rossi et plus particulièrement la ville de Milan ?

Comment comprendre l'importance des transferts culturels entre la France et l'Italie dans la réflexion de Rossi ?

Quels sont les thématiques et les personnalités importantes et diverses de ce contexte qui ont marqué l'écriture de *l'Architecture de la ville* ?

Quel rôle a joué le Politique et les cercles d'intellectuels qu'il fréquentait, dans sa compréhension des faits urbains ?

Au début de la seconde moitié du XX^{e} siècle, l'articulation que propose Aldo Rossi entre architecture et urbanisme, par le biais, de l'architecture de la ville, se cristallise par une méthode de Fabrique du projet et par un cadre épistémologique, se retrouvant au premier plan de l'enseignement de l'architecture dans les écoles. Cette approche sensible qu'il faut comprendre comme une riposte, vise à une remise en contexte du projet urbain avec l'étude de l'ensemble des facteurs interagissant sur ses fonctions, sa forme et sa nature même. Cette riposte prit naissance à un moment charnière, dans lequel l'urbanisme issu du Mouvement

Moderne n'avait pas su offrir ce qu'il avait promis. Riposte qui s'engagea aussi dans l'enseignement de l'architecture en crise en Italie, et où la question de l'ouverture et de l'interdisciplinarité fut au centre de toutes les recherches. Bien comprendre les conditions qui ont vu éclore cette riposte et comment elle se structura, sera le premier point qu'abordera cette thèse en s'attachant plus particulièrement à la position et au parcours d'Aldo Rossi.

Le *« génie »* de Rossi naquit d'une approche contextuelle de l'architecture de la ville. Il témoigne d'un souci constant qui va de la pensée du projet jusqu'à sa mise en forme, et permet ainsi d'embrasser tout le processus de Fabrique en architecture. Pour aller plus loin, il faut reconnaitre que ce n'est pas simplement le souci d'un contexte physique et géographique qui fait sens dans *L'Architettura della città* mais *« des choses plus profondes »*[57]. Dans son livre, Rossi exploite le contexte dans son ensemble. Qu'il soit politique, culturel, historique, social ou bien même philosophique, le contexte du début des années 1960 porte en lui, le germe d'un profond bouleversement sur lequel il ne parait être utile de s'interroger. Celui-ci ayant eu d'importantes répercussions sur la thèse même du livre de Rossi.

II – De l'exercice de la critique à la pratique du projet : l'influence des « Maitres »

En quoi l'exercice de la critique architecturale a-t-elle permit a Rossi de justifier son discours et sa posture sur l'architecture de la ville ?

Quel rôle a joué la revue Casabella Continuità dans la formation intellectuelle d'Aldo Rosis ?

Comment justifier l'apport de nouvelles disciplines dans le livre de Rossi ?

Et comment percevoir l'influence d'Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni, Carlo Aymonino et Guiseppe Samonà, dans son œuvre ?

[57] Arduino Cantafora, « Peu de choses, et profondes », in Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], Paris, In folio, coll. Archigraphy, tr. Fr. revue et corrigée Françoise Brun, 2001, pp. 241 – 250 (préface d'Arduino Cantafora).

C'est dans l'exercice de la critique que Rossi construit une grande partie de son parcours et qu'il se positionne rapidement au sein de la revue *Casabella Continuità* en tant qu'architecte militant. Cette revue, sous la direction d'Ernesto Nathan Rogers, va devenir le fer de lance d'une nouvelle génération d'architectes qui s'organisant comme une *« famille spirituelle »*, proposera une relecture de l'histoire de l'architecture. Elle utilisera l'histoire comme un matériau du projet et ouvrira, dans une Italie en pleine reconstruction, la réflexion urbaine à de nouvelles disciplines, telles que la linguistique et la sémiologie. En rupture avec le Mouvement Moderne, Rossi et ces architectes feront de cet exercice de la critique, un passage obligé vers la construction de leur propre corpus. Tout en faisant référence au statut d'auteur dans l'acte de création, ils s'interrogeront sur la Fabrique du projet en cherchant une méthodologie objective et transmissible.

III – Du type à l'analogie : les éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet rossien

Comment comprendre aussi l'importance que Rossi donne dans son livre aux sciences sociales ainsi qu'à une approche linguistique de *l'Architecture de la ville* ?

Comment comprendre aussi l'idée de Rossi suivant laquelle la linguistique peut offrir le cadre d'une méthode à l'analyse architecturale ?

Pourquoi et comment l'étude du contexte politique et culturel dans lequel Rossi publie son livre, permet de corroborer l'hypothèse selon laquelle *l'Architettura della Città* pourrait se lire comme une approche sémantique de l'étude de l'architecture urbaine ?

Quel lien faudrait-il projeter entre *« les points définis »* par Ferdinand de Saussure et *« l'élément subjectif »* que porte la Fabrique du projet en architecture. Là encore, l'étude de l'histoire personnelle d'Aldo Rossi et de son parcours intellectuel en tant qu'enseignant et militant politique engagé, permettrait-elle d'établir un lien entre la linguistique de Ferdinand de Saussure et son utilisation dans l'analyse du projet en architecture ?

Comment comprendre enfin, que l'architecture de la ville, mise en avant dans le livre d'Aldo Rossi, puisse être porteuse d'une dimension pédagogique qui se réfère directement à la question de l'épistémologie du projet en architecture ?

Comment comprendre aussi que cette question de l'épistémologie puisse être portée dans des disciplines telles que la linguistique et la sémantique ?

De façon encore plus évidente, une grande partie de cette thèse pourrait s'interroger sur cette phrase énigmatique qu'Aldo Rossi livre à ses lecteurs dans l'introduction de son livre.

> *« On peut comparer la valeur des éléments permanents dans l'étude de la ville à la valeur des éléments permanents dans le langage ; l'étude de la ville présente des analogies particulièrement évidentes avec l'étude de la linguistique, en raison surtout de la complexité des processus de modification et de l'existence des permanences. Les points définis par Saussure pour le développement de la linguistique pourraient servir de programme pour le développement de la science urbaine : la description et l'histoire des villes existantes, la recherche des forces qui interviennent de manière permanente et universelle dans tous les faits urbains*[58] *et naturellement, la nécessité pour cette science urbaine de délimiter son propre champ et de se définir. »*[59]

Cet aparté sur l'approche linguistique, une fois le contexte de sa pensée et de son histoire établis, ouvre la porte à de nombreuses autres hypothèses. En effet, comment comprendre cette approche rationnelle des *« faits urbains »,* sans s'interroger sur ce qui permit à Rossi d'utiliser avec une telle liberté de ton et une telle souplesse, les sciences sociales ?

---

[58] La traduction de *« fatto urbano »* suivant le choix des traducteurs se fait de deux façons possible : soit par l'expression « faits urbains » comme c'est ici le cas, soit par le mot « artefact ». Cela présente l'intérêt d'introduire en français un élément de compréhension supplémentaire, car en insistant avec l'emploi du mot artefact, sur l'idée que cette intervention est due à l'action de l'Homme sur son milieu, la dimension culturelle de l'architecture prend encore plus de sens. Cette thèse utilisera donc cette double acceptation. Il est aussi à noter que l'emploi du mot « artefact » ne se retrouve pas dans la version italienne de *L'Architettura della città* et qu'il ne vient pas d'Aldo Rossi lui-même. C'est sans doute le passage par la retranscription anglo-saxonne qui a précédé la traduction française en 1981que le mot « artefact » a été apporté dans la traduction francophone. En effet, étant directement issu du mot « artifact » qui pour le coup désigne un objet ayant subi une transformation suite à une intervention humaine comme l'utilisent en France les archéologues, la retranscription de *« fatto urbano »* par le mot « artefact » en français, n'est pas sans poser certains problèmes.

[59] Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, op. cit., p. 10.

Pour le dire autrement, comment le « modèle linguistique » permit-il à Aldo Rossi, non seulement de justifier ses emprunts auprès des sciences urbaines du début du XX^{e} siècle en France, mais plus encore de les fédérer au sein d'une approche unique dans l'étude de l'architecture de la ville ?

Bien que Rossi se soit largement inspiré des thèses de Maurice Halbwachs, Pierre Lavedan, Marcel Poëte, Lewis Munford[60], Camillo Sitte[61] et Georges Chabot[62] sur lesquelles cette thèse se propose de revenir, et qu'une grande partie des connaissances que porte son texte, soit déjà présent dans les écrits qu'il a référencé dans son étude ; le *« génie »* de Rossi, réside dans la retranscription qu'il en a fait ainsi que dans sa façon de les relier entre eux.

Il prolonge leur portée dans l'architecture et dans sa méthode de Fabrique de la ville. Selon lui, la ville comme le langage ne peuvent pas simplement se définir par leur fonction et leur genre, mais laissent au contraire, transparaître quelque chose de plus, quelque chose qui tient à la personnalité du concepteur et à *« l'élément subjectif »*. Tous deux ne pouvant s'affranchir dans la composition du projet.

[60] Lewis Munford, *La cité à travers l'histoire* [*The City in History, Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects, 1961*], Marseille, Agone, tr. Fr. Guy et Gérard Durand révisée et actualisée d'après la dernière version originale par Natacha Cauvin, 2011 [1964], p. 922.
[61] Camillo Sitte*, L'Art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques* [*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889]*,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, tr. Fr. Daniel Wieczorek, 1996, p. 188.
[62] Georges Chabot, *Les villes*, op. cit.

Partie I

Aldo Rossi et le contexte réflexif du début des années 1960 en Italie

Figure 7 : Image extraite du film *Main basse sur la ville* (*Le mani sulla città*), Francesco Rosi, 1963.

I – Aldo Rossi et le contexte réflexif du début des années 1960 en Italie

Cette première partie, a pour ambition, de faire le point sur le parcours de Rossi, de comprendre en quoi sa formation, ses fréquentations politiques et intellectuelles dans les milieux universitaires ou bien même professionnels, les rencontres qu'il a faîtes, les courants de pensée face auxquels il s'est positionné (pour ou contre d'ailleurs), ont influencé et finalement conditionné en grande partie sa formation d'architecte tout autant que son livre. En second lieu, cette première partie, veut s'attacher aussi à l'étude du contexte qui a permis cette démarche.

Figure 8 : Photographie de la *Tour Velasca* (*La Torre Velasca),* construite par le groupe d'architectes Milanais BBPR, Gian Luigi Banfi (1910 - 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909 - 2004), Enrico Peressutti (1908 - 1976) et Ernesto Nathan Rogers (1909 - 1969). Milan, projet réalisé entre 1950 et 1958 en collaboration avec A. Danusso, collection particulière.

Il s'agit de s'interroger sur les écrits qui existaient déjà avant le livre de Rossi. Si certaines études contemporaines font apparaitre *l'Architettura della Città,* comme l'une des réflexions à l'origine de l'autonomie de la discipline de l'architecture urbaine au XX^{e} siècle, il faut tenir compte des nombreux rapprochements entre l'architecture et l'urbanisme qui existaient déjà. Ces différents rapprochements n'ont pas œuvré à l'autonomie scientifique de la discipline, pourtant ils ont su faire apparaitre, depuis les premières réflexions d'Alberti, l'idée que la ville dans son ensemble était une architecture. Il fallait pour les comprendre toutes deux, les étudier conjointement.

Le parcours d'Aldo Rossi est à ce sujet très éclairant. Dans une Italie de l'après-guerre désorganisée politiquement et en proie à ses propres démons, il permet de comprendre que cette longue évolution qui a conduit l'architecture urbaine au statut de discipline autonome, ne se retrouve pas uniquement dans le mouvement de la Tendenza au début des années 1970, ou même dans le livre de Rossi. Au contraire, l'architecture de la ville puise ses racines les plus anciennes au cœur d'une histoire longue et complexe dont les tout premiers substrats se retrouvent, bien avant l'histoire personnelle d'Aldo Rossi. Déjà Platon puis Aristote dans leurs approches de la cité en faisaient état en plaçant au centre de leurs réflexions sur la ville, les questions du rapport à l'Homme et à l'architecture. La plus grande partie de la contribution de Rossi se situe en réalité ailleurs, car toute la pertinence de sa double approche, à la fois rationnelle mais aussi sensible et intuitive, réside dans la construction d'une méthode empruntée aux sciences sociales et plus particulièrement au cadre qu'offrait la linguistique. Méthode dialectique qui chercha à se doter d'un corpus d'étude ainsi que de nombreux outils propre à l'héritage d'une discipline à laquelle Rossi tentait de donner forme.

I.1 - Aldo Rossi : Parcours singulier d'un architecte, de l'analyse de l'intellect au génie de l'intuition

I.1.1 – Le parcours d'Aldo Rossi

La carrière professionnelle et le parcours d'Aldo Rossi sont liés, en grande partie, à l'émergence de la Tendenza ainsi qu'aux architectes qui la composaient. L'idée de ce bref détour par sa biographie est avant tout de restituer les sources qui ont influencé la réflexion d'Aldo Rossi et de contextualiser la question de l'épistémologie en architecture au sein de sa propre formation. C'est dès les débuts du parcours d'Aldo Rossi que se mettent en place chez lui, des réflexions sur l'enseignement du projet et les conditions de sa transmission. C'est elles aussi qui permettront de comprendre, plus tard, en quoi la posture de la Tendenza et des architectes qui la composaient, s'orientait déjà vers des questions de processus et de méthodologie.

Aldo Rossi, né à Milan le 3 mai 1931, est un de ces architectes « complets » qui cultive tout à la fois, depuis ses débuts en architecture, la figure de l'architecte, la figure de l'intellectuel et la figure du militant politique. Considéré comme l'un des plus grands théoriciens de l'architecture de la seconde moitié du XX^{e} siècle, après avoir écrit *L'Architettura della Città* en 1966, il a mené de front son agence d'architecture, sa carrière d'enseignant et son engagement politique.

Tout d'abord, la figure de l'intellectuel chez Rossi est celle de l'acteur qui opère, par son travail et son engagement, une critique continue sur la société qui l'entoure. C'est aussi la posture de celui qui se fabrique au travers de son analyse des faits, un esprit critique et une identité qui lui est propre. La recherche d'une méthode du projet architectural est inhérente à

l'ensemble de la réflexion et des écrits de Rossi. Plus qu'une posture qu'il a prônée en tant qu'architecte et intellectuel, elle est à comprendre dans tout ce qui est parfois tu chez lui, en le cherchant dans *« l'élément subjectif ».* C'est la recherche des limites de ce dernier qui a guidé son intuition et sa façon d'envisager l'étude de la Fabrique de ville et des faits urbains dans la continuité des approches pluridisciplinaires entamées dans *L'Architettura della Città*. La question de l'intuition est donc au centre de l'œuvre d'Aldo Rossi. Partout présente, elle occupe non seulement une place de premier choix dans sa réflexion sur l'architecture mais aussi sur la pratique qu'y si rapporte.

Il sera diplômé de la faculté d'Architecture de l'école polytechnique de Milan en 1959 en soutenant sa thèse de fin d'études, sous la responsabilité de Piero Portaluppi, avec le projet d'un centre culturel et d'un théâtre pour Milan.

Dès 1955 il participa activement à la revue *Casabella Continuità* sous la direction d'Ernesto Nathan Rogers. Il y travailla avec Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi, Gae Aulenti, Giotto Mèche, Guido Canella et Giancarlo De Carlo. C'est avec eux qu'il alimentera les bases de sa réflexion sur les études typologiques en architecture par rapport aux notions de mémoire et d'analogie, conduisant le processus de mise en forme du projet[63]. Il deviendra l'un des rédacteurs en chef de la revue *Casabella Continuità* de 1961 à 1964. Ces nombreuses rencontres permirent à Rossi de rapidement côtoyer un large cercle d'intellectuels qui a joué un rôle majeur dans sa propre formation culturelle. Autant de questions, de rencontres et de prises de positions qui le menèrent à être plus tard le chef de file de la Tendenza.

En 1963, il débuta l'enseignement et devient la même année, l'assistant de Ludovico Quaroni à la faculté d'architecture et d'urbanisme d'Arezzo, ainsi que celui de Carlo Aymonino, alors responsable du cours *Caractères distributifs des édifices* à l'Institut Universitaire d'architecture de Venise. Il participa aussi aux débats qui eurent lieu lors du séminaire de théorie du projet architectural qui se tint à l'institut d'Architecture de Venise pendant l'année universitaire 1964-1965. Ce séminaire, visait à porter un nouveau regard sur la discipline, et tenter de renouveler l'enseignement du projet en architecture. Sous la

[63] Pour plus de précision sur ce sujet, se reporter aux travaux de Frédéric Migayrou et d'Alberto Ferlenga et notamment : Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 159 - Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi – Tout l'œuvre* [*Aldo Rossi – Tutto le opere,* 1999], Cologne, Könemann, tr. Fr. Élizabeth Bozzi et Mathéa Giacometti, 2001, p. 457.

direction de Guiseppe Samonà, il donnera lieu à la rédaction du livre collectif *Teoria della Progettazione,* sur lequel ce travail de thèse s'appuiera à de nombreuses reprises. Lors de ce séminaire collectif, aux côtés de Guido Canella, Manfredo Tafuri, Vittorio Gregotti, Rossi écrivit l'article très remarqué *Architettura per i musei,* afin de mettre en avant la nécessité d'un cours de théorie en architecture. Cet article servit de base à l'écriture de *l'Architettura della Città* qui cristallisa en 1966 le fondement de la discipline de l'architecture urbaine. Apparaissant sous l'influence du structuralisme et de la sémiotique, l'autonomie, ainsi que le fondement de la discipline architecturale que prônait Rossi, et avec lui, la plupart des enseignants de l'Institut d'architecture de Venise, se structura peu à peu au travers de ces différents écrits. En mettant, de façon de plus en plus évidente, au premier plan de leur posture, une approche linguistique de l'histoire de l'architecture, des éléments de réponse vinrent enrichir la méthodologie du projet en architecture ainsi que la question de l'épistémologie de sa pratique. Ce livre ouvert, *l'Architettura della Città*, posant plus de questions qu'il n'en résout, va rapidement conditionner la renommée à l'internationale d'Aldo Rossi ainsi que sa carrière professionnelle.

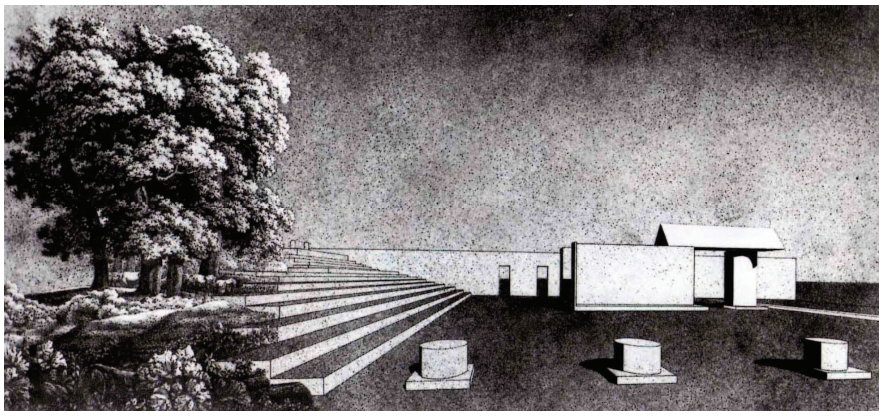


Figure 9 : Dessin en perspective de la place de la mairie et du monument aux Résistants de Segrate, Aldo Rossi et Luca Meda, Segrate, 1965, collection privée, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, op. cit., p. 38.
Figure 10 : Photographie de la place de la mairie et du monument aux Résistants de Segrate, Aldo Rossi et Luca Meda, Segrate, 1965, photographie de Matteo Vanini.

En 1962, sous l'impulsion de Carlo Aymonino, il construit avec Luca Meda, lors du réaménagement de la place de la mairie, la monumentale fontaine de Segrate (figures 9 et 10). Ce projet fit l'objet de publications dans les revues d'architecture[64] ainsi que l'admiration

[64] Cet aménagement de la place de la mairie avec le monument aux Résistants qui se décline d'un côté avec une fontaine monumentale et de l'autre par un mur qui vient clore la place avec une estrade, propose une architecture qui permet aux promeneurs de s'interroger sur la notion du temps qui passe selon l'alternance des saisons.

d'une bonne partie de la profession[65]. Il inaugura chez Rossi une série de réalisations monumentales et géométriques déclinant des formes élémentaires appelées à devenir de nouveaux signes dialectiques dans la ville[66]. C'est à partir de ce premier projet que la notion de *« type »* chez Rossi, se matérialisa et proposa une relecture du structuralisme, de la linguistique et de la sémiologie[67].

En 1970 il fut nommé professeur pour la chair de Composition architecturale à l'École Polytechnique de Milan, puis en 1972, à l'École Polytechnique fédérale de Zurich où il enseigna jusqu'à ce qu'il obtienne la chair de *Composition architecturale* à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise. En 1976, il commença à enseigner aux États-Unis, d'abord à la Cornwell University d'Ithaca puis ensuite à la Cooper Union à New-York.

En 1964, lors de l'exposition de la XIII^{e} Triennale de Milan codirigée par Vittorio Gregotti et Umberto Eco, Aldo Rossi avec Luca Meda, réalisa un pont en fer à section triangulaire. Cette triennale nommée *« Il tempo libero »* (*Le temps libre*), placée sous le signe de l'interdisciplinarité, s'articula dans un contexte d'âge d'or pour *« l'industrial design italien »*. Les deux architectes proposèrent alors de vivre la traversée du pont comme une expérience sensitive dans laquelle l'architecture comme les autres arts, offrirait le cadre d'une réflexion sur la nouvelle notion de temps libre et de loisirs, face à l'aliénation du travail. Cette triennale permit à Rossi et à ses collègues architectes et critiques de *Casabella Continuità,* de rencontrer et discuter avec de nombreux artistes, architectes, designers, sculpteurs, journalistes, écrivains et musiciens tel que le Gruppo 63. Très proche des idées marxistes et des théories du structuralisme inspirées de Husserl et de Morris le Grouppo 63 était alors en plein développement. Le projet de Rossi et Meda constitua l'un des points charnières de la Triennale de Milan car c'est lui qui organisa durant tout le temps de l'exposition, la circulation piétonne entre le *Palazzo dell'arte* et le reste de la XIII^{e} Triennale. Le projet se décomposait en deux éléments, un pont à section triangulaire formé de deux tronçons ainsi qu'un long mur qu'il venait enjamber.

[65] Il est à noter, comme le présente la photographie de les figure 9 et 10, que le monument aux Résistants de la place de Segrate présente une très grande analogie de forme avec le pont à section triangulaire de la XIII^{e} triennale de Milan (figures 11 et 12), réalisée aussi avec la collaboration de Luca Meda.

[66] Gianni Polesello, A. Rossi et Luca Meda, « Due monumenti », in *Casabella Continuità*, n° 276, Milan, Arnoldo Mandadori Editore, juin 1963, pp. 39 – 46.

[67] À ce sujet, Frédéric Migayou précise que le retour sur des *« formes types »* rejoint la problématique structuraliste d'une réduction eidétique, soit la recherche d'éléments constants dépassant le simple statut d'objet et permettant de formaliser la notion de « type » fondamentale à Rossi, de pur *« eidos »* universel.

Figure 11 : Photographie du mur le long du Viale Zola réalisé par les architectes Aldo Rossi et Luca Meda pour la Triennale de Milan, 1964, Fond des Archives de la Triennale de Milan.

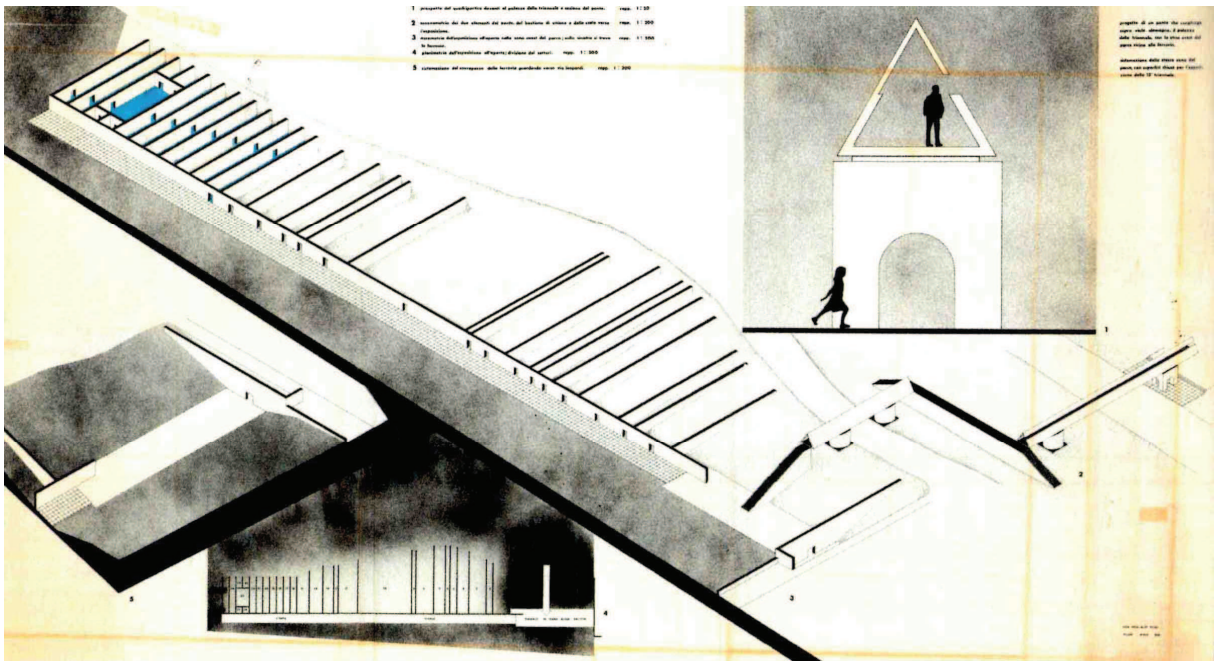


Figure 12 : Dessin en axonométrie du projet des architectes Aldo Rossi et Luca Meda pour la Triennale de Milan, passerelle métallique donnant accès à l'entrée de la XIII^{e} triennale de Milan, 1964, Projet réalisé, encre de chine et crayons de couleur sur calque, collection particulière. In Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 40.

Le mur était construit comme une coursive qui reliait les pavillons les uns aux autres en les divisant en différents lieux d'exposition (figures 11 et 12). La séparation des espaces d'exposition ainsi que le mur d'enceinte formaient les strates d'une ville qui n'était pas sans évoquer les tracés archéologiques des habitations de l'antiquité telles que ceux de Pompéi, Herculanum ou bien encore Saint-clément (figures 11 et 12). Le mur ainsi constitué, permettait de limiter le long du Viale Zola l'emplacement des différentes zones d'exposition du parc, en les répartissant suivant leurs thématiques.

Aldo Rossi fut nommé directeur de la section internationale d'architecture en 1973 lors de la XV^{e} Triennale de Milan. Ce fut à cette occasion que la Tendenza se fit connaitre et apparue de façon claire et structurée, en revendiquant l'autonomie de l'architecture de la ville en tant que discipline. La Tendenza, fut nommée ainsi pour la première fois par Massimo Scolari en 1973[68] dans son texte *Avanguardia e Nuova Architettura.* Ce nom fut donné en référence à l'article de Rossi *L'architettura della ragione come architettura di tendenza* (*l'architecture de la raison comme architecture de la tendance*)[69], publié en 1969, lors de l'inauguration de l'exposition sur les Lumières et l'architecture vénitienne au XVIII^{e} siècle. La Tendenza fut désignée comme un véritable mouvement à part entière revendiquant une nouvelle approche de l'architecture ainsi qu'une posture intellectuelle radicalement différente de celle défendue par les tenants du Mouvement Moderne en architecture. Ce texte clef, dans l'œuvre d'Aldo Rossi, reprenant à titre d'exemple la peinture de Canaletto de Venise, avec les trois projets de Palladio et expliqua en quoi le style d'un architecte est décisif dans sa composition du projet[70]. Ce mouvement prit ici toute son autonomie et relança, à la suite de ce que qu'avaient déjà proposé Ludovico Quaroni et Ernesto Nathan Rogers[71], la question de l'engagement intellectuel de l'architecte, ainsi que la question de sa posture politique et éthique dans la conduite du projet. Aldo Rossi saisit alors cette opportunité pour publier le livre manifeste l'*Architettura razionale,* dans lequel il mit en avant avec les autres architectes-

[68] Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944 – 1985*, Einaudi, Turin, 1986, p. 288. En effet, Massimo Scolari est bien le premier à parler de la Tendenza comme d'un véritable mouvement et utilise, pour le désigner, le T majuscule. Cf. Massimo Scolari, « Avanguardia e Nuova Architettura », Coll., *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione Internazionale di Architettura*, Saggi di Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, Franco Angeli Editore, Milan, 1973, pp. 153-187.

[69] Aldo Rossi, « L'architecture de la raison comme architecture de la tendance » [« L'architettura della ragione come architettura di tendenza » in *Iluminismo et architettura del' 700*, catalogue de l'exposition Castelfranco Veneto, 1969], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 110 – 113.

[70] *Capriccio palladiano,* 1759, huile sur toile, 56 x 79, Parme, Galleria Nazionale, (figure 14).

[71] Ernesto Nathan Rogers, « Catarsi », in *Costruzioni Casabella*, n° 195, Milan, Arnoldo Mandadori Editore, décembre 1946, pp. 40 – 42.

auteurs ainsi que ses élèves, la *« cohérence des typologies à l'intérieur du projet architectural »*. Cette cohérence était pour eux le *« but ultime »* vers lequel ils devaient tendre : *« C'était le projet »*[72].

La XV[e] triennale de Milan, se voulant avant tout didactique, se construisit comme un combat. Elle se nourrissait autour de l'idée d'interdisciplinarité tout en reprenant les outils de l'architecture pour s'exprimer : dessin, maquette, plan et perspective. Elle plaça au centre de son parcours la toile d'Arduino Cantafora intitulée la *Città analoga*. Cette toile fut élaborée par la répétition de collages d'images de bâtiments de toutes les époques, afin d'illustrer la complexité de formation de la ville, ainsi que la diversité des références architecturales qui la peuplent (figure 13).

Figure 13 : Photographie du Groupe des architectes présentés à la XV[e] Triennale de Milan le 20 septembre 1973 devant le tableau d'Arduino Cantafora, *La Città analoga* – Photo de Heinrich Helfenstein, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 61.
Arrière-plan de gauche à droite : non identifié, Julia Bloomfield, Peter Karl, Antonio Monestiroli, Max Bosshard, Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Gianni Braghieri, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Massimo Scolari, Heinrich Helfestein.
Premier plan de gauche à droite : non identifié, Richard Meier, Vittorio Savi, Michael Graves, José Da Nobrega, Aldo Aymonino, Claudio Maneri, Franco Raggi.

[72] Aldo Rossi, « Introduzione » , in *Étienne-Louis Boullée, Architettura : saggio sull'arte*, Padua, Marsilio, 1967, in Ezio Bonfani, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitali, *Architettura razionale : XV[e] Triennale di Milano, Sezione internationale di architettura*, Milan, Franco Angeli, 1973, p. 18.

Cette huile sur toile de 7 x 2 mètres plaça, au centre de son dessein le principe même de l'analogie telle que Rossi l'a expliquée dans son texte *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*. Il compléta cette première ébauche en définissant *La* d'Arduino Cantafora, lors de son discours d'introduction à la section d'architecture, comme un système de composition qui renvoyait tout autant à la dimension humaine de la ville qu'à sa construction dans le temps ainsi qu'à la mémoire collective qu'elle véhiculait.

Déjà, le point de vue de Rossi semblait évoluer et son positionnement, par rapport à la pratique du projet, ainsi que son enseignement n'étaient plus tout à fait les mêmes que ceux qu'il avait défendu en 1966 dans *l'Architettura della Città*[73]. L'idée de la ville analogue commençait à s'articuler à celle de la ville comme lieu de mémoire collective. Elle se construisait dans le temps et sur un territoire, tout en s'affirmant dans l'apport culturel et dans l'imaginaire de chacun de ses habitants.

Le rapport dialectique que posa la pensée analogique dans la réflexion de Rossi se fit aussi sentir dans les projets qu'il commença à réaliser dès le début des années 1970. Il ne s'agissait plus seulement d'une architecture de papier tel que les projets pour l'unité résidentielle du quartier San Rocco à Monza en 1966[74], ou bien celui pour la mairie de Scandicci en 1968[75], avaient pu connaitre. Lorsqu'il avait fallu construire ces projets, les mettre en situation sur le terrain, le rapport d'analogie, qui avait inspiré l'acte créatif du bâtiment, n'apparaissait plus aussi facilement. La compréhension et la lecture du rapport d'analogie dans le projet n'étaient plus aussi immédiates que celles perçues précédemment en un regard sur le papier. Il en fut de même pour Aldo Rossi, lors de la prise en compte des nombreux compromis qu'exigeait la construction de certains de ses projets. Ce travail

[73] Aldo Rossi, « Seccion de Arquitectura de la Trienal de Milan », *2C Construccion de la ciudad* n°2, Barcelone, Moris Cataluna, avril 1975, pp. 12 – 15.

[74] Afin de proposer à la banlieue milanaise une identité cohérente et reconnaissable, le projet de l'unité résidentielle du quartier San Rocco à Monza conçu par Aldo Rossi en 1966, se présente comme un complexe résidentiel organisé autour de différentes cours. Ces cours reprennent l'image du cloitre que Rossi cherche à développer de différentes manières et à différentes échelles afin de renouer avec un mode de construction séculaire qui puiserait dans l'histoire milanaise sa force et son identité. Le projet n'est cependant pas construit. Il est à noter aussi que le plan de ce projet figure pour partie sur le tableau *La Città analoga,* réalisé en 1976, 200 x 200 par Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, et Fabio Reinhart.

[75] Le projet pour la mairie de Scandini conçu par Aldo Rossi en 1968 s'organise aussi autour d'une cour et d'une passerelle reliant l'ensemble du projet. Ce projet qui ne sera pourtant pas construit reste important dans le parcours professionnel de Rossi car il témoigne du même attachement de l'architecte à la recherche des *« formes typologiques tel que la cour ou le plan central ».* In Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi – Tout l'œuvre* [*Aldo Rossi – Tutto le opere,* 1999], op. cit., p. 42.

théorique chez Rossi, s'emblait toujours s'offrir *« comme une hypothèse sur la place centrale de cette figure de pensée dans le projet architectural. Cette quête personnelle, plus encore qu'intellectuelle, a néanmoins subi des revers intimement liés aux aléas d'une recherche qui l'ont conduit, d'un essai d'énonciation des principes de la composition architectonique, au silence poétique d'une mystique de l'inversion, en passant par une redéfinition jungienne aussi hasardeuse qu'incomplète ».*[76]

L'un des projets qui sembla porter les premières traces des nécessaires compromis ainsi que des difficultés à construire un édifice uniquement au travers de l'analogie, fut celui que mena Aldo Rossi avec Gianni Braghieri, de 1971 à 1978 pour le cimetière de San Cataldo à Modène[77]. La critique souligna que dans ce projet apparaissait pour la première fois chez Rossi, ce que bien des années plus tard le *Teatro del Mondo* cristallisera comme un véritable phénomène culturel : le Postmodernisme[78].

Puis en 1976, la Tendenza fut à nouveau plébiscitée lors de l'exposition de la Biennale de Venise dont le directeur de la section des arts visuels était Vittorio Gregotti[79]. Aldo Rossi avec les architectes Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, participa à la thématique *« Europa – America, centro storico-suburbio »* sous la direction de Franco Raggi et qui se déroula du 31 juillet au 10 octobre 1976. Ils y réalisèrent de façon collective *La Città analoga* (figure 15) qui fut exposée à l'entrée de la Biennale de Venise. Cette œuvre de 2m x 2m, qui avait été construite comme la précédente sous forme d'un collage monochromatique de plans et de vues de villes, vint réaffirmer les principes de la Tendenza tel qu'ils avaient été émis lors de la quinzième Triennale de Milan en 1973. Cette œuvre reprit la thématique de la ville idéale et proposa à la manière d'un décor de théâtre, une cohorte de références architecturales. Dans ces références se retrouvèrent aussi bien les fragments des projets de Rossi que le Champ-de-Mars, une vue des Carcieri de Piranèse, le plan de Saint-Charles aux Quatre-Fontaines de Borromini, le palais de Thiene de Palladio, le plan de la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier et le Danteum de Terragni. À part la vive critique de Manfredo

[76] Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, Paris, Infolio, coll. Projet & Théorie, 2010, pp. 33 – 34.
[77] Réalisé de 1971 à 1978, le cimetière de San Cataldo à Modène reprend la typologique de la maison à cour en inversant les rapports plein/vide. Cette réflexion sur le cimetière fait référence dans l'imaginaire de Rossi à l'idée que la tombe est d'abord à comprendre comme *« la maison des morts ».*
[78] Cf. Paolo Portoghesi, « Città dei vivi e città dei morti. Concorso nazionale di idee per il nuovo cimitero di Modena », *Controspazio*, IV, n° 10, octobre 1972, pp. 2-3.
[79] Paolo Rizzi, Enzo Di Martino, *Storia della Biennale, 1895 – 1982*, Milan, Electa, 1982, pp. 107 – 108.

Tafuri, ce tableau ne bénéficia pas d'une étude théorique et historique approfondie. Cela aurait permis de mettre sur la voie les nombreuses recherches qui ont eu lieu sur le livre *L'Architecture de la ville*[80] ainsi que sur les questionnements concernant le raisonnement par analogie. Dans ce tableau, Rossi illustra de façon énigmatique *« les grandes interrogations sur le rôle de l'architecture ou la formation de l'architecte aux enjeux de la ville en situation de crise de la modernité »*[81].

Figure 14 : Tableau *Capriccio palladiano*, Giovanni Antonio Canal dit Canaletto (1697 – 1768), *Capricio con il ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio, il palazzo Chiericati e le Logge palladiane di Vicenza*, 1759, Huile sur toile, 56 x 79, Parme, Galleria Nazionale.

La *Città analoga* fit référence au tableau de Canaletto, intitulé *Capriccio palladiano* (figure 14), peint en 1759, qui représente une sorte de Venise imaginaire et idéale. Ce tableau utilise trois œuvres de Palladio en les replaçant dans le quartier du Rialto. Cette fois-ci, le travail de la Tendenza, se recentra à nouveau sur le principe de l'analogie comme axe de composition du projet.

[80] Manfredo Tafuri, « Ceci n'est pas une ville », *Lotus international* n°13, Milan, 1976, pp. 10 – 13.
[81] Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, op. cit., pp. 137 – 138.

Canaletto, célèbre pour les panoramas qu'il réalisa de Venise durant sa vie est aussi connu pour les *Cappricci* qu'il inventa en recréant un lieu idéal et imaginaire. Il reprenait différents fragments de bâtiments réels existants en d'autres lieux qu'il déracinait à loisir de leur contexte, afin de recréer une vision idéale de la ville.

Le *Cappricci,* ici repris par Rossi, Consolascio, Reichlin et Reinhart, est le tableau *Capriccio con il ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio, il palazzo Chierati e le Logge palladiane di Vicenza* dit*, Capriccio palladiano.* Le *Capprici* est composé de trois bâtiments d'Andrea Palladio**,** la Basilique de Vicence, le Palazzo Chiricati et le projet pour le pont du Rialto qui sont assemblés ici, afin de créer une représentation de la Venise idéale. Ce tableau, cher à Rossi, esquisse le lien qu'il établit de façon tout à la fois sensible et intuitive entre d'un côté, l'idée que l'analogie puisse offrir le cadre d'une méthode au projet en architecture de la ville, et d'un autre côté, l'idée que la ville ainsi proposée sur la toile, puisse exister de manière bien réelle, puisque faisant émerger la vision qu'en a Canaletto[82].

Dans l'esprit d'Aldo Rossi, le tableau de Canaletto se présentait non seulement comme le dessin d'une scène de vie de Venise en 1759 (faisant apparaître en toile de fond, trois projets fictifs et réels - figure 14), mais aussi comme un outil pouvant être appréhendé dans la composition. Ce tableau est donc selon Rossi, à considérer comme une méthode, un procédé analogique capable de faire émerger une véritable signification de la ville. *« On peut dire de la vue de Canaletto qu'il s'agit d'un projet d'architecture, d'une hypothèse de projetassions architecturale, dans lequel les évènements sont fixés au préalable et définis formellement, alors que la signification de l'architecture est toujours nouvelle. La Rome de Piranèse fait également partie de cette construction analogique ; les monuments romains sont un matériau avec lequel on invente la ville et l'architecture ».*[83]

---

[82] Aldo Rossi dans son préface à l'introduction portugaise propose de revenir sur sa propre interprétation du tableau de Canaletto : *« Les trois monuments palladiens, dont l'un est un projet, composent ainsi une Venise analogue à l'autre, formé à partir d'éléments authentiques liés à l'histoire de l'architecture comme à celle de la ville. La transposition géographique des monuments autour du projet compose une ville que nous connaissons, tout en la constituant comme un lieu de pures valeurs architecturales. Cette référence au tableau de Canaletto m'avait servi à montrer comment une opération de logique formelle pouvait se traduire en une stratégie de projet, et à émettre l'hypothèse théorique que le projet d'architecture est un processus dont les éléments sont préétablis et définis formellement, mais dont la signification apparait au terme de l'opération, donnant son sens authentique, imprévu et original, à toute la recherche. Ce tableau est un projet. »*, in Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, op. cit., p. 240.

[83] Aldo Rossi, « L'architecture de la raison comme architecture de la tendance » [« L'architettura della ragione come architettura di tendenza » in *Iluminismo et architettura del' 700 veneto*, catalogue de l'exposition Castelfranco Veneto, 1969], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la*

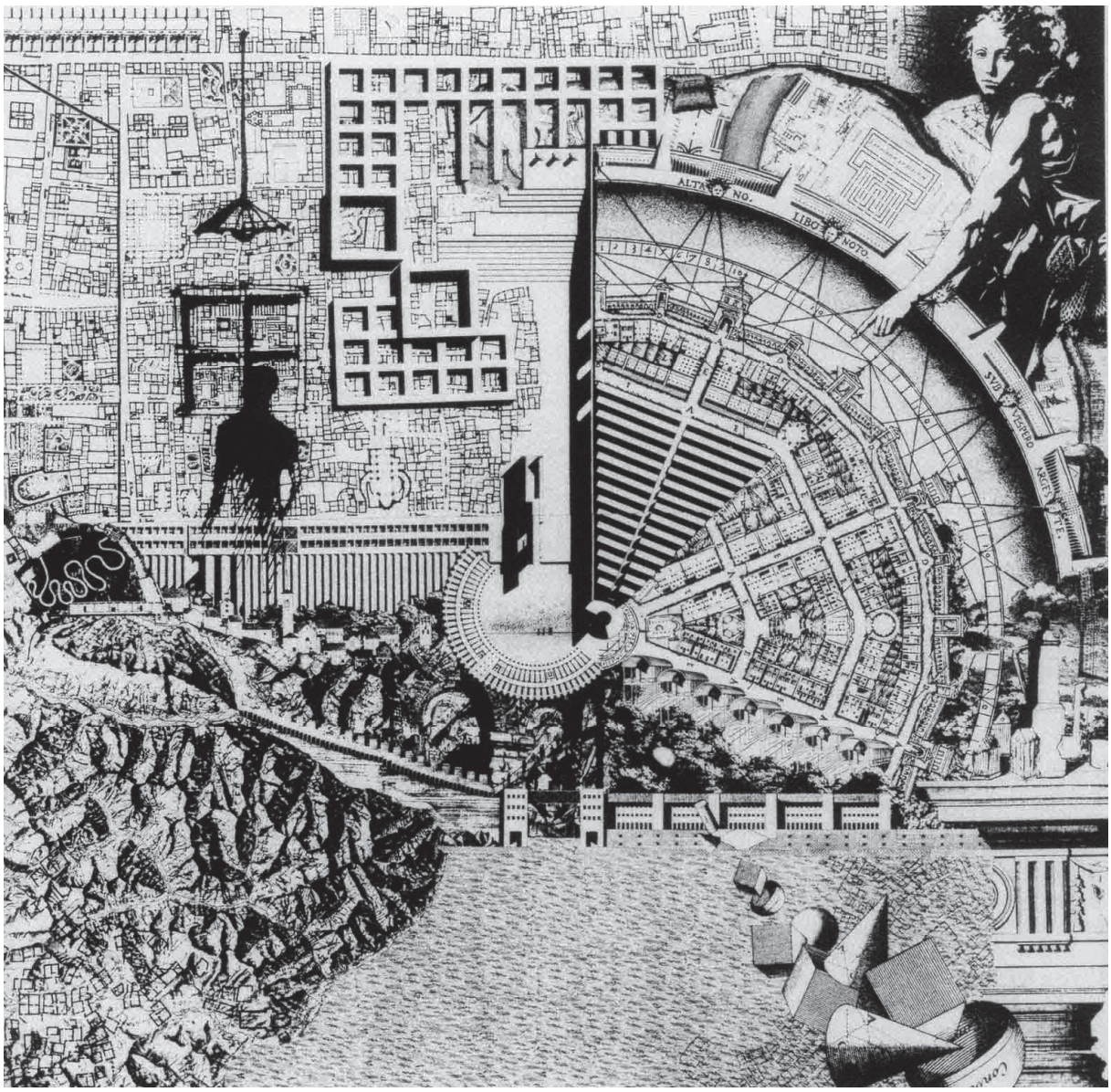


Figure 15 : Montage, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *La Città analoga,* 1976, 200 x 200, Œuvre présentée lors de la Biennale de Venise en 1976, Collection particulière, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 6.

Bien qu'Aldo Rossi fasse remarquer que l'idée d'une telle Venise ait déjà pu être observée dans les tableaux de Giovanni Bellini et d'Andrea Mantegna à la fin du XV^e^ siècle et qu'elle constitue *« une hypothèse de projettation architecturale »*[84] tout aussi pertinente, le tableau de Canaletto puise lui, sa grande force de persuasion dans l'architecture concrète et réaliste de Palladio. L'enjeu, qui amena Rossi à faire référence à ce tableau, ne fut pas celui d'une provocation comme certains le pensèrent, mais bien au contraire il proposa un cadre

Tendenza, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 111.

[84] *Ibid*., p. 111.

d'analyses à l'architecture de la ville ainsi qu'à son enseignement dans les écoles alors en crise. Pour lui, comme nous aurons l'occasion de le démontrer par la suite, ce tableau illustrait en grande part de la question épistémologique en architecture.

La renommée qu'il acquit au cours de cette biennale ouvrit, à Rossi, la porte de nombreux concours internationaux d'architecture et d'urbanisme. Il y eu notamment celui lancé en 1980 par *l'Internationale Bauaussteellung* pour l'exposition internationale d'architecture à Berlin avec le bloc d'immeubles n°10 entre la Kochstrasse et la Friedrichstrasse. Ce projet fut pour Rossi, l'occasion d'établir *« une construction à l'échelle urbaine, où la compréhension de la cité constitua »* le préambule de *« l'union entre la ville et l'architecture».* Ce projet a construit l'intégralité de son parti architectural sur le respect des bâtiments avoisinant en cherchant à valoriser la continuité de leur bâti ainsi que le contexte historique de ce quartier en pleine reconstruction. En 1987, le concours international des immeubles de l'aire sud de la Villette à Paris dont il remporta aussi le premier prix, suivait les mêmes objectifs d'intégration. Ces immeubles d'habitations s'organisaient autour de l'image des toits parisiens en zinc, présentant des angles de pentes changeants suivant un rapport analogique en fonction de la typologie mise en œuvre dans le projet.

En 1979, à l'occasion de l'exposition *Venezia e lo spazio scenico* (*Venise et l'espace scénique*), organisée par les sections *Architecture et théâtre*, Aldo Rossi réalisa le *Teatro del Mondo.* Il imagina ce théâtre mobile, en mélangeant les constructions festives flottantes que connaissait Venise au XVI^{e} siècle, lors de ses carnavals, et celles provenant des constructions typiques de Lombardie. Installé à Venise, à la Punta della Dogana, ce théâtre éphémère et flottant voyagea ensuite par mer jusqu'à Dubrovnik. Bien que n'ayant vécu qu'une petite année, le *Teatro del Mondo* joua aussi un rôle très important dans la diffusion des images urbaines puisqu'il fut considéré comme un fragment mouvant de l'histoire de Venise. Ce bâtiment ne fut pas tant connu pour lui-même et ses qualités architecturales, que pour sa capacité à synthétiser le raisonnement analogique en architecture. En ne lui conférant pas simplement un rôle de théâtre ambulant mais, en lui confiant un rôle de symbole, Aldo Rossi fit de cette œuvre fragile, l'emblème de sa production architecturale, capable de résumer à elle seule, la force de l'analogie comme processus de composition en architecture. En 1981, alors que *l'Architettura della Città* fut enfin traduite en français sous le titre *l'Architecture de la*

ville, Aldo Rossi publia *A Scientific Autobiography,* chez MIT Press à Harvard avant d'y être nommé professeur en 1983[85]. En 1990, il fut le lauréat du prix *Pritzker*. Depuis la fin des années 1980, de nombreuses expositions furent consacrées à son travail, tel que le firent en 1987 la *Maison de l'architecture à Moscou* et le *Royal Institute of British Architects* (RIBA) de Londres. C'est ainsi que durant l'été 1991, le Centre Georges Pompidou, sous la direction du commissaire Alain Guiheux, consacra une rétrospective à son œuvre *« Aldo Rossi par Aldo Rossi, architecte »*[86]. En 1996, il fut nommé en tant que membre honoraire de l'*Americain Academy of Arts and Letters* (AAAL) de New-York. Le 4 septembre 1997, il décéda à Milan des suites d'un accident de voiture sur le lac de Côme.

Pour nous, ce qui a toujours fait sens dans l'ensemble du parcours d'Aldo Rossi, dès ses premiers articles en 1955 dans la revue *Casabella Continuità* aux côtés d'Ernesto Nathan Rogers, jusqu'à la publication de *A Scientific Autobiography* en 1981, c'est la recherche quasi permanente d'une méthode capable de fédérer la Fabrique du projet en architecture. Cette méthode fut simultanément déclinée dans son travail en agence, ainsi que dans son enseignement universitaire. Elle lui permit de saisir au travers de son expérience et de son observation des faits, une architecture « humaniste ». C'est ce discours et cette approche sur le rapport entre la Théorie et la Pratique que nous trouvons saisissant et qui pose les bases des hypothèses de recherches émises dans cette thèse. Ces soucis de l'analyse et de l'étude n'auront de cesse de renouveler les écrits et les conférences d'Aldo Rossi. Ils seront revisités et augmentés lors de chaque nouvelle traduction ou réédition de *l'Architecture de la ville*[87].

Cette question de l'approche à la fois sensible et intuitive renvoie à la prise en compte de *« l'élément subjectif »* défendu par Rossi, dans le projet. La recherche ici proposée, sur

[85] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, op. cit., p. 140.

[86] Du 26 juin au 30 septembre 1991, se tient au Centre Georges Pompidou à Paris une rétrospective sur l'œuvre d'Aldo Rossi *« Aldo Rossi par Aldo Rossi, architecte »* sous la direction d'Alain Guiheux, alors commissaire : y sont exposé les dessins et maquettes des projets de Rossi, principalement ceux des années 1980. Une nouvelle exposition fut à nouveau consacrée par le Centre Georges Pompidou à la Tendenza ainsi qu'à Rossi en 2012 *« La Tendenza. Architectures italiennes 1965 – 1985 »* du 20 juin au 10 septembre sous la direction de Frédéric Migayrou. Cette exposition donna lieu au catalogue : Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 159.

[87] Il n'y a pour s'en convaincre qu'à lire à la fin de l'édition française de 1981 de *l'Architecture de la ville*, les préfaces écrites par Rossi aux traductions portugaises, allemandes ainsi que celle à la seconde édition italienne qui continuent toutes et inlassablement d'enrichir ses propos.

l'épistémologie de l'architecture de la ville cherchera à en analyser le contenu plus en profondeur. C'est aussi, sur la base de cette posture particulière, que la figure d'Aldo Rossi prit tout son sens au sein de la question de la méthode et qu'il a été jugé utile au début de cette thèse de revenir brièvement sur les éléments marquants de sa vie afin d'en saisir toute la pertinence.

I.1.2 – *L'Architecture de la ville*

Après cette rétrospective du parcours d'Aldo Rossi, ce point a pour objet de dresser un bref rappel du contexte dans lequel a été écrit le livre *l'Architecture de la ville*. Il s'agira de synthétiser au vue des objectifs que nous nous fixons, les principaux points qui articulent la pensée d'Aldo Rossi dans sa réflexion sur l'enseignement du projet par rapport à son contexte et à ses références.

L'Architettura della Città fut écrite durant les années 1965 et 1966 lors des recherches qu'Aldo Rossi entreprit pour participer au séminaire de théorie du projet architectural. Ce séminaire fut lancé à l'occasion de la refonte pédagogique qu'il entreprit aux côtés de ses collègues à l'Institut Universitaire d'architecture de Venise (IUAV). À l'initiative de Giuseppe Samonà, alors directeur de l'école et, en réponse à un climat de crise politique, sociale et institutionnelle installé depuis le début des années 1960 en Italie, s'est tenue, durant l'année universitaire 1964 – 1965, une réflexion sur la refonte de la discipline architecturale ainsi que sur l'enseignement du projet dans les ateliers[88]. C'est dans ce contexte de débat public et fortement politisé, qu'Aldo Rossi répondit, en proposant dans son texte *Architettura*

[88] Ce séminaire sur la théorie du projet architectural rencontra un très grand succès qui dépassa le cadre de l'Institut Universitaire d'architecture de Venise et fit l'objet d'une publication quelques années plus tard en 1968 en reprenant l'ensemble des textes clefs qui avait marqué le débat. Cf. Coll. *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968.

per i musei[89], une théorie du projet architectural. Ce texte d'une dizaine de pages peut être considéré comme le point de départ de la pensée d'Aldo Rossi lors de la rédaction de son livre *l'Architecture de la ville*. Il en porte le germe et contient aussi certains passages, dont, pas une phrase ne sera modifiée lorsqu'ils paraîtront dans son livre. Il est vrai qu'une année seulement sépare le cadre de ses recherches de la publication de son livre, et que les écrits qu'expose Rossi, peuvent aussi bien être appréhendés comme des cours de méthodologie du projet que comme un traité sur l'architecture urbaine. Il s'agissait tout autant de s'interroger sur le fond que sur la forme, en repensant le projet en architecture au travers de sa façon de l'enseigner comme au niveau de son contenu même. C'est dans une approche qu'il définissait lui-même comme pouvant être taxée de *« naïve »,* qu'il décida d'inclure la théorie de l'architecture dans la théorie du projet.

> *« Je me propose, au risque d'être classé parmi les plus naïfs, d'esquisser en quelque sorte une véritable théorie du projet ; mieux : une théorie du projet comme moment d'une théorie de l'architecture. Pour pouvoir parler d'une théorie du projet, je vous dirai en premier lieu ce que j'entends par architecture ; j'essaierai donc de donner des définitions de l'architecture. Je dirai ensuite quels sont les critères dont doit s'inspirer le projet architectural et quels sont ses rapports avec l'histoire de l'architecture. Enfin, j'évoquerai ce que je considère comme étant les termes concrets de l'architecture : la ville, l'histoire, les monuments. Il me faudra aussi parler des questions de forme ; le discours est ici plus délicat si l'on veut se placer du point de vue architectural. »* [90]

En ne dissociant pas le projet de l'architecture, Rossi s'engage dans une approche où le « faire » est confondu avec le « penser », et où la posture de l'architecte devient l'axe qui structure son approche épistémologique de la discipline. À ce sujet, il faut souligner que Rossi, lorsqu'il s'occupait de son livre sous l'influence de la tradition des textes d'architectes, tenta de procéder davantage à l'ébauche d'un traité d'architecture qu'à l'écriture d'un livre[91].

---

[89] Ce texte écrit par Rossi, fut très apprécié par l'ensemble des enseignants de l'IUA de Venise, et marqua le début de sa tentative de théorisation de l'enseignement du projet. C'est d'ailleurs auprès de ce texte que Rossi se réfèrera souvent dans les notes des Quaderni azzuri.

[90] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.

[91] *« Il se peut que j'utilise le mot de 'traité' d'une manière un peu insolite ; mais je tiens à me rattacher à la tradition des textes d'architecture, tradition difficile et critiquable certes, mais authentique. Je n'ai peut-être guère utilisé jusqu'ici les traités les plus orthodoxes, mais je crois les avoir utilisés d'une manière suffisante et*

Cette tentative « plus ou moins » consciente lors de son écriture, rend ce témoignage d'autant plus intéressant pour le sujet de notre thèse. Il faut aussi noter que cette tentative se retrouve dans les notes de Rossi contenues dans ses *Quaderni Azzuri*.

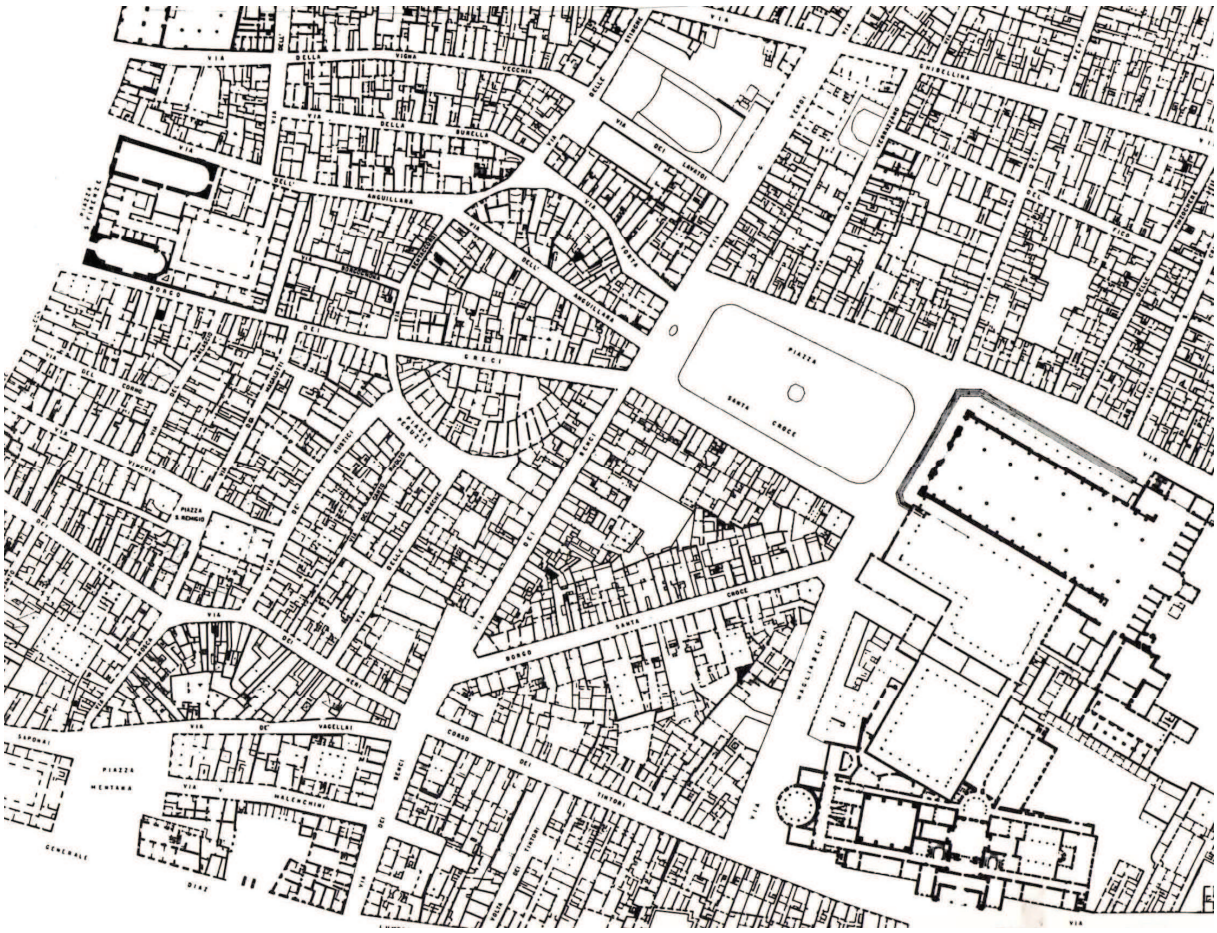


Figure 16 : Florence, relevé typologique du quartier de Santa Croce, avec les édifices construits sur l'amphithéâtre romain. Achille Ardigo, Franco Borsi, Giovanni Michelucci, *Il quartiere di Santa Croce nel futuro di Firenze*, Officina edizioni, Roma, 1968, p. 70.

En pensant la ville comme une architecture chargée d'une valeur symbolique et, en l'envisageant comme un lieu de mémoires collectives, dans lequel la perception individuelle avait toute sa place, Aldo Rossi ouvrit la porte à une nouvelle approche des sciences urbaines. À la fois empreinte d'une étude philosophique, anthropologique, historique, sociologique, culturelle et linguistique, *l'Architecture de la ville* n'est pas à considérer comme un traité, ou comme un écrit dogmatique. Au contraire, il faut aujourd'hui comprendre ce livre comme une

je continuerai à le faire dans les chapitres suivants ». In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], op. cit., p. 118.

réflexion profondément humaniste qui s'interroge sur la valeur poétique de l'Art de fabriquer la ville au travers de ses architectures. Cette pensée humaniste, dans le prolongement de ce qu'avait initié la culture de la Renaissance italienne et celle du siècle des Lumières en France, s'enrichit dans ces pages, du regard d'un professionnel de l'art de bâtir. Rossi fait remonter la ville à ce qu'elle a de plus ancien, c'est-à-dire à l'idée de « *la cité* »[92] et à sa double articulation entre le site et les hommes qui la peuplent. La ville n'est pas étudiée comme une simple forme architecturale qui se serait constituée dans le temps, au rythme du besoin des hommes, mais plutôt au travers de sa dimension politique, à savoir « *la polis* », ainsi que de la longue histoire qu'elle évoque et qu'elle conserve. Cette réflexion est de ce fait, inscrite dans la continuité de l'approche rationnelle de l'étude de la ville qui débuta avec Alberti, lorsqu'il introduisit la Fabrique de l'architecture de la ville en tant que science.

Rossi développe longuement l'idée de permanence des monuments ainsi que celle des empreintes qu'ils laissent dans la formation de l'architecture de la ville (figure 16). Les sciences urbaines ne doivent pas être appréhendées, selon lui, uniquement sous leur aspect historique, mais elles doivent être étudiées comme des faits en évolution. Pour le dire autrement, Aldo Rossi rejoint les points développés avant lui, par Marcel Poëte[93] et Pierre Lavedan[94], en considérant la ville comme un objet qui se construirait dans le temps et qui constituerait en lui-même et pour lui-même, ses propres permanences.

De par l'incroyable richesse et diversité de la bibliographie de *l'Architecture de la ville*, cette œuvre est considérée en architecture et en urbanisme comme un moment de référence dans l'histoire. Elle marque un avant et un après dans la façon de s'interroger sur les faits urbains. La ville y est abordée comme un ensemble unitaire et complexe, à l'inverse de la façon dont l'avaient abordé les études fonctionnalistes des architectes et des urbanistes du Mouvement Moderne[95]. Ces derniers l'avaient étudiée durant toute la première moitié du XX[e]

[92] *Ibid.,* p. 184

[93] Marcel Poëte, *Paris - L'Art à Paris à travers les âges,* Paris, Nilsson, 1924, p. 130 - Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme,* Paris, Sens & Tonka, 2000 [1929], p.568.

[94] Pierre Lavedan, *Géographie des villes*, Paris, Librairie Gallimard, 1936, p. 204 - Pierre Lavedan, *L'Architecture française*, Paris, Éditions Larousse, 1944, p 256.

[95] *« Je ne rejette pas pour autant le concept de fonction dans son sens le plus propre, c'est-à-dire son sens algébrique, qui implique que les valeurs peuvent être communes les unes en fonction des autres et qui établit entre les fonctions et la forme des relations plus complexes que les relations linéaires de cause et d'effet,*

siècle, comme un élément fragmenté, fait de parties différentes et indépendantes les unes des autres. Rossi proposa alors sa propre définition de l'architecture de la ville :

> *« Or par architecture de la ville on peut entendre deux aspects différents : ou bien on assimile la ville à un grand projet construit, un ouvrage d'ingénierie et d'architecture plus ou moins grand, plus ou moins complexe qui grandit dans le temps ; ou bien on se réfère à des fragments plus limités de l'ensemble urbain, à des faits urbains caractérisés par une architecture propre, et donc par une forme propre »*[96].

Composé de quatre parties principales, le livre de Rossi s'attache à dresser un portrait exhaustif de la Fabrique de l'architecture de la ville :

- Chapitre I : Structure des faits urbains
- Chapitre II : Les éléments premiers et l'aire d'étude
- Chapitre III : La nature des faits urbains. L'architecture
- Chapitre IV : Évolution des faits urbains

Chapitre I : Structure des faits urbains

Dans un premier temps, Rossi s'explique sur la notion de « faits urbains » en les abordant au travers de leurs rapports au site, aux hommes et à leur mémoire. Il invite son

---

démenties par la réalité. Ce que je rejette ici, c'est précisément la thèse empirique et primaire des fonctionnalistes, pour qui les fonctions résument la forme et constituent de façon exclusive les faits urbains et l'architecture. » In Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], op. cit., p. 28.

[96] *Ibid.,* p. 17.

lecteur à les envisager comme de véritables œuvres d'art puisque liées à *« la chose humaine par excellence »*[97]. Il conclut cette première partie sur la complexité de lecture des faits urbains. Ceux-ci ne pouvant pas être envisagés indépendamment les uns des autres, il faut davantage se référer à une lecture globale plutôt que partielle, afin de pouvoir les classer. C'est en suivant l'approche de George Chabot[98], qui envisageait les faits urbains comme une totalité se construisant à partir d'elle-même[99], que Rossi termina cette première partie sur l'idée de la permanence de ces éléments les uns par rapport aux autres. Il acheva par la même occasion de s'expliquer sur l'idée que la ville devait être considérée comme une architecture totale[100].

Chapitre II : Les éléments premiers et l'aire d'étude

Dans la seconde partie de son livre, il introduit la notion d'aire d'étude en précisant qu'elle est l'un des facteurs déterminants dans la nature et la spécificité des faits urbains. L'aire d'étude reprend l'idée du site et détermine des limites et des échelles, afin de pouvoir étudier plus simplement un fragment urbain grâce à d'autres éléments provenant des autres aires urbaines de la ville. Cette conception permet ainsi de mieux définir le fait urbain étudié et peut facilement s'appliquer à l'échelle du quartier par simple extension de la zone d'étude.

Prenant ensuite à témoin le logement, pour expérimenter son étude de l'architecture de la ville, Aldo Rossi s'intéresse aux exemples du logement à Berlin ainsi qu'aux modèles de la Garden-city et de la ville radieuse de Le Corbusier[101]. Il termine cette seconde partie en

---

[97] Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, coll. Terre Humaine, 2001 [1955], p.402.
[98] Georges Chabot, *Les villes*, Paris, Collection Armand Colin, 1948, p. 222.
[99] *« Une ville est une œuvre d'art séculaire à laquelle toutes les générations ont travaillé, pierre par pierre, comme à nos cathédrales. Et la génération présente lui apporte la vie sans laquelle cette beauté serait morte. »* In Georges Chabot, *Les villes*, op. cit., p. 154.
[100] *« Je me réfère en particulier à l'œuvre de Georges Chabot, pour qui la ville est une totalité qui se construit à partir d'elle-même et où tous les éléments concourent à former l'âme de la cité. Ce point est à mon avis l'un des plus importants qui aient été dégagés dans l'étude de la ville ; faute d'en tenir compte, il est impossible d'appréhender la structure du fait urbain de façon concrète. »* In Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 40.
[101] Prendre le logement, dans ses différentes déclinaisons (la maison, l'immeuble d'habitation, ...) puisque qu'il se présente comme le matériel répétitif le plus important dans la composition de la forme urbaine, permet à Rossi

s'appuyant encore une fois sur les écrits de Claude Lévi-Strauss et en revenant sur l'idée que la ville se présente avant tout comme l'empreinte et le témoin de la vie des hommes. Des parties entières de la ville peuvent être analysées au travers de leur forme actuelle, et représentées par ce biais l'histoire de leurs habitants autant à l'échelle individuelle que collective. Il fait de cette mémoire collective l'une des forces déterminantes de la fabrique du plan de la ville. Cette oscillation entre faits conscients ou non, renvoie à l'idée maîtresse du livre : la complexité des faits urbains ainsi que de leurs divers processus de construction dans le temps.

Chapitre III : La nature des faits urbains. L'architecture

La troisième partie du livre explicite la nature des faits urbains et propose un tour d'horizon de l'ensemble des paramètres qui interviennent dans leur composition. Rossi débute ce parcours avec le concept de *« locus »*[102], en s'attardant sur son double apport dans la Fabrique de la ville.

D'une part, le locus repend l'idée du site comme composante physique et géographique, puis d'autre part, le locus reprend la composante psychologique du site, car c'est lui qui abrite le *« Genius loci »*[103].

Le *« Genius loci »* c'est la divinité locale, l'esprit du lieu, celui qui donne une identité au site et qui préside à tout ce qui peut s'y produire. Selon cette conception, c'est lui qui rend

---

d'étendre son étude des faits urbains à pratiquement toutes les villes et à toutes les époques. Il étaye cette analyse en se reportant à la définition que propose le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, de Viollet-le-Duc : *« Dans l'art de l'architecture, la maison est certainement ce qui caractérise le mieux les mœurs, les goûts et les usages d'une population ; son ordonnance, comme ses distributions ne se modifie qu'à la longue. »*

[102] *« Par ce terme, nous entendons le rapport à la fois particulier et universel qui existe entre une situation locale donnée et les constructions qui s'y trouvent ».* In Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 129.

[103] Longtemps ignorée cette idée du locus est restée contenue dans une simple approche physique et géographique du site mais en fait au début du XX^e^ siècle c'est un géographe français Paul Vidal de la Blache dans son livre *Tableau de la géographie de la France* qui va s'intéresser à l'histoire du site, à sa mémoire et aux éléments qui fondent la structure morphologique de ce lieu en convoquant dans sa réflexion, l'idée du *« Genius loci »*. Paul Vidal de la Blache reprend l'idée du *« Genius loci »* des travaux sur le paysage d'Alexander Pope ainsi que de la tradition de l'antiquité romaine (figure 17) et l'adapte à une approche scientifique et rationnelle, en conférant aux éléments du site ainsi qu'à leurs histoires, à leurs physionomies et à leurs identités, une incidence sur les établissements humains et les édifices construits.

unique le lieu par rapport aux autres. Il est, pour Rossi, porteur à la fois de l'histoire du site, mais aussi de sa nature particulière et de tout ce qui le rend unique.

Figure 17 : Tableau *Romulus et Rémus*, Rubens, 1614, huile sur toile, 210 x 212, Rome, Musei Capitolini.

Après cela, Aldo Rossi s'intéresse aux principes qui régissent la pratique de l'architecture. Il propose une relecture des définitions de Quatremère de Quincy et de Viollet-le-Duc afin de légitimer l'architecture en tant que discipline scientifique, disposant à la fois de son propre corpus de connaissance ainsi que d'une méthode rationnelle propre aux

dimensions pratiques et théoriques. Selon l'approche qu'il avait entamée dans le texte *Architettura per i musei*, il soutient l'idée que la difficulté de l'enseignement de l'architecture est entretenue par le *« problème fondamental »* de l'élaboration d'un principe général théorique[104]. Il développe ce point de vue en arguant que la seule façon concrète d'aborder l'architecture, se trouve dans une vision globale qui prend en considération la dimension humaine au travers d'approches psychologiques, historiques, collectives et individuelles. En se référant au travail qu'il entreprend avec Carlo Aymonino sur le principe de formation de la ville moderne, au travers de l'élaboration de différentes séries de concepts, *« au niveau de la technologie et la distribution des lois fondamentales »*[105], Rossi revient sur l'emploi de l'architecture en tant que symbole. Il étaye son point de vue par les exemples du forum romain et d'Athènes.

Chapitre IV : Évolution des faits urbains

En dernier lieu, dans la quatrième partie de son livre, Aldo Rossi s'intéresse à l'évolution dans le temps et dans l'espace des faits urbains. Pour questionner cette évolution, il se réfère à la thèse de Maurice Halbwachs[106] qui avait pris en 1928, l'expropriation comme objet d'étude. Il se référa à l'évolution du tracé de la voirie et du bâti à Paris durant la seconde moitié du XIX[e] siècle. Rossi fait de même en expliquant l'apport de Halbwachs comme un travail rigoureux et scientifique. Ce travail qui banalise le principe de l'expropriation dans la Fabrique de la ville en lui reconnaissant un caractère purement économique, indépendant de

[104] *« Mais nos connaissances nous permettent déjà d'indiquer comme étant le problème fondamental, aussi bien pour les traités que pour l'enseignement, celui de l'élaboration d'un principe général de l'architecture, l'architecture comme une science et de son application et de la définition formelles des édifices.* […] *Pour Viollet-le-Duc également, la réponse de l'architecture en tant que science ne peut être qu'univoque ; un problème n'a qu'une seule solution.».* In Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 134.

[105] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices » [« La formazione del concetto di tipologia ediliza. Atti del corso di caratteri distributivi », anno accademico 1964-1965, Venise, Cluva, 1965, pp. 3 - 21], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 134 – 142.

[106] Maurice Halbwachs, *La population et les tracés de voies à Paris depuis un siècle,* Paris, Les presses universitaires de France, 1997 [1928], p. 273. L'ouvrage est constitué par la réédition de la première partie d'une étude publiée en 1900 sous le titre *Les expropriations et le prix des terrains à Paris*, à laquelle s'additionne un chapitre consacré à la période 1900 – 1927, ainsi que d'une conclusion.

l'influence des individus, donne une méthode de lecture objective des faits urbains dans le temps. Selon eux, l'expropriation est *« un phénomène à étudier comme étant le plus fréquent et le plus fort de tous ceux qui déterminent l'évolution urbaine »*[107]. Ce phénomène permet donc de lire et de comprendre en grande partie la physionomie de la ville, ainsi que celle de son histoire et de ses habitants. Elle présente l'intérêt d'offrir un cadre de recherche historique relativement neutre qui se base sur des faits précis et très détaillés.

Revenant sur une définition de la propriété du sol, Rossi reprend la thématique du logement afin de généraliser cette approche de la Fabrique de l'architecture de la ville à la question du changement d'échelle et à l'idée de l'aire d'étude qu'il avait introduit au chapitre II.

Il conclut sur le fait Politique, en le posant comme l'une des dimensions qui intervient en dernière instance dans la construction de la ville et, qui attribue aux travers de ses institutions, une certaine image de la ville. L'exemple qu'il donne de la création des places italiennes de la Renaissance, illustre à la fois cette volonté politique, c'est-à-dire la place de la commande dans l'architecture de la ville, mais aussi la prise en compte de manifestations collectives, figées ou non, dans les faits urbains.

L'Architettura della Città ne sera traduite qu'en 1981 en français par Françoise Brun alors que le livre avait déjà connu un très grand succès auprès de la profession et des étudiants en Italie, en Espagne, au Portugal et aux États-Unis.

[107] Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, op. cit., p. 188.

I.1.3 – La fin des illusions, d'un monde à l'autre : le contexte « révolutionnaire » des années 1960 en Europe et en Italie

En Europe, dans le prolongement de ce que portait déjà en lui la première moitié du XX^e^ siècle, les années 1960 accompagnèrent la disparition d'un certain nombre d'idéologies socialistes et de repères sociaux. En suivant le diagnostic que formulèrent quelques années plus tôt de nombreux psychologues, tels que, Carl Gustav Jung et Trigant Burrow[108], cette crise de la sociologie qui accompagnait la fin de nombreuses idéologies, pouvait être comprise comme une crise pesant sur l'individu lui-même. Il est à entendre, que chaque crise de la société correspondrait, en réalité, à celle de l'individu, tout comme, chaque insuffisance sociale serait à admettre comme la conséquence implacable d'une insuffisance psychologique[109]. En Europe, un monde allait faire place à un autre, une page allait se tourner. Cette période de transition, dont il est difficile, même encore aujourd'hui de définir un début et une fin n'alla pas sans influencer l'architecture aussi bien dans sa pratique que dans son enseignement.

Dans cette remise en question de la place de l'individu au centre même de la société, la pensée du projet en architecture, dans son nécessaire rapport à la politique et à la société, s'en trouva profondément bouleversée[110]. Dans le sillage de la seconde guerre mondiale et de la bipolarisation du monde puis de sa lente uniformisation, de nombreux points de repères ont semblé se fracturer et voler en éclat. Durant les années 1960 se développa un paradoxe social qui se manifesta au travers de ce qui, à l'origine, aurait dû être le point d'orgue d'une certaine « forme de progrès ». « Forme de progrès » qu'avait imaginées les idéologies socialistes durant plus d'un siècle. Ce progrès social qui s'était dévoilé au cours du XIX^e^ siècle, en

[108] Trigant Burrow est considéré en tant que psychanalyste comme l'un des pères fondateurs de la *psychologie du moi* aux côtés de Paul Ferdinand Schilder et Joseph H. Pratt.

[109] Pour plus d'information sur le sujet se reporter au chapitre « L'architecture moderne » du livre de Giulio Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme* [*Progetto e destino*, 1965], Paris, Les éditions de la Passion, tr. Fr. Elsa Bonan, révisé par Claire Fargeot et Agnes Paty, 1993, p. 140.

[110] *« La génération qui a vécu entre la première et la seconde guerre mondiale a exprimé dans l'architecture, l'amère conscience de son propre mal et de sa timide confiance en un remède possible. Elle a choisi le remède de l'architecture parce que cette confiance était vraiment timide, et sa peur d'un remède qui aurait pu s'appeler révolution beaucoup plus forte que la peur du mal lui-même. Mais elle a fait ce choix en toute bonne foi et le diagnostic du mal était exact, du moins cliniquement : celui d'une soudaine accélération soudaine des processus productifs, suivie d'une déchirure interne, d'une dissociation dangereuse aussi bien de l'individu que du groupe social […]. » Ibid*, p. 140.

prolongeant la pensée des architectes des Lumières[111], avait accompagné depuis la Révolution Industrielle, survenue en Angleterre, la réflexion d'un grand nombre d'architectes européens.

Ce recentrage idéologique sur la notion d'individu et la nature humaine eut pour conséquence de scinder les cercles d'intellectuels en différents courants politiques et culturels. Cette scission idéologique trouva avec les deux guerres mondiales de nouveaux échos dont les répercussions s'étendirent à l'ensemble de la société, modifiant en profondeur, son mode de fonctionnement. L'accent sociologique, prit par de nombreux architectes, n'échappa pas à cette scission. Il obligea l'architecture à se replier dans une *« discipline technique et formelle plus rigoureuse et plus précise que jamais, au point d'être qualifiée de rationnelle et de fonctionnelle »* [112,] qui donna naissance à l'Architecture Moderne et à ses épigones. Cette nouvelle approche *« rationnelle et fonctionnelle »* de l'architecture (c'est-à-dire scientifique), occupa durant la première moitié du XX[e] siècle, une place importante, aussi bien par les nombreuses constructions qui ponctuèrent cette période, que dans le cadre de l'enseignement de la discipline architectural au sein des écoles. Les années 1960 constituèrent un moment charnière aussi bien à l'échelle de l'Histoire de l'Homme que dans le cas plus restreint de l'architecture. Comme un point d'orgue du progrès social qui allait s'achever en même temps que les Trente glorieuses connues par la plus part des pays développés de l'OCDE, les années 1960, annoncèrent avec l'année 1968, « le chant du cygne ». Il stoppa à la fois le progrès social et avec lui, les idéologies socialistes. Quelle que soit l'échelle avec laquelle les années 1960 furent comparées, au travers des différents décryptages scientifiques qui eurent lieu la décennie suivante, l'effondrement des idéologies socialistes fut partout présent. Ce même effondrement conditionna la réflexion d'Aldo Rossi sur *l'Architecture de la ville,* aussi bien, dans sa forme et son plan que dans sa dimension sociale. De la mort du Che en 1967, au Printemps de Prague, en passant bien entendu par *Mai 68* en France et les tourments qui l'avaient précédés, rien ni personne ne semblait avoir échappé à l'insatiable appétit « révolutionnaire » qui sévissait alors en Italie comme dans le reste du monde[113].

---

[111] Anthony Vidler, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier* [*The Writing of the World*], Paris, Picard éditeur, collection Villes et Sociétés, tr. Fr. Catherine Fraixe, 1995, p. 327.

[112] Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, op. cit., p. 142.

[113] À ce sujet, le film de Chris marker, *Le fond de l'air est rouge* sous-titré *Scènes de la troisième guerre mondiale* réalisé en 1977, reprend sous la forme d'un montage de plusieurs documents historiques, le déroulement de toute cette période qui s'étend de 1967 à 1977 et qui connait la retombée de toutes les utopies révolutionnaires. Le film est divisé en deux parties : La première, *Les mains fragiles* qui couvre les évènements allant de la guerre du Vietnam au Festival d'Avignon en 1968 puis la seconde, *Les mains coupées* qui couvre les évènements allant de l'intervention russe en Tchécoslovaquie à l'assassinat d'Allende. Dans une approche qui

Dans la structure sociale, pouvait être perçue une certaine forme de *« désenchantement du monde »*[114]. C'est en elle, et dans la façon de la penser au travers du rapport individu/société, que se ressentit toute la perte de vitesse des institutions en place. D'autre part, il y avait aussi une certaine forme d'exaltation « naïve » qui se redessinait alors avec force dans le modèle libéral. Ce modèle d'une société libérale nouvelle, impactant tout une façon de voir et de ressentir la ville et la vie en société, se fit sentir dès le lendemain de la première guerre mondiale avec le retour en architecture d'une pensée rationnelle et fonctionnelle. Elle accoucha de grands mouvements architecturaux et urbanistiques selon une déclinaison rationnelle, tels ceux portés par le CIAM puis par l'*Architecture Moderne* de Le Corbusier, et le *Style International* avec l'École du Bauhaus de Walter Gropius et les bâtiments de Mies van der Rohe. Ce fut elle, qui enfanta en Italie, dans un contexte bien particulier, une véritable réflexion qui ne s'interrogea pas seulement sur l'architecture rationnelle en tant qu'objet mais plutôt sur une façon de penser le projet au travers d'une méthode rationnelle.

À la différence des précédents courants architecturaux sévissant en Europe et aux États-Unis, il s'agissait, en Italie, d'établir une méthode de conception du projet qui soit rationnelle et scientifique, et non une architecture dite « rationnelle ». Il faut souligner à ce sujet, que l'un des points de départ du mouvement rationaliste de l'architecture en Italie est tout à fait singulier. Il fut directement issu du constat de la grave crise sociale qui sévissait durant les années 1950 et 1960, ainsi que de la conviction qui s'était emparée de la profession. Cette conviction laissa supposer *« que l'architecture disposait désormais d'acquis qui peuvaient contribuer à résoudre le problème »*[115] de la composition. A la différence des autres

---

pourrait ressembler à celle de l'historien, en considérant les documents filmiques comme des archives, le regard que porte Marker sur ces années-là, peut se lire comme un devoir de mémoire, une lutte contre l'oubli. L'attitude de Marker dans ce film est symptomatique de celle de bon nombre d'autres intellectuels engagés dans la vie publique et politique de leur pays durant cette période. Elle fait écho au point de vue de nombreux autres cinéastes français des années 1960, et je pense ici à l'éviction d'Henry Langlois de la cinémathèque française en 1968 par André Malraux, alors ministre de la culture.

[114] Il s'agit selon la propre réflexion de Max Weber qui emploie cette expression le premier, de faire allusion au progrès paradoxal des années d'après-guerre qui conditionnant un meilleur cadre de vie pour l'être humaine, n'en détruisit pas pour autant toute l'harmonie originelle du monde. C'est en ce sens que le séminaire de Marcel Gauchet à l'EHESS, s'était aussi appuyé en incluant dans ce « désenchantement du monde » le basculement d'une forme de société à une autre ainsi que le retour d'une forme de néo-libéralisme se manifestant au travers de l'apparition du sujet et de la pensée individuelle.

[115] Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, op. cit., p. 207.
Dans l'esprit des architectes du mouvement rationnel, il ne s'agit pas de proposer une formule unique qui pourrait s'inspirer de l'histoire mais bien au contraire d'imposer *« une norme, ou un début d'entente pour une action commune »*.

pays européens, l'architecture italienne, ne bénéficia pas des mêmes impulsions économiques et sociales qui avaient ouvert la voie à de nouveaux procédés de construction ainsi qu'à une nouvelle forme de planification urbaine. Ce fut pourtant l'un des points de départ qui anima l'esprit du manifeste de Sant'Elia, en encourageant les architectes italiens à se préoccuper, tout autant de la question sociale, que de la nécessité de faire face à un renouvellement technique profond[116]. En 1918, lors de l'exposition du *Futurisme* italien sous la direction de Filippo Tommaso Marinetti, Sant'Elia rédigeait avec l'aide de son ami Ugo Nebbia, en préface à cette exposition, un « *messaggio »* qui tentait de dresser le constat de la situation de l'architecture au lendemain de la première guerre mondiale. Selon lui, le problème de l'Architecture Moderne n'était pas une question liée à l'esthétique et au dessin mais, lié aux problèmes sociaux que posait le développement de la science et de la technologie[117].

Cette approche du projet ne fut pas interprétée de manière univoque et fut loin d'être partagée par tous. Elle se scinda rapidement en plusieurs entités distinctes, dont deux occupèrent l'essentiel du débat interne à la profession.

D'un côté, il y eut les architectes qui s'engagèrent avec l'appui du régime fasciste dans la voie d'une architecture fonctionnaliste et déshumanisée.

De l'autre côté, sous la conduite des réflexions des architectes Giuseppe Pagano et Edoardo Persico, il y eu la revue Casabella qui joua un rôle de premier plan, en divulguant *« la connaissance de l'architecture européenne et* [en publiant] *les premiers essais critiques sur les prémisses et les développements historiques de l'architecture moderne »*[118]. Ce fut au sein de cette revue, qu'ils appelèrent à comprendre, dans la Fabrique du projet en architecture, la nécessité de développer une *« responsabilité morale »*[119] qui prenne en compte, à la fois, la dimension humaine et le rapport à l'histoire.

---

[116] *Ibid.,* p. 152.
[117] *« Le problème de l'architecture moderne n'est pas un problème de réorganisation de ses ligne ; il ne s'agit pas de trouver de nouvelles moulures, de nouvelles architraves pour les portes et les fenêtres ; ni de remplacer colonnes, pilastres et corbeaux par des cariatides, des frelons et des grenouilles ... mais d'élever la nouvelle structure construite sur une base saine s'ingéniant à intégrer tous les bénéfices de la science et de la technologie ... établissant de nouvelles formes, de nouvelles lignes, de nouvelles raisons d'existence uniquement liées aux conditions spéciales de la vie moderne et à sa projection comme valeur esthétique pour nos sensibilités… »*
Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, op. cit., p. 77.
[118] Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, op. cit., p. 153.
[119] *Ibid*., p. 153.

Dans cette relecture du *Mouvement Moderne* en architecture, deux figures se retrouvèrent au centre du discours critique tenu à *Casabella*. D'une part, il y a eu la position défendue par Le Corbusier qui construisit son projet comme un discours et exprima dans son architecture exaltée, l'utopisme social véhiculé par les textes de Jean-Jacques Rousseau et l'architecture d'Étienne-Louis Boullée. D'autre part, il y eut la position défendue par Walter Gropius qui chercha avant tout à décliner son approche réflexive comme une méthode, voire comme une Fabrique du projet. Entre les pensées et les œuvres de ces deux grands protagonistes de l'architecture moderne s'incéra non seulement la question du langage en architecture mais aussi la question de la conscience. C'est en suivant ces deux pensées que s'organisa, dès le début des années 1930, à la revue *Casabella*, l'esprit critique et maïeutique[120] qui s'interrogea sur la pertinence du discours rationaliste en architecture. Ce fut dans cette continuité, qu'Ernesto Nathan Rogers, puis Aldo Rossi, prolongèrent ce questionnement tout en y incluant une dimension personnelle qui tenait compte à la fois de leur propre rapport à l'histoire et de leur subjectivité.

La refonte progressive d'un nouveau courant libéral depuis la sortie de la seconde guerre mondiale en Italie, offrit dans un premier temps à Rossi le motif d'un engagement politique, pas en tant que militant d'un parti politique, mais plutôt comme un penseur de la sphère publique. C'est en s'attachant à ce nouveau contexte politique, économique et social, que sa recherche sur les *« faits urbains »* prit toute sa valeur et illustra son souci d'approche épistémologique de l'enseignement du projet architectural. Le livre de Rossi, *l'Architecture de la ville,* a su entretenir en permanence un double écho : d'une part, l'approche rationnelle au sens où elle fut entendue par les écrits de Gropius et de Le Corbusier, et d'autre part, un retour à une dimension plus intuitive, qui se basait sur la notion d'individu et l'expérience. Ce concept de la *« perception individuelle »* de la ville, déjà présent dans les écrits de Georges Chabot et de Maurice Halbwachs proposa, dans ce livre, de tester la Fabrique de l'architecture de la ville à travers le prisme d'une certaine *« individualité »*[121]. Tout en restant conforme à

[120] La maïeutique par extension du terme désigne aussi *« l'art de faire accoucher les esprits »* selon la formule employée par Socrate. C'est ainsi qu'il désignait sa pratique lorsqu'il posait des questions faussement naïves à ses interlocuteur afin qu'ils se rendent compte qu'ils ne savaient pas ce qu'ils croyaient pourtant savoir.

[121] Aldo Rossi, *Structure des faits urbains*, in *L'Architettura della Città*, op. cit., pp. 24 - 25.
« Il faudrait donc parler de l'idée que nous nous faisons de cet édifice, de la mémoire plus générale de cet édifice en tant qu'il est produit par la collectivité ; et du rapport que nous avons avec la collectivité à travers lui. Ce qui arrive aussi, c'est que lorsque nous visitons ce monument, ou que nous parcourons une ville, chacun de nous a une expérience différente, une impression particulière.[…] Il nous a suffi de nous arrêter un instant sur

l'imprégnation de cette nouvelle forme de rapport humain, le travail de Rossi se structura autour de la nécessité de construire un esprit critique face aux profonds bouleversements que connurent les années 1960. C'est ainsi que sa pensée et toute sa réflexion sur l'architecture de la ville doivent être appréciées aujourd'hui. Elles ne peuvent pas échapper au contexte social dans lequel elles furent produites.

S'interroger sur les répercussions que connurent les architectes italiens, face à la fin des idéologies politiques et sociales en Italie c'est aussi, et nécessairement, faire un détour du côté du cinéma, de sa grande modernité, ainsi que du cercle d'intellectuels italiens qui gravitaient autour. En effet, il n'est pas anodin de constater qu'un autre art, tel que le cinéma, se soit aussi interrogé sur l'ensemble des bouleversements sociaux qui sévissaient, et qu'il ait tenté d'y répondre avec ses propres moyens. Le Néoréalisme italien qui traduisait selon André Bazin, la libération toute entière du peuple italien, cherchait aussi, à travers l'expérience de chacun, à mettre en images, les stigmates de la société italienne au lendemain de la seconde guerre mondiale et de la chute du fascisme.

Le film de Roberto Rossellini, *Rome, ville ouverte*[122], entame en 1945, cette introspection sociale au cinéma. L'architecture par l'entremise de la critique au sein des revues y viendra dès le début des années 1950. Cette approche créatrice qui positionnait l'individu au centre de son projet, allait quelques années plus tard se retrouver dans le cinéma français avec la Nouvelle vague. Bien que la paternité de ce qui agita la *Nouvelle Vague* en France, soit à rechercher dans le courant cinématographique du Néoréalisme italien, ou dans l'esprit critique qui anima la revue les *Cahiers du cinéma*, elle traduisit, elle aussi, ce profond changement social. Des réalisateurs tels que François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer et Claude Chabrol, allaient aborder un point de vue subjectif, celui de l'individu, pour accompagner les scénarios de leurs films. Des films comme *Pierrot le Fou*[123] de Jean-

---

un seul fait urbain pour que surgissent devant nous une foule de questions ; elles se rattachent essentiellement à quelques grands thèmes qui sont l'individualité, le locus, le dessin, la mémoire ; […] »

[122] *Rome, ville ouverte*, réalisation : Roberto Rossellini, scénario : Sergio Amidei, Frederico Fellini et Roberto Rossellini, photographie : Ubaldo Arata, musique : Renzo Rossellini, montage : Eraldo Da Roma, producteur : Contessa Chiara Politi, distribution : Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (don Pietro Pellegrini), Marcello Pagliero (Gorgio Manfredi), 1945, durée : 100 min.

[123] *Pierrot le fou*, réalisation : Jean-Luc Godard, scénario : Jean-Luc Godard, photographie : Raoul Coutard, musique : Antoine Duhamel, montage : Françoise Collin, producteur : Georges de Beauregard, distribution : Jean-Paul Belmondo (Pierrot), Anna Karina (Marianne Renoir), 1965, durée : 115 min.

Luc Godard ou *Cléo de 5 à 7*[124] d'Agnès Varda, furent entièrement construit sur le propre ressentit de leur protagoniste. Ils illustrèrent le passage de la société au statut de l'individu. Derrière la posture de l'individu pouvait aussi se comprendre celle de l'auteur et du réalisateur qui la mettaient en lumière dans leurs films. Ce passage du collectif à l'individuel fut aussi incarné et prolongé en Italie par l'engagement politique et les convictions que portèrent tant les écrits, que les films de Pier Paolo Pasolini durant les années 1950 et 1960. En tant qu'intellectuel indépendant réfléchissant à la fois à la chose publique, à l'architecture, au cinéma et à la littérature, il s'interrogea sur ce passage dans le domaine de la création.

Ce qui est intéressant dans la pratique de ces deux arts, architecture et cinéma, c'est qu'ils suivirent, à quelques années d'intervalles, le même type de réflexion et engagèrent des processus analogues. En ce sens, les écrits d'Aldo Rossi s'interrogeant sur la Fabrique du projet en architecture, rejoignent les réflexions de Jean-Luc Godard, François Truffaut et même Pier Paolo Pasolini, qui s'interrogeaient, eux-aussi, sur la nécessité critique d'aborder le cinéma en tant que projet à part entière. Tous, qu'ils soient architectes ou cinéastes, abordèrent la pratique de leur « art » selon une conscience morale renouvelée qui fut en prise directe avec la société et le Politique. La pratique supplémentaire de l'enseignement à laquelle se livra Rossi dans ce contexte qui investissait la notion d'individu, conditionna l'ensemble de son corpus pédagogique.

Chez Aldo Rossi, ce qui stimula d'avantage le processus de Fabrique se situa dans le lien qu'il projeta entre l'architecture de la ville et sa volonté de ne pas les dissocier dans le cadre de sa réflexion sur le projet. Cette façon de comprendre l'espace, la forme, l'architecture et la ville, comme des éléments singuliers et complexes, interdépendants les uns des autres, lui permit de proposer une nouvelle déclinaison de l'approche rationaliste du projet. C'est dans cette approche inédite (qui se positionne dans la continuité historique du courant rationaliste apparu au siècle des Lumières), qu'aujourd'hui, la relecture de ses textes

[124] *Cléo de 5 à 7*, réalisation : Agnès Varda, scénario : Agnès Varda, photographie : Jean Rabier, musique : Michel Legrand, montage : Janine Vemeau et Pascale Laverrière, producteur : Georges de Beauregard et Carlo Ponti, distribution : Corinne Marchand (Cléo), Dominique Davray (Angèle), José Luis Vilallonga (l'amant de Cléo), Michel Legrand (Bob), Antoine Bourseiller (Antoine), 1962, durée : 90 min.

l'Architecture de la ville et *Une architecture pour les musées*, offre un terrain d'investigation particulièrement intéressant à la question de la méthode. Cette question de la méthode organise la nécessité d'établir un rapport éthique et moral à l'histoire par rapport à la nouvelle place qu'occupe l'individu dans la société. Elle initie aussi dans sa mise en œuvre, la dimension épistémologique d'un savoir-faire en architecture.

I.2 – Le Politique comme l'un des principes de la réflexion en architecture chez Aldo Rossi

Dans la perspective d'une étude du contexte réflexif des années 1960, cette partie se propose de repositionner la réflexion de Rossi dans son milieu, et de la mettre en lumière face aux filiations qui ont conduit cette approche. Il ne s'agit pas d'enlever un quelconque mérite à l'ouvrage de Rossi, mais bien de le replacer dans le courant de pensée auquel il appartient et de voir, par là même, que si le statut de discipline de *l'architecture urbaine* n'est sans doute pas né avec *l'Architettura della Città,* en revanche, le livre de Rossi en constitue le moment le plus emblématique.

Architecture et Politique sont intrinsèquement liées par une longue histoire commune qui existe depuis l'origine de la ville et de ses premières formes de vie en société. Le cas où la Politique s'intéresse à l'Architecture est assez fréquent puisqu'il permet aisément de transformer une parole en un acte et ainsi de venir marquer l'assise d'un pouvoir sur un lieu, ou bien d'illustrer les utopies. Cela passe par l'utilisation de l'architecture qui met à la fois sa capacité à produire un espace fonctionnel mais aussi toute sa capacité à devenir un modèle, un symbole et à donner du sens. Ernst Bloch, Bertolt Brecht et Walter Benjamin, les premiers, lors de la montée du nazisme en Allemagne en 1935 ont su démontrer, de par leurs écrits la façon dont l'architecture pouvait être mise au service du Politique quel qu'en soit l'idéologie[125]. Régulièrement, l'architecture s'est mise au service de la politique afin d'assoir son emprise et de graver dans la pierre son passage dans la vie des hommes. En revanche, le cas de l'Architecture qui s'intéresse au Politique est moins présent dans cette longue histoire commune. La figure de l'architecte qui se positionne intellectuellement et politiquement par rapport à sa création architecturale, en dehors bien évidemment du simple cadre de la

[125] À ce sujet les deux livres d'Ernst Bloch, *L'esprit de l'utopie*, 1918 et *Héritage de ce temps,* 1935 connaitront un succès critique très important qui influencera la réflexion de nombreux intellectuels du début du XX^{e} siècle sur la nature des rapports qui existent entre Architecture et Politique.

commande et du rapport d'épicier qu'entretiennent certains architectes avec les institutions en place, constitue un personnage beaucoup plus rare. C'est cette figure qu'incarne Rossi.

La ville dans laquelle peut éclore ce type de personnages ne doit rien non plus au hasard. Dans le cas de Rossi, il s'agit de la ville de Milan qui est elle-même l'héritière d'une longue tradition nationale et, qui cristallise de par son contexte et son histoire une approche du Politique empreinte des nombreux transferts culturels qui l'ont façonnée.

I.2.1 – Rossi et le Politique

Aldo Rossi qui fut imprégné du clivage politique italien depuis son plus jeune âge, n'engagea pas seulement une réflexion sur le projet en architecture, indépendamment de son contexte, mais au contraire, il prit soin de situer sa réflexion dans le contexte politique et social qui entourait sa pratique. C'est issu de cet engagement politique, de sa posture intellectuelle ainsi que des nombreux transferts culturels qui eurent lieu entre la France et l'Italie, qu'Aldo Rossi fit appel, dès les débuts de sa formation, à de nombreuses figures françaises, tant engagées sur le plan de leur réflexion que sur celui de leurs convictions politiques.

Si la figure de Rossi ne constitua pas la seule exception de la profession, où les rapports entre Architecture et Politique existaient depuis l'origine de la ville, le contexte italien, à la suite du fascisme et de la seconde guerre mondiale, s'avéra lui, être au premier plan de son engagement politique. L'Italie ne fut pas le seul pays à avoir connu au XX^{e} siècle une importante crispation entre Politique et Architecture, ce fut le cas d'autres pays ayant aussi connu un régime totalitaire. En revanche, en Italie, cette période de crispation entre Architecture et Politique, se conclut par une importante réflexion sur les liens qui les unissaient. De ce fait, trois points semblent émerger du contexte italien au lendemain de la seconde guerre mondiale et lui donner toute sa singularité.

1 - Le premier point concerne le désordre politique qui régnait en Italie depuis la chute du régime fasciste qui avait dirigé le pays de 1922, avec l'arrivée au pouvoir de Benito Mussolini, jusqu'à 1945. Depuis l'instauration de la I^er^ république le 1 janvier 1948, suite au référendum du 2 juin 1946, les Italiens choisirent d'entrer dans la République en abandonnant le régime monarchique. Les gouvernements se succédèrent rapidement et entretinrent un climat politique tendu, qui rythma la vie publique du pays alors en pleine reconstruction. C'est dans ce climat particulier, ainsi qu'au travers de ses nombreuses répercussions sur la nature de l'enseignement de la théorie du projet en architecture ainsi que sur les méthodes pédagogiques et la question de l'histoire, qu'Aldo Rossi commença à s'interroger sur le Politique en tant qu'élément moteur de sa propre pratique de l'architecture.

2 - Le second point se retrouve dans la longue tradition italienne qui, depuis l'antiquité, a continuellement associée l'architecture et sa réflexion, à une dimension sociale et politique. L'une ne pouvant s'appréhender sans la prise en compte de l'autre. Qu'il s'agisse de la figure de *« l'architecte intellectuel »* proposé par Jean-Louis Cohen ou bien de celle qui se dévoile au travers du profil du *« rêve léonardien »* d'Umberto Eco[126], la formation de certains grands architectes en témoigne ouvertement. Celle de Rossi s'y retrouve complètement, car c'est toute la figure de l'architecte intellectuel et conscient de son engagement politique, qui a bâti sa posture architecturale. Comme le fait remarquer, avec la plus grande justesse Yannis Tsiomis, dans la préface du manuscrit de Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza,* il faut entendre le modèle de l'architecte intellectuel comme celui d'une personne qui se passionne au sens littéral du terme, pour la sphère publique et qui engage dans sa pratique toute sa réflexion politique. De ce fait, une différence importante s'établit entre l'architecte cultivé et l'architecte intellectuel : « *Cette différence se lit par l'engagement pour la chose publique : engagement, peut-être à travers, mais surement au-delà de son métier. C'est tout au moins ainsi qu'on entend ici ce terme d' « intellectuel ». Tout architecte cultivé – féru d'histoire ou de sociologie – n'est pas forcément un « architecte intellectuel ». Mais tout architecte qui s'engage pour la chose*

[126] Umberto Eco après avoir était responsable avec Vittorio Gregotti de la XIII^e^ triennale de Milan en 1964, rédige le préface du livre de son ami, *Il Territorio dell'architettura.* In Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture*, op. cit., p. 8.

publique – et qui forcement a recours aux autres champs de connaissance – l'est. »[127]. Ce qu'il faut comprendre en définitive dans une telle posture, c'est que le Politique était autant une façon de faire et de penser le projet en architecture que de le contextualiser : autrement dit un « outil » capable de donner du sens à la Fabrique du projet.

3 - Enfin, un troisième et dernier point devrait être souligné pour décrypter le rapport de Rossi au Politique en prenant appui sur le climat agité qui régnait dans les Instituts Universitaires d'architecture en Italie, au lendemain de la seconde guerre mondiale. Ces Instituts avaient constitué pendant plusieurs décennies, un prolongement au conflit interne à la profession ; le cadre pédagogique servant de prétexte au cadre professionnel et politique qui accompagnait les ambitions du régime fasciste. Les IUA de Milan, Venise et Rome avaient connu une véritable scission sous le régime fasciste lors de son implication dans les programmes pédagogiques et les comités de pilotage. En cherchant à réorganiser l'enseignement de l'architecture, le régime fasciste avait détruit le corpus pédagogique du projet. Le cadre universitaire ainsi que son contenu pédagogique après avoir été violentés se trouvaient désormais, au début des années 1960, entraînés dans un grand mouvement de restructuration interne.

D'ordinaire, le Politique est annexé au principe de la réflexion en architecture sur le terrain de la chose sociale et publique lors de la construction de l'édifice ou pendant sa commande. C'est à ce moment-là qu'il y a confrontation entre les deux. Mais, pour Rossi, cette annexion se joue bien en amont. En effet, qu'il s'agisse de prêter de la forme à ses idéologies sociales marxistes ou bien même de convoquer les desseins utopiques qui avaient marqué son enfance[128], le Politique resta pour lui l'un des principaux angles d'attaque du projet en architecture. Il faut sans doute aussi souligner le fait qu'Aldo Rossi commença très tôt une carrière de critique architectural. Dès 1949, il intégra le parti communiste de Milan ainsi que la rédaction du journal *Voce communista* pour lequel il écrivit quelques articles sur

[127] Yannis Tsiomis, « Pasolini et les lucioles », in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2013, p. 6.
[128] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, op. cit.

l'architecture et le design industriel. En 1959, il soutint sa thèse de fin d'étude au *Politecnico de Milan* sous la responsabilité de Piero Portaluppi, en réalisant un projet pour le centre culturel et le théâtre de Milan. Il commença cette même année, à collaborer avec la revue *Società* et devint membre de la rédaction milanaise de la nouvelle revue marxiste *Il contemporaneo* dont le premier numéro avait été édité en 1954. Pour ces deux jeunes revues très marquées politiquement et qui avaient vu le jour avec le Néo-réalisme italien, Rossi s'occupait de la rédaction des articles de politique, de littérature et de culture.

Cela constitua dans la continuité de ce qu'il rédigeait déjà pour *Casabella Continuità* depuis 1952 sous la conduite d'Ernesto Nathan Rogers, une autre porte d'entrée pour lui. En effet, en rédigeant ces différents articles il entrait de plain-pied dans l'univers de la critique architecturale ; au sens politique du terme. Dès le début du parcours de Rossi, Politique et Architecture occupèrent une place importante dans sa vie et marquèrent en profondeur sa façon de concevoir la Fabrique de l'architecture dans le cadre urbain. C'est au cours de ce long cheminement entre architecture et critique politique, que se fit jour sa définition propre de l'architecture de la ville. Cette définition prit forme au travers des écrits des nombreux articles qu'il avait déjà rédigés et qui allaient mettre sur le devant de la scène architecturale des années 1960, une approche inédite de l'architecture de la ville : une approche rigoureuse et scientifique. Paradoxalement la prise en compte de la place occupée par l'auteur, dans sa dimension subjective, fut elle aussi cristallisée pendant cette période dans les revues *Voce communista, Casabella Continuità* et *Il contemporaneo* et alimenta un débat réflexif et pédagogique.

Ce qui permit de faire resurgir au début des années 1960, la figure de l'architecte intellectuel en Italie n'est pas seulement à regarder du côté de l'instabilité politique permanente qui régnait depuis l'instauration de la république en 1948. Cette république qui voyait se défaire les gouvernements les uns après les autres était incapable de proposer un système stable. Des histoires de corruption politique et industrielle de plus en plus importantes vinrent illustrer médiatiquement la longue montée en puissance des entreprises d'état. Les gouvernements successifs avaient laissé l'Italie se replier sur elle-même. Au-delà de ces problèmes politiques particuliers, au milieu des années 1960, la nouvelle émergence de la figure de l'architecte intellectuel en Italie, semble aussi s'expliquer comme une dernière tentative de se dresser face au vide culturel du pays. De même, la lassitude croissante de la

population italienne, conduisait, depuis le début de cette décennie, le pays tout entier dans une impasse culturelle. L'architecture et son enseignement dans les Instituts Universitaires, à la veille des premières manifestations étudiantes qui allaient en 1968, agiter toute l'Europe Occidentale, n'échappèrent pas non plus aux importants débats et inventaires qui allaient avoir lieu durant le même temps.

Comme le souligne Yannis Tsiomis dans sa préface, un des intellectuels qui semble le mieux cristalliser cette dernière tentative d'engagement politique en Italie est sans doute Pier Paolo Pasolini. C'est lui qui incarna, au travers de son engagement politique, une certaine forme de conscience du « Politique » à laquelle la posture de Rossi dans le cadre de l'architecture, fait écho. Dans ces *Écrits Corsaires*, Pasolini dénonça *« l'affairisme, la compromission du monde politique,* […] *la pourriture mais aussi la vision productiviste du développement »*[129]. Il prit ainsi après la figure d'artiste, de cinéaste et d'écrivain, celle d'intellectuel en proposant comme métaphore à l'histoire de la culture de son pays, l'image de la *« disparition des lucioles ».* Pier Paolo Pasolini traduisit sous cette forme poétique la fin de l'espoir politique, la fin d'une certaine forme de croyance. Ce fut ce que Marcel Gauchet en 1985 désigna comme le *« désenchantement du monde »*[130] dans lequel, la fin des idéologies sociales et politiques s'était étendu à toute la société.

Pasolini est à comprendre dans cette thèse comme un témoin du contexte politique italien qui a vu l'émergence de la posture d'Aldo Rossi lors de la publication de *l'Architecture de la ville* en 1966. Les figures de ces deux italiens sont comparables en de nombreux points, à ceci près, que l'acte de désespoir qui pousse Pasolini à agir, est un acte d'espoir chez Rossi[131] ; que le pessimisme de l'un s'oppose à l'optimiste de l'autre. La figure d'Aldo Rossi, en tant qu'architecte intellectuel porte aussi en elle cette idée du *Désenchantement du monde* dont la fin des années 1960 accouche[132]. Il ne s'agissait pas pour Aldo Rossi d'être nostalgique au travers des référents qu'il convoquait pour justifier son approche rationnelle de l'architecture de la ville, mais plutôt de se positionner avec le plus de justesse possible par rapport à l'héritage culturel de l'architecture en Italie. Chez Rossi, il n'y

[129] Yannis Tsiomis, « Pasolini et les lucioles », op. cit., p. 8.
[130] Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion,* Paris, Gallimard, 1985, p. 336.
[131] Yannis Tsiomis, « Pasolini et les lucioles », op. cit., p. 8.
[132] Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion,* op. cit., p. 336.

a jamais d'historicisme, l'histoire est plutôt envisagée comme une véritable matière, capable d'être utilisée dans la Fabrique du projet. Politique ou historique, les enjeux que posent les différents scénarii possibles de la Fabrique du projet en architecture sont donc, pour Aldo Rossi, autant des faits sur lesquels il appartient selon lui aux architectes et intellectuels de se positionner, que des éléments à exploiter dans le cadre du projet. C'est donc dans cette double approche que se comprend d'avantage, la position personnelle d'Aldo Rossi sur le statut de l'artiste-politique, conscient de son rôle, dans l'enseignement dialectique de la théorie du projet en architecture.

Enfin lorsqu'il écrit *l'Architecture de la ville*, il faut comprendre l'acte Politique chez Rossi comme un acte de résistance qui s'oppose tout autant aux dérives totalitaires de l'Italie des années 1930 qu'à la montée violente du libéralisme des années 1960.

I.2.2 – L'Italie et la pratique du transfert culturel

L'Italie, de par son très riche patrimoine architectural et sa concentration dans un territoire relativement restreint, a toujours été le lieu du « voyage » par excellence. Elle favorisait à la fois les transferts culturels d'un pays à un autre mais aussi proposait un lieu de rencontre accueillant et propice à la formation académique de nombreux artistes qui débutaient leur pratique de l'architecture et de l'art par ce fameux *« voyage en Italie ».* L'art du voyage tel que Goethe l'introduisit dans son livre *Voyage en Italie*[133] en 1817, reprenait l'idée que ce voyage en Italie pouvait être vécu comme un cheminement intellectuel, comme une quête identitaire, comme une curiosité à découvrir ou bien encore comme un horizon à dépasser et que celui qui l'entreprenait en revenait toujours changé.

[133] Goethe J. W. von, *Voyage en Italie*, Paris, Bartillat, 2003 [1816], p. 642.

La Renaissance italienne, qui avait grandement contribué à construire de par ses fouilles archéologiques et son retour à l'Antiquité un héritage intellectuel et esthétique propre, devenait donc au travers de tous ces aspects, le lieu du voyage initiatique idéal. Ce voyage idéal et initiatique fut accompli par de nombreux artistes tel que Palladio, Goethe, Stendhal[134], Byron, Schinkel, … Ainsi Palladio entreprend entre 1541 et 1554 de nombreux voyages à Rome aux côtés de Trissino afin de conforter ses connaissances et d'approfondir ses connaissances de l'art de bâtir par rapport aux écrits de Vitruve sur la composition des édifices antiques. C'est en y réalisant une multitude de relevés archéologiques qu'il publiera à partir de 1554 *l'Antichida di Roma* qui préfigure *Les quatre livres de l'architecture* publié en 1570[135]. Cette légitimité du voyage en Italie qui s'enracinait autant dans les têtes que dans les chemins, affecta certaines villes plus que d'autres. Certaines villes, aux vues de leur patrimoine furent mises d'avantage en avant, d'autres jouèrent un rôle plus singulier. Toutes dans cette pratique, se transformèrent aussi car elles avaient été marquées de par leurs histoires et la prégnance de leurs vestiges historiques, par les voyageurs.

C'est dans ces allers retours que se construisit la notion de transferts culturels entre les voyageurs et les habitants autochtones de ces différentes villes italiennes. Le temps aidant cette notion se transforma en un véritable mode de vie qui alimentait la vie locale de ces différentes villes. Par la même occasion les transferts culturels qui s'étaient établis de façon durable, conditionnaient en grande partie l'évolution culturelle de ces mêmes villes dans lesquelles, ne tardèrent pas à apparaitre, de nombreuses corporations qui en assumèrent l'accueil, la diffusion et la transmission[136].

Une des villes qui joua un rôle de tout premier plan dans ces transferts culturels entre l'Italie, la France et l'Allemagne est incarné par la ville de Milan. Bien qu'il faille aussi souligner le rôle important de Florence, son influence dans la construction d'un esprit critique

[134] Stendhal, *Voyage en Italie,* Paris, Gallimard, 1973, p. 1868.
[135] Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'architecture* [*I Quattro Libri dell'Architectura*, Franceschi, Venise, 1570, tr. Fr. Roland Fréart de Chambray, 1641], Paris, Flammarion, coll. Écrits d'Artist, 1997, p. 452.
[136] Au sujet des transferts culturels en méditerranée et pour comprendre de façon plus approfondie leur rôle structurel dans de nombreuses villes du pourtour méditerranéen, l'ouvrage collectif, *Construire la Méditerranée, penser les transferts culturels*, publié en 2012 par l'éditeur allemand Oldenbourg Verlag sous la direction de Rania Abdellatif, Yassir Benhima, Daniel König, Elisabeth Ruchaud, retrace l'histoire de ce métissage. En proposant une double approche à la fois méthodologique et historique, ce livre regroupe différents textes qui par des exemples concrets, permet de comprendre l'importance de cette pratique et comment elle a conditionnée le développement de nombreuses villes à la fois dans leur propre structure mais aussi dans leur conscience d'elle-même.

se fait d'avantage sentir dans la peinture que dans l'architecture comme ce fut le cas à Milan. Les revues qui relayèrent ces transferts culturels entre l'Italie et le reste de l'Europe, ne furent pas non plus les mêmes. Le rôle de carrefour commercial, de ville industrielle de Milan, mais aussi de porte d'entrée sur le nord de l'Italie, conditionna l'émergence d'importants groupes d'intellectuels depuis toujours. Bien que cette émergence se soit accentuée après la Renaissance italienne, Milan a eu le mérite de regrouper en un même lieu voyageurs et penseurs.

De cette confrontation entre d'un côté ceux qui arrivaient avec un savoir étranger et d'un autre côté, ceux qui relayaient cette relecture de l'Antiquité romaine, il y eu une alchimie qui rendit possible la création durable d'une culture composite faite de ces divers assemblages. Milan forgea donc progressivement une grande partie de son identité et de sa culture sur cette pratique des échanges culturels. Il n'est pas étonnant que cette ville ait connu une histoire si riche et que depuis le début du XX^{e} siècle elle soit le lieu de prédilection de nombreuses maisons d'éditions et de presse et tout particulièrement des revues d'architecture *Domus, Casabella* auxquelles participa Aldo Rossi. Goethe dans son livre faisait déjà état du voyage comme d'un fait qui devait se conclure par un discours, c'est-à-dire que la rencontre d'une autre culture et l'échange qui s'y produisait devait amener le voyageur comme son hôte, à discourir et à se questionner sur ce qu'ils avaient appris de l'autre. Ainsi une centaine d'années plus tard la ville de Milan allait connaitre l'éclosion de nombreuses revues avant-gardistes.

C'est aussi cette place importante, laissée au discours, qui au travers de ces influences culturelles, a forgé l'âme de la ville de Milan. L'importance de ces transferts culturels, s'explique par le principe même de la pensée analogique en irriguant de façon continue l'ensemble des connaissances architecturales. Les idées en architecture ne naissent pas par génération spontanée, elles fonctionnent selon un principe contaminant qui organise la pensée sur le projet et organise sa Fabrique au niveau mental[137]. Il n'est pas anodin que Rossi et d'autres architectes milanais se soient regroupés dans cette ville et non dans une autre.

[137] *« Pour comprendre le rôle de la pensée analogique en architecture, il faut certainement dépasser les clivages méthodologiques pour chercher aussi au croisement des projets, des critiques et des théories, aux intersections où l'architecture se pense « par rapport », là où les connaissances architecturales se réfléchissent elles-mêmes,*

À ce sujet, et pour rentrer plus en détail dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, Umberto Eco dans la préface qu'il rédige au livre de Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture*, attire l'attention du lecteur sur l'ambiance culturelle et politique qui règne à Milan depuis les années 1930[138]. Milan joua avec l'arrivée du fascisme en Italie, un rôle encore plus important en tant que lieu d'échange et de transferts culturels.

I.2.3 - Les « cénacles » milanais

La ville de Milan pourrait, à première vue, être considérée comme un paradoxe. Bien que le fascisme ait vu le jour à Milan dans le courant de l'année 1919[139], la plus fervente opposition au mouvement viendra des intellectuels de cette même ville. C'est aussi Milan, qui tout en organisant la plupart des transferts culturels avec les autres pays européens à l'encontre du régime, continua aussi de nourrir la propagande du régime par les voies de la presse et de la radio. L'arrivée au pouvoir du fascisme catalysa par la même occasion la constitution de ces groupes opposés au régime tout en augmentant leur montée en puissance dans la presse et les médias italiens. Ces différents groupes d'intellectuels s'établirent comme des moments de rencontres et de discussion dans lesquels se mêlaient à la fois un discours en opposition avec les idées du régime fasciste, mais aussi des réflexions critiques sur l'organisation à avoir face au régime politique de Mussolini. Dans ce partage des informations sur ce qui se passait en Italie mais aussi dans le reste de l'Europe, ces groupes continuèrent d'être alimentés par les nombreux transferts culturels qui existaient entre la France et l'Italie. Ils favorisèrent, comme le rappelle Umberto Eco dans sa préface[140], la mise en place de

---

là également où leurs flux s'inversent pour irriguer potentiellement d'autres champs disciplinaires. » In Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, op. cit., p. 26.

[138] Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture [Il territorio dell'architettura,* 1966], Paris, L'Equerre, tr. Fr. Vittorio Hugo, revue et mise au point par Régine Pietra et Béatrice Bonne, 1982, p. 167.

[139] Sergio Romano, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours,* Paris, Édition du Seuil, 1977, p. 393.

[140] Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture [Il territorio dell'architettura,* 1966], Préface de Umberto Eco.

véritables *« cénacles »* d'où émergèrent de nombreuses personnalités fortes d'une posture liée à la pensée politique.

C'est donc à Milan, et principalement autour des revues *Domus, Casabella* et *Il Verri* que se rencontrèrent éditeurs, critiques, cinéastes, architectes, écrivains et philosophes afin, non seulement de se hisser contre la prise de pouvoir de Mussolini, mais aussi d'introduire en Italie les thèses de Ernest Bloch, d'Edmund Husserl, de Bertolt Brecht, de Arnold Schoenberg et de Walter Benjamin. Au travers de ces discussions sur la linguistique, le structuralisme et la phénoménologie (le tout dans une ambiance marxiste), se constituèrent progressivement des cercles d'intellectuels très fortement engagés politiquement qui exposèrent leurs convictions dans ces trois revues milanaises.

La construction d'une partie de la posture politique d'Ernesto Nathan Rogers et avec elle de l'ensemble de celle des jeunes architectes italiens milanais peut s'expliquer au travers de la création de ces « cénacles » milanais. Ils constituèrent l'un des points majeurs dans le rapprochement, qui établissait entre l'Italie et la France, la montée de nouvelles idéologies démocratiques et humanistes en lutte contre l'arrivée au pouvoir du fascisme. Des mouvements politiques comme *Giustizia e Libertà* jouèrent un rôle important dans les échanges politiques des années 1930 entre la France et l'Italie[141]. Grâce à ces échanges, la ville de Milan, berceau du mouvement du Novecento, par la richesse de son histoire et sa situation géographique comme carrefour commercial mais aussi culturel avec le reste de l'Europe, et plus particulièrement avec la France et l'Allemagne, occupa une place de premier choix dans la naissance des « cénacles » lombards. Dès le début de la préface qu'il rédigea pour introduire le livre de Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture*, Umberto Eco mit en avant le contexte culturel et politique si particulier de Milan, par rapport au reste de l'Italie depuis le milieu du XIX^{e} siècle. Cette explication du rôle que joua Milan constitua l'un des points les plus importants autour duquel s'enracina, par la suite, la réflexion de Jean-Louis Cohen sur l'italophilie.

[141] *Justice et Liberté (Giustizia e Libertà)* est un mouvement politique italien qui se construit face au régime fasciste italien, il est créé à Paris en 1929 autour de Carlo Rosselli. Sans rentrer dans l'oscillation entre socialisme et marxisme que sous-tend le mouvement, un front commun s'articule entre les deux pays, l'ensemble de ses acteurs sur l'idée d'une justice sociale et démocratique qui renouerait avec l'héritage du *Risorgimento* italien du XIX^{e} siècle afin de libérer par la révolution l'Italie mussolinienne.

Dans un premier temps, Eco expliqua comment la plupart des mouvements d'avant-gardes, durant les années 1950, avaient pu voir le jour dans cette ville autour de « cénacles d'expérimentation » tels que ceux portés par le mouvement politique *Giustizia e Libertà* qui regroupaient alors de nombreux architectes et intellectuels tel qu'Edouardo Persico, Luigi Rognoni et Antonio Banfi. Il y avait à Milan une légitimité historique de l'existence précoce de ces nombreux « cénacles » qui dépassait aussi les conflits idéologiques du XX^{e} siècle pour s'enraciner dans l'histoire italienne. Cette ville, et avec elle, les différents cénacles milanais, avaient su favoriser et accueillir depuis longtemps déjà, la plupart de ces transferts culturels qui avaient rattaché l'Italie à la France et à l'Allemagne. Ainsi, il ne fut pas surprenant de constater, que ce fut à Milan que la plupart des revues d'avant-gardes naquirent. *« Ce pôle d'intérêt était connu sous le nom d'illuminisme lombard (selon une tradition remontant au dix-huitième siècle, et ce n'est pas un hasard si, comme nous allons le voir, la première revue dans laquelle s'illustreront les théoriciens et les écrivains de la nouvelle avant-garde, a pris pour titre le nom d'un illuministe de cette époque, Verri) »*[142].

C'est ainsi que les parcours respectifs de Rogers et de Rossi furent influencés par les « cénacles » milanais des années 1930 et 1950, eux-mêmes empreints de la peinture de Chirico[143], des peintres du Novecento et de l'architecture milanaise de Giovanni Muzzio. Tous deux ne peuvent pas vraiment se comprendre s'ils ne sont pas retranscrits dans ce contexte milanais si particulier au vu de son patrimoine culturel comme lieu d'accueil et d'échange, et du rôle qu'il a joué dans la formation des « cénacles » ainsi que de leur opposition au régime de Mussolini. La formation intellectuelle de Rogers à Milan ne peut se comprendre que grâce à la montée en puissance de revues d'architecture telles que *Domus* de Gio Ponti ou *La Casa bella*[144] de Guiseppe Pagano. La formation intellectuelle d'Aldo Rossi s'exprime quant à elle, quelques années plus tard, autour de la formation d'un groupe de jeunes architectes se réunissant le soir autour d'un billard en échangeant leurs idées et leurs

[142] Umberto Eco, « Préface », in Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture [Il territorio dell'architettura,* 1966], Paris, L'Equerre, tr. Fr. Vittorio Hugo, revue et mise au point par Régine Pietra et Béatrice Bonne, 1982, p. 8.

[143] Comme le fait remarquer Kenneth Frampton, c'est notamment le tableau *L'énigme de l'heure* de Giorgio de Cherico peint en 1912, représentant un péristyle à arcades qui semble préfigurer la forme et l'esprit de cette architecture milanaise et dont le bâtiment le *Palazzo della Civiltà Italiana* de Guerrini, La Paluda et Romano en incarnera en 1942 plus que tout autre, la retranscription spatiale. In Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne* [*Modern Architecture : A Critical History*, 1980], op. cit., pp. 186 - 187.

[144] *La Casa Bella* est le premier nom de la revue *Casabella* fondée en 1928 par Armoldo Mandadori à Milan. Le premier numéro eu pour titre exact : *La casa bella, rivista per gli amatori della casa bella.*

critiques sur l'architecture. Ce groupe de jeunes architectes constitua un des « cénacles » milanais qui avait pour particularité de réunir des architectes de différentes villes aux alentours de Milan. Dans un article paru à *Casabella Continuità* en 1963, Francesco Tentori raconta comment ce groupe de jeunes architectes, connu sous le nom de *I ragazzi del Biliardo*[145], qui comptait dans ses rangs Aldo Rossi, Gorgio Grassi, Nino Dardi, Vittorio Gregotti, Giorgio Canella, Pier Luigi Crosta, Gianugo Polesello et Francesco Tentori, avait pris pour habitude de critiquer l'arrivisme et la corruption politique des années 1950 en Italie.

C'est d'ailleurs ce que fera apparaître en 1963 le film *Main Basse sur la ville*[146] de Francesco Rosi en racontant comment la municipalité de Naples, sous l'impulsion de spéculateurs corrompus, avait transformé des terrains agricoles en terrains constructibles.

Cette critique des dérives professionnelles de certains architectes, constituera l'un de fers de lance de ce « cénacle » qui poursuivra ses investigations dans le domaine du politique et de la ville pendant plus d'une décennie au sein de la revue *Casabella* en y apportant de nouvelles bases intellectuelles. Autour de ces billards milanais, la posture d'Aldo Rossi prit forme et posa les bases de sa réflexion sur l'architecture de la ville, la Fabrique du projet et sa pratique professionnelle de l'architecture.

---

[145] En 1963, dans un article de *Casabella Continuità*, Francesco Tentori alors rédacteur en chef de la revue, présente sous le nom de *I ragazzi del Biliardo,* un groupe de jeunes architectes provenant de Milan, d'Udine et de Trieste qui se réunit régulièrement le soir autour d'un billard dans différents bars de quartier afin de discuter d'architecture, d'urbanisme et de politique. Cf. Massimo Scolari, « Avanguardia e Nuova Architettura », Coll., *Architettura Razionale. XV Triennale di Milano. Sezione Internazionale di Architettura*, Saggi di Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, Franco Angeli Editore, Milan, 1973, p. 172.

[145] Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, op. cit., pp. 24 - 25.

[146] ***Main Basse sur la ville* [*Le mani sulla città*],** Francesco Rosi, scénario : Francesco Rosi et Raffaele La Capria, photographie : Gianni Di Venanzo, musique : Piero Piccioni, montage : Mario Serandrei, producteur : Lionello Santi, distribution : Rob Steiger (l'entrepreneur), Salvo Randone (De Angeli), Guido Alberti (Maglione), Angelo d'Alessandro (Balsamo), 1963, durée : 110 min.

I.2.4 – L'apparition du structuralisme en Italie : le Gruppo 63

Le Gruppo 63 joua un rôle très important dans l'ouverture de l'architecture à d'autres champs disciplinaires. C'est ce groupe et avec lui, Vittorio Gregotti, qui incisa dans les Biennales des années 1960, une recherche engagée sur l'interdisciplinarité et la méthode.

Dans les années 1960, les champs disciplinaires proches de la linguistique, de la sémiotique et du structuralisme, influencèrent grandement les réflexions de nombreux chercheurs en Europe, sur les phénomènes urbains. Tout particulièrement, les questions de structuration et de signification du projet en architecture suscitèrent de nombreuses réflexions. L'enseignement de la Fabrique du projet, encore en phase de recherche en Italie d'une méthode rigoureuse et scientifique, s'organisa autour de ces questions, et les enseignements qui s'y réfèrent furent nombreux.

La méthode rigoureuse et scientifique qu'empruntaient ces différents champs disciplinaires afin de se construire un corpus autonome et fiable, fut étudié par plusieurs architectes et enseignants en architecture. Cette nouvelle approche de l'étude de la linguistique et de la sémiotique, bien qu'elle atteigne rapidement des limites d'application propre à la Fabrique du projet en architecture, proposa de remettre au centre de son questionnement les principes d'induction et d'intuition. Ces questionnements culminèrent en Italie dans le Gruppo 63 et se propagèrent au champ de l'architecture par l'entremise de la presse et des Biennales.

Le Gruppo 63 fut à l'origine un mouvement littéraire qui combina, dans une forme délibérément libre et ouverte entre la musique et la littérature. Le Gruppo 63 rassembla des poètes, des écrivains, des sculpteurs, des critiques, des hommes de théâtres et des intellectuels qui étaient tous en rupture avec les formes d'expressions traditionnelles italiennes ainsi qu'avec le climat conservateur qui régnait dans l'ensemble de la société italienne à cette époque. Dans la continuité des essais radiophoniques d'Umberto Eco et de Luciano Berio qui avaient reconfigurés musicalement l'Ulysse de James Joyce, ce mouvement vu le jour à Palerme en 1963 lors du congrès du 8 Octobre qui se déroula à l'hôtel Zaragella organisé par

Francesco Agneau. Tous ses membres exprimèrent une très forte critique à l'égard des modèles traditionnels de la littérature des années 1950 en Italie et prônèrent de nouvelles façons d'aborder l'étude de la sémiologie en Italie.

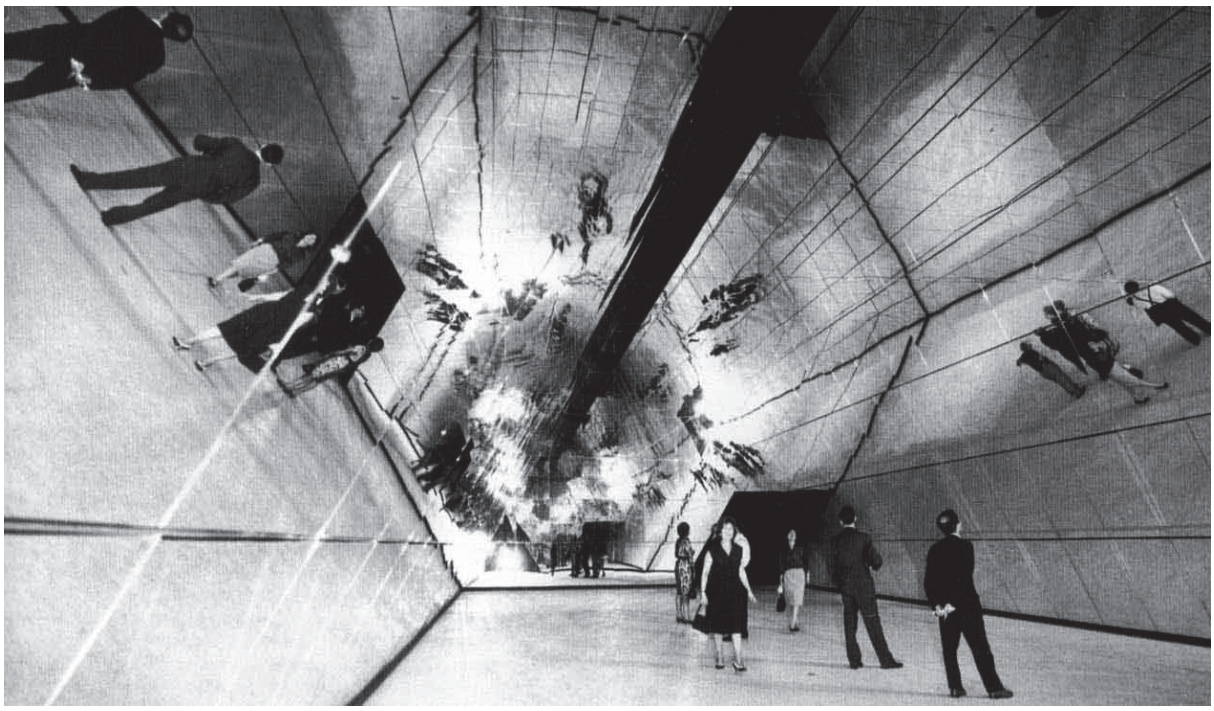


Figure 18 : Photographie de l'aménagement de la section introductive internationale de la XIII[e] Triennale de Milan, 1964, vue intérieure du Kaléidoscope, Archives de la Triennale de Milan.

Les influences qui ont structuré ce mouvement, sont nombreuses et complexes. Pour bien comprendre le rôle de tout premier plan que joua Milan, il faut se référer comme le fait remarquer Umberto Eco dans son préface au livre de Gregotti, *Le territoire de l'architecture*, à la richesse historico-culturelle de la ville ainsi qu'à l'atmosphère interdisciplinaire qui y règne depuis les années 1950. Les transferts culturels entre l'Allemagne et la France avec la ville de Milan, construisirent en grande partie, l'esprit du Gruppo 63 et, furent issus d'une part de l'approche phénoménologique d'Edmund Husserl et Morris, et d'autre part, des théories du structuralisme apparues dès le début du XX[e] siècle dans la réflexion de Ferdinand de Saussure en 1916 dans son Cours de Linguistique générale[147].

[147] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit.

Cette toute jeune science du langage qui se construit sur la méthode scientifique que proposait la phénoménologie transcendantale, s'orienta rapidement vers l'étude du discours que portaient les différents médias des années 1960 en Italie. Au travers des thématiques abordées par le Néoréalisme italien, le Gruppo 63 mit en avant un nouveau paradigme technico-scientifique afin d'étudier les nouveaux langages portés par la télévision avec la publicité, le journalisme et le cinéma. N'hésitant pas non plus à se mettre eux-mêmes en avant dans leurs écrits, ils portèrent au premier plan de leur travail, les théories critiques qu'ils émettaient en tant qu'auteurs et redéfinissaient ainsi le lien qui unit la théorie à leurs textes. La plupart d'entre eux se recentrèrent autour de la figure emblématique d'Enzo Paci fondateur de la revue *Aut Aut* et se sentirent ainsi, proche de la réflexion de Jean-Paul Sartre.

Parmi les auteurs, critiques et écrivains du Groupe 63 les plus embématiques, se trouvèrent des personnes telles que Arbasino, Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Giorgio Celli, Furio Colombo, Corrado Costa, Fausto Curi, Roberto Di Marco, Umberto Eco, Enrico Filippini, Alfredo Giuliani, Alberto Gozzi, Angelo Guglielmi, Germano Lombardi, Giorgio Manganelli, Giulia Niccolai, Elio Pagliarani, Michele Perriera, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Giuliano Scabia, Adriano Spatola, Aldo Tagliaferri, Gian Pio Torricelli et Sebastiano Vassalli. Alors que tous, sous la conduite de Filippo Bettini, soulevaient depuis le début des années 1960, la nécessité d'approfondir le rapport littérature-contexte, ce fut la présence de Vittorio Gregotti, unique architecte du groupe qui présenta le lien le plus probant, entre le Gruppo 63 et le sujet de cette thèse. Il faut prendre en compte, lorsqu'il souligna que le même type de réflexion devait être conduit dans la pratique de l'architecture, qu'il fallait, selon lui, réélaborer sans cesse les règles du projet architectural face à un contexte sans cesse changeant.

Pour le Gruppo 63, *« le langage est intrinsèquement lié au processus créatif en art »* et pour Vittorio Gregotti, à celui de l'architecture. C'est dans cet esprit de rencontre et de discussion autour de la notion de langage et de la façon d'en proposer une critique, qu'il organisa avec Umberto Eco, la XIII^{e} Triennale de Milan en 1964. Plus particulièrement, Gregotti réalisa l'aménagement de la « section introductive » qu'il découpa en cinq sections afin d'expérimenter différentes approches de la notion de temps, d'espace et de lumière tout en jouant sur une architecture qui multipliait les échelles inattendues (figures 18 et 19).

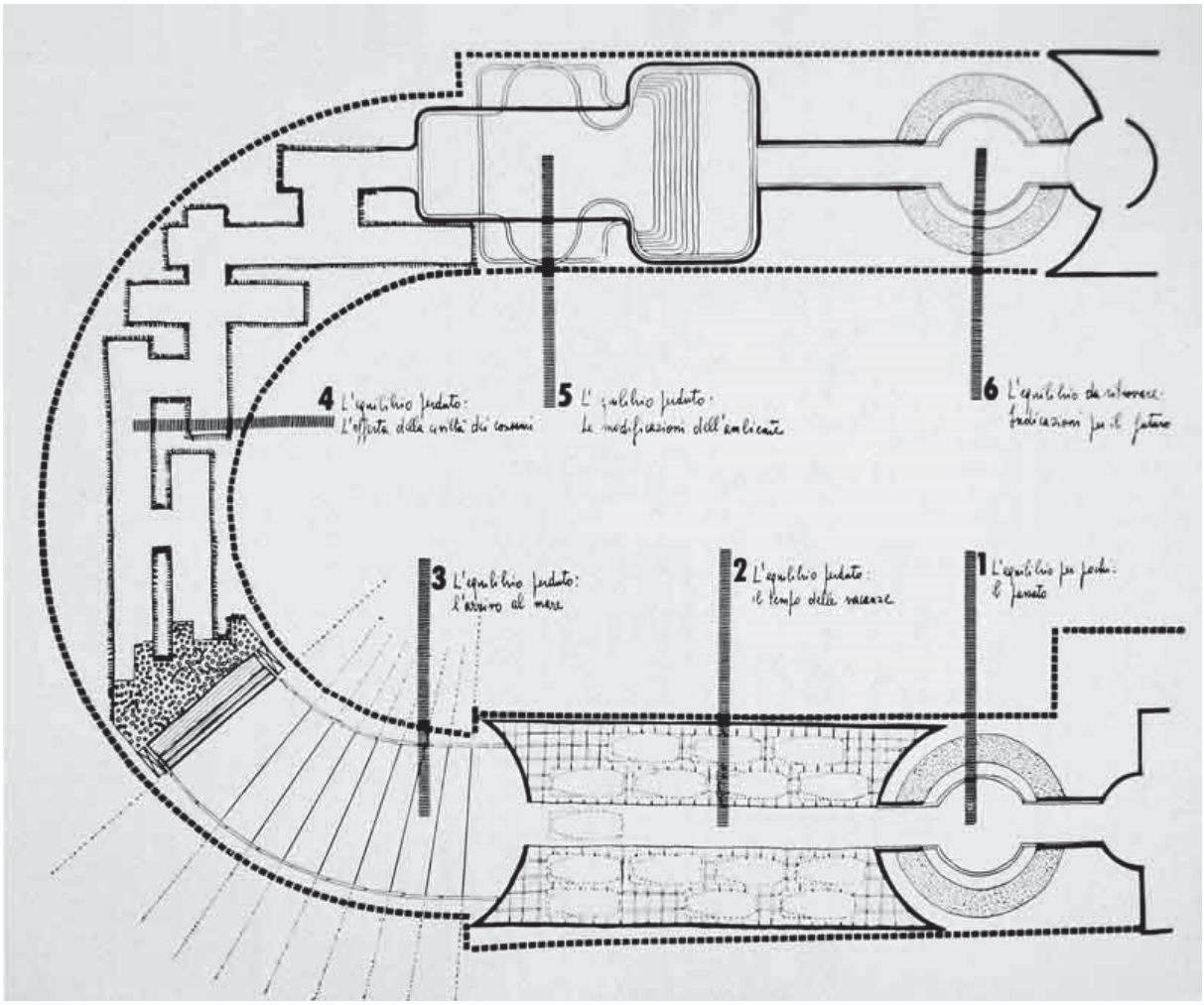
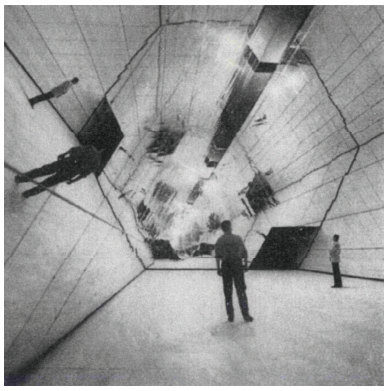
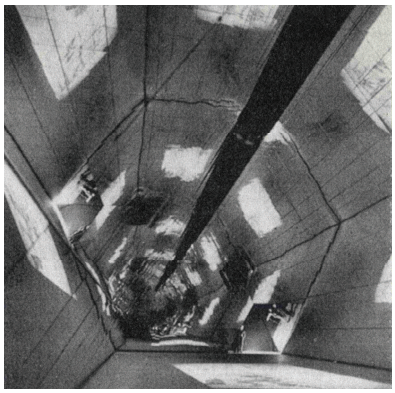


Figure 19 : Plan schématique de l'aménagement de la section introductive internationale de la XIII[e] Triennale de1964, Archives de la Triennale de Milan.

Dans la préface qu'il rédigea pour le livre de Gregotti, *Le territoire de l'architecture*[148], Umberto Eco s'intéressa d'avantage sur l'expérience sensitive que proposait l'architecture de Gregotti dans ce lieu. Il la décrivit comme un *« fait d'escaliers et de miroirs qui multipliaient les effets visuels ne servait pas seulement à contenir le discours critique mais à le produire. Le résultat, dont il ne reste plus que de pâles témoignages photographiques, constituait un exemple de machine audio-visuelle intégrale, où l'architecture était justement un moyen de construire le sens – et en même temps d'en montrer les vides, les absences, les fractures »*[149] (figures 20, 21, 22). Cette expérience insolite, fut pour toute la jeune génération d'architectes milanais des années 1960, le lieu où l'architecture fut testée en tant que projet global dans lequel s'articulait la rencontre

[148] Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture (Il territorio dell'architettura),* Paris, L'Equerre, tr. Fr. Vittorio Hugo, revue et mise au point par Régine Pietra et Béatrice Bonne, 1982, p. 167.
[149] Préface d'umberto Eco In, Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture*, Ibid., p. 9.

pluridisciplinaire que suppose l'interprétation sémiologique de l'architecture. Plus loin dans la Triennale de Milan, le projet de pont triangulaire réalisait par Rossi et Meda reproduisit le même type d'expérience sensitive. En organisant, la circulation entre le Palazzo dell'arte et le reste de la XIII[e] Triennale de Milan, les deux architectes avaient cherché à mettre en valeur le contexte particulier du site en jouant à la fois dans la dimension spatiale mais aussi dans celle historique.

Figures 20, 21 et 22 : Photographies de la XIII[e] triennale de Milan, 1964, photographie Casali Domus, in *Domus*, n° 418, septembre 1964, p. 512.

Ce fut, encore une fois, Eco qui fit remarquer dans le préface du livre de Gregotti que la question centrale de cette réflexion, menée point par point sur le projet architectural, tout en coïncidant parfaitement avec l'esprit du livre de Rossi écrit la même année, était construite selon la même approche réflexive. Le fait que : *« l'architecture ne doit pas être abordée comme une grammaire, comme un système d'articulation minimal, mais comme un texte, et un texte dont font partie de manière difficilement séparable l'édifice, le paysage, le tissu urbain, toute la dimension territoriale »*[150], posait directement la question de la prise en compte du contexte dans l'élaboration du projet.

Il faut retenir de cette approche sémiologique de l'architecture dans son contexte, (comme le précise Aldo Rossi dès le premier paragraphe de son livre), que la seule possibilité d'appréhender et de cerner l'architecture se retrouve dans une approche globale et *« positive »*. L'étude de la sémiologie comme l'a fait remarquer Charles Sanders Peirce, replace de la même façon, la position de chaque mot et de chaque signe à l'intérieur d'un

[150] *Ibid.,* p. 10.

contexte, pas uniquement de façon grammaticale en ordonnant une structure mais en lui conférant une signification propre qui est à relier à la perception de chacun.

Ce mouvement fût rapidement jugé par la société comme élitiste et déraciné des réalités du pays, mais il donna naissance en 1969, suite à sa dissolution, aux revues Malebolge, Quindici et Grammatica. Il influença aussi les choix de nombreuses collections de livres comme celles de Materiali de Feltrinelli. Il contribua aussi à accompagner la réflexion d'Umberto Eco sur la sémiologie avec la parution en 1968 de son livre *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique.* Dans ce livre, qui débutait sur un état des lieux des recherches en sémiotique et s'interrogeait sur la réalité de leur application, Eco prit soin de rappeler la définition de Ferdinand de Saussure. *« La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie (du grec semeîon, « signe »). Elle nous apprendrait en quoi consistent les signes, quelles lois les régissent »*[151]. Définition qui avait déjà été introduite par Rossi dans *l'Architettura della Città,* en 1966.

[151] Umberto Eco, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique* [*La Struttura assente,* 1968], tr. Fr. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 21.

I.3 – Une mémoire effacée et transformée en héritage

Figure 23 : Photographie de *La Casa del Fascio,* construite par Giuseppe Terragni, Côme, entre 1932 et 1936, archives de l'auteur.

Le parcours intellectuel et la formation de la plupart des « grands » architectes italiens durant les années 1940 à 1960, s'explique au travers du dégout que leur a inspiré le rapprochement opéré entre Politique et Architecture durant le fascisme. Au travers de l'utilisation répétée de l'architecture et de sa capacité à pouvoir symboliser dans la pierre, la propagande de ses idéologies totalitaires, le régime de Mussolini a fortement conditionné l'évolution de la posture critique d'un grand nombre d'architectes. L'architecture de style néo-classique, mise en place pour le culte de la personnalité de Mussolini, comme celle de Staline et d'Hitler, rencontra cependant en Italie une opposition encore plus forte que dans les autres pays ayant connu un régime totalitaire. Lorsqu'en Allemagne et en URSS, les régimes

autoritaires s'orientèrent dans une utilisation de l'architecture basée uniquement sur l'emploi du style néo-classique, les architectes Italiens modernes résistèrent et construisirent un grand nombre de projets directement influencés par le Mouvement Moderne en architecture. C'est dans ce style architectural bâti sur la relecture de la tradition antique de la Grèce, que l'historien américain Henry-Russell Hitchcock définit le premier en 1929, ce qu'il appela la *« Nouvelle Tradition »*[152].

1 2

Figures 24 et 25 : Plans du Rez-de-chaussée (1) et du premier étage (2) de *La Casa del Fascio,* construite par Giuseppe Terragni, Côme, entre 1932 et 1936, dessin de l'auteur.

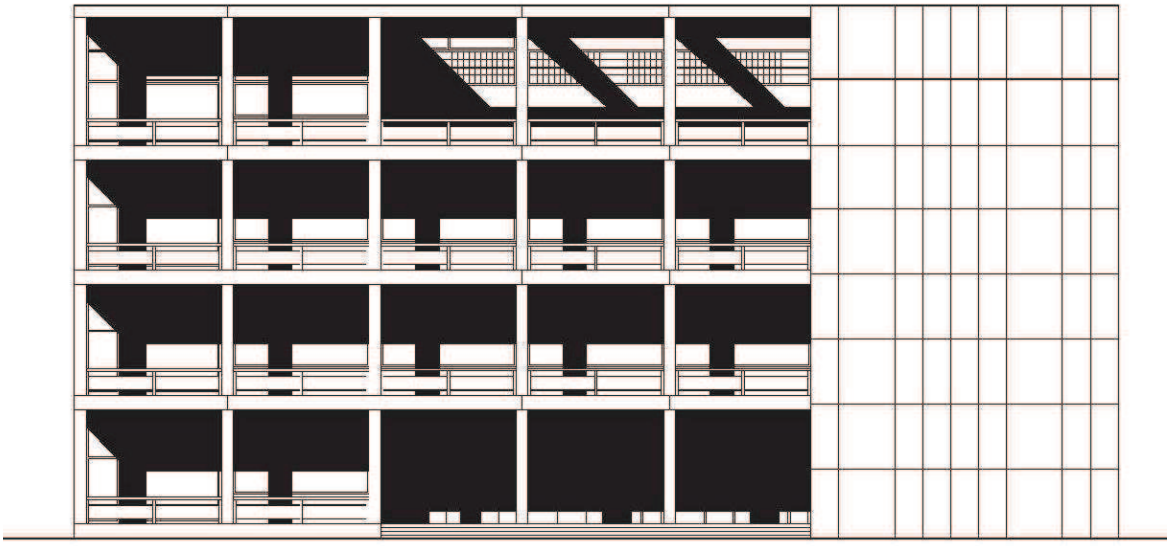


Figure 26 : Façade principale de *La Casa del Fascio,* construite par Giuseppe Terragni, Côme, entre 1932 et 1936, dessin de l'auteur.

[152] Hitchcock, Henry-Russell, Philip Johnson, *The International Style : Architecture since 1922*, W. W. Norton & Company, New York, 1932.

Cette *« Nouvelle Tradition »* telle que la commenta Henry-Russell Hitchcock, se déclina en Italie, sous le régime fasciste, au travers d'un historicisme *« consciencieusement modernisé »*[153]. Ce style ouvrit dès 1920, une intense période de construction qui un peu partout en Europe, allait être mise au service d'idéologies totalitaires. L'architecture italienne n'échappa pas à la règle et fut le lieu, dès 1922, après la *Marche sur Rome* de Mussolini, d'un conflit entre la modernité et la tradition. Cette dualité architecturale se composait d'une part avec les origines de sa modernité dans le mouvement futuriste et le culte de la machine, et d'autre part, avec la tradition qui se déclinait selon une approche particulière de l'histoire de l'Italie et de ses caractéristiques méditerranéennes. Mise au service des idéologies fascistes, cette dualité architecturale engendra dans la profession et l'enseignement, une importante scission. Elle fut en partie responsable de la prise de position des architectes d'après-guerre.

I.3.1 – L'impossible pardon

Architectes et politiques misent en cause

L'exemple de *La Casa del Fascio* (figures 23 à 26) construite par Giuseppe Terragni entre 1932 et 1936, est un des exemples les plus probant de la division interne à la profession. Ce projet fut avant tout conçu dans un souci d'intégration à l'ancienne trame urbaine de Côme. Terragni proposa une organisation rationnelle, dans la lignée des idées du Mouvement moderne italien, qui se lisait tout autant dans la construction de son plan, que dans celle de sa façade. La conception organisa dès le début, l'organisation de l'espace de *La Casa del Fascio* en fonction des différentes activités qui devaient y être logées. Elle permit aussi de recomposer l'ensemble du bâtiment autour d'une cour centrale, en reprenant la typologie de l'insula romaine. Ce projet fut aussi porteur d'une double symbolique qui permit de résumer, à lui seul, la complexité du parcours intellectuel et professionnel d'un grand nombre

[153] Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, p. 184.

d'architectes italiens de cette période. Ce projet fut l'un des premiers monuments emblématique du régime de Mussolini puisqu'il s'agît, comme son nom l'indique, de la maison du fascisme, siège du parti et instance du gouvernement local à Côme. Ce projet fut aussi perçu tardivement par la profession, comme une réalisation témoignant d'une grande qualité architecturale (figures 23 à 26). Il fut considéré comme un modèle cristallisant le passage du Mouvement Moderne en architecture à celui du *Mouvement Italien d'Architecture Rationnelle (MIAR).* Paradoxalement, sa réalisation ayant duré quatre ans, *La Casa del Fascio,* vit le jour alors que le MIAR avait était dissout dès la fin de l'année 1932. Il incarna de ce fait, le glissement identitaire d'une architecture internationale et sans frontière à une architecture plus officielle et organisée par le régime fasciste.

Dans les oppositions qui ont agité la profession et l'enseignement de l'architecture en Italie depuis les années 1930, la position occupée par *La Casa del Fascio* resta significative. Elle représenta le vecteur sur lequel l'opposition critique et la volonté d'oubli, qui avait animé la profession au lendemain de la chute du régime, basa une grande partie de son discours. Cette virulente opposition fut, avant tout, une opposition de principe, qui se construisit de façon critique dans les revues militantes des mouvements socialistes, anarchistes et communistes. Cette opposition qui divisait sur fond de politique, la profession depuis plus de vingt ans, s'exécuta au sein d'une véritable scission, entre d'un côté, les architectes italiens qui participèrent à la construction de la nouvelle Rome et d'un autre coté ceux qui refusèrent tout compromis avec l'idéologie du pouvoir en place. Pour être encore plus précis, il faut insister sur une troisième catégorie d'architectes. Au sein du premier groupe d'architectes qui avaient construit pour Mussolini, certains prétendirent l'avoir fait sans se soucier du poids politique et idéologique du parti fasciste. Tout en témoignant « une certaine forme d'indifférence à l'idéologie fasciste »[154], ces architectes étaient, pour la plupart externes au Mouvement Italien d'Architecture Rationnelle et ne s'aventurèrent pas dans les préoccupations rationalistes et culturelles du Gruppo 7[155].

[154] Définir précisément les architectes appartenant à cette troisième catégorie reste très difficile, car il s'agit d'un cas de conscience difficilement objectivable. Cette recherche ne s'y étendra pas plus mais il paraissait être important au vue des séquelles que va laisser cette scission dans la profession, de prendre en compte l'ensemble des architectes ainsi que de leur difficile rapport face au Politique et à la commande.

[155] Le Gruppo 7 s'est constitué à Milan autour de 7 architectes en cherchant à renouveler la pensée de l'architecture futuriste initiée par Antonio Sant'Elia (Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Luigi Figini, Guido Frette, Gino Pollini, Sebastiano Larco et Ubaldo Castagnoli).

Bien qu'il soit impossible de valider ou non, les propos de ces architectes, cette troisième catégorie fut à l'origine d'une des plus grandes ruptures historique de la filiation des architectes italiens entre eux. Rupture qui se traduisit dans les faits, par un rejet de ces architectes, et qui prit la forme d'un oubli volontaire de cette partie de l'histoire de l'architecture italienne pendant le régime fasciste.

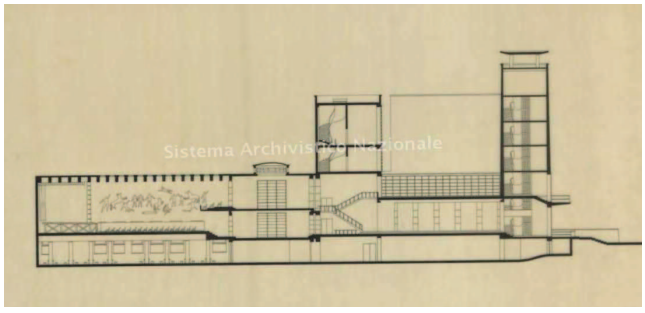
Cette rupture avec le style architectural utilisé par le régime fasciste s'est aussi traduite par une rupture avec le style néo-classique employé dans cette architecture. Il y eut « confusion des genres » et il n'est pas inutile de rappeler que le style néo-classique a couramment été employé par de nombreux autres régimes politiques, qu'ils soient autoritaires ou démocratiques. Il n'est pas spécifiquement une marque du fascisme, mais plutôt à comprendre comme un marqueur symbolique, un signe capable de participer à la représentation de la force du pouvoir en place.

L'importance de cette rupture stylistique s'expliqua comme l'a démontré le chapitre précédent, par la place et le poids qu'occupait depuis toujours l'histoire de l'art et de l'architecture, en Italie, dans la formation des artistes et notamment celle des architectes.

Figures 27 et 28 : Photographie de la façade d'entrée et de l'escalier principal de *La Casa del Balilla,* construite par Luigi Moretti, Rome, entre 1933 et 1935, Archivio centrale dello Stato.

Un des autres points qui amènent cette recherche à se questionner sur « l'oubli volontaire » de cette période de l'architecture italienne, s'est éclairci lors de la conférence *« Luigi Moretti, architecte (1907 – 1973) – Rationalisme et transgressivité, entre baroque et informel »* donnée par Bruno Reichlin le 18 mai 2011. Cette conférence à laquelle j'ai eu l'occasion d'assister avec mes étudiants de séminaire, fut proposée par le département La Fabrique à l'ENSA de Marseille. Au travers de l'architecture de Luigi Moretti, durant le régime de Mussolini, et plus particulièrement au travers de l'exemple de *La Casa del Balilla* (figures 27 à 30) conçu en 1933, Bruno Reichlin proposait de s'interroger sur la qualité de la réalisation architecturale, face à la complexité du programme et à la petite parcelle triangulaire accueillant le bâtiment.

Il construisit son exposé sur le traitement du sol en insistant sur le principe des différents entablements qui construisaient tout le projet. Il développa cet argument en analysant l'espace de représentation et l'espace de fonctionnement, en passant par les nombreux espaces de circulation qui donnaient à l'édifice son caractère solennel. *La Casa del Balilla* rebaptisée Maison *de la jeunesse,* fut le premier bâtiment conçu par Luigi Moretti en 1933.



Figures 29 et 30 : Photographie de la maquette et coupe longitudinale de *La Casa del Balilla,* construite par Luigi Moretti, Rome, entre 1933 et 1935, Archivio centrale dello Stato.

Il s'agissait d'une commande du régime fasciste dont le programme de départ se structurait autour d'un vaste centre sportif et culturel ayant pour vocation de former les jeunesses fascistes. Le projet comprenait trois gymnases, différentes salles de sports, ainsi qu'une zone dédiée à la culture pouvant faire office soit de salle de congrès soi de salle de cinéma. L'entrée de l'édifice s'organise par une petite tour de section carré se dressant face à la place publique. Cette tour était aussi destinée à accueillir un balcon servant de tribune aux

discours de Mussolini. Le programme était complexe et malgré une parcelle triangulaire étroite, Luigi Moretti proposa de superposer les gymnases l'un au-dessus de l'autre en articulant l'ensemble du projet au moyen de larges espaces de distribution. Ce projet s'accompagna d'un texte sur le rationalisme en architecture et constitua jusque dans les années 1970 une référence critique auprès de la profession.

Derrière cette analyse poussée de la composition architecturale et indépendamment du travail de recherche de Bruno Reichlin sur le rationalisme italien des années 1930 à 1940, cet exposé en confrontant les architectures d'Adalberto Libera, de Giuseppe Terragni et de Marcello Piacentini, offrait une nouvelle lecture de ces bâtiments et tout particulièrement de celui de Moretti. Il s'agissait d'une approche qui ne considérait ces bâtiments que sous « l'angle de vue architectural » du rationalisme italien et qui invitait au centre de son étude, la figure de Luigi Moretti, considéré comme l'uns des premiers architectes rationalistes italiens[156]. En offrant une nouvelle lecture de ces architectures et en les abordant par une méthode d'analyse objective et recentré sur un terrain architectural, Bruno Reichlin ouvrait la porte, pour cette thèse, à l'étude du contexte historico-culturel dans lequel Aldo Rossi allait construire son propre parcours.

Pour bien comprendre l'héritage politique et social dans lequel s'ancra toute la formation universitaire d'Aldo Rossi, il faut remonter à 1919[157] lors de la création du premier département d'architecture au sein de l'École de Rome. Dans son livre intitulé, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*[158], Paolo Nicoloso expliqua comment l'*École de Rome* créée en 1919 et recentrée sur la tradition a influencé tout l'enseignement supérieur de l'architecture en Italie grâce à ses liens avec le pouvoir politique. C'est en soulignant les rapports, qu'avaient entretenu Politique et Architecture, en corrélation avec la montée du fascisme en Italie, que Paolo Nicoloso s'expliqua. En effectuant « au nom de l'histoire »[159], la nationalisation de l'architecture et tout

[156] Luciana Finelli, *Luigi Moretti, la promessa e il debito: architetture 1926 - 1973*, Roma, Officina, 2005, p. 251.
[157] Il est à noter que 1919 est aussi l'année où est fondée l'école de Bauhaus par Walter Gropius.
[158] Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano, Franco Angeli, 1999, p. 239.
[159] Cf : G. Ciucci, *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Torino, Einaudi, 1989 - G. Ernesti (dir), *La costruzione dell'utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia fascista*, Rome, Ed. Lavoro, 1988

particulièrement de son enseignement dans les facultés d'architectures, un important rapprochement entre ces dernières et le *Syndicat Fasciste des Architectes* fut opéré. Ce rapprochement idéologique transforma considérablement la pédagogie des écoles d'architecture italiennes. Le projet de nationalisation de l'enseignement de l'architecture mené par le directeur de l'*École de Rome,* Gustavo Giovannoni, s'associa très bien avec les objectifs politico-pédagogiques du ministère de l'Éducation Nationale. Soutenu par de nombreux professeurs de « l'*École »,* et, en accord avec le régime fasciste naissant, l'*École de Rome* domina toutes les commissions pédagogiques et administratives. Elle régna aussi sur les concours et nomma aux postes universitaires clefs, les sympathisants du régime. C'est ainsi, que progressivement, s'étendit l'influence de l'*École de Rome* à tout le pays en pénétrant dans l'ensemble des autres écoles italiennes tel que Florence, Turin, Venise, Naples et Milan qui avaient vu le jour au début des années 1920.

Le *Syndicat Fasciste des Architectes* créé en 1923, se mit peu à peu à centraliser le processus de formation des architectes ainsi que les inscriptions au tableau de l'ordre des architectes afin de pouvoir exercer la profession. Avec à sa tête Calza Bini, comme secrétaire, le *Syndicat Fasciste des Architectes* contrôla rapidement les canaux de la commande publique et géra ainsi une grande partie de l'architecture nationale. Ce rapprochement alors initié entre Politique, Architecture et Enseignement influença durant de nombreuses années la position des architectes et laissa ainsi un lourd héritage à l'Italie républicaine d'après-guerre. Dès 1920, alors qu'avait pris forme un peu partout en Italie, la naissance des premières facultés d'architecture, et que les architectes cherchaient une nouvelle identité et une nouvelle posture face à la mutation des enjeux sociaux, le rapprochement entre le Politique et le corps enseignant, eut des répercussions irréversibles. Ce rapprochement stigmatisa en profondeur la figure de l'architecte italien du XX^{e} siècle et esquissa toute la complexité des rapports conflictuels qui allaient se jouer durant ce siècle, entre architecture et politique. En effet, il faut bien comprendre que la position défendue par les architectes Piacentini, Calza Bini et Foschini s'appuyant sur un modèle *« traditionnaliste et classiciste »*[160] n'allait pas sans engendrer des mouvements de résistances, notamment dans les facultés d'architecture de Turin et Milan.

[160] Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, p. 135 – 138.

Seulement trois années après la création des premiers Instituts Universitaires d'architecture en Italie, l'autonomie balbutiante et relative, de l'architecture en tant que discipline à part entière, restait fragile et perméable par rapport à d'autres disciplines scientifiques ou artistiques. Son jeune corpus disciplinaire cherchait au travers de son autonomie, une certaine légitimité en se dotant d'un enseignement spécifique à l'architecture capable de faire fédérer la Pratique à la Théorie. Cependant, ce jeune corpus pédagogique alors en ébullition, fut violenté par les pratiques du *Syndicat Fasciste des Architectes* qui sous l'impulsion du régime fasciste, cherchait à s'initier dans la direction et l'administration des Instituts Universitaires d'architecture en Italie.

Cette rapide prise de contrôle des institutions en faveur du régime, structura en interne, le fonctionnement des Instituts Universitaires et construisit un projet pédagogique basé sur une approche traditionnaliste et classiciste. Ce projet pédagogique ne comportait aucune avancée par rapport à l'enseignement traditionnel de l'architecture en Italie et les apports thématiques abordés par les enseignants du Mouvement Futuriste et de l'architecture Moderne, furent rapidement remplacés[161]. Bien que cela ait constitué, durant les années 1920, un recul de la qualité réflexive de l'enseignement, ce fut sans doute, après coup, un « heureux » évènement, qui conduisit paradoxalement toute la refonte de l'architecture des années 1950 et 1960.

Le fascisme en Italie, sous la conduite de Benito Mussolini, avait organisé chez certains intellectuels une prise de conscience identitaire qui avait touché aussi bien l'enseignement que la profession en architecture. D'un côté, s'était structurée une approche futuriste apparentée aux idées du Mouvement Moderne et d'un autre côté, une approche historique en rapport avec la tradition italienne.

Ces deux approches avaient cohabité durant tout le régime de Mussolini. Bien que le Mouvement Moderne italien en architecture ait connu de nombreuses réalisations emblématiques de par la commande publique, l'approche historique dans laquelle s'étaient engagés des architectes tels qu'Ernesto Nathan Rogers, n'avait pour autant pas disparu. C'est donc en s'immisçant dans l'architecture et son enseignement que le politique, et derrière lui, le parti fasciste, créa en Italie les conditions de la scission entre ces deux groupes

[161] *Ibid.,* p 136.

d'architectes. Les antagonismes de ces groupes contribuèrent, après la chute du régime et la fin de la seconde guerre mondiale, à nourrir la formation universitaire de nombreux architectes dont celle d'Aldo Rossi. Paolo Nicoloso rejoint cette idée, en y voyant pour sa part, un *« processus contradictoire de modernisation »* de la profession ainsi que de son enseignement.

En poursuivant dans cette direction, Bernard Huet faisait remarquer dès 1977 dans l'article « Formalisme – Réalisme » publié dans l'*Architecture d'Aujourd'hui,* que les intellectuels italiens engagés dans la résistance, qu'ils soient architectes, cinéastes (Visconti, Rossellini) ou écrivains (Pavese et Pasolini), avaient au lendemain de la seconde guerre mondiale, éprouvé *« l'impérieux devoir de faire l'inventaire minutieux et exalté de la réalité italienne la plus humble »* afin de conjurer les *« mythologies fascistes »*[162]. En inventant le Néo-réalisme, les architectes italiens avaient ainsi conduit le projet architectural et son enseignement dans les Instituts Universitaires, tout en suivant les pistes de recherche des travaux de Ludovico Quaroni, Ernesto Nathan Rogers et Mario Ridolfi. Ces pistes, les avaient conduits à adopter une position critique qui interrogeait l'histoire afin d'en faire un outil. Bernard Huet ajoute à ce sujet, en parlant des architectes intellectuels italiens engagés, que *« cette pensée emprisonnée,* […], *marquera de son empreinte originale et non-conformiste le mouvement progressiste italien* […]. *Leur quête néo-réaliste (Quaroni, Ridolfi) les conduits à interroger l'histoire et à chercher dans une tradition nationale et populaire un mode d'expression conforme aux aspirations collectives et démocratiques du peuple italien »*[163]. C'est dans cette continuité réflexive que seront conduits les premiers travaux de recherche d'Aldo Rossi sur l'enseignement du projet en architecture dans les années 1960. De façon plus large, c'est l'ensemble des architectes de la Tendenza qui poursuivra cette approche dans les années 1970.

Dans son livre *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni professori e politici negli anni del regime*, Paolo Nicoloso mit en lumière l'ensemble des luttes et des conflits d'intérêts qu'il y avait eu entre ces différents groupes d'architectes. La « résistance idéologique » portée par la génération d'architectes Italiens d'après-guerre, ne fut

[162] Bernard Huet, « Formalisme – Réalisme », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, Paris, Groupe Expension, 1977, pp. 36.
[163] *Ibid*., p. 36.

pas attachée à une personne plus qu'à une autre, elle se structura d'avantage autour de différents courants d'idées. Selon le point de vue défendu par Nicoloso, cette « résistance idéologique » se présentait comme une opposition de principe qui se justifiait au travers des rapports conflictuels initiés en 1923, par l'implication du régime fasciste dans la profession et les Instituts Universitaires d'architecture.

Un autre point mérite d'être à son tour souligné, car dans ce système de tractation politique, la profession et l'enseignement de l'architecture se divisèrent d'une façon plus inattendue. Les « architectes-artistes » issus de l'académie des Beaux-Arts durant les années 1910, avaient pu accéder facilement au tableau professionnel[164] de l'ordre par l'intermédiaire du Syndicat des architectes. Bien que leurs formations universitaires soient dépourvues de critères scientifiques, ils furent tout autant que les autres architectes du Mouvement Moderne italien, « jetés dans l'oubli »[165] lors de la relecture historique qui s'opéra après-guerre. En effet, la loi de 1923 menée sur la législation de la profession d'architecte avait permis lors de la création du *Syndicat Fascistes des Architectes* la même année, de centraliser tous les pouvoirs à Rome ainsi que de contrôler les inscriptions au tableau professionnel afin d'exercer la profession.

Ce fut le Syndicat qui, en grande partie, contribua à l'émergence d'une nouvelle génération d'architectes dépourvus d'un savoir technique sur l'Art de bâtir, et en conflit permanent avec les autres catégories professionnelles intervenant dans la construction tels que les ingénieurs, les géomètres et les techniciens.

La réponse pédagogique et éthique des architectes-enseignants

Dans cette étude des relations politiques et pédagogiques, sous recentrerons notre étude sur les parcours des trois architectes ayant le plus influencé la formation intellectuelle et

[164] Sur le plan institutionnel, Nicoloso s'intéresse plus particulièrement aux cas de Piacentini, Calza Bini et Foschini qui ont occupés des postes clés, tant dans le domaine professionnelle que dans le domaine universitaire. Grâce à de d'importants soutiens politiques au sein du parti fasciste, ils ont construit tout un réseau de relations entre les mondes politiques, professionnels et académiques, qui leur permet de contrôler à tous les niveaux la pratique de l'architecture en Italie grâce à l'intrication perverse entre activité didactique et professionnelle.
[165] Ibid., p. 38.

culturelle d'Aldo Rossi. Chacun de ces trois architectes, à sa manière, a fortement influencé le parcours d'Aldo Rossi et les écrits sur lesquels cette thèse repose. Ce sont les cas d'Ernesto Nathan Rogers lié au *Politecnico di Milano* dès 1932, de Guiseppe Samonà lié à *l'Università di Palermo* dès 1922 puis à *l'Istituto di Architettura de Venise*, et de Ludovico Quaroni lié à *l'Università di Roma* dès 1934 qui ont permis de développer cette enquête sur le parcours de Rossi. Ils sont tous les trois, au lendemain de la seconde guerre mondiale, des acteurs incontournables de la reconstruction de la ville en Italie et de *« nombreux témoignages confirment le rôle clef joué par ces trois figures »*[166]. Bien que leurs positions et leurs méthodes ne soient pas les mêmes, ils partagent cependant les mêmes références à l'esprit humaniste qui avait animé les écrits d'Alberti, de Brunelleschi et de Boullée. Ils font état d'une profession qui doit se mettre davantage en rapport avec la dimension culturelle et humaine de l'architecture, afin de faire face à son nouveau statut urbain et aux enjeux de la reconstruction du pays au lendemain de la seconde guerre mondiale. Leurs cours universitaires, auxquels participe Rossi, sont les lieux par excellence où s'exprime, durant toute cette décennie, un rapprochement avec la posture de l'architecte intellectuel engagé dans la vie publique et politique de son territoire et la construction d'un programme pédagogique autonome.

Comme le fait remarquer Cristiana Mazzoni, ils souscrivent tous les trois *« à la nécessité d'une conscience éthique, [...] soutenue par une forte intellectualisation du parcours du projet qui passe par une réorganisation à la fois de l'enseignement et de la pratique architecturale»*[167]. Depuis le milieu des années 1940 en Italie, ils participèrent activement de par leurs enseignements dans les universités d'architecture et de par leurs pratiques professionnelles dans les villes de Rome, Milan et Venise, à une redéfinition de l'architecture urbaine qui puisse se confronter aux nouveaux défis que posait l'explosion de la ville. Pour ce faire, ils proposèrent de s'interroger sur l'architecture de la ville au travers de champs disciplinaires annexes tels que la philosophie, le cinéma et la littérature afin de faire témoigner les nouvelles expériences dont ils furent les tous premiers porteurs.

---

[166] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, op. cit., p. 23
Cf : Salvatore Bisogni, Agostino Renna, « Contributo per un'idea di intervento sulla città », *Controspazio* n°6, novembre 1969, pp. 34-39 ; et les entretiens de Massimo Scolari, Carlo Aymonino, Daniele Vitale, in Federica Visconti, Renato Capozzi (dir.), *Architettura razionale*, Clean, Napoli, 2008.
[167] *Ibid.,* p. 23.

Ces nombreux champs disciplinaires amenèrent les cours de ces trois architectes, se déroulèrent d'après les stigmates qu'avait laissés l'histoire du pays pendant les vingt dernières années, dans la construction de leur propre posture pédagogique et intellectuelle. Ils transmirent donc à Aldo Rossi et à toute la nouvelle génération d'architectes qui l'accompagnait durant les années 1960, la marque d'une transdisciplinarité dans la conduite du projet ainsi qu'un goût prononcé pour l'histoire. Pour eux, le passage d'une discipline à une autre (afin de nourrir la Fabrique du projet en architecture), était un acte simple et presque « banal » qu'ils avaient acquis durant leur formation universitaire au contact d'Ernesto Nathan Rogers, de Guiseppe Samonà et de Ludovico Quaroni.

Un des autres points qui permet de comprendre la posture intellectuelle de ces trois architectes ainsi que celles de bon nombre de leurs contemporains, s'explique autour de l'idée qu'il fallait oublier une partie de l'histoire italienne. Il fallait oublier que l'architecture durant les années 1920 à 1940 avait entretenu avec le régime fasciste des rapports d'allégeance et surtout oublier que certains architectes y avaient pris part. Tout en oubliant aussi que la qualité architecturale des édifices pouvait être elle-même indépendante de la fonction représentative qu'il lui était assigné, Rogers, Samonà et Quaroni se détachèrent volontairement d'une relecture objective de l'architecture fasciste. Tous les trois se construisirent au travers de ce rapport conflictuel avec les institutions publiques alors en place. Ils faisaient partie de la catégorie des architectes qui s'étaient volontairement éloignés du pouvoir en place et avaient condamné le Mouvement Moderne italien. La posture politique et les idées marxistes de ces trois architectes ne s'accordaient pas avec le régime de Mussolini.

Il fallut attendre les années 1950 pour que les questions qu'ils avaient soulevées de façon théorique, dans leurs approches du projet urbain, dans leurs cours ou bien encore, dans leurs critiques de presse, trouvent enfin des terrains d'expérimentation, et que les villes où ils enseignaient, leur confient des projets d'urbanisme. Il fallut aussi attendre que les architectes qui avaient travaillé pour le régime fasciste et accaparé la commande durant les 30 années précédentes, aient disparu.

I.3.2 – L'influence du Gruppo 7

Le Gruppo 7 fut l'un des groupes d'architectes, qui travailla de manière significative pour les commandes du régime fasciste. C'est aussi lui, qui influença l'architecture italienne dans son ensemble en produisant de façon provocatrice, une architecture rationaliste et épurée qui allait reprendre à son compte le mouvement du Novecento, et imprimer une nouvelle ligne formelle au mouvement fasciste des années 1930. Il se constitua autour de 7 architectes à l'École polytechnique de Milan en 1926 avec à sa tête Giuseppe Terragni et Adalberto Libera, mais aussi Luigi Figini, Guido Frette, Gino Pollini, Sebastiano Larco et Ubaldo Castagnoli. Ce groupe d'architectes s'attacha à renouveler d'une part la pensée de l'architecture futuriste initiée par Antonio Sant'Elia dans son texte la *Città Nuova* en 1914[168], et d'autre part, à prendre en considération l'approche rationaliste qu'avait déjà initié le Mouvement Moderne en Allemagne et en France.

Cette approche tout autant réflexive que formelle se construisit sur la même dialectique que celle qui animait les idées de l'école du Bauhaus face à celle de l'atelier de Le Corbusier qui se retrouvait déjà dans les congrès des CIAM. Au travers des recherches fonctionnelles mais aussi formelles qui s'appuyaient sur la transcendance de la forme pure en rejetant toute ornementation, le Gruppo 7 se présenta comme le réformateur du projet architectural et urbain en Italie. Cette aptitude au rationalisme issue de celle amorcée dans le reste de l'Europe, ne permit pas à la position idéologique sur l'architecture urbaine du Gruppo 7 d'émerger à une échelle internationale. Son approche était encore très en retard et extrêmement classique puisqu'elle s'inspirait totalement des méthodes d'analyses du XIX^{e} siècle. Comme le fait aussi remarquer Kenneth Frampton, les architectes du Gruppo 7 cherchaient à exposer, au travers de leurs projets, une *« nouvelle synthèse plus rationnelle entre les valeurs rationalistes du classicisme italien et la logique structurelle de l'ère de la machine »*[169].

[168] La *Città Nuova* signifiant la « *ville nouvelle* » est un manifeste sur l'architecture futuriste italienne publiée par l'architecte Antonio Sant'Elia le 11 juillet 1914 qui fut accompagné ultérieurement de nombreux dessins. Dans la droite ligne du manifeste futuriste de l'écrivain Filippo Tommaso Marinetti publié en 1909, Sant'Elia prône une rupture totale avec la tradition. Il organise la ville sur une approche fonctionnaliste et une architecture « brute » et « technologique » qui laisse s'exprimer la structure constructive de bâtiments hors d'échelle et réalisés par des nouveaux matériaux tels que l'acier, le verre et le béton. Sant'Elia organise son dessin de la ville comme celui d'une machine. Il est à noter à ce sujet que l'influence de ses dessins joua un grand rôle dans la création des décors du film Metropolis de Fritz Lang réalisé en 1927.

[169] Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, op. cit., p. 177.

Comme l'explique très bien le rapport d'étude de Maria Ludovica Cantelli, *La commande architecturale en Italie (1921 – 1942)*, remis en 1980 au CORDA[170], le programme du Gruppo 7 fut exposé dans le premier des quatre articles publiés entre décembre 1926 et mars 1927 dans la revue littéraire *La Rassegna Italiana*[171]. Cette enquête interroge les rapports qu'a entretenus le régime de Mussolini avec l'architecture et plus particulièrement avec les membres du Gruppo 7. Maria Ludovica Cantelli aborde cette relation en prenant un double objet d'étude, avec d'une part la commande architecturale, et d'autre part la mise en place de l'appareil d'état qui assurait la production et l'encadrement de l'enseignement de l'architecture dans les Instituts universitaires en Italie. En expliquant, comment les jeunes architectes des années 1920, se rattachaient de façon ambivalente entre la tradition et le présent, Maria Ludovica Cantelli re-contextualisa dans son étude, les débuts du débat qui opposa en Italie une bonne partie de la profession et du corps enseignant entre les « traditionalistes » et les « modernes ». Ce débat, qui n'avait à ses débuts aucun fondement politique, trouva avec les idées défendues par le Gruppo 7 un relais à cette querelle. En prétextant qu'entre *« le passé et le présent il n'y a pas d'incompatibilité »*[172], et en rajoutant qu'ils ne voulaient pas *« rompre avec la tradition, mais que c'était elle qui se transformait »*[173], les architectes du Gruppo 7 tentèrent de se placer en tant que médiateur d'un système hybride.

Cette architecture *« fasciste-rationaliste »* qui se construisit de façon bipolaire autour des idées du Mouvement Moderne d'une part et des idées conservatrices du siècle passé d'autre part, permit en Italie de produire, encore plus qu'en Allemagne ou en URSS, un rationalisme architectonique extrêmement démonstratif. En prolongeant l'idée *« d'adhésion*

---

[170] Maria Ludovica Cantelli, *La commande architecturale en Italie (1921 – 1942)*, Paris, CORDA, 1980, II tomes, p. 427.
Au sujet du Gruppo 7 et plus généralement de la commande publique de l'architecture en Italie sous le régime fasciste, la lecture de l'étude Maria Ludovica Cantelli, *La commande architecturale en Italie (1921 – 1942)* est très éclairante. Cette étude constitue le rapport de fin d'études de l'auteure pour le CORDA (Comité de la recherche et du développement du programme général de la recherche architectural).

[171] Gruppo 7, « Architettura », in *Rassegna Taliana*, décembre 1926, in M. Cennamo, *Materili per l'analisi de l'architettura moderna*, Naples, F. Fiorentino, 1973, pp. 37 – 42.

[172] *Ibid.,* p. 38.

[173] *« La nouvelle architecture doit résulter d'une adhésion stricte à la logique, à la rationalité. Un constructivisme rigide doit en dicter les règles. Les nouvelles formes de l'architecture devront recevoir leur valeur esthétique du caractère seul de nécessité, et seulement par la suite et par la voie de la sélection, naîtra le style. Puisque nous n'avons pas la prétention de créer un style, de telles tentatives de création à partir de rien, mènent à des résultats comme le liberty, mais le style naîtra par la voie de la sélection, de l'usage constant de la rationalité et de la correspondance parfaite entre la structure du bâtiment et les buts qu'il se propose. Il est nécessaire de parvenir à cela : rendre noble, au moyen de la perfection indéfinissable et abstraite du rythme pur, la constructivité simple, qui à elle seule, ne constitue pas la beauté ».* Ibid., p. 38.

stricte à la logique et à la rationalité »[174] de la programmation, cette réinterprétation de l'architecture fut conçue selon son seul fonctionnement et son organisation comme fondement de ses propres valeurs esthétiques. Cette rationalité mise au point par *Le* Gruppo 7 s'appropria de nouvelles formes de conception et de composition de la structure des édifices. Dans ce mélange des genres, entre néoclassicisme et historicisme, prit forme une architecture hybride qui questionnait dans sa pratique, autant son fondement théorique que sa justification formelle. La réflexion d'Aldo Rossi, trente ans plus tard, reprit le même questionnement et continua d'introduire une approche rationnelle (contextuelle et historique), tout autant moderne et classique, que baroque et subjective.

Le troisième article intitulé *« L'architecture italienne »* publié par Le Gruppo 7 dans la revue littéraire *La Rassegna Italiana* s'interroge sur la récente formation universitaire des architectes italiens ainsi que sur leur retard à *« s'emparer du langage architectural moderne »*[175]. Selon eux, l'enseignement n'est pas assez orienté sur une approche esthétique de la structure et de sa mise en œuvre dans l'art de bâtir. Il faudrait toujours, selon Le Gruppo 7, aborder les problèmes structurels selon une conception et une estime plus haute de l'architecture industrielle afin de pouvoir s'y référer et s'en servir de modèle dans les projets[176].

Convaincu de leur entreprise idéologique, les 7 architectes de ce groupe, organisèrent en mars et avril 1928, à Rome la première exposition d'architecture rationnelle. Ils se donnèrent comme objectif de porter *« l'Italie à une place de domination aussi dans l'architecture »*[177] en demandant aux nouvelles générations d'architectes dont Rogers, Samonà et Quaroni de se joindre à eux dans un *« véritable esprit fasciste afin de contribuer à la grandeur de l'architecture italienne »*[178]. Suite à cette première exposition tenue dans la Galleria d'Arte de Bardi à Rome sur l'architecture rationnelle, le mouvement lancé par le

[174] *Ibid*., p. 40.
[175] Maria Ludovica Cantelli, *La commande architecturale en Italie (1921 – 1942)*, op. cit., p. 21.
[176] Bien que l'idée du *« type »* en architecture puisse être considérée comme étant esquissée dans les approches théoriques de la ville du Gruppo 7 lorsqu'il parle de la notion de modèle, il convient de souligner que cette acceptation est très loin de celle qui sera reprise en suite par Rossi d'après la définition qu'en proposait Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy dans son *Dictionnaire historique d'architecture* paru en 1832 à Paris.
[177] Ouvrage collectif, « Catalogo della prima nostra d'architettura razionale », Rome, Palais des expositions, mars-avril 1928, in M. Cennamo, *Materili per l'analisi de l'architettura moderna*, Naples, op. cit., p. 95.
[178] *Ibid*., p. 95.

Gruppo 7, sortit renforcé. De nombreux architectes italiens le rejoignirent en constituant dès 1930 le Mouvement Italien de l'Architecture Rationnelle (MIAR). Alors que le MIAR organisait en mars 1931 une nouvelle exposition à Rome sur l'architecture rationnelle, il conclut ce rassemblement par un manifeste qu'il rédigea directement à l'attention de Mussolini. Ce rapport continua d'accentuer la rupture idéologique interne à la profession et le critique d'art Pietro Maria Bardi engagea une contre-offensive en invectivant les architectes du MIAR dans son article *Rapport à Mussolini sur l'architecture*[179].

Loin de continuer sur les premières questions que *Le* Gruppo 7 avait soulevées, le MIAR rédigea ce manifeste de façon extrêmement complaisante à l'égard du régime fasciste et perdit définitivement toute crédibilité théorique. Maria Ludovica Cantelli souligne à ce sujet, la phrase qui illustre sans doute le mieux, cette allégeance au régime de Mussolini : *« L'architecture du temps de Mussolini doit répondre au caractère de masculinité, de force, d'orgueil de la révolution fasciste. Les vieux architectes sont le symbole de l'impuissance qui ne nous convient pas »*[180]. Dans un premier temps, le régime donna son adhésion aux architectes du MIAR et Mussolini ouvrit l'exposition. Cette attitude provocatrice alimenta la division de la profession entre, d'un côté l'approche futuriste liée aux idées du MIAR et, d'un autre côté, l'approche historique plus en rapport avec la tradition italienne. Les propos défendus par les architectes du MIAR, dans ce manifeste, furent considérés par le *Syndicat fasciste des architectes,* comme une attaque qui les visait personnellement dans leur pratique de l'architecture.

Derrière la position du Syndicat, se dessina l'influence de Marcello Piacentini qui tentant de jouer la réconciliation, œuvra avant tout à la mise en place du style « officiel » du parti en s'appuyant sur le *Stile Littorio,* ainsi qu'à la recherche d'un compromis entre le Gruppo 7 et le Syndicat. Ce style massif et pompeux trouvait son expression plastique dans l'emploi répétitif de colonnades, de frontons, de corniches au travers d'un assemblage hors d'échelle de la brique et de la pierre[181]. Peu de temps après cette exposition le MIAR fut officiellement dissout, et le *Syndicat fasciste* lui retira son soutien. À ce sujet, Kenneth

[179] Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne*, op. cit., p. 178.
[180] Maria Ludovica Cantelli, *La commande architecturale en Italie (1921 – 1942)*, op. cit. , p. 24.
[181] Les ouvrages les plus représentatifs du *stile Littorio* (style du licteur) mis en place par Piacentini, sont le palais de justice de Milan, 1932 et l'Université de Rome, 1932.

Frampton fit remarquer que le manifeste du MIAR était *« extrêmement intellectuel »*[182] et qu'il lui manquait une iconographie pouvant être facilement comprise par tous. Conscient de cette difficulté, le régime fasciste, afin d'asseoir son pouvoir, avait préféré soutenir un style architectural classique, facilement reproductible[183]. Ces deux éléments signèrent donc l'arrêt définitif du MIAR et de l'approche futuriste entamée en Italie depuis le début du XX^{e} siècle par Antonio Sant'Elia.

I.3.3 – La nécessité d'un nouveau rapport à l'histoire

Pour se forger une légitimité, à la fois théorique et pratique, les trois architectes qui influencèrent la formation intellectuelle d'Aldo Rossi, Rogers, Samonà et Quaroni, allèrent chercher plus loin dans le temps, et plus loin géographiquement, d'autres référents culturels. Ces référents culturels avaient pour motif de pouvoir non seulement combler le vide cultuel qu'avait laissé derrière lui le régime fasciste et son implication dans l'architecture et son enseignement, mais aussi, d'offrir une nouvelle identité à la jeune génération d'architectes qui avait refusé l'idéologie fasciste.

Suite à la réflexion entamée dans le manifeste du Gruppo 7 et mise en forme dans les bâtiments de Giuseppe Terragni et d'Adalberto Libera, l'attitude d'architecte tels que Rogers, Samonà et Quaroni fut plus complexe. Elle se construisit au travers d'une certaine forme d'oubli. En définitive, il s'agissait pour eux d'oublier et plus encore semble-t-il, de laisser

[182] *« Mais l'approche du MIAR était extrêmement intellectuelle et il manquait à leurs ouvrages austères une iconographie pouvant être facilement comprise ».* In, Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne* [*Modern Architecture : A Critical History*, 1980] Paris, Philippe Sers éditeurs, tr. Fr. Renée Rousso, 1985, p. 187.

[183] *« Un conflit similaire entre la modernité et la tradition colora l'idéologie architecturale du mouvement fasciste italien, entre la marche sur Rome de Mussolini d'octobre 1922 et 1931 quand le syndicat des architectes soutenu par le gouvernement, retira son soutien au Movimento Italiano per l'Architettura Razionale (MIAR) fondé depuis peu et se regroupa derrière Marcello Piacentini pour tenter de réconcilier les factions rivales en une unique formation idéologique, le Raggruppamento Architetti Moderni Italiani ».* Ibid., p. 186.

dans l'oubli toute cette période où l'architecture italienne s'était mise au service du fascisme. Le plus simple, pour eux, fut de la remplacer par une autre afin de pouvoir s'y référer. C'est ainsi qu'il faut comprendre la nécessité qu'ont ressenti ces trois architectes lorsqu'ils ont cherché à établir leur posture intellectuelle et professionnelle en se nourrissant des transferts culturels initiés avec les pays européens et notamment la France. Ils éprouvèrent la nécessité d'opérer une relecture de l'histoire italienne plus intime et plus délicate que celle imposée par le régime. C'est dans cette façon de se construire une posture intellectuelle indépendante et critique, qu'apparut dans l'enseignement de l'architecture, en Italie, une nouvelle dimension plus humaniste. Cette nouvelle approche pédagogique permit d'aborder librement et en toute conscience de nombreux champs disciplinaires annexes et d'enrichir ainsi le corpus architectural. Les réalisations d'Ina-Casa ainsi que les nombreuses réflexions relayées dans les colonnes des revues *Casabella* et *Domus,* mais aussi les différentes Biennales de Venise et Milan témoignèrent de cela. Ce contexte bien particulier qui favorisait l'éclosion de l'esprit critique, amena Rogers, Samonà et Quaroni à encourager Rossi afin de développer sa propre posture intellectuelle. C'est encore ce même contexte qui accueillit en 1966 *l'Architecture de la ville*, et sa réflexion ouverte sur la Fabrique de la ville, à de nombreux champs disciplinaires. Tous furent empreints d'une approche philosophique, anthropologique, historique, sociologique, culturelle et linguistique qui permit de venir amplifier la réflexion entamée.

La réflexion conduite au sein du Mouvement Moderne italien ne fut cependant pas à proscrire ni dénuée de tout intérêt réflexif sur le projet, mais Rogers, Samonà et Quaroni ne lui reconnurent pas cet intérêt. Il n'est pas inutile de préciser, qu'une partie d'elle-même trouvait sa filiation dans les réflexions conduites dans les autres pays d'Europe. La reconnaissance de la réflexion initiale et de la qualité de l'architecture du Gruppo 7, tel que la *Casa del Fascio*, était pour eux, en elle-même, impossible. Impossible, car elle aurait alors supposé de la part de ces trois architectes, à travers la reconnaissance de leurs pairs, un certain attachement à cette partie de l'histoire nationale dont il convenait mieux de se débarrasser dans le cadre de la reconstruction du pays ainsi que de sa nouvelle politique.

Pour prolonger cette idée de refus et mieux encore la comprendre, il faut aussi s'intéresser à la politique de l'espace urbain ainsi qu'aux propositions qu'en firent les

architectes du Syndicat fasciste. Leurs réalisations architecturales témoignèrent d'une grande ambiguïté et d'un manque de définition qui laissa le champ libre à d'autres acteurs. La politique de la ville, son organisation spatiale et sociale était loin d'être claire pour eux, à cause des stigmates laissés par le récent conflit entre les modernes et les classiques. Les enjeux urbains à prendre en compte ne bénéficièrent, dans le cadre d'un accroissement rapide de la population, d'aucune cohérence capable de faire émerger une position unanime au sein du Syndicat. Il en ressortit des projets inadaptés et sans aucune vision globale de la situation italienne des années 1930 à 1940.

S'appuyant sur la figure de Piacentini, le Syndicat, qui cherchait dans l'histoire du pays une certaine légitimité à ces propos et s'opposait en cela à la vision futuriste du Gruppo 7, témoigna dans sa pratique de l'architecture d'un véritable mépris pour les centres villes existants. La politique de la *Tabula rasa*[184] qui fut initialement attribuée aux idées du Gruppo 7 trouva en réalité, sa seule réalisation dans le travail des architectes du Syndicat qui monopolisaient alors la commande publique. Comme le fait très bien remarquer Maria Ludovica Cantelli dans son étude pour le CORDA, c'est très souvent le nom de Piacentini, codirecteur du Syndicat et très proche de Mussolini, qui revient dès qu'il s'agit d'une importante commande publique[185]. En cherchant à transformer et détruire les centres historiques des villes italiennes, l'architecture de Piacentini *« destinée à imposer et à favoriser des rencontres régulières et contrôlés entre les foules immenses et l'autorité »*[186] fit le plus de dégâts. On rechercha *« dans ces villes, un nouvel ordre apparent de l'espace qui »* devait à la fois être visible et parcouru. *« La plupart de ces opérations, une fois réalisées, restent indépendantes à l'ambiance de la ville à laquelle elles s'imposent avec violence, sans pouvoir s'y intégrer. »*[187]. Aucune recherche qui fut menée sur la qualité des espaces urbains à concevoir, ni même sur la production d'un type de bâtiment qui aurait pu répondre à la fois, aux nouveaux enjeux urbains du XX^{e} siècle et, à la politique du régime. Un exemple d'aménagement urbain, qui illustre parfaitement ce mépris de l'histoire et des vestiges

[184] *La Tabula rasa* est à entendre en architecture dans son acceptation méthodologique plus que philosophique. Ce terme reprend l'idée de « faire table rase » du contexte dans lequel est réalisé le projet en ne se souciant ni de l'histoire, ni du site ni même de la culture afférente au lieu d'édification du projet. Cette thèse reviendra sur ce concept de la *Tabula rasa* en l'envisageant dans les chapitres suivants de par son acceptation épistémologique.
[185] *Ibid*., p. 192.
[186] *Ibid*., p. 191.
[187] *Ibid*., p. 191.

romains, est celui du centre de Brescia réalisé par Marcello Piacentini en 1928[188]. Colette Vallat, dans son article « Villes neuves de l'Italie fasciste : usage et limite d'un outil de propagande », montre que la plupart des villes italiennes furent aussi contaminées par de pareilles ambitions politiques et les destructions se répandirent un peu partout sur le territoire italien[189]. À Milan, le quartier de la *Vetra* à *Porta Ticinese* fut complètement détruit, à Tarente ce fut celui de *Mar Piccolo*, à Padoue celui de *Santa Lucia*, à Sienne le *Salicoto* fut aussi très abimé et à Bergame la *Fiera* disparut. À Bari, le centre-ville tout entier qui en a été marqué.

Ces différentes études de projets urbains réalisées par le *Syndicat fasciste des architectes* pour le régime, furent révélatrices de la grande ambiguïté de leur propos. Ils recherchèrent à la fois un ancrage dans l'histoire avec lequel ils auraient pu se servir de la valeur symbolique de l'architecture gréco-romaine, tout en proposant une continuité stylistique et politique avec l'empire romain. Dans le même temps, l'ensemble de leurs réalisations architecturales et urbaines témoignèrent, de par les nombreuses destructions orchestrées dans ces villes, qu'ils ne tinrent absolument pas compte de l'histoire que portaient en eux, les bâtiments et les villes qu'ils détruisirent afin d'implanter leurs projets.

Cette pratique de l'architecture urbaine, continua d'alimenter la critique adressée par Rogers, Samonà et Quaroni aux architectes du Syndicat fasciste, et avec eux, à tous ceux qui avaient travaillé pour le régime de Mussolini. Il resta impossible, selon Rogers, Samonà et Quaroni, de continuer à mépriser avec une telle violence le site, son histoire et la population qui y vivait. Il fallut donc attendre la fin du régime fasciste pour que la mise en œuvre de leurs idées, voit le jour.

---

[188] L'ancien centre-ville de Brescia se composait de trois places, celle de la cathédrale, la place de la loggia et la place du marché. Piacenitini entreprend la construction de son nouveau centre urbain en plein milieu de ces trois places historiques qui en plus de leurs différentes qualités architecturales abrités aussi les trois fonctions présentes dans les centre urbains anciens : religieuse, politique et économique. Bien que les nombreuses rues qui reliaient ces places entre-elles fussent de petites tailles, elles avaient toutes une histoire qui s'exprimait dans leurs noms (Rue de la Sardine joyeuse, rue du danseur, rue du caprice, …) et donnait ainsi au quartier à la fois son identité mais aussi sa physionomie. Perçues comme salles, dangereuses et abritant une catégorie sociale d'individus qu'il valait mieux expulser en dehors des centres urbains, le quartier fut rasé. Les démolitions entamées mirent à jour des vestiges romains datant du haut moyen âge et de la même façon que furent balayés les monuments et les habitants du quartier, les vestiges furent détruits irrémédiablement par les nouvelles fondations des projets de Piacentini.

[189] Colette Vallat, « Villes neuves de l'Italie fasciste : usage et limite d'un outil de propagande », in *Histoire urbaine n°4,* Paris, Société Française d'Histoire urbaine, 2001, p. 207.

I.3.4 – De la commande fasciste à *Ina-Casa*, le legs cognitif à Aldo Rossi

De la commande fasciste à *Ina-Casa*

La chute du régime fasciste signa une nouvelle donne économique et sociale qui entraina une véritable rupture idéologique dans la Fabrique de l'architecture de la ville. Elle accorda, par la même occasion, la mise en œuvre de nouveaux projets de grande ampleur en déclinant une nouvelle politique. Un des premiers projets emblématique d'urbanisme et de logements inaugurant cette nouvelle période et auquel participa Ludovico Quaroni, fut le projet *d'Immeubles d'habitations Ina-Casa,* rue Tiburtina à Rome (figure 35 à 39). Ce projet illustra, pour de nombreux jeunes architectes, le passage à la commande publique. Il redistribua de façon plus démocratique et homogène, le travail des architectes, en opérant un accompagnement de l'ancienne génération vers la nouvelle d'après-guerre. Ce concours d'architecture et d'urbanisme, lancé en 1949 par Amitore Fanfani, Ministre du Travail et des Affaires Sociales, permit de constituer une importante liste de projeteurs et d'architectes qui organisa un peu partout en Italie la création de nouveaux quartiers.

En totale contradiction avec les principes de spéculation immobilière, ce programme se posa comme un *« instrument législatif »*[190] conçu pour faire face aux problèmes de logements et de chômage. Ce projet *d'Immeubles d'habitations Ina-Casa* prépara dans toute l'Italie la construction de trois cent cinquante mille unités de logements afin de répondre aux besoins de l'après-guerre. Autour du débat sur *« la casa per tutti »*[191] et de la juste remarque de Franco Marescotti *« La démocratie est aussi une question de mètres carrés »*[192], le Ministre Amitore Fanfani organisa un concours national. Il offrit pour la première fois en Italie, la chance à tous les architectes de pouvoir concourir. Grace à cette opportunité, Mario Ridolfi, Ignazio Gardella, Figini e Pollini, le studio BBPR, Michele Valori, Enea Manfredini, Franco Albini et Luigi Carlo Daneri purent aussi y participer parmi d'autres.

---

[190] Latizia Capannini, *Habitat collectif méditerranéen et dynamique des espaces ouverts. Cas d'étude en Europe et Afrique du Nord (1945 – 1970),* Laboratoire ACS – Université de Paris VIII. In *Actes de la Journée d'étude Jeunes chercheurs 20 mai 2005*, co-organisée par le GIS Socio-économie de l'habitat (Université Paris I - INED - CNRS) et le CRETEIL (Institut d'Urbanisme de Paris - Université Paris XII - Val de Marne)

[191] *La casa per tutti* : (Tr. Fr.), La maison pour tous.

[192] Irenio Diotallevi, Franco Marescotti, « La democrazia è una questionne di metri quadri », op. cit. , p. 26 – 28.

Le projet *Ina-Casa* qui débuta en 1949, s'élabora autour de la réflexion poursuivit par Adalberto Libera dans son livre inachevé *La Tecnica distributiva e funzionale dell'alloggio*[193]. Ce livre permit au Ministère du Travail et des Affaires Sociales ainsi qu'aux concepteurs du projet Ina-Casa d'établir des typologies d'agencement et de distribution de logements sociaux. La réflexion de Libera répondit non seulement aux ambitions politiques et sociales du Ministère mais inclut dans sa réalisation, la réalité économique du pays à la sortie de la guerre. Le type de la ville horizontale et du logement à patio fut celui qui sembla exprimer le mieux ces attentes. En conséquence de quoi, Libera fut choisi pour être, après son exil dans son village natal de 1943 à 1946, l'animateur principal du projet *Ina-Casa* en Italie. En plus de cette responsabilité, il s'occupa du quartier Tuscolano comportant 112 bâtiments sur une surface d'environ trente-cinq hectares. L'intervention se composa de trois parties distinctes : Tuscolano I, projet ne bénéficiant pas d'un véritable dessin cohérent et d'un schéma urbain d'ensemble ; Tuscolano II, projet dont le plan de masse fut coordonné par De Renzi et Muratori ; et Tuscolano III, projet conçu et réalisé par Adalberto Libera autour de l'unité d'habitation horizontale de 1950 à 1954.

Le véritable enjeu de ce projet permet de nourrir l'un des postulats de cette thèse car *Ina-Casa* n'est pas à comprendre un simple programme de logements. Il convoque en réalité l'importante réflexion qui avait déjà eu lieu dans les colonnes de la revue *Casabella* depuis les années 1940 et de laquelle Aldo Rossi se réclama dans son livre *l'Architecture de la ville*. Au cœur même de cette gigantesque réflexion sur le projet urbain, se greffa toute la reconstruction urbaine de l'Italie durant les années 1950. Les recherches menées sur « *la casa per tutti* »**,** par Quaroni, Ridolfi, Vaccaro et Cosenza ainsi que dans les articles écrits depuis plus de dix ans dans les colonnes de la revue *Casabella* par Guiseppe Pagano et Ernesto Nathan Rogers[194], y trouvèrent un écho et accompagnèrent ce nouveau projet. En cherchant à s'émanciper de la posture de Libera et en proposant une relecture de l'architecture de la ville et du cadre méditerranéen, les architectes Quaroni, Ridolfi, Vaccaro et Cosenza, proposèrent à Rome, rue Tiburtina, un projet de logements collectifs différents. Ce projet proposa de remettre au centre de la composition urbaine, l'espace public en jouant avant tout sur des

[193] Adalberto Libera, *La Tecnica distributiva e funzionale dell'alloggio* [*La technique fonctionnelle de l'habitat*], ouvrage jamais publié.

[194] Giuseppe Pagano avait fait remarquer dès 1940 dans plusieurs articles de la revue *Costruzioni Casabella*, alors même que la guerre n'était pas encore finit et que le régime fasciste était encore en place, les nombreux problèmes de logements. Cf : Giuseppe Pagano, « Problema della casa per tutti », *Costruzioni Casabella*, n° 186, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, juin 1943 - Giuseppe Pagano, « Presupposti per un programma di politica edilizia », in *Costruzioni Casabella*, n° 186, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, juin 1943.

typologies de logements qui permettent de donner de la forme et une identité précise à cet espace. Ils dessinèrent des rues, des places et des façades qui permettaient, à la différence du Mouvement Moderne, d'entretenir un dialogue entre le bâti et l'espace public. C'est cette réflexion, héritée d'un travail d'analyse critique sur de nombreux villages et villes et, étudiant le rapport entre l'architecture et son contexte urbain, qui intéressa Aldo Rossi.

Transferts et legs cognitif à Aldo Rossi

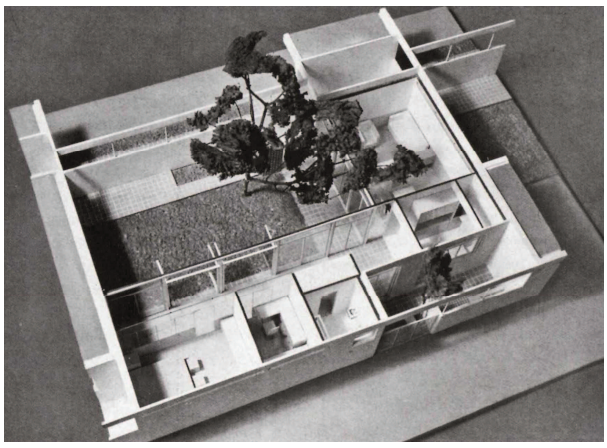
Aldo Rossi fit remarquer, quelques années plus tard, dans son texte « Une architecture pour les musées », que cette relecture du tissu urbain opérée par Quaroni, Ridolfi, Vaccaro et Cosenza, était en grande partie issue du travail critique élaboré dans les articles de la revue *Casabella*[195]. L'influence de ces articles fut, selon lui, l'un des principaux moteurs de la réflexion collective que menèrent ces architectes au sein du projet *Ina-Casa,* rue Tiburtina à Rome. *« En consultant les numéros de Casabella Continuità, on peut noter le développement de cette polémique, ainsi que la relecture opérée par un groupe de jeunes architectes italiens et par Ernesto N. Rogers, lequel ne s'est jamais fermé aux aspects les plus problématiques de l'architecture »*[196]. Rossi considéra qu'Ernesto Nathan Rogers et Franco Marescotti qui participaient depuis une dizaine d'années à la rédaction de la revue, ainsi qu'à l'écriture de textes tels que *Il problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione,* avaient orienté en grande partie, la réflexion de ces architectes. Ils avaient insisté sur les problèmes que posaient la création de logements ouvriers en Italie au lendemain de la seconde guerre mondiale, en se référant à deux idées avec d'une part le *« vecteur du problème social »*[197] et d'autre part, la prise en compte des caractéristiques méditerranéennes[198].

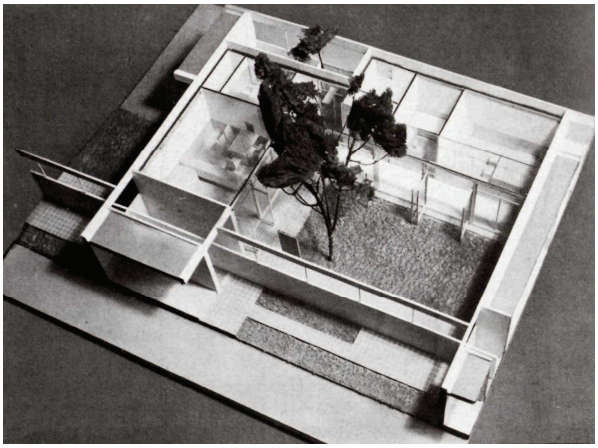
[195] À ce sujet, la lecture des articles suivants est très éclairante car la revue dresse un portrait quasiment exhaustif de la situation d'insalubrité des villes italiennes au début des années 1940 et propose dans un second temps toute une réflexion théorique sur la mise en œuvre de projet de maisons ouvrières économiques et écologiques. Cf : Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Guiseppe Pagano, « La civilità e la casa. Note introduttive al progretto di quartiere di città orizontale, studiato dall'ing », in *Costruzioni Casabella*, n° 148, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, avril 1940, pp. 2 – 5 - Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Guiseppe Pagano, « Alarme sulle città : Affollamenti, morbilità, mortalità generale ed infantile orizontale », in *Costruzioni Casabella*, n° 148, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, avril 1940, pp. 10 – 13.

[196] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 186.

[197] Latizia Capannini, *Habitat collectif méditerranéen et dynamique des espaces ouverts. Cas d'étude en Europe et Afrique du Nord (1945 – 1970),* op. cit., p. 2.

[198] Depuis février 1945, Piero Bottoni qui avait lancé son appel pour « *la casa a chi lavora* » (un logement pour tous les travailleurs), tentait de rappeler aux architectes engagés dans le projet *Ina-casa* que la composition des





Figures 31 et 32 : Photographies de *La Casa Unità tipo 1*, architectes Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano, in Costruzioni Casabella, n° 148, avril 1940, p. 6.

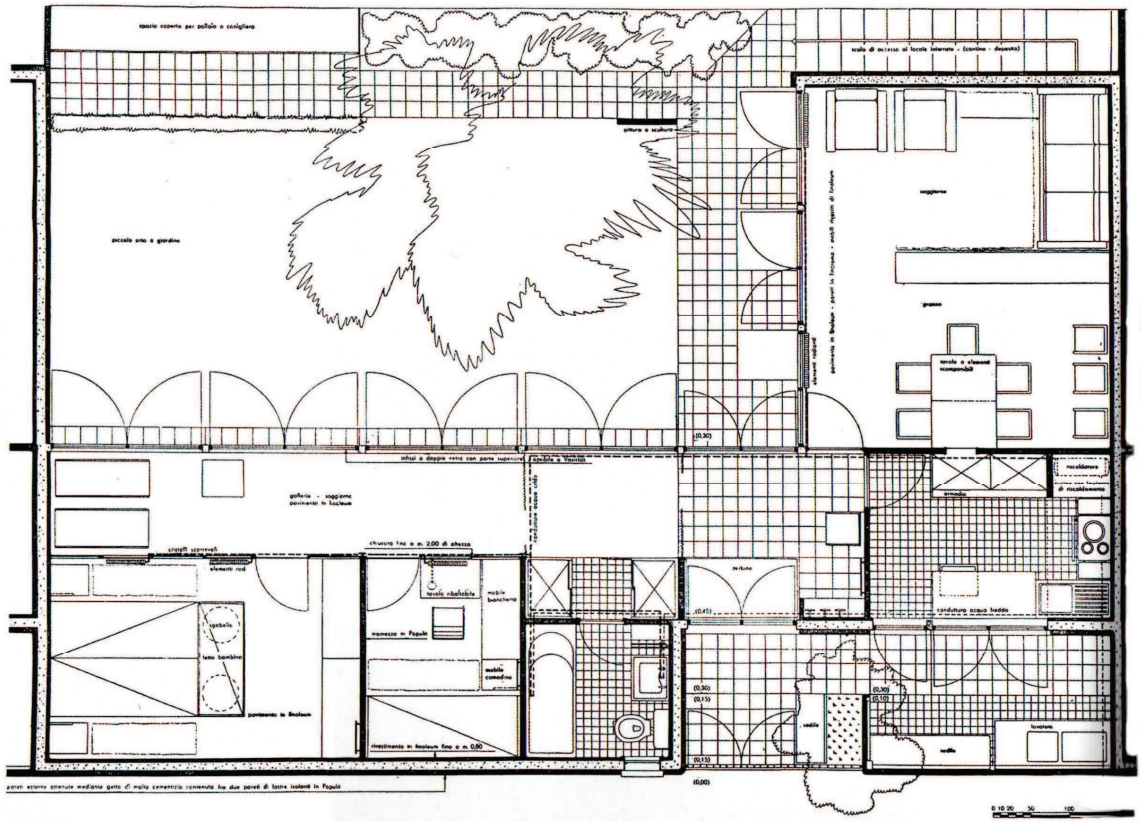


Figure 33 : Plan de *La Casa Unità tipo 1*, architectes Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano, in *Costruzioni - Casabella*, n° 148, avril 1940, p. 8.

logements devait s'affranchir de l'intérêt des spéculateurs et se mettre au service de la collectivité. Une des autres approches, où il était demandé aux architectes d'être attentifs, tenait dans la prise en compte de la tradition méditerranéenne avec son climat, sa culture et ses modes de vie spécifiques.

C'est au croisement de cette réflexion urbaine ainsi que de ses recherches auprès des géographes français, qu'Aldo Rossi, se prononça en 1965, dans son texte « Une architecture pour les musées », en faveur d'une véritable science autonome de l'architecture de la ville. En prenant comme corpus d'étude les articles de *Casabella Continuità* et les projets réalisés rue Tiburtina, Rossi développa une approche rationnelle et pédagogique de l'étude de la ville qui trouvait sa spécificité dans l'histoire italienne. Un des autres exemples utilisés par Rossi fut celui de *La Casa Unita,* qui reprenait la typologie de la maison à patio, conçu par les architectes et critiques Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano[199]. Ce projet attestait déjà dans *Costruzioni Casabella* en 1940. (figures 31, 32 et 33) d'une approche rationnelle, bien que sa répétition systématique pour la ville horizontale ait entrainé d'importants débats[200].

La Casa Unità constitua en 1940, un important projet théorique qui fut mis au point par Diotallevi, Marescotti et Pagano. Après avoir dressé le bilan de la situation urbaine au lendemain de la seconde guerre mondiale (articles précédemment cités), ils projetèrent un modèle de maison à patio qui se déclinerait en différentes typologies ; chacune de ces typologies correspondant aux nombres de personne composant la famille. En reprenant le type de la maison à patio et, en proposant une organisation des pièces autour d'une galerie de circulation, le projet permettait de développer un habitat à la fois économique et écologique, adapté aux régions méditerranéennes tout en proposant un cadre de vie convivial. La facilité de pouvoir moduler cette maison en fonction de la taille de la famille à loger pouvait se réaliser (comme indiqué dans le tableau de la figure 34), en augmentant à la fois le nombre de chambres dans l'aile gauche, et le volume du séjour dans l'aile droite de la maison. Ce module, fermé sur trois de ses cotés, était donc facilement extensible par simple répétition en l'étendant le long de voies de communication[201]. Ce plan selon Rossi, eut le mérite de reprendre le type historique de la maison à patio et de le conjuguer selon une approche contextuelle présentant une organisation basée sur des principes d'ordre fonctionnel.

---

[199] Diotallevi, Marescotti, « Ordine e destino della casa popolare », *Domus*, Milan, 1941, p. XXV.
[200] Giuseppe Pagano, « Presupposti per un programma di politica edilizia », *Costruzioni - Casabella*, n° 186, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, juin 1943, pp. 62 – 64.

[201] Il est à noter cependant que la répétition proposée dans le cadre de la Ville horizontale s'organise de façon exclusivement théorique et que les nombreuses études critiques qui avaient alimenté la réflexion de la maison à patio et sa possible déclinaison dans le cadre du logement ouvrier, ne trouvent plus aucune application à l'échelle du plan masse qui ne fait que présenter une ville uniforme et répétitive. Le projet tel qu'il fut présenté à son échelle urbaine s'accorde en réalité assez mal avec les objectifs de départs qui prônaient une juste prise en compte du contexte tant sur le plan géographique qu'historique et social.

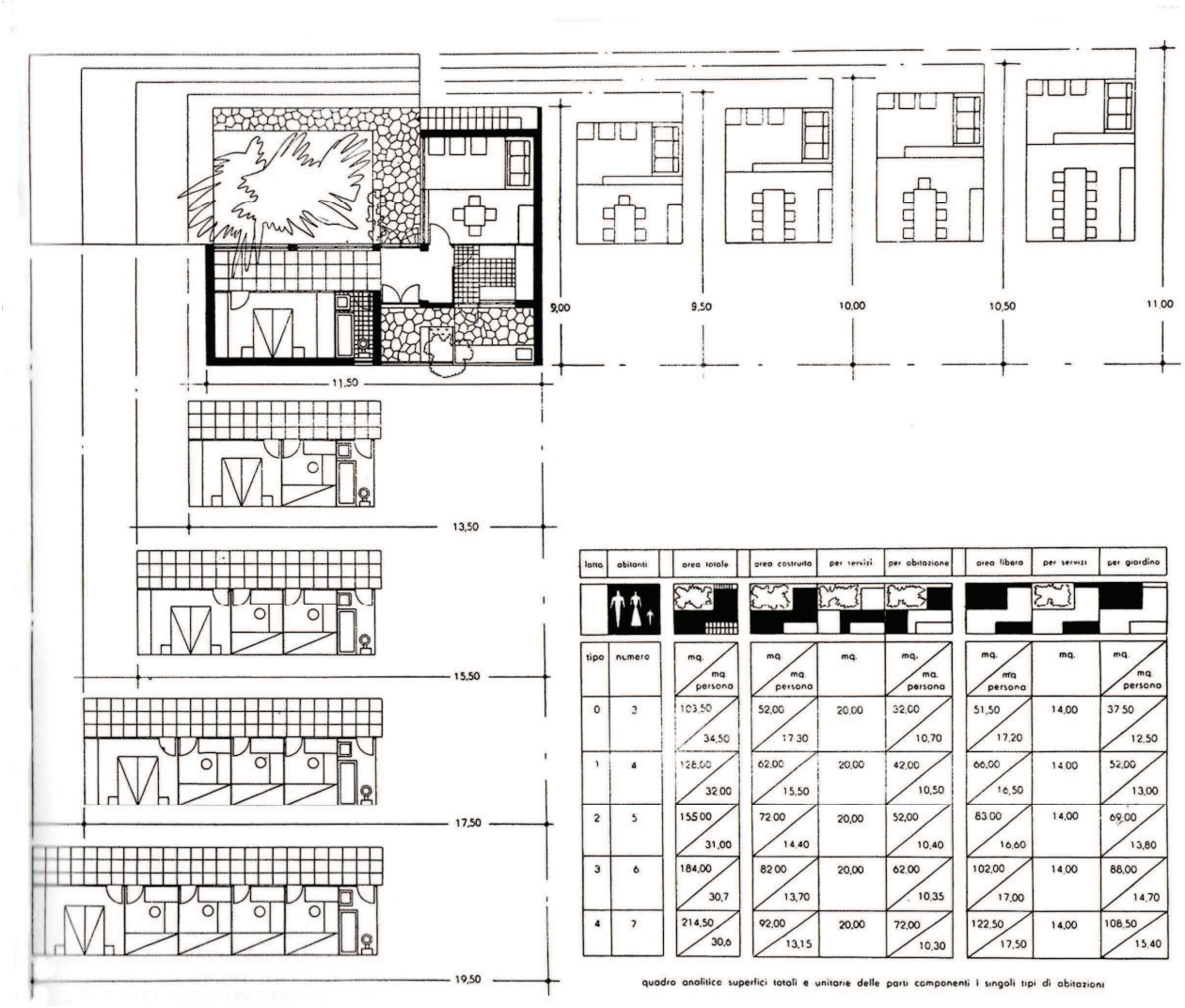


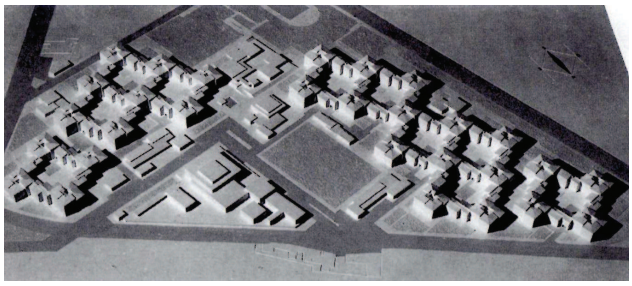
Figure 34 : Tableau figurant l'ensemble des évolutions possible de *La Casa Unità*, afin de la transformer en différents types, architectes Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano, in *Costruzioni - Casabella*, n° 148, avril 1940, p. 9.

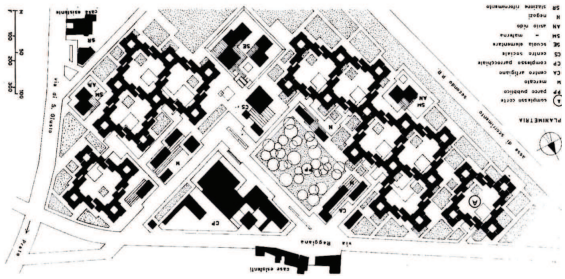
C'est donc dans la continuité de cette première proposition schématique de 1940 par rapport à la création de logements types qu'il faut situer la participation au projet d'*Ina-Casa* à Rome de Mario Ridolfi et Ludovico Quaroni. Il faut aussi reconnaitre que cette proposition alimenta le modèle de la ville horizontale développé, de son côté, par Adalberto Libera à Tuscolano III entre 1950 et 1954. Libera continua à la différence de Ridolfi et Quaroni, d'inscrire dans la typologie de ses édifices à patio, la même rigueur rationaliste, et développa une approche de l'architecture de la ville « rigide » qui ne tenait pas compte de la dimension historique et culturelle du site.

Figure 35 : Photographie et élévation des immeubles d'habitations *Ina-Casa*, rue Tiburtina, Rome, construits par Mario Ridolfi et Ludovico Quaroni, en collaboration avec les architectes M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, P.M. Lugli, G. Rinaldi, M. Valori, C. Aymonino, C. Chiarini, S. Lenci, C. Melograni et G.C. Menichetti, Rome, entre 1950 et 1954. Photographie d'Italo Insolera. Au-dessus : Élévation nord des immeubles sur la place et vue partielle de la grande place, quartier Tiburtino.

Durant le même période les terrains bordant la rue Tiburtina, accueillirent le projet de logements collectifs dont Ridolfi et Quaroni étaient les architectes responsables. A ce projet collaborèrent de nombreux architectes tels que M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, P.M. Lugli, G. Rinaldi, M. Valori, C. Aymonino, C. Chiarini, S. Lenci, C. Melograni et G.C. Menichetti (figures 35, 36 et 37). Ce projet témoigna de la part de ses auteurs, d'une prise en compte similaire du contexte par rapport à celui qui avait été proposé dans *La Casa Unità*. La configuration spatiale et volumétrique du logement collectif imprima cependant au bâti une dimension nouvelle sur plusieurs niveaux (figure 35) qui venaient constituer la forme de la rue ou de la place. Cette dimension nouvelle, se fit jour, suite au détour par l'histoire et l'analyse des villes et villages italiens qu'avait réalisé l'équipe de rédaction de *Casabella*

durant les années précédentes[202]. Le travail de composition des façades, de typologie du bâti, de dimensionnement des ouvertures, mit en place par Mario Ridolfi et Ludovico Quaroni permit aux projets de la rue Tiburtina d'exploiter la dimension analytique de la critique qu'ils s'étaient forgés grâce à la relecture de l'histoire de l'évolution des villes et villages italiens.





Figures 36 et 37 : Maquette et plan d'un quartier *Ina-Casa* du groupe Ludovico Quaroni avec présentation de la place centrale et du marché le long de la rue Reggiana, 1956, archives de Ludovico Quaroni.

Cette période d'intense reconstruction qui accompagnait l'importante commande publique lancée par Amitore Fanfani, signa en Italie au début des années 1950, un certain apaisement au sein de la profession. Le conflit entamé avec le régime fasciste avait laissé un manque de confiance entre les architectes et les institutions administratives elles-mêmes. Le projet *Ina-Casa* avait aussi pour ambition de pouvoir restaurer la confiance entre les institutions de l'état et les architectes. À ce problème de confiance venait aussi se superposer la position critique des enseignements de Rogers, Samonà et Quaroni qui dépassait le cadre des Instituts universitaires d'architecture pour venir irriguer les réflexions politiques d'Ina-Casa. Malgré la réelle volonté de vouloir tourner la page sur cette partie de l'histoire italienne, architectes et politiques, en cherchant à se justifier par une approche historique du projet, prolongeaient le conflit entamé en Italie durant les années 1930, entre tradition et modernité. Cette plongée dans l'histoire italienne anima le même conflit que celui entamé une génération plus tôt avec les architectes qui avaient participé à la construction des projets du régime fascisme. Les mêmes référents historiques furent introduits dans la composition des plans de masse des différents quartier d'Ina-Casa et encore une fois, il semble qu'ils furent détournés de leur ambition première. Pour Rossi, établir un projet dans un creuset à la fois culturel,

[202] Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Guiseppe Pagano, « La civilità e la casa. Note introduttive al progretto di quartiere di città orizontale, studiato dall'ing », op. cit., pp. 4 - Guiseppe Pagano, « Documenti di architettura rural », in *Costruzioni Casabella*, n° 95, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, novembre 1935, pp. 18 – 23.

historique ainsi que par rapport à la « matérialité » du site, devait se comprendre de façon plus ou moins théorique comme un point de départ pour la Fabrique du projet[203]. Or, une grande partie des projets architecturaux avaient sous l'influence du Mouvement Moderne, pratiqué le principe de la *Tabula rasa*. C'est bien ce contre sens, qui continuait d'alimenter selon lui, le conflit interne à l'architecture aussi bien professionnellement que dans les Instituts Universitaires en Italie.

C'est ce contre sens aussi qui conduisit avant Rossi, Rogers, Samonà et Quaroni à refuser l'héritage direct de l'enseignement qu'ils avaient reçu, et à chercher d'autres pistes de réflexion que celles directement transmises par leurs pairs. En effet, les références culturelles empruntées par Rogers, Samonà et Quaroni, ne firent jamais mention des réflexions et travaux du Gruppo 7, ainsi que de l'architecture de Giuseppe Terragni comme l'illustre *La Casa del Fascio* (figures 23 à 26). La même attitude se reproduisit avec les projets d'Adalberto Libera ou ceux de Luigi Moretti comme mentionné précédemment avec l'exemple de *La Casa del Balilla* (figures 27 à 30), très proches, tous deux, de la politique fasciste.

Il faut comprendre cette attitude comme un mécanisme identitaire basé sur une attitude construite par le rejet. Leur conviction politique a engagé un mécanisme de formation intellectuelle, construit en opposition à l'enseignement qu'il avaient reçu, ainsi qu'à une grande partie des référents architecturaux qu'il pouvait y avoir en Italie depuis les années 1920 avec l'arrivée du *Syndicat Fasciste des Architectes* et le régime fasciste.

Cette opposition de principe, et ce renoncement à une partie de leur histoire se conclut chez eux par une certaine rupture. Elle accompagna dans les faits un refus de l'héritage architectural italien contemporain, lié au régime fasciste, et permit de construire la figure de l'architecte intellectuel. Cependant le refus de l'héritage architectural italien contemporain ne fut que partiel puisque, dans une certaine mesure, la filiation des idées du Gruppo 7 resta contenue dans celles de projet comme *Ina-Casa* ou dans les articles de *Casabella*.

[203] Aldo Rossi, « L'architecture de la raison comme architecture de la tendance » [« L'architettura della ragione come architettura di tendenza », op. cit., p. 111.

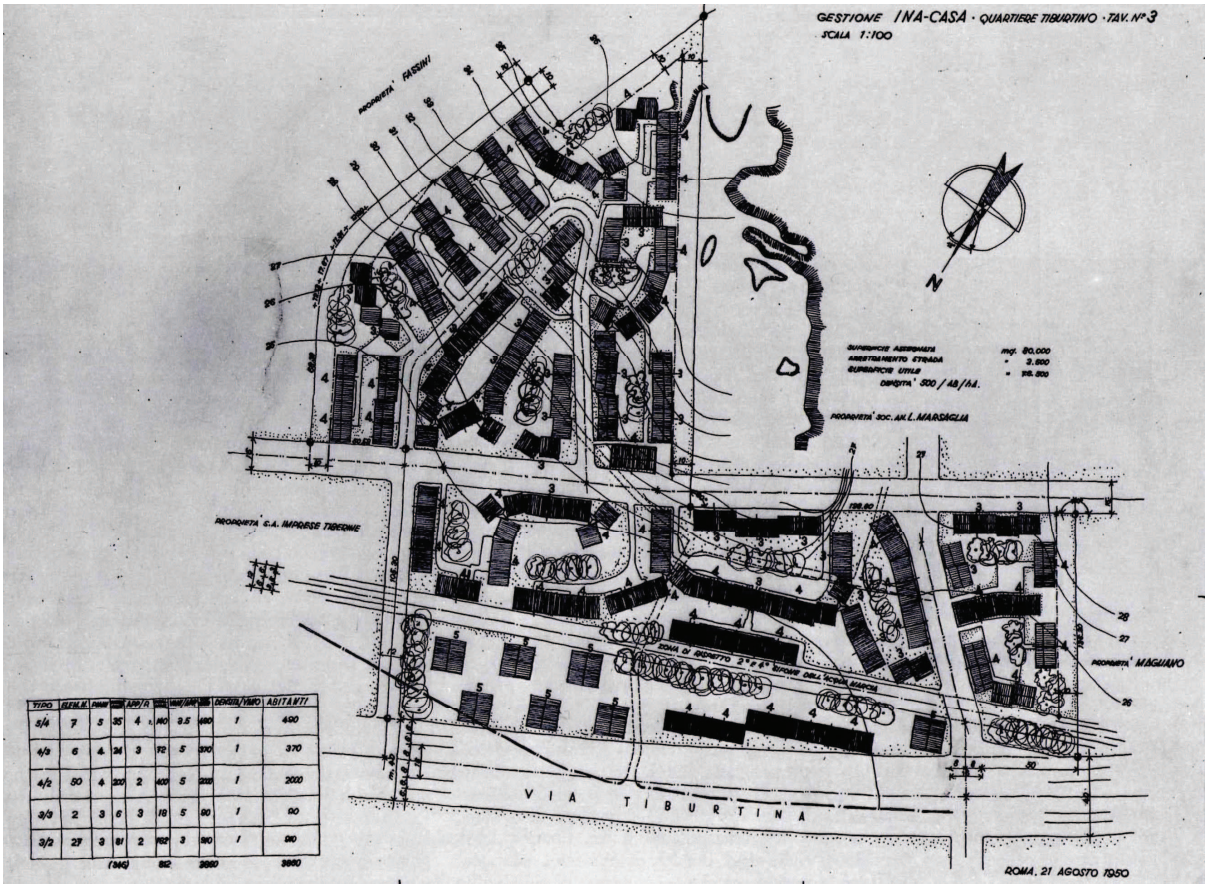


Figure 38 : Croquis du plan de masse du quartier Tiburtino réalisé par le groupe Ludovico Quaroni, 1950, in Manfredo Tafuri, *Architettura e Realismo*.

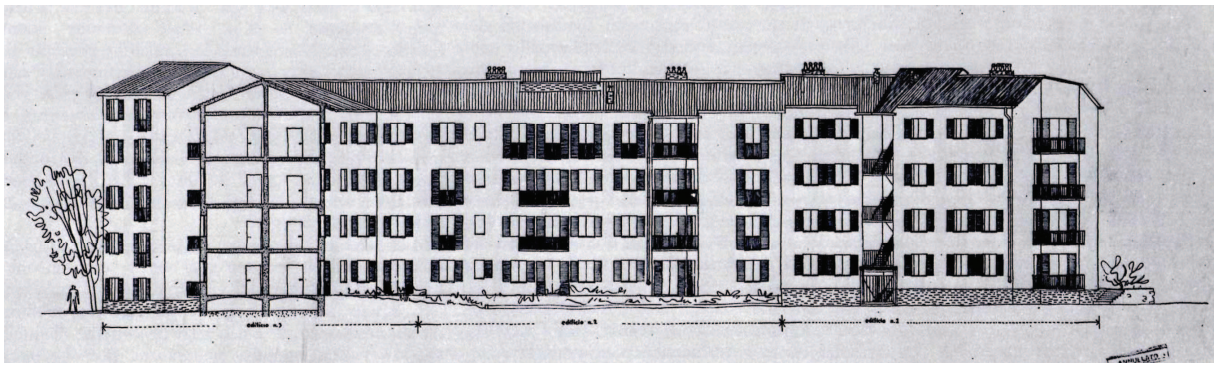


Figure 39 : Dessin de la façade d'un immeuble d'habitation du quartier Tiburtino réalisé par le groupe Ludovico Quaroni, 1950, in Manfredo Tafuri, *Architettura e Realismo*.

L'attitude de Rogers, Samonà et Quaroni influa sur les postures intellectuelles des générations à venir. Le recours à l'histoire, non comme élément légitime, mais comme outil d'analyse, l'emploi de la critique comme moyen de dissection du projet, la méfiance à l'égard

de la notion de style en architecture ainsi que son emploi politique, furent autant de valeurs transmisses à Rossi et à l'ensemble des architectes qui l'accompagnèrent durant sa formation universitaire.

C'est en renonçant à toute cette partie de l'histoire de l'architecture italienne ainsi qu'en évitant d'y prendre part que Rogers, Samonà et Quaroni influencèrent la formation d'Aldo Rossi. Lui-même, dans ces écrits et son enseignement, ne fit jamais référence à l'architecture du régime de Mussolini ainsi qu'aux architectes qui l'a produisirent. Comme ses pères, Rossi déclina une approche réflexive selon la même ligne de conduite, et chercha à construire la plupart de ses références culturelles en dehors de l'Italie. Enfin, il convient de souligner que cette recherche se fit avant tout autour de l'idée de *« l'élément subjectif »* en architecture. Rossi considère à ce titre que les éléments qui composent le parcours et la biographie d'un créateur (architecte – peintre – sculpteur - cinéaste…), sont des éléments déterminants du « faire » et de la Fabrique en architecture. Ce sont eux qui permettent de comprendre en dernier lieu, la marque stigmatisée par l'auteur ou le créateur dans la création elle-même. Ce sont ces mêmes éléments, qui tenant d'avantage à la nature de l'architecte et à son histoire, hantèrent Rossi dès ses premiers écrits sur la théorie du projet. Ce délicat rapport entre la création d'un bâtiment et l'histoire personnelle d'un architecte empêchèrent Rossi de citer de manière plus explicite les styles architecturaux empruntés par le régime totalitaire de Mussolini. Au travers de ce conflit entre architectes et styles architecturaux il faut trouver le point de départ de ce qui poussa plus tard, Rossi à paraphraser Raymond Roussel dans son texte *Une architecture pour les musées.* Il expliqua que la consistance de cet *« élément subjectif »* était à trouver dans l'autobiographie de l'artiste et il n'hésita pas à s'approprier le tire du livre de Roussel *« Comment j'ai écrit certains de mes livres »* en le transformant en *« Comment j'ai fait certaines de mes architectures »*[204].

Le point crucial de cette filiation à l'histoire de son pays et, aux nombreux conflits qui ont agité la profession durant pratiquement un demi-siècle en Italie, engendra chez Rossi, un souci quasi omniprésent dans sa réflexion autour de l'importance de l'histoire et de la façon de l'aborder dans le projet. Rien ne sembla y échapper car, selon lui, elle conditionnait la

[204] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 187.

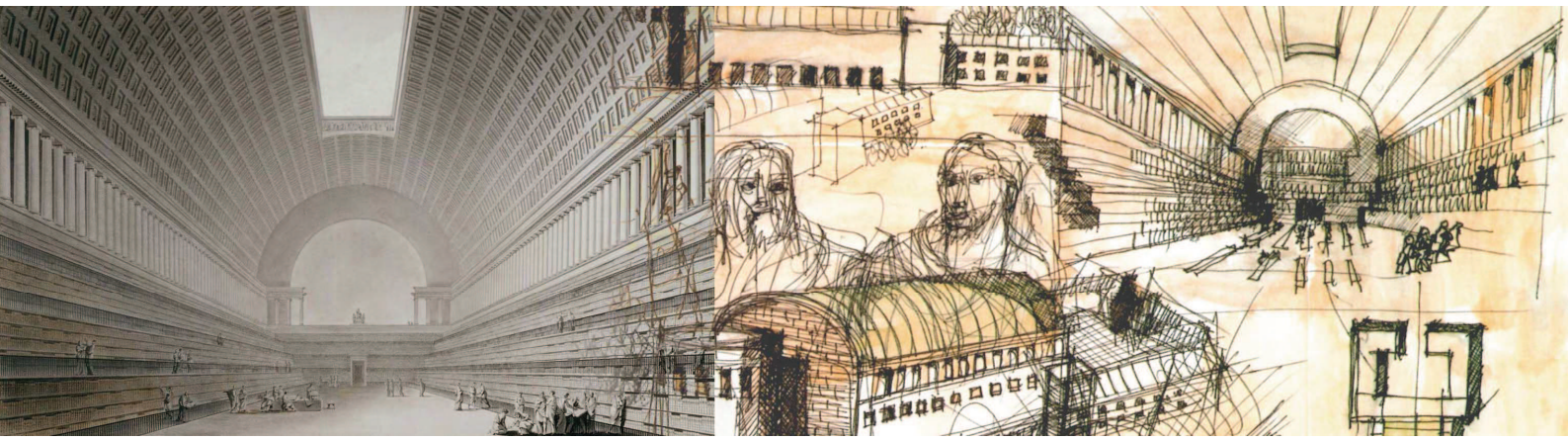
nature du projet, sa composition, ainsi que la façon de se positionner en tant qu'architecte intellectuel. Au sujet de l'importance de l'histoire dans la position de Rossi, Kenneth Frampton souligna l'idée qu'elle pourrait s'expliquer par une attitude relevant d'une tentative de sauvetage de l'architecture. Il s'expliqua en arguant de la prise de conscience chez Aldo Rossi, que l'évolution sociétale moderne aurait eu tendance à absorber et à déformer chaque mouvement culturel.

Dans ce sens, il invita ses lecteurs à penser que Rossi, et avec lui le mouvement italien néo-rationaliste des années 1960, avaient cherché à défendre *« une sorte d'Urarchitektur (architecture des origines) qui ne prendrait pas seulement la rigueur typologique du mouvement moderne italien d'avant-guerre, mais qui enrichirait cet héritage moderne en dépassant le fonctionnalisme réducteur de la Neue Sachlichkeit. »*[205] La position de Kenneth Frampton permit non seulement de rendre compte chez Rossi de la dimension de l'histoire mais aussi, d'articuler la continuité non avouée avec le mouvement moderne italien d'avant-guerre.

Après avoir étudié le contexte politique qui a initié la prise de position de Rogers, Samonà et Quaroni et influencé le parcours de Rossi, cette thèse se propose à présent de rentrer plus en détail dans la nature même de ces filiations et de comprendre en quoi ce difficile héritage a pu structurer en profondeur le développement de la pensée de Rossi.

[205] Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture mmoderne*, op. cit., p. 279.

Partie II



De l'exercice de la critique à la pratique du projet : l'influence des « Maitres »

Figure 40 : Montage de l'auteur, réalisé par la fusion de deux dessins. À gauche, Vue intérieure de la nouvelle salle Projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque royale, Étienne-Louis Boullée, 1785, projet non réalisé, 42 x 65 cm, Thaw Collection, The Morgan Library & Museum. À droite, croquis du projet de la nouvelle bibliothèque municipale de Seregno, Aldo Rossi, 1989, Studio di Architettura Aldo Rossi.

II - De l'exercice de la critique à la pratique du projet : l'influence des « Maitres »

II.1 – La revue *Casabella Continuità* : Une Agora pour une *« famille spirituelle »*

Figure 41 : Photographie d'une réunion de travail à la revue *Casabella continuità*, Milan, fin des années 1950 avec entres autres, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti et Ernesto Nathan Rogers, Fondazione Aldo Rossi.

La revue *Casabella* fondée en janvier 1928 et publiée par la maison d'édition *Arnoldo Mondadori* devint, après la seconde guerre mondiale, et durant une vingtaine d'années, le lieu de rencontres par excellence de nombreux architectes. La revue avait depuis longtemps, prit l'habitude d'accueillir dans ses locaux, des intellectuels de champs disciplinaires variés afin de débattre de problèmes sociaux et architecturaux (figure 41). Ce qui marqua la période des années 1945 à 1965 par rapport aux années précédentes, fut la nouvelle dimension médiatique prise par la revue avec un rayonnement à l'échelle européenne puis occidentale. La revue qui avait toujours été reconnue pour sa grande qualité critique ainsi que pour ses prises de position continua d'alimenter ses articles avec la même pugnacité.

Chacun de ses rédacteurs en chef avait, depuis la naissance de la revue, cherché à imposer son style dès son arrivée, en la rebaptisant régulièrement. *La Casa Bella* dirigée par Guido Marangoni depuis sa création 1928 fut rebaptisée en 1933 par Giuseppe Pagano en *Casabella*, puis en 1935 sous le titre *Casabella Costruzioni*. De 1940 à 1943, les deux mots s'inversèrent et elle devint *Costruzioni Casabella* avant d'être suspendue par le Ministère de la Culture Populaire jusqu'à la fin du régime fasciste. Elle reprit ses publications en mars 1946 avec le numéro 193 ainsi qu'une direction éditoriale à deux têtes avec comme directeurs Franco Albini et Giancarlo Palanti.

Ce fut à l'occasion de ce retour à la publication qu'Ernesto Nathan Rogers publia l'article « Catarsi » qu'il avait écrit quelques mois auparavant. Tout en cherchant à définir ce qu'il entendait dans l'emploi du mot « vérité » en architecture, il souhaita revenir sur le parcours de Pagano ainsi que sur la critique architecturale que Pagano lui-même, n'avait cessé de formuler ces dernières années[206]. Cet article ouvrait la porte aux nombreux autres articles qu'allait écrire Rogers durant plus de vingt ans dans les colonnes de *Casabella*. Il introduisait l'essentiel de la problématique à partir de laquelle la posture intellectuelle et critique de la revue allait évoluer durant les années suivantes. Cette posture prônait une démarche qui a première vue, pouvait apparaitre comme paradoxale ou ambiguë mais qui en réalité construisait toute la dialectique du projet en architecture. Elle développait d'un côté un attachement à l'histoire en tant que valeur fondatrice du projet, c'est-à-dire orienté vers une approche empirique et épistémologique, et d'un autre côté, la nécessité d'en faire l'examen

[206] Ernesto Nathan rogers, « Catarsi », *Casabella Continuità*, n° 195, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1946, pp. 40 – 42.

critique et personnel afin de s'en affranchir. Ce fut au sein de cette posture intellectuelle, à double entrée, et qui entretenait volontairement une réflexion dialectique, que Rossi insista lui aussi, sur la prise en compte dans l'enseignement du projet en architecture afin de le déployer autour du cours de théorie du projet[207].

II.1.1 – La revue *Casabella*

En 1953, cherchant à poursuivre une réflexion sur l'architecture en relation avec une continuité avec l'histoire, Rogers décida de rebaptiser la revue *Casabella-Continuità.* Devenu le rédacteur en chef, il s'expliqua à propos de l'ajout du mot « Continuità ». Il y affirma la continuité des idées qu'il souhaitait mettre en avant dans la revue, en construisant une position critique qui puisse épouser les « premières approches rationalistes » du Mouvement Moderne dans le courant des années 1920, en Allemagne et en Europe du nord. Il choisit d'introduire le numéro 199 de *Casabella* en décembre 1953, par l'un de ses articles portant le même intitulé « Continuità », dans lequel il s'expliqua sur ses choix et justifia son idée d'enrichir le titre de la revue par le mot « continuité »[208] (figure 42). Dans cet article, Ernesto Nathan Rogers définit sa position par rapport à l'histoire en proposant une attitude qui se voulait clairement dans la continuité intellectuelle et dynamique de ses *« Maitres »*[209].

> *« C'est dans le mot continuité que se trouve l'indice, le moteur de notre façon de sentir. Si nous l'avons imprimé au-dessous du vieux titre c'est pour rappeler notre engagement : nous acceptons, modestement un héritage et nous avons l'espoir, présomptueusement, d'être capable de l'administrer.*

[207] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.
[208] Ernesto Nathan rogers, « Continuità », *Casabella Continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953, pp. 2 – 3.
[209] Le mot employé tel quel dans le texte : *« Nous ne sommes ni des idolâtres, ni des iconoclastes : nous aimons les Maîtres (de l'histoire contemporaine et de l'histoire ancienne) et nous reconnaissons, avec joie, que nous nous sommes nourris de leur exemple »*. In Ernesto Nathan Rogers, « Continuité » [« Continuità », *Casabella Continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, p. 79.

Dans le mot continuité, il y a l'idée d'une conscience historique, bien plus que dans le fait d'utiliser le nom de « Casabella » en en-tête ; cette conscience est l'essence véritable d'une tradition qui accepte précisément une tendance qui soit, pour Pagno et Persico comme pour nous, dans la variété éternelle de l'esprit contraire à tout formalisme passé ou présent »[210].

Après avoir rendu hommage aux travaux et aux réflexions de Guiseppe Pagano et d'Edoardo Persico, tous deux directeurs de la revue sous le régime fasciste, Rogers insista sur l'idée de la *« sève tellement vitale »*[211] qu'ils avaient laissée et dont il fallait aujourd'hui *« recueillir les graines »*[212].

Figure 42 : Page de couverture de la revue *Casabella continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953, conception de la couverture réalisée par Vittorio Gregotti, archive de Casabella.

[210] Ernesto Nathan Rogers, *Continuità,* in *Casabella-Contiuità* n° 246, 1954 ; réédité in E. N. Rogers, Esperienza dell'architettura, Milan, Skyra, 1997, pp. 92 – 95.
[211] Ernesto Nathan rogers, « Continuité » [« Continuità », *Casabella Continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, p. 79.
[212] *Ibid.,* p. 79.

Toujours selon lui, le mot « continuité » était le plus à même de retranscrire à la fois l'esprit maïeutique qui animait la critique architecturale au lendemain de la seconde guerre mondiale, mais aussi, la *« conscience historique »*[213] dans laquelle chacun devait pouvoir développer sa propre tendance . *« Dans le mot Continuité, il y a l'idée d'une conscience historique, bien plus que dans le fait d'utiliser le nom de « Casabella » en en-tête ; cette conscience est l'essence véritable d'une tradition qui accepte précisément une tendance qui soit, pour Pagano et Persico comme pour nous, dans la variété éternelle de l'esprit contraire à tout formalisme passé ou présent »*[214].

Les références au Mouvement Moderne furent nombreuses, particulièrement celles écrites à l'égard de Le Corbusier et d'Adolf Loos. Cherchant à justifier cette continuité réflexive avec les pionniers du Mouvement Moderne en architecture, l'article « La chiesa di « Notre Dame du Haut » a Ronchamp » paru en septembre 1955 dans le numéro 207 de *Casabella Continuità* illustra bien le souci constant d'Ernesto Nathan Rogers de construire sa critique de l'architecture au travers d'une filiation historique (figure 43). Cette filiation s'adressait aux premiers architectes du Mouvement Moderne[215] . Elle s'adressait aussi aux architectes rationalistes allemands des années 1920, et derrière eux, aux architectes Français du siècle des Lumières. Une relecture critique fut ainsi opérée à *Casabella Continuità* durant les années 1950 à 1960. Elle orienta conjointement une réflexion sur la ville et sa « projettation », ainsi qu'une approche particulière de la tradition classique du rationalisme selon une déclinaison de l'architecture au travers des notions de type, de régularité et d'ordre[216].

L'ensemble des débats qui eurent lieu au sein de la revue, alimentèrent aussi les nombreuses questions critiques qui cherchaient à donner corps à une approche épistémologique du projet en architecture au travers de sa nouvelle dimension urbaine. De ce fait, les échanges entre *Casabella Continuità* et les différentes écoles et Instituts Universitaires d'architecture en Italie, mais aussi avec d'autres pays européens, se

[213] *Ibid*., p. 79.
[214] *Ibid*., p. 79.
[215] Ernesto Nathan Rogers, « La chiesa di « Notre Dame du Haut » a Ronchamp », *Casabella Continuità,* n° 207, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, septembre 1955, pp. 7 – 27.
[216] Julia Banfi, « Con Rogers a Domus e a Casabella », *Casabella*, n° 440 – 441, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, octobre 1978, p. 85.

cristallisèrent durant toute une décennie sur la question de la méthode. Cet enseignement du projet au travers de la question de la méthode fut l'un des principaux relais qui alimenta les réflexions des architectes et des enseignants qui s'étaient prononcés en faveur d'une approche rationnelle et méthodique du projet.

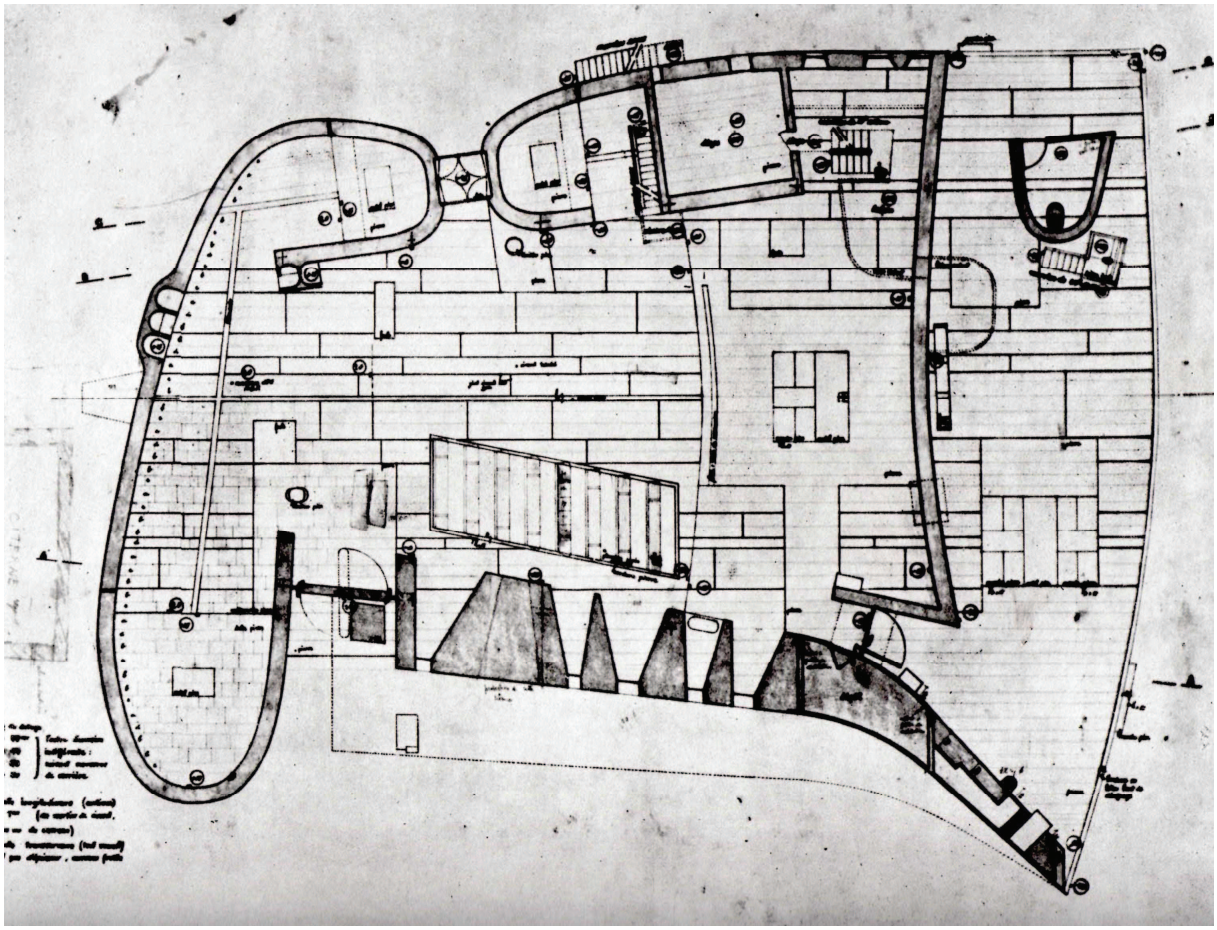


Figure 43 : Plan du rez-de-chaussée de la chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp, réalisée entre 1950 et 1955 par Le Corbusier, Fondation Le Corbusier.

Cette approche réflexive partagée par l'ensemble des rédacteurs de la revue, dessina un terrain d'entente homogène qui permit d'orienter une certaine *« tendance intellectuelle »* avec comme *« socle commun, une orthodoxie à partir de laquelle chacun pouvait élaborer et développer sa position personnelle »*[217].

[217] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, op. cit., p. 30.

II.1.2 – La *« famille spirituelle »* de Gorgio Grassi

Ce fut sous la direction de Rogers que les débats critiques culminèrent tant par leurs qualités que par leurs rayonnements en Europe et aux États-Unis. De 1953 et 1965, les colonnes de la revue accueillirent les articles de tout un groupe de jeunes architectes (figure 41) qui vint prendre la parole et s'exprimer sur les problèmes que rencontrait l'architecture aussi bien dans le cadre de son exercice que dans celui de son enseignement. La posture originale et novatrice sur laquelle Ernesto Nathan Rogers avait construit sa propre méthode d'analyse du projet architectural et urbain, rassembla de nombreux jeunes architectes tels qu'Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Giancarlo De Carlo, Giotto Stoppino et bien d'autres (figure 41). Tous, continuèrent d'alimenter au travers d'une position commune ce débat de manière ininterrompue durant toute la décennie suivante. Si l'idée de « l'agora » fait ici sens du point de vue du lieu en tant que point de rassemblement et de partage, Giorgio Grassi avec les mots d'Henri Focillon, définit en 1967, ce groupe de jeunes architectes comme une *« famille spirituelle »*[218]. Selon lui, l'équipe rédactionnelle de *Casabella Continuità* cherchait à mettre en place une ligne méthodique et une expérience commune de l'architecture. C'est là que pour lui *« s'apporte l'empreinte à nulle autre pareille d'un courant de pensée, d'un rationalisme qui poursuit une idée précise de l'architecture à travers une expérience substantiellement unitaire »*[219]. Faire partie d'une famille spirituelle au sens où l'entend Focillon dans le chapitre IV de son livre intitulé *Les formes de l'esprit*, revient dans l'acceptation de Giorgio Grassi et d'Aldo Rossi à partager des références culturelles, politiques et historiques ayant valeur de modèle et permettant au groupe, de se définir au travers d'un attachement commun.

---

[218] Giorgio Grassi Dans la « préface » à son livre *La costruzione logica dell'architettura,* Venise, éditée par Marsilio en 1967, reprend un extrait du livre de Focillon, La vie des formes : *« Chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais il est aussi le contemporain du groupe spirituel dont il fait partie. Plus encore l'artiste, parce que ces ancêtres et ces amis lui sont, non pas souvenir, mais présence. Ils sont debout devant lui, aussi vivants que jamais. Ainsi s'explique particulièrement le rôle des musées au XIX^e siècle : ils ont aidé les familles spirituelles à se définir et à se lier, par-delà les temps, par-delà les lieux. Même dans les temps et dans les pays où les témoignages et les exemples sont dispersés, même lorsque l'état des styles impose une fermeté canonique, même dans les milieux sociaux aux exigences les plus rigoureuses, la variété des familles spirituelles s'exerce avec force ».* Henri Focillon, *La vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1943, 7^e édition, 1981, pp. 54 - 55.

[219] Giorgio Grassi, « Préface » à *La construction logique de l'architecture* [« Prefazione », *in* Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura,* Venise, Marsilio Editori, 1967, pp. 7 – 13], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 114 – 116.

Qu'il s'agisse de la perception de Rossi ou de Grassi, ce qu'il faut bien comprendre aujourd'hui, c'est le rôle fédérateur que joua la revue *Casabella Continuità*. Il ne s'agit pas d'une revue qui offrit un simple catalogue de photos des différents projets réalisés pendant cette période. Bien au contraire, elle permit de développer une pensée critique en architecture tout en enfantant dans le même temps une nouvelle « avant-garde architecturale ». C'est bien là que ces jeunes architectes se rencontrèrent, se questionnèrent et tentèrent de mettre au point de nouvelles approches dans la composition du projet. Dans un esprit d'écoute et de partage, ils purent chacun, en fonction de leur parcours culturel et de leurs propres affinités, enrichir tour à tour ce que Rogers, dès 1946, avait défini comme une certaine forme de *« tendance »*[220]. Bien qu'au début des années 1960 le terme *« tendance »* n'ait pas encore été annoncé pour nommer ce groupe de jeunes architectes et qu'il ait fallu attendre le texte de Rossi en 1969 *« L'architettura della ragione come architettura di Tendenza* », il faut y voir ici la filiation que l'ensemble de ces jeunes architectes, établit à la figure de Rogers ainsi qu'à ses écrits durant les années 1940. C'est en effet au texte « Elogio della tendenza, Esperienza dell'architettura », publié en 1946 dans Casabella qu'il faut faire référence. *« J'ai écrit pour le numéro 216 de Casabella un article qui s'intitulait « Orthodoxie de l'hétérodoxie » et dans lequel je tenais à faire comprendre que la capacité de renouvellement fait partie de notre tendance, et que notre orthodoxie est justement une problématique ouverte »*[221]. Désormais, cette forme de *« tendance »* pouvait s'élargir au sens de la *« famille spirituelle »* tel que l'entendait Gorgio Grassi. Ces interrogations constituèrent la base de nombreux questionnement, qui établissait durant cette période de la fin des années 1950 et du début des années 1960 un consensus intellectuel. Celui-ci prit forme dans les colonnes de la revue, et le rôle de Rogers en tant que chef de file, y demeura primordial.

Cette pensée critique et réflexive fut, à la fois issue des premiers écrits de Rogers tel que son article *Ortodossia dell'eterodossia* lorsqu'il définit le processus de composition dans le projet en architecture en trois temps (la cohérence, la tendance et le style[222]), mais aussi par

[220] Ernesto Nathan Rogers, « Éloge de la tendance » [« Tendenza. Ortodissia dell'eterodosia », *Casabella Continuità*, n° 246, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1958], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 77 – 78.
[221] *Ibid.,* p. 77.
[222] Les notions de « cohérence », de « tendance » et de « style » ont été introduit par Rogers dans son article « Ortodossia dell'eterodossia », *Casabella Continuità*, n° 246, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1958.

l'apport personnel de chacun de ces jeunes architectes. Conjointement à cette *« famille spirituelle »* s'organisa aussi une véritable « agora ». Celle-ci chercha à définir une pensée critique autour d'un lexique commun, tout en faisant appel à un savoir-faire plus ancien encore que la filiation aux idées initiales du Mouvement Moderne en architecture, prônée par Rogers.

Le lexique commun qui se structura petit à petit, peut aujourd'hui, être considéré comme une sorte de « boite à outils » permettant de développer la composition du projet autour des notions de type, de rapports analogiques et morphologiques, de locus, de culture et de mémoire. De ce savoir-faire, émergea la posture intellectuelle d'Aldo Rossi et il ne cessa de la reprendre et de la compléter lors de chacune de ses interventions, en l'enrichissant morceau par morceau, idée après idée, jusqu'à la publication de *l'Architettura della Città* en 1966. C'est en rapport à ce savoir collectif et en effectuant de nombreux aller-retour avec les différentes approches rationnelles qu'avait connu l'architecture depuis ses origines, que Rossi se construisit, en parallèle de sa posture d'architecte engagé politiquement, une solide culture architecturale. Comme le faisait remarquer Yannis Tsiomis dans le préface du livre de Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, ces aller-retour étaient nécessaires au développement de la figure d'architecte intellectuel[223].

Le lieu même des rencontres de cette *« famille spirituelle »* n'est pas anodin, car il joua un véritable rôle de catalyseur. Dans cette « tendance » commune autour d'Ernesto Nathan Rogers, se rassemblèrent de façon plus ou moins hétéroclite et pour différentes raisons ces jeunes architectes tels que Grassi le rapporta. Il s'y construit une sorte de lieu idéal, propice à la critique et à la relecture de l'architecture italienne de la première moitié du XX^{e} siècle. Ce fut tout particulièrement, au sein de la rédaction de la revue *Casabella-Continuità* que ce lieu prit vie. Ce lieu propice à la discussion et à la critique et qui à de nombreux égards

[223] À ce sujet les articles suivants d'Aldo Rossi illustrent bien la manière dont c'est effectué progressivement la construction d'un savoir empirique basé sur les différentes lectures qu'avaient eu Aldo Rossi au début des années 1960 en même temps qu'il était rédacteur à *Casabella Continuità :*
Aldo Rossi, « Considerazioni sulla morfologica urbana e la tipologia edilizia », in *Aymonino Carlo, Aspetti e problemi della tipologia edilizia,* Venise, Cluva, 1964 - Aldo Rossi, « Contribuo al problema dei rapporti tra tipologia edilizia emorfologia urbana. Esame di un'area studio di Milano con particolare attenzione alle tipologie edilizie prodotte da inventori privati »,in *Ilses,* n° 4, janvier 1964, p. 115 - Aldo Rossi, « I problemi tipologici e la residenza », in IUAV, Aspetti e problemi della tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici, 1963 – 1964, Venise, Cluva, 1964, pp. 93 – 94 - C. Aymonino, A. Rossi, *La formazione del concetto di tipologia edilizia. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici, anno accademico 1964 - 1965*, Venise, Cluva, 1965, pp. 3-21.

pourrait faire penser à « l'Agora » de la Grèce antique en rassemblant la plupart des jeunes critiques d'architectures des années 1950 et 1960. Cette « agora » se positionna comme un véritable fer de lance, à la fois critique et pédagogique, qui incita en Italie, une vaste réflexion sur la Fabrique de l'architecture par rapport à la fois, à son enseignement mais aussi à la place que devait occuper sa propre dimension historique.

Cette « agora » offrit à toute une nouvelle génération d'architectes engagés politiquement, un cadre de rencontres et de discussions propices à la mise en place de l'esprit critique nécessaire à la refonte d'une posture commune en architecture. Malmenée par le régime fasciste, et ayant subit depuis, des crises politiques et idéologiques à répétition, l'architecture traversait en dehors de la revue *Casabella-Continuità* un temps d'incertitude tant dans la profession que dans l'enseignement. Cette incertitude avait engendré un recul de la discipline elle-même, par rapport aux enjeux politiques et économiques des années 1960. Le rôle de l'architecte intellectuel engagé avait quasiment disparu de la réflexion sociale qui accompagnait autant la pratique que l'enseignement de la discipline. Cette « agora » ne se contenta pas d'emmagasiner un savoir ou de construire une pensée qui aurait eu pour objectif premier de proposer une critique architecturale ; elle se démarqua des autres revues d'architecture (tel que son homologue milanais, la revue *Domus*), par une prise de position commune au sein de sa rédaction. Cette critique architecturale à plusieurs têtes permit à la revue d'appréhender les différents champs disciplinaires nécessaires à la Fabrique de l'architecture et de l'urbanisme.

En cherchant à y intégrer les parcours personnels de chacun des rédacteurs de *Casabella-Continuità,* cette « agora » devint un lieu particulier qui accumula au travers de nouvelles disciplines, un témoignage riche et varié. Ce témoignage, raconté dans les articles qui peuplèrent la revue durant plus de vingt années, amena une grande partie de la profession à s'interroger sur la façon dont l'architecture et plus encore, l'architecture de la ville, pouvait être pensée, pratiquée et enseignée dans un Italie en pleine mutation sociale et économique.

En opérant de façon critique, cette réflexion commune sur le rôle que pouvait jouer l'architecture par rapport aux nouveaux enjeux urbains, le corpus d'étude sur l'architecture de

la ville d'Aldo Rossi, se développa à travers l'ensemble des références culturelles de chacun. L'idée de la *« famille culturelle »* évoquée par Gorgio Grassi, permit à Rossi, sous l'impulsion de Rogers, de prolongée cette posture réflexive « quasi inédite » dans l'histoire de la critique architecturale. Elle lui permit, non seulement de développer dans son livre *l'Architecture de la ville*, une approche épistémologique de la Fabrique du projet à l'échelle urbaine, mais aussi, d'organiser au sein de sa réflexion sur l'enseignement du projet en architecture, un véritable débat pluridisciplinaire dans les Instituts Universitaires.

II.1.3 – L'exercice de la critique comme mode d'apprentissage du projet

L'exemple des Cahiers du Cinéma – détours et correspondances

Le fait qu'un groupe de réflexion puisse prendre corps au travers de l'idée d'une *« famille spirituelle »* (telle que Gorgio Grassi le conçoit pour celui de la revue *Casabella-Continuità*), n'est pas sans rappeler ce qui se produisit, quelques années plus tôt, dans les colonnes d'une certaine revue de cinéma française. En effet, *Les cahiers du cinéma* sous la direction d'André Bazin, connurent durant les années 1950, l'arrivée progressive d'une nouvelle génération de cinéphiles. A l'instar des jeunes architectes de *Casabella-Continuità,* ces jeunes cinéphiles débutèrent leurs carrières en tant que critiques de cinéma, avant de passer à la réalisation[224].

[224] Les *Cahiers du cinéma* furent créés en 1951 par André Bazin à Paris. André Bazin est un critique de cinéma qui orienta rapidement une réflexion conformiste selon une approche pédagogique forte qui structura aussi bien la critique qu'il fit lui-même de la profession et des films, que le choix initial du recrutement des rédacteurs et des chroniqueurs travaillant aux *Cahiers du cinéma*. Comme le fait aussi remarquer le critique de cinéma Antoine de Baecque, les premières années d'édition de la revue ne portèrent pas de ligne éditoriale fixe et l'ensemble des articles ne s'appuya pas non plus sur une posture intellectuelle fortement engagée. Bien qu'André Bazin ait cependant tenté de construire une critique cinématographie selon une approche pédagogique qui laisse une place importante aux entretiens accordés aux cinéastes ainsi qu'à la réalisation technique des films, les premières années de publication de la revue furent le théâtre d'un lieu sans réelle ambition critique.

Des réalisateurs, tels que Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette et Éric Rohmer débutèrent leur parcours cinématographique dans *Les Cahiers du cinéma* en s'attaquant d'entrée de jeu à l'exercice de la critique. Ces jeunes cinéastes qui furent appelés les *« Jeunes Turcs »*[225] s'opposèrent rapidement à André Bazin qui resta attaché à une certaine « qualité du cinéma français » et à un académisme désuet[226]. Il faut bien comprendre, qu'en France, au lendemain de la seconde guerre mondiale (tout comme cela fut aussi le cas en Italie pour la critique architecturale), ces « *Jeunes Turcs »* cherchaient avant tout, à proposer un nouveau type de critique cinématographique qui puisse faire école. Tandis que certains d'entre eux réalisaient leur premier court métrage ou leur premier reportage, l'exercice de la critique en tant que cinéphiles, leur permit d'aborder la pratique du cinéma en tant qu'intellectuels. Tout comme à *Casabella-Continuità,* par cet exercice, ils se construisaient une posture intellectuelle indépendante nourrit conjointement par la pratique et la réflexion. Par la même occasion, ils souhaitaient organiser un vaste dépoussiérage de la profession qui n'avait connu aucune modernisation depuis les années 1930. La plupart des réalisateurs souvent âgés et peu inventifs, occupaient l'ensemble de la production et se pliaient à une réglementation protectionniste qui limitait volontairement l'accès à la profession[227]. La posture conformiste d'André Bazin fut rapidement en opposition à celle défendue par les « *Jeunes Turcs »* et se cristallisa, pendant l'année 1954, lors de la publication de l'article de François Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*[228]. Le titre de cet article, qui n'est pas sans rappeler celui de l'article de Rogers (*Elogio della tendenza* publié quelques années plus tard en 1958 dans *Casabella-Continuità*), introduisit dès le milieu des années 1950, en France, l'idée que la création cinématographique devait être conçue et projetée comme un acte de création authentique et honnête. Cela permit aussi d'indiquer qu'à l'intérieur de cette Fabrique, le metteur en scène devait être considéré comme un « auteur »[229].

Dans cet article majeur, qui proposa de réinvestir le métier de metteur en scène dans le cinéma au travers de la notion d'auteur, en le transférant au premier plan de l'acte créatif, se

[225] François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette et Éric Rohmer furent baptisés les « Jeunes Turcs » après s'être insurgés au sein des *Cahiers du Cinéma*, contre le système des studios du cinéma français qui limitait l'accès à la profession et reproduisait depuis les années 1930 la même « qualité française » de cinéma. Le nom de baptême des *« Jeunes Turcs »* fut établit en référence au Parti radical français de l'entre-deux-guerres, qui militait lui-aussi pour une modernisation de la société française et de ses institutions.
[226] Georges Sadoul, *Le cinéma français 1890 – 1962*, Paris, Flammarion, 1962, p. 292.
[227] En France, de 1945 à 1957, 20% de la production totale des films ont été réalisés par seulement 9 réalisateurs, soit une moyenne de 18 films par cinéastes.
[228] François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahier du cinéma*, n° 31, janvier 1954.
[229] *Ibid*.

structura toute une nouvelle génération de cinéastes. Cette nouvelle génération se fit connaitre dès le milieu des années 1950 avec des films tels que, *Le coup du berger,* réalisé par jaque Rivette en 1956, *Le beau Serge,* réalisé par Claude Chabrol en 1958, *Les quatre cent coups,* réalisé par François Truffaut en 1959 et *A bout de Souffle,* réalisé par Jean-Luc Godard en 1960. Cette nouvelle génération de cinéastes incarna en réalité les inspirations d'une grande partie de la nouvelle génération française des 18 – 30 ans qui souhaitait un réel changement du paysage culturel français. Cette *« Nouvelle Vague »* comme la nomma Françoise Giroud dans un article de *l'Express* paru en 1957[230], qualifia par extension, quelques années plus tard lors du festival de Cannes de 1959, cette jeune génération de cinéastes. Cette expression de la *« Nouvelle Vague »* témoignait par la même occasion, du besoin qui animait ces critiques de renoncer consciemment à la filiation classique du cinéma français et à s'engager de leur propre chef dans une direction nouvelle[231]. Cette attitude, à l'égard du statut d'auteur et par extension, à l'égard du « cinéma d'auteur », se structura aussi à travers l'idée que l'engagement personnel mis en avant dans la réalisation des films devait être comprise comme l'un des principaux moteurs de la création filmique (figure 44). Les notions de « gout » et de « tendance » de l'auteur ou du metteur en scène, orientaient en grande partie, la Fabrique cinématographique. Elles s'établissaient sur le rapport à l'histoire et à la mémoire, sur le rapport à la dimension personnelle de l'auteur (« l'élément subjectif » chez Rossi), mais aussi sur le rapport au contexte social, économique, politique (au site). Ce parallèle entre la réflexion de François Truffaut et celle engagée quelques années plus tard en architecture par Rogers puis prolongée par Rossi, permet de comprendre comment le statut de l'auteur, et *« l'élément subjectif »* (déclinant chacun à leur manière l'idée de la « tendance »), ont joué un rôle très important dans l'explication des processus cinématographique et architecturaux. Ce parallèle avec la *« politique des auteurs »* de François Truffaut permet de comprendre les différentes orientations qui ont généré la plupart des décisions d'ordre personnel concourant à la Fabrique d'une œuvre, aussi bien pour l'architecture que pour la cinématographie.

[230] Françoise Giroud, « La Nouvelle Vague », *l'Express*, novembre 1957. Françoise Giroud en menant une enquête sociologique auprès de la nouvelle génération française des 18 – 30 ans s'interroge sur les différentes mœurs et phénomènes générationnels qui caractérisent ces jeunes personnes. Rédigeant dans un premier temps, un article pour la revue mensuelle l'Express, elle décrit l'ensemble des changements générationnels à venir avec la modernisation de la France sur le mode du modèle culturel américain et parle la première de la « nouvelle vague » qui va déferler sur le pays. Par extension le terme « Nouvelle Vague », initialement conçu pour désigner toute cette nouvelle génération de la fin des années 1950, fut reprit par de nombreux critiques de cinéma afin de nommer la nouvelle génération de cinéastes.

[231] Antoine de Baecque, *La Nouvelle vague : portrait d'une jeunesse*, Paris, Flammarion, 1998, p. 123.

À la différence des « *Jeunes Turcs »*, qui rentrèrent en opposition avec André Bazin, la position d'Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Giancarlo De Carlo, Giotto Stoppino et tous les autres architectes - critiques de *Casabella Continuità*, se situa dans le prolongement de la réflexion de Rogers. Il n'y eut aucune opposition mais, au contraire, une grande harmonie. Le conflit intergénérationnel entre les architectes italiens qui s'était greffé à la division entre les « modernes » et les « classiques » se situa d'avantage entre la génération d'Ernesto Nathan Rogers et la précédente. Il s'agissait d'un conflit qui les opposait aux architectes ayant travaillés durant les années 1930 à 1950 et non à ceux qu'il avait regroupé autour de lui à *Casabella-Continuità.*

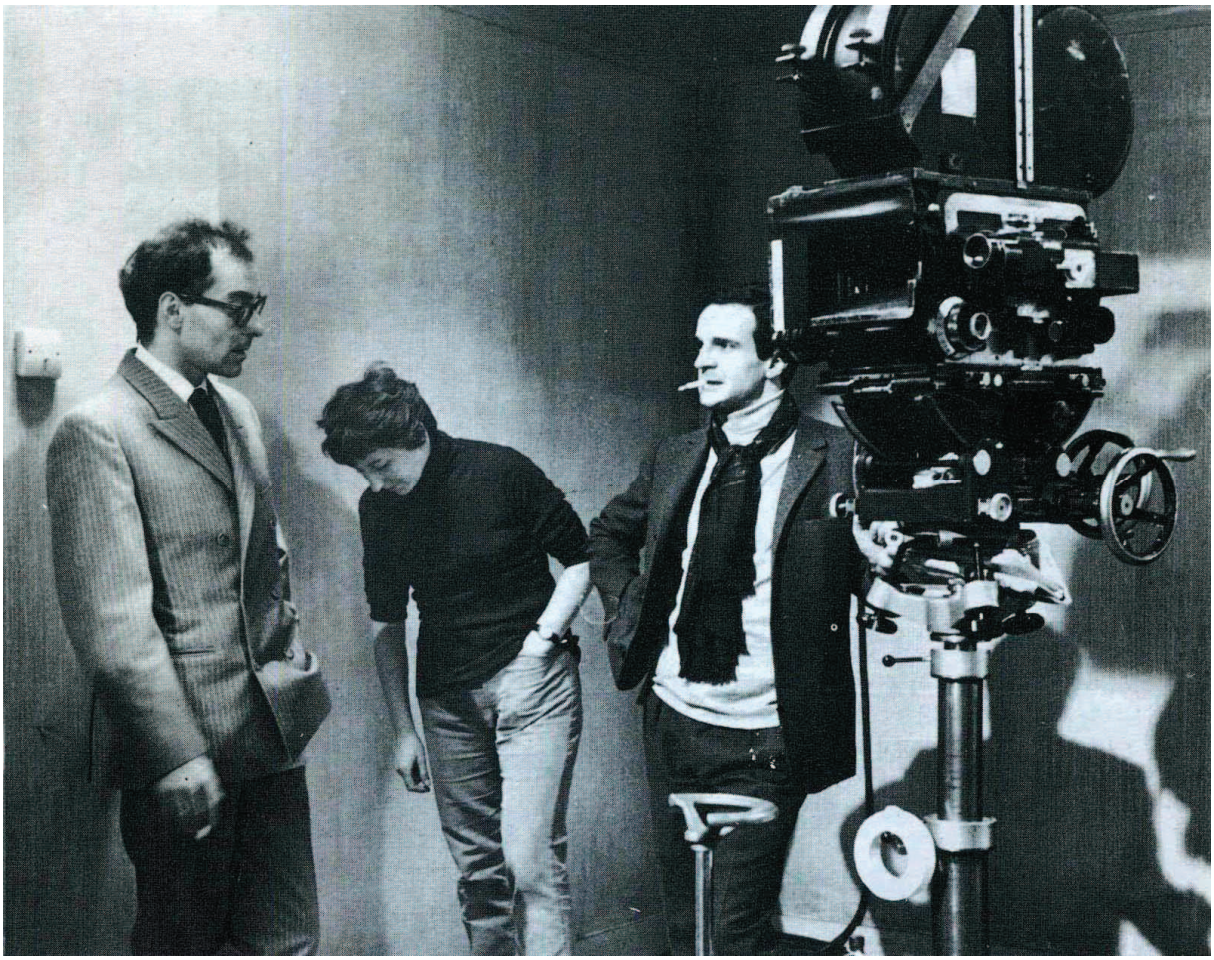


Figure 44 : Photographie de Jean-Luc Godard, Suzanne Schiffman et François Truffaut sur le tournage du film *Fahrenheit 451* en 1966, collection particulière.

Ce qui est très intéressant dans cette approche comparative entre les parcours des cinéastes français de la *« Nouvelle vague »* (issues des *Cahiers du cinéma)*, et celui des

architectes italiens de la revue *Casabella continuità,* c'est bien le passage dans l'apprentissage de leur profession, par l'exercice de la critique. Au vue des hypothèses de travail formulées dans cette thèse, cette similitude d'approches réflexives entamées à seulement cinq ou six années d'écart, interpelle une nouvelle fois sur la nature du rôle joué par les transferts culturels entre la France et l'Italie. L'idée, que la pratique du cinéma comme celle de l'architecture, puisse débuter par une approche critique qui viserait à comprendre et à étudier le travail des autres avant d'en entamer soi-même sa propre Fabrique, est défendu des deux côtés des Alpes. Cette position témoigne de la construction d'une posture intellectuelle qui s'initie d'abord par un regard critique. Ce regard qui par le biais de l'analyse amène à comprendre les propres règles du système créatif exploité, relève d'une approche empirique qui s'effectue au travers du tandem analyse-critique. Tandem qui se retrouve dans l'enseignement du projet en architecture et sur lequel Rossi fonda sa réflexion pédagogique sur la théorie de l'architecture[232]. Cette approche, selon lui, se développe dans un second temps, dans le cadre de la pratique de l'architecture, de façon théorique puisque la critique vise en réalité à tester l'efficacité du projet. Il s'agit par l'intermédiaire de la critique et de l'analyse (filmique ou architecturale), d'établir une liste de données objectives qui permettent à la Fabrique du projet de se construire d'elle-même.

En suivant ce modèle, ces deux temps de critique et d'analyse, sont à comprendre selon Rossi, comme une seule et même chose qui organiserait en réalité toute la Fabrique du projet. Jean-Luc Godard précisa à ce sujet que *« Nous nous considérions tous au Cahiers comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque, c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Écrire, c'était déjà faire du cinéma car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative »*[233]. Ces propos de Godard pourraient parfaitement s'appliquer au parcours d'Aldo Rossi et de Gorgio Grassi lorsqu'ils fréquentaient le soir *I ragazzi del Biliardo* et qu'ils critiquaient aux côtés de Nino Dardi, Vittorio Gregotti, Giorgio Canella, Pier Luigi Crosta, Gianugo Polesello et Francesco Tentori, l'arrivisme et la corruption des architectes et politiciens italiens des années 1950. Construisant une critique qui engageait tout autant une réflexion en architecture qu'en politique, *I ragazzi del Biliardo* à l'image du groupe des *« Jeunes Turcs »,* s'employait à construire, par le biais

[232] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 186.
[233] Collectif, « Nouvelle Vague, Entretiens avec Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et François Truffaut », *Les Cahiers du cinéma*, n°138, Paris, Éd. de l'Étoile, décembre 1962.

de la critique, une démarche réflexive qui initiait dans le même temps, celle du projet architectural. En prolongeant ces discussions en dehors des salles de billard et en les consignant dans les colonnes de *Casabella-Continuità,* Rossi se construisit un regard critique sur la Fabrique de l'architecture ainsi que sur l'ensemble des différents champs disciplinaires qui nourrissaient son examen critique et sa propre culture.

Pour Rossi, comme pour les autres, cet exercice de critique fut le moyen de développer non seulement une méthodologie dans la Fabrique du projet mais aussi d'esquisser son « goût » en s'inscrivant au sein d'un style et d'une « tendance ». Comme le précisait Georges Gromort dans son livre *Essai sur la théorie de l'architecture*, l'exercice de la critique est l'un des meilleurs moyens pour développer l'aptitude créatrice des architectes. Elle est, selon lui, l'une des premières étapes dans l'apprentissage de l'architecture et c'est dans son exercice que se développe la culture personnelle de chacun. Cet exercice de la critique, lorsqu'il est réalisé de façon collégiale, comme ce fut le cas pour les revues *Les Cahier du cinéma* et *Casabella-Continuità*, apporte à chacun, une culture et un *« style »*[234]. Pour reprendre les mots de Rogers et mieux comprendre la position de Rossi, cette question de la culture et du « style » pourrait être assimilée à ce que Rogers avait décrit comme une *« certaine tendance »* de la pratique de l'architecture[235]. Dans le second chapitre de son ouvrage, Georges Gromort proposa une réflexion sur la définition de l'architecture très pertinente et particulièrement intéressante pour comprendre le parcours de Rossi. Cette définition de l'architecture qui proposa de s'interroger sur le rôle de la pensée et la notion de « goût » des architectes, pendant leur formation, se construisit, selon lui, par la dimension du travail personnel de chaque architecte. Dans sa réflexion, Gromort s'interrogea aussi sur l'ensemble des qualités qu'il fallait développer afin de pouvoir aboutir à « *des rapports heureux »* dans l'acte créatif et comment ceux-ci dépendaient *« dans une large mesure du degré de culture que possédaient ceux qui s'adonnaient à notre art et, pour une part très grande aussi, d'un don qui se développe aisément chez ceux qui ne sont pas affligés du vice contraire : nous parlons du goût. […] Cet auteur étranger dont nous faisions l'éloge un peu plus haut, M. Scott, fait*

[234] Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, op. cit., pp. 24 - 25.
[235] *« Nous nous flattons d'être cohérents, de suivre une tendance afin d'atteindre un style ».* In, Ernesto Nathan Rogers, « Éloge de la tendance » [« Tendenza. Ortodissia dell'eterodosia », *Casabella Continuità*, n° 246, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1958], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 77 – 78.

remarquer justement que l'architecture des belles époques a toujours été dominée par le goût : Les artistes, nous dit-il, favorisaient alors l'éclosion d'un style d'architecture parce qu'ils aimaient à s'entourer de certaines formes plutôt que de certaines autres»[236]. Sur ce point, les cours de Gromort rejoignaient ceux de Julien Guadet[237]. La nécessité de se construire un esprit critique par le travail personnel, conscient des enjeux portés par l'architecture, était pour eux, l'un des points de départ du projet, et se définissait en fonction de données propres à ses concepteurs.

Critiques et débats à *Casabella-Continuità*

En suivant la réflexion de Gromort ainsi que l'exemple des « *Jeunes Turcs* » aux *Cahiers du Cinéma*, la revue *Casabella-Continuità* se comprend d'avantage comme un lieu propice à la formation d'Aldo Rossi. En effet, y étant entouré de *« belles choses et de belles lectures »*[238] l'exercice de la critique architecturale y fut d'autant plus facile. En somme, la revue joua le rôle d'un catalyseur qui agissait autant comme un garde-fou contre les dérives intellectuelles et politiques que connaissaient les projets de la plupart des architectes italiens de la fin des années 1950, que, comme un lieu, dans lequel se pouvait se mettre en place au travers de l'exercice de la critique, une réflexion sur l'acquisition et la transmission même d'une certaine « culture architecturale ». Il régna, comme en attestèrent les nombreux articles cités et écrits durant cette période, dans les locaux de la revue *Casabella-Continuità,* une véritable effervescence intellectuelle qui contribua à la formation de la posture intellectuelle de tous. C'est durant cette période que se joua le meilleur de l'enseignement de Guido Canella, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Giancarlo De Carlo et bien évidemment aussi de celui d'Aldo Rossi et Giorgio Grassi.

[236] Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, op. cit., pp. 27.
[237] Julien Guadet, *Éléments de théorie de l'architecture. Cours professé à l'école nationale et spéciale des beaux-arts*, 3e édition augmentée, IV tomes, 1909.
[238] *Ibid*., p. 28.

Les nombreux articles qu'ils écrivirent et qui jalonnèrent les publications des magazines *Casabella-Continuità* et *Domus* durant la fin des années 1950 et le début des années 1960, permirent de construire un discours dont la décennie suivante (avec la mise en lumière de la Tendenza), allait porter la marque. Bien que la *« famille spirituelle »* rassemblée autour de la revue *Casabella-Continuità* ne fût pas toujours unanime lors des différentes positions théoriques qu'elle défendit, la question du « style » et de la « tendance », constituèrent de solides bases idéologiques. Les critiques menés par Rossi, Gregotti et Grassi soulevaient en réalité plus d'interrogations qu'elles ne résolvaient de questions et proposaient des points de vue divergents. Le rapport à l'histoire comme outil ou vecteur du projet ainsi que l'interprétation de la notion de type, engagèrent d'importants débats internes à la revue. Ce débat constitua en définitive un actif moyen de justification qui obligea chacun à argumenter sa critique. Cette argumentation supplémentaire permit de définir encore plus nettement les contours du débat[239].

Ces différences théoriques s'illustrèrent dans la position défendue par Vittorio Gregotti qui ne partageait pas le même point de vue sur la valeur opérationnelle du type dans le projet. Quelques années plus tard, en 1964, ce fut entre Rossi et Grassi qu'intervint une nouvelle rupture sur le rapport à établir entre la conception du projet et sa pratique en tant qu'architecte. Cette rupture idéologique fut suivie d'une autre rupture plus personnelle, qui mit un terme définitif à leur amitié. Ce fut pourtant, au travers de cette « tendance » que, chacun de ces architectes se positionna face au vide réflexif qu'avaient laissé dans les facultés et les écoles d'architectures, les années fascistes et avec elles, leur approche naïve du fonctionnalisme.

Aldo Rossi fit remarquer en 1969 dans son article « L'architettura della ragione come architettura di tendenza »[240], combien cette période où s'étaient bousculées les nombreuses critiques qui avaient alimenté le débat du groupe autour de l'empreinte de Rogers, avaient été bénéfiques dans le développement de sa pensée. Au travers de sa collaboration avec la revue, Rossi construisit dès 1955, en même temps que sa formation universitaire, ce qui pourrait être perçu comme l'embryon de la réflexion sur l'architecture urbaine qu'il exprima en suite dans *L'Architettura della Città.* De façon éparse et, article après article, il s'appropria au travers de

[239] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, op. cit., p. 32.
[240] Aldo Rossi, « L'architecture de la raison comme architecture de la tendance », op. cit., pp. 110 – 113.

ces débats, les notions de types, de locus et de *« faits urbains ».* Ce parcours critique l'amena à envisager l'architecture de la ville comme une nouvelle discipline scientifique autonome capable de proposer une méthode rationnelle à la Fabrique au projet.

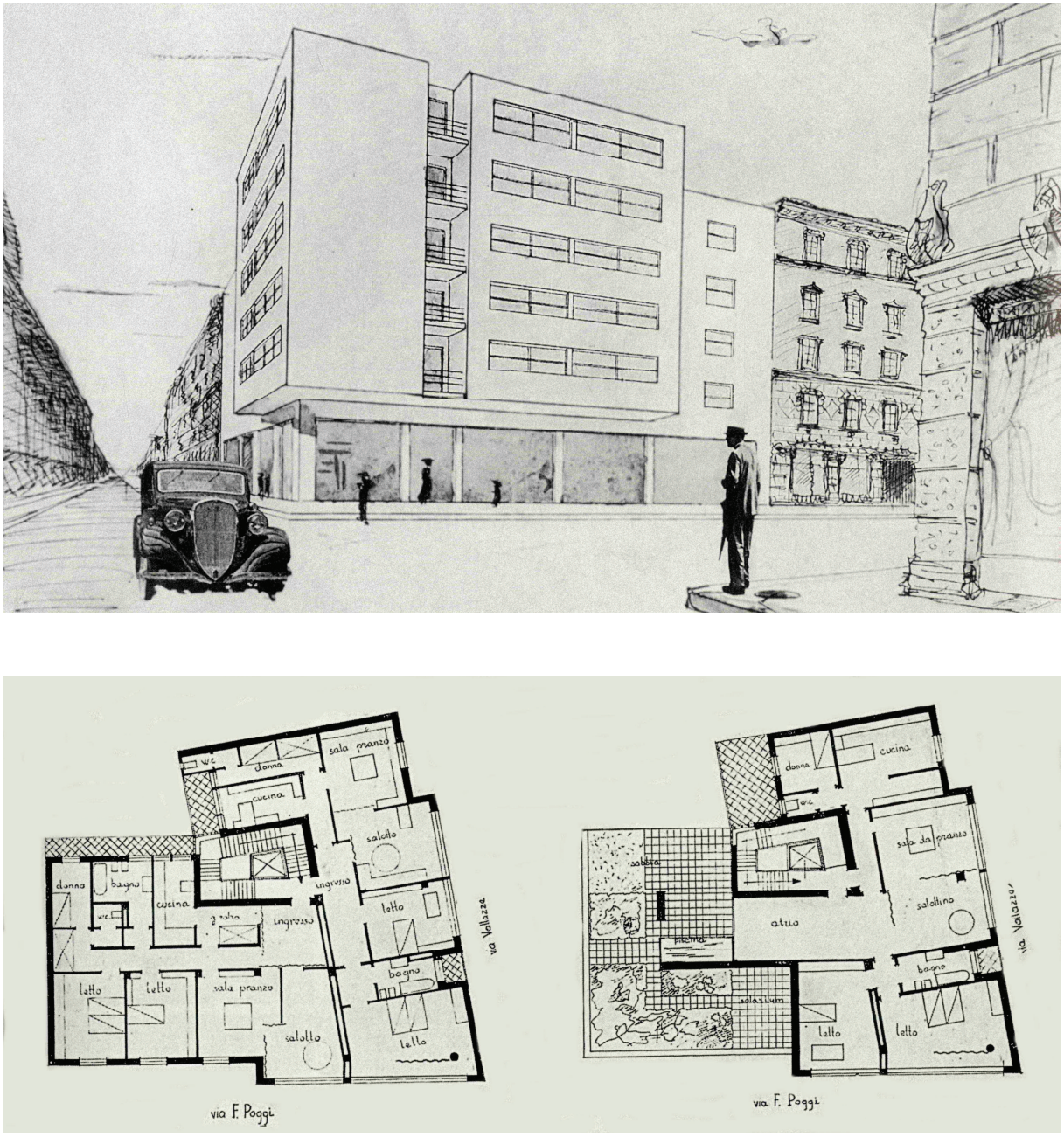
II.2 – Ernesto Nathan Rogers et le concept « d'auteur » en architecture chez Aldo Rossi

La première partie de cette thèse, en observant le contexte historique italien ainsi que les rapports qu'avaient entretenu le Politique et l'Architecture, s'est aussi intéressée aux critiques formulées principalement par trois architectes : Ludovico Quaroni, Ernesto Nathan Rogers et Giuseppe Samonà. Cette première partie s'est aussi interrogée sur la façon dont le contexte et le rapport entretenu entre Politique et Architecture, avaient alimenté le débat architectural de l'entre-deux guerres. Comme le fait remarquer Cristiana Mazzoni dans l'une de ces notes, l'émergence de ces trois figures clef de l'architecture italienne, au lendemain de la seconde guerre mondiale, a orienté le débat sur l'architecture et son enseignement dans tout le pays[241]. Ludovico Quaroni, Ernesto Nathan Rogers et Giuseppe Samonà jouèrent un rôle très important, tant sur la plan de la critique que sur le plan de la pratique et de l'enseignement. Cette position ne structura qui ne structura pas seulement le paysage réflexif de l'architecture néo-rationaliste italienne mais cristallisa aussi le débat sur l'histoire et l'enseignement du projet.

La formation intellectuelle d'Aldo Rossi comme celle de bon nombre d'autres jeunes architectes des années 1960 fut littéralement imprégnée des réflexions et des projets de ces trois architectes. Il s'agit désormais d'enquêter sur l'empreinte de Quaroni, Rogers et Samonà dans la pensée d'Aldo Rossi. Afin d'être plus précis et tenter de rentrer au cœur de ce legs, il s'agira de comprendre comment, la réflexion de Rossi sur la dimension personnelle de l'architecte et sur *« l'élément subjectif »,* en tant que moteur de la Fabrique en architecture, s'est structurée au contact de ces trois importantes figures. Comment, dans ce qui a conduit

[241] De nombreux témoignages confirment le rôle clef joué pas ces trois figures d'architectes intellectuels, ainsi que par le projet du groupe Quaroni pour le concours CEP des « Barene di San Giuliano » à Venise, dans la définition même des hypothèses du mouvement de la Tendenza. Cf. Salvatore Bisogni, Agostino Renna, « Contributo per un'idea di intervento sulla città », *Controspazio n°6*, novembre 1969, pp. 34-39 ; et les entretiens de Massimo Scolari, Carlo Aymonino, Daniele Vitale, in Federica Visconti, Renato Capozzi (dir.)., *Architettura razionale*, Clean, Napoli, 2008. Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, op. cit., p. 23.

Rossi à s'interroger sur la transmission d'un savoir, mais aussi sur la question de l'épistémologie, les rencontres et les discussions avec ces trois architectes se sont révélées être fondamentales ? Dans un premier temps cette thèse se recentrera sur l'apport théorique et humaniste d'Ernesto Nathan Rogers dans le parcours réflexif d'Aldo Rossi et prendra soin de resituer ces apports dans l'enseignement et la pratique professionnelle de l'architecture de Rossi.



Figures 45 et 46 : Perspectives et plans des étages courants et d'attique de *La casa contemporanea al regime corporativo. Progetto per una casa « qualunque »*, architectes Agence BBPR avec Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, 1934 in domus n° 83, novembre 1934, pp. 555 – 556.

Aldo Rossi doit beaucoup à l'enseignement et aux écrits d'Ernesto Nathan Rogers ainsi qu'à ses perpétuels détours par l'histoire afin de se questionner tout autant sur la pratique que sur la méthode du projet en architecture urbaine. À ce sujet, il faut souligner le rôle de mentor que joua Rogers dans la mise en place du questionnement de Rossi : *« Mon livre préféré était certainement celui d'Adolf Loos, dont je dois la découverte et l'étude à celui dont je peux également parler comme de mon maitre : Ernesto Nathan Rogers ».*[242]

Cette posture intellectuelle à laquelle se rattacha Rossi doit aussi beaucoup à cette forme d'intuition toute particulière qu'il emprunta à Rogers et Quaroni. C'est elle, qui orienta en grande partie, son parcours de journaliste, de critique et d'architecte. Au travers de cette longue construction, la posture d'intellectuel de Rossi se calqua sur celle de Rogers et prit corps au travers de ses nombreux engagements, tant sur le plan politique que, sur le plan pédagogique. Il ne s'agissait pas seulement, pour Rossi, de partager ou même de prolonger la réflexion que conduisait Rogers depuis une vingtaine d'années, mais bien de continuer à s'interroger de la même façon et avec les mêmes moyens.

L'attitude critique, l'engagement politique, la culture et l'écriture furent les outils qui permirent à Rogers de se positionner par rapport à la Fabrique du projet en architecture. Ce fut sa réflexion sur le « statut d'auteur » en tant que créateur conscient et responsable de son travail qui en attesta le mieux. Cette réflexion faisait écho à son parcours de militant politique ainsi qu'aux différentes filiations intellectuelles qui l'avaient nourri. Ce furent ces mêmes « outils » qu'il transmit à Rossi et qui lui permirent de construire une pratique de l'architecture indépendante et objective selon ces mêmes modèles de pensée.

[242] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique* [*A scientific Autobiography,* Boston, Harvard, MIT Press, 1981], Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, tr. Fr. Catherine Peyre, 1988, rééd. 2010, p. 76.

II.2.1 - Le « statut de l'auteur » comme acte premier de la réflexion militante en architecture

Dès 1946, avec son article « Ortodossia dell'eterodossia » qu'il réactualisa quelques années plus tard sous le titre « Éloge de la Tendance »[243], Ernesto Nathan Rogers, chercha à inscrire la dimension personnelle de l'architecte-concepteur comme l'une des données de base du projet. Il chercha, par la même occasion, à prouver l'originalité du travail de conception de l'architecte au travers de sa propre lecture de l'histoire (figures 45 et 46). C'est-à-dire qu'il y établissait un rapport fondamental capable de définir, selon lui, les caractéristiques initiales du projet. L'apport de cette dimension personnelle dans la Fabrique de l'architecture, a été largement repris plus tard par Aldo Rossi qui, à l'Institut Universitaire de Venise en tant que jeune enseignant proposa dans son texte *Une architecture pour les musées* une nouvelle déclinaison de cette dimension personnelle[244]. Ce texte fit suite à l'article « Tendenza » de Rogers parut en 1958 dans les colonnes de *Casabella-Continuità*. Cet article de Rossi faisait appel aux propos que Rogers avait eu dans ses précédents articles « Ortodissia dell'eterodosia » et « Catarsi »[245], en prolongeant ainsi la filiation que Rossi établissait avec Rogers et son enseignement[246].

En réalité, ce qu'il faut bien comprendre c'est que depuis le début des années 1940, Rogers s'interrogeait sur le rôle que pouvaient jouer l'envie et la « tendance » des architectes dans leur conception. Il cherchait à comprendre comment, une *« analyse personnelle »,* pouvait orienter l'architecture dans certain projet vers ce qu'elle a d'universel[247]. Pour mieux s'en expliquer, il proposa, en introduction de son article de dissocier les notions de « cohérence », de « tendance » et de « style ». Elles étaient selon lui, trois temps différents à

[243] Ernesto Nathan Rogers, « Éloge de la tendance », op. cit., pp. 77 – 78.
[244] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., pp. 184 – 187.
[245] Ernesto Nathan rogers, « Catarsi », op. cit., pp. 40 – 42.
[246] *« En consultant les numéros de Casabella Continuità, on peut noter le développement de cette polémique, ainsi que la relecture opérée par un groupe de jeunes architectes italiens et par Ernesto N. Rogers, lequel ne s'est jamais fermé aux aspects les plus problématiques de l'architecture ».* In Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 186.
[247] *« Nous ne cherchons nullement à nous ériger en juges, en usurpant le poste d'observation de l'Éternel, infaillible et dépourvu de passion. Nous essayons de développer une analyse personnelle à partir du modeste recoin auquel nous a assigné notre condition humaine, et dans lequel la partialité peut aspirer à l'universel rien qu'en tendant vers une finalité ».* In, Ernesto Nathan Rogers, « Éloge de la tendance », op. cit., pp. 77.

l'intérieur du projet, marquant chacun une étape particulière. Il insista en premier lieu sur l'idée que l'artiste devait être cohérent, que toutes ses créations devaient être empreintes d'une profonde harmonie, et qu'il devait aussi *« commencer par établir des rapports personnels avec le monde moral sur un plan harmonieux »*[248]. Toujours selon lui, cette tendance, qui structurait le processus de Fabrique en architecture, devait être considérée comme *« la traduction délibérée de ces actes-là, à l'intérieur d'un sillon intellectuel bien défini »* ; le style étant quant à lui *« l'expression formelle de la cohérence et de la tendance »*[249]. En fait, pour Rogers, la « tendance » ne pouvait pas simplement traduire la notion de « style » en architecture. Il ne s'agissait pas non plus d'appartenir à une famille stylistique ou à une autre, mais à une *« famille culturelle »* dans laquelle serait pratiquée tel ou tel type d'architecture en fonction d'une culture et d'une histoire propre. C'est l'idée d'une culture et d'une réflexion commune qui faisait sens dans sa conception de la « Tendance » en architecture. Selon Rogers, l'appréciation de cette « tendance » s'enracinait dans la façon de se définir au travers de sa propre réflexion sur l'architecture et ainsi de la comprendre comme un acte qui pourrait être qualifié de « militant »[250]. Cet acte, engageait non seulement le projet d'architecture mais aussi, toute la réflexion de l'architecte au travers de la construction de son propre parcours. Avec cette idée, d'analyser la tendance de certains mouvements en architecture comme relevant essentiellement d'un acte militant, tout en étant aussi empreint de la dimension personnelle de l'auteur, Rogers ouvrit la voie à une réflexion sur le statut politique et intellectuel du quel relevait l'acte de création en architecture.

Le fait de parler d'obligation et de responsabilité ne fut pas neutre, surtout au lendemain de la seconde guerre mondiale et de la chute du fascisme. Pour Rogers la pratique de l'architecture, en Italie, sous l'autorité du régime fasciste avait été conditionnée par la dimension personnelle de certains architectes. Les projets d'Adalberto Libera et de Mario Ridolfi, ne pouvaient pas selon lui, se définir au travers de la même « tendance » que ceux de Ludovico Quaroni ou Giuseppe Pagano, et surtout, ces projets ne faisaient pas état du même acte militant. Ils n'engagèrent d'ailleurs pas les mêmes réflexions intellectuelles et politiques et, leurs Fabriques portèrent les stigmates de ces différentes dimensions personnelles. Lorsque

[248] *Ibid.,* p. 77.
[249] *Ibid.,* p. 77.
[250] *« C'est la raison pour laquelle nous pensons avoir non seulement le droit mais aussi le devoir de déclarer nos sympathies, d'enquêter sur les affinités électives et d'ouvrir grand les portes, d'un bon coup d'épaule, pour dégager plus d'horizons. » Ibid.,* p. 77.

Rogers cita Baudelaire[251], il chercha avant tout dans la dimension humaine (celle qui ouvre la voie aux passions et aux nouveaux horizons), une possible explication du processus de création en architecture afin de continuer à prolonger l'importance qu'il accordait à la dimension personnelle de l'architecte dans la Fabrique du projet.

Selon l'approche pédagogique que poursuivait Rogers depuis le courant des années 1950, il développa en 1965 dans son texte *L'expérience d'un cours universitaire*[252], une nouvelle approche de la réflexion précédemment entamée sur le « statut d'auteur » dans la pratique du projet. En continuant à s'interroger sur la question de la méthode pédagogique à mettre en place dans la discipline architecturale, il trouva, dans la dimension historique, une piste de réflexion supplémentaire. Au travers de ce nouvel enjeu réflexif qui prenait l'histoire à témoin, Rogers s'interrogea donc sur ce qui dans la dimension historique venait se superposer à la fois à la pratique de l'architecture, c'est-à-dire à l'expérience qui pouvait être acquise dans la conduite du projet, ainsi qu'à ce qui venait aussi se superposait à la dimension personnelle de l'architecte, constituant elle-même une partie de l'histoire de l'auteur. En ce sens, selon Rogers, chercher à connaitre l'histoire pour un architecte, revenait à chercher à comprendre, à la fois l'identité du site et, la commande sur lesquelles se fondait le projet. Cela revenait à comprendre, ce qui dans sa propre histoire, pouvait nourrir la Fabrique du projet. Il s'agissait donc de connaître l'auteur à travers les valeurs qu'il avait lui-même acquises progressivement au cours de son expérience et de comprendre en quoi elles étaient continuellement en relation réciproque avec son mode d'action : *« Chaque individu peut trouver une part de lui-même, à l'état brut, dans l'homme de Neandertal, ou bien amplifiée jusqu'à des dimensions démiurgiques dans un Léonard ou dans un Le Corbusier, mais toujours potentiellement récupérables en une partie de soi. C'est ainsi que la culture devient une expérience à la fois active et activatrice. Elle profite à tous ceux qui vont y ajouter ce petit plus dont ils sont capables, par un effort d'identification ; car ils cimentent ainsi l'œuvre monumentale de la société qui est, à chaque période de l'histoire, un point nodal du temps dans l'espace»*[253].

---

[251] *«* Et nous nous consolons en relisant Baudelaire : *Quant à la critique à proprement parler, j'espère que les philosophes comprendront ce que je dis : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'exister, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire être faite à partir d'un point de vue exclusif, mais qui ouvre aussi plus d'horizons. », Ibid.,* p. 77.

[252] Ernesto Nathan Rogers, « L'expérience d'un cours universitaire » [« Esperienza di un corso universitario », in coll., *Utopia della realtà*, Bari, Leonardo da Vinci Editrice, 1965], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 83 – 86.

[253] Ernesto Nathan Rogers, « L'expérience d'un cours universitaire ». op. cit., pp. 84 – 85.

Dans l'approche *« utopique de la réalité »* mise en avant par Rogers au travers de son enseignement universitaire durant les années 1962 à 1964, se dessina de façon implicite, d'une part, le statut d'auteur au sein de son engagement éthique et moral, et d'autre part, une nouvelle approche de l'ensemble des facteurs à prendre en compte dans l'étude de la Fabrique de l'architecture. C'est l'ensemble de ces phénomènes, qui furent étudiés et repris par les élèves de Rogers dans l'étude sémantique de l'architecture de la ville, afin de prolonger une étude linguistique de la ville.

L'influence de la réflexion de Rogers sur celle d'Aldo Rossi, lorsqu'il expliqua ce qu'il entendait avec l'emploi du mot « tendance », en architecture, en parlant des *« rapports personnels avec le monde moral »* et des *« affinités électives »,* peut donc s'expliquer par la lecture des articles « Ortodissia dell'eterodosia » et « Catarsi ». Rossi, lorsqu'il introduisit la notion d' *« élément subjectif »* dans son texte *Architettura per i musei* en 1965, reprit la même approche que celle initiée par Rogers, mais avec un champ lexical différent. En proposant de comprendre l'architecture et, plus particulièrement le moment de sa Fabrique, comme une chose qui ne pourrait être totalement rationalisée et dont une partie se fonderait sur *« des éléments d'ordre décisionnel »*[254] empreint de la subjectivité de chacun, Rossi, invita ses lecteurs à poursuivre la réflexion de Rogers. Cependant, Rossi introduisit une idée supplémentaire sur l'approche théorique du projet en reliant, au sein des « éléments subjectifs » et décisionnels, l'ensemble de la démarche qui initie le projet. La réflexion du projet puis son temps de réalisation, devaient être pensés ensemble, au sein du même processus créatif[255].

Cette idée de la Fabrique de l'architecture reprit à son compte l'ensemble du processus créatif encadrant le projet. Postulée dans cette thèse comme l'une des possibles approches épistémologiques de la discipline architecturale qui a permis à Rossi de proposer un nouvel enseignement de la théorie du projet, la Fabrique du projet, intègre le temps de l'analyse

[254] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.
[255] *« Je dirai encore, à cause de l'importance que j'accorde à un cours de théorie du projet, que, personnellement, je n'ai jamais établi de distinction entre avant et après, entre penser l'architecture et la projeter. J'ai toujours pensé que les artistes les plus importants se sont davantage attachés à la théorie qu'au faire et que, dans certaines époques, comme la nôtre, on ressent l'exigence d'établir une théorie qui puisse être avant tout le fondement du faire, comme un début de certitude pour ce que nous sommes en train d'accomplir ». Ibid.,* p. 184.

comme un temps du projet à part entière. Posture pédagogique donc, mais aussi épistémologique dans laquelle, la dimension personnelle de l'enseignant-architecte fut appréhendée pour la première fois dans son intégralité. La dialectique de cette posture permit du même coup, de mieux rendre compte du principe créatif inhérent à la composition architecturale.

II.2.2 - De la posture de Résistant à l'agence BBPR[256]

Ernesto Nathan Rogers est un de ces architectes savant qui autant curieux que cultivé et, engagé sur le plan politique et sur le plan de la critique architecturale, manipula l'écriture dans l'exercice périlleux de la critique, comme le plan dans la composition architecturale. Cet engagement politique et cette aspiration à se construire une posture intellectuelle sont à annexer à son passé de militant marxiste puis de résistant face à la radicalisation du régime fasciste italien en 1938 lors de la proclamation des *lois raciales*[257]. Paradoxalement, au sein de cette brusque montée du racisme, la *Résistance milanaise* [*Resistenza milanese*][258] à laquelle Rogers et l'équipe de l'agence d'architecture BBPR participèrent dès le début, se structura et opéra un recentrage avec le mouvement italien *Justice et Liberté* [*Giustizia e Libertà*] farouchement opposé au régime de Mussolini.

C'est en élargissant progressivement ses différents champs d'action que l'agence BBPR, devint de par les actes militants de chacun de ses membres, un lieu extrêmement

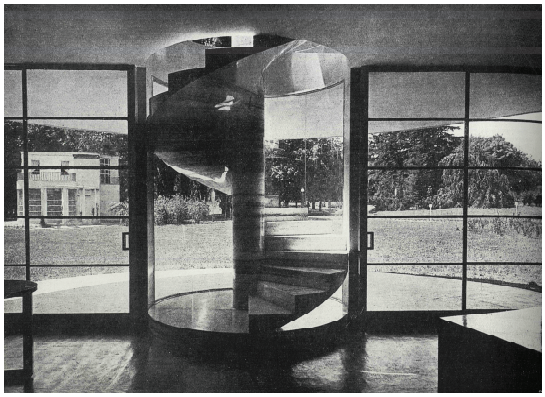
[256] L'agence BBPR est l'agence d'architecture fut fondée en 1932 par 4 architectes milanais issues du *Politecnico di Milano*, Ernesto Nathan Rogers, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso et Enrico Peressutti. Le nom de cette agence est tout simplement conçu par l'acronyme de leurs noms.

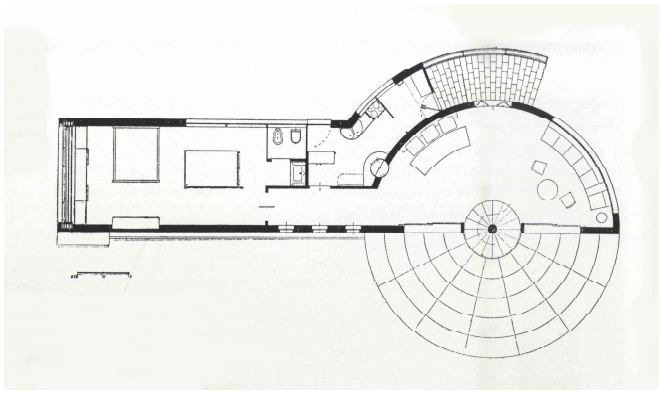
[257] Alors que jusqu'en 1937 le régime avait laissé la communauté juive tranquille, le 18 septembre 1938, Benito Mussolini proclame une série de *lois raciales* (*Leggi razziali*) en s'appuyant sur le manifeste des scientifiques racistes *« Le fascisme et le problème de la race » (Il Fascismo e i problemi della razza),* déjà publié depuis le mois de juillet et encouragé par le secrétariat du parti national fasciste. Cet article intervint directement sur l'accès à l'enseignement des juifs puisqu'ils ne purent plus faire des études supérieures ou même enseigner.

[258] Olivier Forlin, *Les intellectuels français et l'Italie, 1945 – 1955. Médiation culturelle, engagements et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 438.

propice à une réflexion engagée dans le cadre du projet en architecture. Grâce au rayonnement culturel des « cénacles milanais », qui organisaient une grande partie de la vie politique et intellectuelle de la ville, Ernesto Nathan Rogers acquit une importante facilité à investir un champ disciplinaire nouveau afin d'en expliquer un autre. Cette facilité lui permit de s'approprier les nombreux transferts culturels captés par ces différents cénacles. Il apprit à utiliser et à se servir des réflexions françaises et allemandes qui se manifestaient dans ces lieux afin de structurer ses propos tout autant sur le terrain de l'architecture que, sur celui du Politique.

Comme nous l'avons déjà introduit, la pratique du transfert culturel en Lombardie est à considérer comme un héritage qui se pratique depuis la période du *Risorgimento* et qui continue de structurer en profondeur *« l'inteligencia »* milanaise. La formation intellectuelle de Rogers, mais aussi celle de Quaroni et de Samonà n'y échappa pas. Ce fut au travers de ces rencontres, et de ces nombreuses influences culturelles d'origines diverses que se construisit chez Rogers, une certaine façon de penser son rôle d'architecte en tant que militant politique et acteur social.





Figures 47 et 48 : Photographie et plan de *La Casa del Sabato per gli Sposi*, architectes Piero Portaluppi, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, 1933, photographie crimella, in Domus n° 68, août 1933, réalisée dans le cadre de la V^{e} Triennale de Milan, archive de Domus.

Il faut souligner que la construction de la posture intellectuelle chez Rogers, est à acter sur les études et les réflexions qu'il mena très tôt, au sein de l'agence d'architecture BBPR. Cette agence d'architecture fondée en 1932 par quatre architectes Milanais : Gian Luigi Banfi (1910 - 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909 - 2004), Enrico Peressutti (1908 -

1976) et Ernesto Nathan Rogers (1909 - 1969) tous issus du *Politecnico di Milano*, fut considéré comme une sorte de « laboratoire scientifique ». C'est au sein de cette collaboration que fut expérimentée avec de petits projets d'architecture (figures 47 et 48), ainsi que des plans d'urbanisme[259], la mise en œuvre du rationalisme italien du début du XX^{e} siècle en se défendant pourtant des idées du Gruppo 7 et du Syndicat des architectes italiens. Alors que Banfi et Belgiojoso s'engagèrent physiquement sur le terrain de la Résistance milanaise et qu'ils furent déportés au camp de Gusen, Rogers, choisit l'exil en Suisse dès 1939, après la proclamation des *lois raciales.* Continuant de prôner la nécessité de résister verbalement, Rogers prolongea durant ces six années sa critique de l'architecture du Mouvement Moderne en Italie ainsi que sa mise au service du pouvoir fasciste. L'agence BBPR s'arrêta alors en 1939 jusqu'à la fin de la Seconde guerre Mondiale et reprit ses activités sur Milan en 1945, bien que Banfi ne soit jamais revenu du camp d'extermination de Gusen.

La figure du résistant, à la fois conciliateur et fédérateur, anima dès les années 1940 la plume de Rogers. Plume qui d'ailleurs l'amena à diriger dès son retour en Italie, deux des plus importantes revues d'architecture en Italie avec *Domus* de 1946 à 1947, puis avec la revue *Casabella-Continuità* de 1953 à 1965. Dans ce contexte de militant, Rogers construisit en grande partie, le contenu de l'enseignement qu'il allait dispenser à Aldo Rossi et Giorgio Grassi mais aussi à l'ensemble des autres jeunes architectes tels, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Gae Aulenti, Giancarlo De Carlo et Giotto Stoppino.

Ils allaient tous le rejoindre quelques années plus tard dans l'aventure de *Casabella-Continuità* et prolonger de façon théorique et critique, les premiers projets de l'agence.

[259] 1932, Plan régulateur de Pavia – 1936, Plan de la vallée d'Aosta - 1939, Plan d'aménagement touristique dell'Isola d'Elba.

II.2.3 - Rogers l'intercesseur et la filiation Allemande

La filiation Allemande et la phénoménologie dans la critique en architecture

La filiation à l'Allemagne et à travers elle, aux différents courants intellectuels qui l'animèrent au début du XX^e^ siècle, donna à Ernesto Nathan Rogers une approche novatrice du projet en architecture. Approche novatrice qui allait à son tour, fortement conditionner la propre posture d'Aldo Rossi. Les écrits d'Aldo Rossi sont parsemés d'hommage à l'égard de Rogers et du rôle que celui-ci joua dans la construction de sa propre posture d'intellectuel. L'un des extraits qui rend le mieux compte de cette influence et des pistes de réflexions choisies par Rossi, est sans doute celui qui suit : *« Je lus pour la première fois les textes de Loos vers 1959, dans la belle édition originale publiée par Brenner Verlag, que m'avait offerte Rogers. C'était sans doute le seul architecte à déceler le lien entre les grandes questions : la tradition autrichienne et allemande de Fischer von Erlach et de Schinkel, la culture locale, l'artisanat, l'histoire et surtout le théâtre et la poésie. Je dois sans aucun doute à la lecture de Loos le profond mépris que j'ai toujours éprouvé pour le dessin industriel et pour la confusion entre la fonction et la forme. À travers Loos, je découvrais Kraus, Schoenberg, Wittgenstein et surtout Trakl ; mais aussi la grande architecture romaine et classique et une Amérique que je ne comprendrais que plus tard »*[260].

Ernesto Nathan Rogers, très influencé par les écrits d'Enzo Paci qui lui-même c'était fait l'initiateur italien de la réflexion d'Edmund Husserl et de la phénoménologie transcendantale, écrivit dans les deux revues qu'il dirigea, *Domus* puis *Casabella-Continuità*, de nombreux articles se développant selon le point de vue de la philosophie husserlienne. Edmund Husserl, philosophe allemand de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^, fut reconnu pour être le fondateur de la phénoménologie et notamment pour sa radicalisation du projet cartésien. En empruntant à Descartes le *cogito*[261], et sa tentative d'unir autour de la

[260] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique,* op. cit., p.76
[261] « *Cogito ergo sum* » : Je pense donc je suis. Cette formule de René Descartes introduite dans son livre le *Discours de la méthode* en 1637, constitue le point de départ de sa réflexion lorsqu'il tente de refonder

notion du sujet, son approche universelle des sciences, Edmund Husserl n'en fit pas seulement le premier axiome de sa démarche réflexive mais le fondement même de tout autre axiome[262].

La phénoménologie transcendantale, telle qu'Husserl la présente, était avant tout à comprendre dans le sens des recherches entamées en architecture comme une méthode scientifique qui devait permettre l'accès à la *« vérité des choses ».* Il s'agissait d'ériger la philosophie en tant que science rigoureuse en lui donnant un corpus d'étude et une méthode propre. Elle se construisait selon Husserl autour de « *L'intentionnalité »,* c'est à dire par le fait d'être conscient de la chose. Puis, elle se développait avec la « *La réduction phénoménologique »* qui consistait à « mettre entre parenthèse » tout acquis qui n'était pas donné par l'expérience, afin de pouvoir revenir à ce qu'Husserl appelait la « pureté analytique » puis au *cogito*. Cela permit de replacer au centre de cette nouvelle science, la phénoménologie, la conscience de l'être et ainsi de pouvoir « revenir aux choses mêmes » en les décrivant telles qu'elles s'exposaient à la conscience de celui qui les observait. La phénoménologie fut donc en réalité la science des tous premiers principes de l'objet étudié, elle eut pour ambition de dévoiler l'essence même de l'objet[263], c'est d'ailleurs à ce titre qu'elle reprit la notion d'intentionnalité. C'est ainsi que fut proposé par Husserl dans son livre *Médiations cartésiennes*, le concept d'intentionnalité Bien que l'édition de ce livre n'est pas influencé directement la pensée de Rogers, il est à noter cependant que ce livre fut d'abord publié en France en 1931 avant d'être autorisé en Allemagne en 1950 et qu'il influença grandement les réflexions de Sartres mais aussi celles des enseignants du Collège de France. Cette traduction puis publication permis alors de faire connaitre plus largement la pensée de Husserl en France. Elle fut en grande partie du aux initiatives du professeur Jean Héring enseignant à l'Université de Strasbourg ainsi qu'à celle d'Emmanuel Levinas qui s'apprêtait à publier sa thèse de doctorat intitulée « Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de

---

l'approche rationnelle et *« absolument certaine »* de toute la connaissance. Le cogito est à comprendre comme une intuition qui vise à remettre au centre de son interrogation la notion de sujet, c'est-à-dire de celui qui pense.

[262] Dès le début de la première conférence qu'il donne à Paris le 23 février 1929 à la Sorbonne, dans l'amphithéâtre Descartes, Husserl se justifie sur la nécessite de réinterpréter la pensée de Descartes : *« C'est pourquoi il devient nécessaire de reconstruire l'édifice qui pourrait correspondre à l'idée de la philosophie conçue comme unité universelle des sciences s'élevant sur un fondement d'un caractère absolu. Cette nécessité de reconstruction, qui s'imposait à Descartes, se réalise chez Descartes sous la forme d'une philosophie orientée vers le sujet »*. In, Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, tr. Fr. G. Peiffer et E. Levinas, 2000, p. 18

[263] Note de l'auteur : C'est dans ce sens et au travers de cette filiation à la phénoménologie transcendantale d'Husserl qu'il faudra bien comprendre la définition du « type » que proposa Aldo Rossi.

Husserl » et qui connaissait parfaitement les écrits d'Husserl. Après avoir donné ses deux conférences parisiennes et suite à l'invitation de son ancien élève Jean Héring, Husserl s'arrêta à Strasbourg. Il y présenta à nouveau ces deux conférences qu'Héring voulu immédiatement traduire et publier ce qu'il confia donc à Levinas[264].

Cette notion d'intentionnalité, telle qu'elle fut comprise par Rogers lorsqu'il tenta de l'aborder dans son explication de la Fabrique du projet, se caractérisa au travers de la conscience du sujet. Figure et conscience du sujet qui fut à comprendre chez lui comme celle du critique en architecture ou de l'architecte intellectuel tel qu'il a été précédemment défini dans cette thèse. Ce point est l'un des plus intéressants à mettre en avant afin de comprendre le cheminement intellectuel de Rogers ainsi que sa réelle influence dans la construction de la posture d'Aldo Rossi. En effet, si la liaison établie entre le concept d'intentionnalité et celle de conscience est régulièrement l'objet de controverses de la part d'un certain nombre de phénoménologues, elle n'en demeure pas moins fondamentale dans le cadre d'une recherche sur l'épistémologie du projet en architecture[265]. Cela permet de comprendre pourquoi l'idée de la « tendance » en architecture et, avec elle, le statut de l'auteur occupèrent dans la critique de Rogers, une place aussi importante. Au travers de l'approche opérée par Edmund Husserl en revisitant le cogito cartésien dans son livre *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, et plus particulièrement lorsqu'il entreprit la recherche d'un système méthodologique capable de le faire *« accéder à la vérité des choses »*, se mit en place une véritable méthode rigoureuse, scientifique et positive qui eut pour fonction d'analyser objectivement l'objet étudié. Selon cette acceptation, il s'agissait d'un principe critique qui se fondait sur la propre expérience de l'observateur ainsi que sur sa propre conscience afin d'en proposer une lecture objective[266]. À ce sujet, il est intéressant une fois de plus de noter que le parcours des cinéastes des *Cahiers du cinéma* partage la même approche réflexive.

---

[264] Encore une fois, cette anecdote souligne l'importance qu'ont eu les différents transferts culturels entre la France, l'Allemagne et l'Italie, dans les questionnements épistémologique qui ont animé les débats des années 1950 et 1960 dans de nombreux champs disciplinaire tels que la sociologie, l'architecture, ou bien encore le cinéma.

[265] Le concept d'intentionnalité qui provient étymologiquement du mot « intentio » se construit autour d'une polysémie qui ne distingue pas précisément ce qui est de l'ordre de la perception sensible lié à l'individu qui la perçoit de ce qui autrement est directement lié à l'objet, d'où les controverses.

[266] *« Toute théorie de la connaissance transcendantale phénoménologique, en tant que critique de la connaissance, se ramène à la critique de la connaissance transcendantale phénoménologique, et tout d'abord à l'expérience elle-même ; en vertu du retour essentiel de la phénoménologie sur elle-même, cette critique exige elle-aussi, une critique »,* in, Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes. Introduction à la phénoménologie*, op. cit., p. 244.

Cette recherche fut donc relayée dès le début des années 1940 en Italie par les écrits et les traductions d'Enzo Paci qui joua un rôle majeur dans la diffusion de la pensée de Husserl[267]. Il en fut sans doute l'un des représentants italien les plus actifs[268]. Il donna, dans le même temps, une interprétation suggestive l'amenant par la suite à développer sa propre approche de la phénoménologie transcendantale et à se recentrer autour des notions d'existentialisme. C'est aussi lui, qui permit à Rogers et, avec lui, aux rédacteurs de *Casabella-Continuità,* d'appréhender une grande partie de la philosophie occidentale dans leurs critiques architecturales. Cette retranscription de la phénoménologie transcendantale fut comprise par Rogers, dans le cadre de la discipline architecturale, comme l'une des explications possible qui permettait de mettre en lumière, l'idée que la conscience de l'architecte ainsi que sa propre expérience pouvaient être retenues comme des éléments clefs dans la Fabrique de l'architecture. Autrement dit, et bien que Rogers comprenne l'étude, la pratique et l'enseignement de l'architecture comme un phénomène positif, la phénoménologie transcendantale, telle que fut développée par Edmund Husserl, permettait d'expliquer de façon rationnelle le projet. Via l'introduction des notions de conscience, « d'élément subjectif » ou de « tendance », la phénoménologie transcendantale telle qu'elle a été développée par Paci et Rogers au sein de la revue *Casabella-Continuità,* a permis de développer l'idée que le « Projet » pouvait être critiquer et enseigner de façon rationnelle tout en tenant compte de l'interprétation de chacun.

Figures 49 et 50 : Photographie d'Enzo Paci durant les années 1950 à son bureau et photographie d'Aldo Rossi, Guido Canella et Vittorio Gregotti en 1961, archive de *Casabella.*

[267] Enzo Paci, *Empo e verità nella fenomenologia di Husserl,* Bari, Latereza, 1961, p. 280.
[268] Pour approfondir le sujet, se reporter à la lecture des nombreux articles édités dans les pages de *Aut aut*, mais aussi à la lecture des deux livres suivants : Enzo Paci, *Principii di una filosofia dell'essere*, Modène, Guanda, 1939, p. 317 – Enzo Paci, *L'esistenzialismo,* Padoue, Ed. Cedam, 1943, p. 67.

Il est intéressant de noter qu'en intégrant l'approche philosophique entamée par Husserl et Paci à ses propres réflexions sur l'architecture et sur les « faits urbains », Rogers continua de renouer avec une certaine pratique de l'architecture. Cette pratique de l'architecture c'est celle qui prenait soin de continuellement replacer au centre de son approche réflexive, le statut de l'architecte ainsi que sa propre compréhension des faits qui l'entourait afin d'en déduire une méthode. Cette pratique fut induite par l'observation attentive des faits et de l'Épochè. Ce fut donc cette acception de Rogers qui prolongea naturellement la réflexion empirique, lentement développée, dans les traités d'architectures issus depuis l'antiquité, de la pratique et de l'expérience d'un grand nombre d'architectes. Ce fut encore cette acceptation qui permit à Rogers de légitimer une approche théorique et rationnelle dans la Fabrique du projet tout en y incluant l'idée que cette méthode de composition pouvait aussi être traversée par le « style » et la « tendance » des différents courants intellectuels et culturels propre à chaque architecte et à chaque époque.

Durant le début des années 1960, de nombreux échanges culturels eurent lieu entre, d'un côté Enzo Paci et la revue philosophique *Aut aut* qu'il avait fondé quelques années plus tôt en 1951 à Milan, et d'un autre coté *Casabella-Continuità*[269]. Enzo Paci invita Rogers à plusieurs reprises, à venir rédiger des articles afin de prolonger le débat que soulevait la question de la méthode en philosophie tout en y cherchant un débouché dans les champs disciplinaires de l'architecture et de l'urbanisme (figure 49). Enzo Paci quant à lui, ne contribua pas seulement à l'écriture d'articles ponctuels au sein de *Casabella-Continuità* mais, de par ses participations régulières aux réunions de rédactions, il orienta une grande partie de la conscience critique de la revue. Des articles tels que « Problema dell'architettura contemporanea »[270], « L'architettura e il mondo della vista »[271], ou bien encore « Wright e lo spazio vissuto » [272]contribuèrent à orienter la posture réflexive de la revue ainsi que celle de ses rédacteurs. Plus encore, c'est en fondant sa critique architecturale sur le rapport à l'espace et au temps (qu'elle entretenait depuis toujours), qu'il défendit les idées de permanence des éléments et qu'il engagea une vaste réflexion dans le champ de l'histoire. Il en vint à

[269] La revue *Aut aut* est une revue philosophique qui fut fondé en 1952 à Milan par Enzo Paci distribué par la même maison d'édition Mandadori que celle de Casabella.
[270] Enzo Paci, « Problema dell'architettura contemporanea », in *Casabella Continuità*, n° 209, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, janvier 1956, pp. 41 – 46.
[271] Enzo Paci, « L'architettura e il mondo della vista », in *Casabella Continuità*, n° 217, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, novembre 1957, pp. 53 – 55.
[272] Enzo Paci, « Wright e lo spazio vissuto », in *Casabella Continuità*, n° 227, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, mai 1959, pp. 9 – 10.

expliquer en quoi le *Mouvement Moderne* en architecture, dans son mépris pour l'histoire et le site sur lequel se fondait traditionnellement le projet, s'était finalement trahit et retrouvé au milieu du XX[e] siècle dans une impasse théorique[273]. Cette impasse théorique n'avait pas tardée à devenir une impasse pratique dans laquelle, le fonctionnalisme avait démontré ses limites.

Figure 51 : Photographie des architectes et conseillers lors d'une session de travail pour la réalisation des quartiers généraux de l'UNESCO, Paris, 1952 avec de gauche à droite : Eero Saarinen, Pier Luigi Nervi, Ernesto Nathan Rogers, Walter Gropius, Le Corbusier, Sven Markelius et au-dessus d'eux, Bernard Zehrfuss et Marcel Breuer, collection particulière.

Ce fut dans un autre article « Continuità e coerenza dei BBPR »[274] écrit en 1959, que Paci souligna encore une fois la continuité qu'avaient cherché à établir les quatre architectes de BBPR. Dans cet article, Paci expliquait en quoi la proposition de ces quatre architectes reprenait les pistes de réflexions ouvertes par Gropius, Le Corbusier, Mies Van der Rohe,

[273] Pour plus d'informations sur le sujet Cf : Enzo Paci, « La crisi della cultura e la fenomenologia della architettura contemporanea », in *La Casa* n° 6, 1959, republié en partie in G. Ciucci, F. Dal Co, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Milan, 1991, p. 184.
[274] Enzo Paci, « Continuità e coerenza dei BBPR », in *Zodiac*, n° 4, Milan, Ed. di Comunità , 1959, pp. 82 – 115.

Wright et Aalto (figure 51). Ils cherchaient à développer une méthode de Fabrique du projet qui puisse être investie de façon rationnelle bien qu'elle soit portée par leur propre expérience professionnelle[275].

En s'interrogeant à de nombreuses reprises et, en adoptant dans ses critiques du projet, une position théorique et scientifique qui se calquait sur celle amorcée par Husserl, Rogers et Paci construisirent donc progressivement une position critique en architecture. Cette position s'appuyait en grande partie sur la méthode d'analyse rationnelle développée par Edmund Husserl. Cette nouvelle posture intellectuelle développée par Paci et Rogers se référait aussi aux enseignements des différents architectes qui s'étaient intéressés à la question de la méthode en architecture ainsi qu'à sa mise en pratique et à sa transmission. C'est en réunissant donc ces deux champs disciplinaires et en proposant « une philosophie de la Fabrique du projet en architecture » au travers de son rapport avec l'histoire, le site, et la dimension personnelle de l'architecte que, dans les pages de la revue *Casabella-Continuità* se mit en place au début des années 1960, une nouvelle méthode critique du projet architectural. Ce fut cette nouvelle approche du projet ainsi que cet enseignement à deux têtes qui profita à toute une nouvelle génération d'architectes. Sans doute, la réflexion d'Aldo Rossi en fut la plus directement influencée et retraça dans son livre *L'architettura della città*, le témoignage le plus intéressant. C'est aussi dans la pensée de Rossi que continua de se déployer explicitement la question de la méthode ainsi que son inflexion dans le champ de la phénoménologie transcendantale, tout particulièrement, lorsqu'il s'expliqua sur ce qu'il entendait par *« l'élément subjectif ».*

Dans cette posture à double entrée, à travers laquelle Ernesto Nathan Rogers cherchait à être à la fois dans la continuité des théories du *Mouvement Moderne* allemand des années 1920, et calqué sur la méthode d'analyse que développait Husserl dans sa nouvelle science, il mit en avant le statut d'auteur dans la Fabrique du projet en architecture. Ce statut d'auteur s'enrichit aussi sous l'influence des réflexions qu'avaient amorcées Walter Gropius et les

[275] *« Il razionalismo del BBPR, sigla che sintetizza le quattro personalità di Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers, si puo presentare come una continuazione e un particolare sviluppo del grande insegnamento di Gropius, di Le Corbusier, di Mies Van der Rohe, di Wright, di Aalto. Non si puo che il BBPR abbia aderito a un rigido razionalismo ».* In Enzo Paci, « Continuità e coerenza dei BBPR », op. Cit., p. 83.

enseignants du Bauhaus au début des années 1920 en Allemagne, en proposant une réflexion globale sur la création plastique et son rapport à l'artisanat[276].

Dans la « relecture architecturale » que Rogers proposa des écrits et des bâtiments d'Adolf Loos, mais aussi de ceux de Walter Gropius et de Richard Neutra, durant les années 1950, dans *Casabella-Continuità*, s'opéra progressivement la construction d'une autre filiation, encore plus ancienne. Cette filiation à l'esprit rationnel qui avait animé les bâtiments de Loos, Neutra et Gropius faisait référence à la pensée du siècle des Lumières en France. En effet, de par le positivisme ambiant du XIX[e] siècle qui participait à la construction d'un savoir encyclopédique, des architectes tels que Ledoux, Boulée et Quatremère de Quincy furent à la base, selon Grassi[277] et Rogers, de l'approche rationaliste du *Mouvement Moderne* allemand. Au-delà des nombreuses références formelles qui y furent réalisées, la persistance au positivisme du siècle des Lumière en France occupa en grande partie l'esprit maïeutique de Loos, Neutra et Gropius des quels se réclamait Rogers. C'est dans ce cadre de recherche, de questionnements et de critique sur l'architecture contemporaine que s'est introduite l'influence de ces derniers sur la propre réflexion d'Aldo Rossi. Au travers de ces nouveaux principes d'études mis en avant par la phénoménologie transcendantale d'Husserl ainsi que de leur remise au centre de la conscience immédiate des choses, se dessinait, pour Rogers, une voie empreinte d'humanisme qui venait étayer le point de vue défendu par les enseignants de l'école du Bauhaus. Il y avait, pour eux, une nécessité à prendre en compte l'ensemble des champs disciplinaires participant au processus créatif inhérent à l'homme. Ce rapport à l'humanisme et à un esprit rationnel devait conduire la réflexion sur le projet en architecture, afin de proposer une nouvelle forme, dans sa pratique comme dans son enseignement.

---

[276] En 1919, Walter Gropius publia le manifeste du Bauhaus dans lequel il définit les objectifs vers lesquels il souhaitait orienter sa réflexion ainsi que le programme pédagogique de l'école en y définissant son rapport à la création et à l'artisanat. Ce programme suscita l'adhésion de nombreux artistes d'avant-garde tel que Wassily Kandinsky, Paul Klee, Marcel Breuer et Joseph Albers comme le montre la photographie ci-dessus.
« Le but final de toute activité plastique est la construction ! L'ornementation, fut jadis, la tâche la plus distinguée des arts plastiques, parties constitutives inséparables du grand art de la construction. […] *Architectes, peintres et sculpteurs doivent réapprendre à connaître et à comprendre la complexe mise en forme de la construction dans son ensemble et dans ses parties ; alors leurs œuvres seront d'elles-mêmes à nouveau, remplies de l'esprit architectonique qu'elles ont perdu dans l'art de salon*. […] *Nous devons tous revenir au travail manuel, parce qu'il n'y a pas " d'art professionnel ". Il n'existe aucune différence, quant à l'essence, entre l'artiste et l'artisan. L'artiste n'est qu'un artisan inspiré.* […] *Formons donc, une nouvelle corporation d'artisans, sans l'arrogance des classes séparées et par laquelle a été érigé un mur d'orgueil entre artisans et artistes. Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, plastique et peinture, et qui s'élèvera par les mains de millions d'ouvriers vers le ciel futur, comme le symbole cristallin d'une nouvelle foi ».*
[277] Giorgio Grassi, La costruzione logica dell'architettura, Marsilio, Venise, 1967.

Ce fut dans l'étude du binôme « architecture – ville », que Rogers s'attacha le plus à remettre l'Homme au centre de toutes ses préoccupations et à prolonger la pensée d'Husserl. Il cherchait au cœur de cette étroite relation qui lie l'Homme à son environnement urbain, une méthode qui permettrait d'intégrer, au cœur du projet lorsque se dessine le plan, les différents arts et pratiques dont seule était porteuse la dimension humaine. Il cherchait en réalité à inclure dans la dimension du projet toute la dimension humaine même si cette dernière n'était que difficilement saisissable dans son intégralité. En 1946, Rogers avait écrit pour *Casabella-Continuità* un des articles majeurs qui influença sans doute le plus Aldo Rossi dans son approche subjective de l'architecture ainsi que dans sa façon de construire sa propre autobiographie. Cet article « Ortodossia dell'eterodossia » qui pourrait se traduire littéralement par de : « l'orthodoxie dans l'hétérodoxie », mettait l'accent sur l'idée que *« cohérence, tendance et style ne sont pas synonymes »*[278] et que l'architecte dans son travail et sa conception devait se préoccuper de ces trois moments différents. La « *cohérence »,* affirmait la prise en compte du contexte historique, géographique, politique et culturel par l'architecte en venant marquer la nécessaire continuité avec le tissu existant. La « *tendance »* traduisait dans le projet, la prise de position face à une posture et à un contexte existant. Enfin, le « *style »* composait l'union de la cohérence et de la tendance au sein d'une même expression plastique. Au travers de cette voie empreinte d'humanisme Rogers introduisit dès 1946 dans cet article de la revue *Casabella-Continuità*, « Éloge de la tendance », une orientation tout à fait nouvelle sur sa conception de la « tendance » en architecture. Il insista sur l'idée que l'artiste ou l'architecte qui souhaitent être cohérents devaient avoir *« des actes empreints d'une certaine harmonie »*[279]. De même et en suivant la filiation d'Husserl, il insista sur le principe qu'il mettait en exergue dans son exercice de la critique architecturale, en rappelant l'importance du rapport personnel qu'il devait établir avec sa propre histoire et sa propre condition humaine[280]. Quelques années plus tard en 1952, dans son article « Le cœur : problème humain de la ville »[281], Rogers insista de nouveau sur l'idée qu'il fallait *« continuer*

[278] Ernesto Nathan Rogers, *Ortodossia dell'eterodossia,* Casabella-Continuità, n°246, 1946 ; réédité in E. N. Rogers, Elogio della tendenza, *Esperienza dell'architettura*, Milan, Skyra, 1997, pp. 88-90 (1er éd Einaudi, 1958).
[279] *Ibid.,* p. 88.
[280] *« Nous ne cherchons nullement à nous ériger en juges, en usurpant le poste d'observation de l'Éternel, infaillible et dépourvu de passion. Nous essayons de développer une analyse personnelle à partir du modeste recoin auquel nous a assigné notre condition humaine, et dans lequel la partialité peut aspirer à l'universel rien qu'en tendant vers une finalité ». Ibid.,* p. 89.
[281] Ernesto Nathan Rogers, « Le cœur : problème humain de la ville » [« The Heart : a Human Problem » in J. Tyrwhitt, J.L. Sert, E.N. Rogers (dir.), *The Heart of the City : towards the humanisation of urban life*, actes du CIAM 8, London, Lunds Humphries, 1952, pp. 69 - 73,], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la*

à chercher à l'intérieur de nous » afin de trouver les véritables sources de l'expression artistique. *« La méthode fonctionnelle agit dialectiquement entre les termes opposés de l'objectif et du subjectif. Et plus on l'interprète selon sa propre signification, plus elle nous permet de donner aux solutions architecturales en général, et en particulier à celles du Cœur de la ville, un aspect qui prenne en compte les inventions de la technique contemporaine les plus modernes et les plus perfectionnées – c'est-à-dire les inventions actuelles – grâce à la lymphe qu'elles auront puisé dans la conscience vivante des artistes »*[282].

Les limites de la transposition de la phénoménologie transcendantale

Selon Aldo Rossi, Ernesto Nathan Rogers proposa au sein de cette filiation réflexive, une toute nouvelle posture dans laquelle il entendait se situer en tant qu'architecte et enseignant. Il y dessina alors un nouveau profil d'architecte intellectuel praticien qui théorisa progressivement grâce à son expérience professionnelle, un savoir critique et universitaire qui se cristallisa au sein de la relecture historique opérée depuis le début. Cette remise en cause permanente construisit empiriquement un savoir critique, capable de constituer un terrain d'entente pour les jeunes architectes des années 1960. Cependant, comme le fait aussi remarquer Cristiana Mazzoni, ce terrain d'entente qui se recentrait autour des écrits de Rogers (bien qu'il constitua rapidement une *« tendance intellectuelle »*[283] et critique), fit émerger dans son sillon, différentes attitudes intellectuelles. Il s'agissait de s'inscrire dans une certaine forme de « continuité » par rapport au « rationalisme » initié par le *Mouvement Moderne* des années 1920 tout en cherchant à y imprimer sa propre lecture. Cette lecture plus personnelle introduisit des points de vue différents et contrastés au sein même de cette « famille spirituelle ». Leur propre relecture de l'histoire italienne et sa mise en pratique dans le projet ne furent pas conduit de façon unanime au sein du groupe.

---

ville – Aldo Rossi et la Tendenza, 2011, manuscrit publié sous le titre de La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 81 – 82.

[282] Ernesto Nathan Rogers, « Le cœur : problème humain de la ville », op. cit., p. 82.

[283] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la tendenza,* op. cit., p. 30.

Le difficile héritage de cette histoire et la question de la méthode ne débouchèrent pas sur la même interprétation des faits. Bien que cette interprétation plus personnelle fut majoritairement initiée et supportée par la méthode d'Husserl, elle constitua un point de rupture important qui laissa apparaître la difficulté de transposer cette approche phénoménologique dans le champ de la discipline architecturale. En invitant au travers de la phase de *réduction phénoménologique* à une certaine forme de « pureté analytique », l'épistémologie en architecture posait naturellement comme point de départ à sa recherche, une introspection de la part de celui qui tentait de l'appliquer en tant que méthode. Ce « point d'introspection » constitua l'une des mises à l'épreuve les plus difficiles dans la construction d'une posture commune, puisqu'il introduisit en parallèle, le principe d'analogie auquel chacun put donner une signification différente.

Cette méthode, et plus particulièrement cette façon d'appréhender l'architecture permirent, en définitive, à Ernesto Nathan Rogers de proposer comme préambule à toute méthode de conception et d'analyse du projet en architecture la question de l'intuition. Question de « l'intuition » qui s'érigea, sans la nommer ainsi, comme une véritable façon de faire de l'architecture, comme un outil au projet. Ce fut au travers de cet outil et de la façon de l'appréhender que se développa l'idée de Rogers selon laquelle l'individualité personnelle était un prérequis indispensable à l'étude de la ville et aux rapports humains qu'elle engendrait. C'est en ce sens que le travail de Rogers n'eut de cesse d'expérimenter le processus intuitif ou et l'hypothèse formelle du modèle. En effet, ce sont eux qui selon Giulio Carlo Argan, se *« conformait le plus directement à une conception phrénologique de l'espace »*[284]. Les processus intuitifs et itératifs furent, à ce titre, dans la continuité de la réflexion initiée par Walter Gropius, les plus aptes à conduire la méthodologie du projet en architecture et à nourrir l'enseignement de Rogers[285].

Un des autres aspects démontrés dans cette approche historique de la pratique des transferts culturels à Milan ainsi que de son prolongement au sein des cénacles lombards pour

[284] Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, op. cit., p. 192.
[285] *« L'expérimentation est donc la méthode qui permet d'établir et de vérifier, point par point, la cohérence de l'hypothèse formelle, c'est-à-dire la possibilité d'auto-soutien ou la vitalité interne de la forme intuitivement perçue ; en même temps, elle transporte cette hypothèse dans la réalité et permet une rectification continuelle de l'idéation durant le processus d'exécution ».*Ibid., p. 193.

reprendre les mots d'Umberto Eco, pouvait se lire comme semblable à *« celle du jeu de domino »*. L'influence de la réflexion de l'un se transmettant dans le parcours ou la formation de l'autre. Car il s'agit bien de mesurer toute la portée de *« l'empreinte structurante »* qui s'est produite continuellement et chronologiquement sur la formation intellectuelle d'Aldo Rossi. En d'autre terme c'est la conscience de l'héritage culturel de Rogers qui marqua profondément le profil de Rossi.

II.3 – Samonà, Aymonino et l'Institut Universitaire d'architecture de Venise

Bien que très important, le lègue d'Ernesto Nathan Rogers n'est pas le seul à devoir être pris en compte pour comprendre le parcours d'Aldo Rossi. En effet, il est aussi souhaitable de s'intéresser aux influences et aux enseignements de Ludovico Quaroni, Carlo Aymonino et Giuseppe Samonà dans la construction de la pensée rosienne afin de pouvoir en saisir l'ensemble de la portée. Ils ont su eux-aussi, de par leurs cours universitaires et leur pratique du projet, transmettre leurs propres références culturelles à Rossi. Comme Rogers, tous les trois se confrontaient régulièrement à l'architecture urbaine en l'abordant conjointement au travers de leurs enseignements et de leurs pratiques professionnelles. Alors que le legs d'Ernesto Nathan Rogers se refléta d'avantage dans la construction d'une position intellectuelle que dans la pratique même de l'architecture, celui de Samonà, Aymonino et Quaroni se situa dans la pratique du projet. Tout particulièrement, ce legs se situa dans celle du projet urbain. De même, cette appréhension de l'architecture de la ville, orienta la construction pédagogique du projet chez Rossi, en articulant par l'intermédiaire de leurs multiples approches, la théorie à la pratique.

II.3.1 – Carlo Aymonino : la Fabrique du projet selon une relecture du concept de « type »

L'histoire qui a conduit Aldo Rossi à venir enseigner à *l'Instituto Universitario di Architettura di Venezia*, est avant tout l'histoire d'une rencontre, l'histoire d'une belle amitié

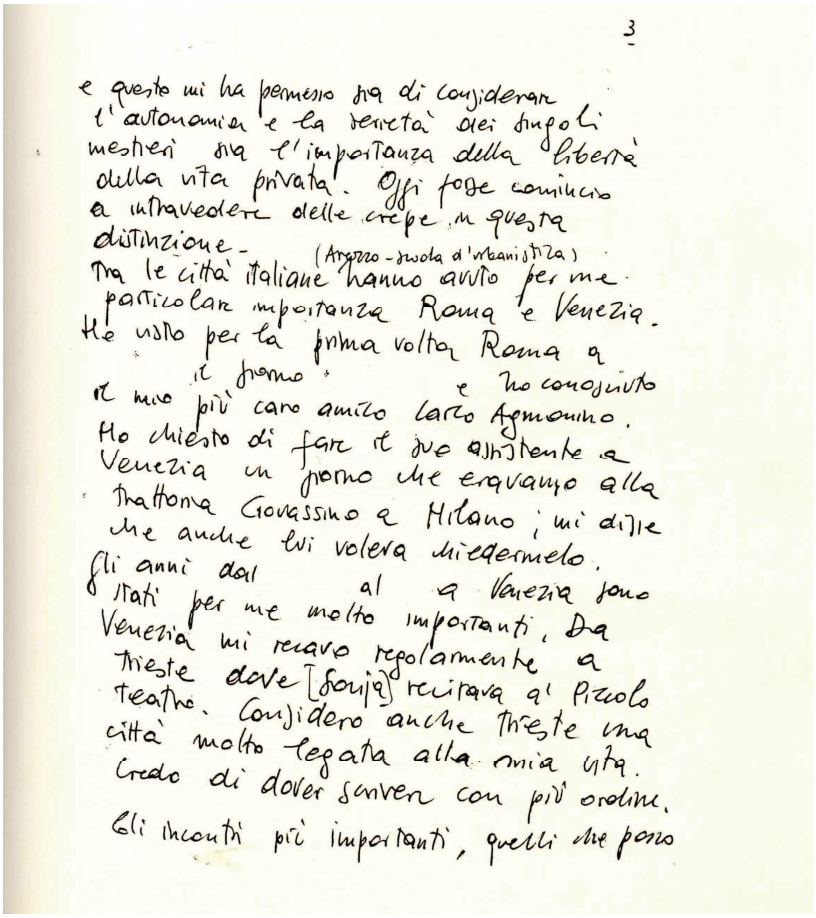
qui a liée deux personnes bien plus que le simple fait de partager le même regard sur la profession ou bien encore, l'entretien d'une affinité commune sur un même sujet (figure 52). Cette histoire d'amitié, c'est celle qui va naitre à Rome entre Aldo Rossi et Carlo Aymonino en 1963. Au cours d'un déjeuner entre eux à Milan à la trattoria Ciovassino, Rossi demanda à Aymonino de pouvoir être son assistant à Venise, fait étrange ou intuitif, c'est aussi ce que voulait lui demander son ami Aymonino[286] (figure 53). S'étant rencontré à la fin des années 1950 au sein de la revue *Casabella-Continuità* alors que Aymonino enseignait à la faculté d'architecture de l'Université de Rome, ils partagèrent un même point vue sur l'étude de l'architecture de la ville en basant leur approche réflexive sur les notions de typologie et de morphologie.

Figure 52 : Photographie d'Aldo Rossi avec Carlo Aymonino (droite) et un ami dans un restaurant à Venise pendant les années 1960, Fondazione Aldo Rossi.

Carlo Aymonino qui était alors responsable du cours *Caractères distributifs des édifices*, proposa tout comme le réalisait déjà Ernesto Nathan Rogers à l'école polytechnique

[286] Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi Tout l'œuvre*, Milan, Electa, 1999.
Dans *« les notes autobiographiques sur ma formation, etc. de décembre 1971 »* que l'on trouve en introduction de ce livre se trouve à la page 3 ces quelques mots d'Aldo Rossi : *« Parmi toutes les villes italiennes (Arezzo – École d'urbanisme), Venise et Rome ont eu pour moi une importance particulière. J'ai vu Rome pour la première fois le ... et j'y ai rencontré mon ami le plus cher, Carlo Aymonino. Je lui ai demandé d'être son assistant à Venise un jour où nous déjeunions à la trattoria Ciovassino à Milan ; il me répondit que lui aussi voulait me le demander. »*

de Milan, avec son cours sur les *Éléments de composition*, de s'interroger sur la composition des édifices en les classant par type et par forme. Cette approche rigoureuse avait pour objectif pédagogique de mettre en place une méthode d'analyse scientifique de l'architecture urbaine en se construisant selon une chartre opérationnelle qui permettait de classer les édifices urbains en fonction de leurs caractéristiques distributives propres. De 1964 à 1969, ces cours qui furent construits avec la participation d'Aldo Rossi, prirent comme postulat de base, la nécessité d'avoir recours à l'histoire afin de justifier une approche théorique et critique de la conception en architecture[287].



3

e questo mi ha permesso sia di considerare l'autonomia e la serietà dei singoli mestieri sia l'importanza della libertà della vita privata. Oggi forse comincio a intravedere delle crepe in questa distinzione. (Angelo - scuola d'architettura)
Tra le città italiane hanno avuto per me particolare importanza Roma e Venezia. Ho visto per la prima volta Roma a il giorno e ho conosciuto il mio più caro amico Carlo Aymonino. Ho chiesto di fare il suo assistente a Venezia un giorno che eravamo alla Trattoria Giovassino a Milano; mi disse che anche lui voleva chiedermelo. Gli anni dal al a Venezia sono stati per me molto importanti. Da Venezia mi recavo regolarmente a Trieste dove [Sonja] recitava al Piccolo Teatro. Considero anche Trieste una città molto legata alla mia vita. Credo di dover scrivere con più ordine. Gli incontri più importanti, quelli che posso

Figure 53 : Copie des *Notes autobiographiques sur ma formation* d'Aldo Rossi, décembre 1971, p. 3, in *Special Collections*, The Getty Center for the history of Art and Humanities, Los Angeles, E. U.

[287] *« Parmi les présupposés culturels qui fondent la discipline des « caractères des édifices », l'histoire de l'architecture moderne et contemporaine est incontournable ; l'histoire entendue au sens de la connaissance des idées, des œuvres et des personnalités qui ont contribué à la former mais encore et surtout en tant que support critique absolument nécessaire si l'on veut contribuer, avec des idées nouvelles et des œuvres à venir, à poursuivre cette même histoire au temps présent ».* Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices » [« La formazione del concetto di tipologia ediliza. Atti del corso di caratteri distributivi », anno accademico 1964-1965, Venise, Cluva, 1965, pp. 3 - 21], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 134 – 142.

Afin de mieux comprendre ce qui a justifié ce recours à l'histoire, il est intéressant de souligner que la *« crise architecturale »* que traversait alors la profession telle que l'ont décrit les chapitres précédents, s'était aussi étendue à l'enseignement de l'architecture. La critique fonctionnaliste menée par le Mouvement Moderne en architecture dans les écoles italiennes avec l'aide du régime fasciste avait eu pour conséquence non seulement de diviser le corps enseignant mais aussi de poser de nombreux problèmes dans l'enseignement du projet[288]. Comme le faisait aussi remarquer Bernard Huet, *« la critique typologique conduite par Carlo Aymonino et Aldo Rossi tentait de situer l'architecture comme production typique dans le processus historique de formation des villes »*[289]. En suivant ce point de vue, il est aisé de comprendre pourquoi la relecture de l'histoire de l'architecture pouvait être interpréter comme une *« alternative critique et opérationnelle »*[290], capable de se porter au secours de la discipline architecturale. Pour Rossi comme pour Aymonino, la relecture de l'histoire de l'architecture au travers de ses monuments et de ses architectes constituait le support critique et théorique de l'enseignement du projet[291].

Alors mal menée par une division au sein de la profession depuis le début des années 1930, et en recherche d'un corpus d'étude capable d'être conjointement enseigné et utilisé dans la pratique, la discipline architecturale se cherchait aussi une « certaine forme » d'autonomie. Bien que les premiers Instituts Universitaires d'architecture en Italie fussent fondé durant le courant des années 1920 comme le raconte dans son livre Paolo Nicoloso[292], une grande partie des programmes pédagogiques des enseignements de projet et de théorie n'avait toujours pas trouvé l'autonomie scientifique nécessaire. Face aux crises portées par le fascisme, la guerre et les dérives du Mouvement Moderne durant ces trente dernières années, le temps de l'introspection disciplinaire n'avait pas été pris par les enseignants. En passe de

[288] *« La guerre terminée, nous nous sommes trouvés, à l'Université, face à un aspect particulier de la crise du Mouvement Moderne ; cet aspect concernait justement la question du projet, de l'enseignement du projet. Le Mouvement Moderne avait basé ses théories du projet sur quelques points fixes : la méthode et la fonction.* […] *Vous en connaissez l'importance, en particulier du second et l'ampleur des problèmes qu'ils comportent. La crise du fonctionnalisme devient rapidement la crise de la poétique du rationalisme et de l'architecture organiques elles-mêmes ».* In Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », [« Architettura per i musei », in *Theoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968], in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 263, tr. Fr. Catherine Peyre, Paris, Groupe Expension, 1989, pp. 186.
[289] Bernard Huet, « Formalisme – Réalisme », op. cit. , p. 36.
[290] *Ibid.,* p. 36.
[291] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 134.
[292] Paolo Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini. Scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, op. cit., p. 239.

devenir une réalité à la fin des années 1960 en Italie et en France, l'autonomie de l'enseignement du projet ne semblait pourtant pas encore évidente lorsqu'Aymonino et Rossi entamèrent leur initiative pédagogique. Ce fut ce qu'ils tentèrent de mettre en œuvre en s'interrogeant aux côtés de leurs étudiants sur la question de la formation du concept de typologie. Par cette approche critique de l'histoire de la conception en architecture, Rossi et Aymonino entamèrent en réalité une démarche épistémologique de la discipline. Tout en ayant vocation à constituer un corpus pouvant être transmis. Ils impulsèrent au travers de leurs cours une nouvelle forme d'enseignement du projet et posèrent les bases scientifiques d'un corpus autonome.

Ces cours, autant que ceux de Saverio Muratori[293], enseignant lui aussi à l'institut universitaire de Venise, renouvelèrent donc les bases pédagogiques de l'École vénitienne et influencèrent dans une large mesure le postulat de base de la *Tendenza*. En s'appropriant la pensée et les œuvres des architectes du siècle des Lumière en France, Aymonino et Rossi proposèrent au travers de leur cours sur *« La formation du concept de typologie du bâti »,* de revenir au fondement même de la notion de « type ». A ce sujet, Aldo Rossi précisa dans la note 12 du chapitre I de son livre, le séminaire *La Formazione del concetto di tipologia ediliza*, que son travail pédagogique avec Carlo Aymonino se recentrait autour du concept de « type »[294]. Cette relecture des architectes français tels que Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée demeure particulièrement présent dans le livre de Rossi *l'Architecture de la ville*, qui reprend à son compte l'esprit pédagogue et théorique de Boullée. En argumentant aux côtés d'Aymonino que *« la référence aux architectes des Lumières n'était pas fortuite* [car] *ce furent eux qui donnèrent pour la première fois une forme concrète à des édifices qui, inventés ex novo et exprimés avec un langage formel précis »*[295]*,* Rossi permit de donner forme et présence à toute une gamme d'activités déjà en usage.

Par là-même occasion, tous deux précisèrent que le travail épistémologique qu'ils proposaient à l'institut universitaire d'architecture de Venise, permettait de pouvoir

[293] Saverio Muratori, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Instituto Poligrafico dello Stato, Rome, 1960.
[294] Les séminaires d'Aymonino et Rossi sont aussi plubliés dans : *Aspetti e problemi della tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici. Anno academico 1963 – 1964*, ouvr. Coll.; Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Editrice Cluva, Venezia, 1965.
[295] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 134.

différencier les édifices afin de les positionner et les enrichir, c'est-à-dire de les *« typiser »*[296]. Au sein de cette réflexion, ils encouragèrent non seulement la Fabrique du projet en architecture à se construire sur ses propres acquis théoriques et pratiques, mais aussi à se doter d'une méthode rigoureuse et scientifique basée sur des approches analytiques et empiriques. Ce cours ainsi proposé, eu le mérite de définir l'analyse typologique comme un outil indispensable au projet, et dans laquelle, en prolongeant la définition de Quatremère de Quincy, il fallait y voir avant tout un *« catalogue de prototypes »*[297] à employés dans la conception. En cherchant à développer la notion de typologie comme celle d'un principe qui pourrait conduire la réflexion du projet en architecture en tant qu'outil de projettation, Aymonino et Rossi proposèrent à leurs étudiants d'organiser le temps du projet comme une recherche scientifique capable de mettre à jour *« des lois de cause à effet »*[298]. Ils définirent tous deux le concept de type comme l'essence même du projet, comme un élément générateur de la forme du projet, responsable de sa morphologie. Reprenant l'idée de l'unicité, celle de l'indifférence puis celle du dépassement, ils construisirent aussi ce séminaire de recherche sur la notion de type, comme un moment d'analyse qui leur permettait d'expliciter à la fois la nature des faits urbains et leur attachement culturel à une aire géographique. Postulant tous deux que la question de la typologie était encore plus importante et plus marquée dans l'architecture de la ville. C'est ainsi que Rossi prolongera plus tard sa compréhension du type en le mettant à la base de toute étude sérieuse sur la science urbaine.

Ces emprunts au dictionnaire d'architecture de Quatremère de Quincy et aux cours de Jean-Nicolas-Louis Durand[299], deux architectes français de la fin du XVIII^{e} et du début du XIX^{e} siècle ayant contribué à l'enseignement du siècle des Lumières, permirent à Aymonino et Rossi de se différencier de la démarche de Saverio Muratori. Muratori tentait quant à lui de construire son enseignement sur une critique historique proposant comme fondement *« une déconstruction idéologique puis une réévaluation de l'histoire de l'architecture comme partie intégrante de l'histoire du travail »*[300]. Il s'agit aussi pour lui, comme le fait remarquer Cristiana Mazzoni, de situer les problématiques contemporaines de la Fabrique en architecture dans un rapport de dialectique entre forme et figure de l'espace projeté. C'est ainsi qu'il

[296] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 135.
[297] *Ibid.,* p. 136.
[298] *Ibid.,* p. 142.
[299] Jean-Nicolas Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'école Polytechnique*, op. cit.
[300] Bernard Huet, « Formalisme – Réalisme », op. cit. , p. 36.

continua de prolonger les débats entamés dans les années 1960 en Italie et en France sur des approches théoriques du projet pouvant se décliner au travers de celles réalisées dans le langage par la sémantique et le structuralisme. Bien que cette thématique du langage soit aussi largement présente dans la réflexion de Rossi et qu'elle se soit déclinée au travers de la notion d'analogie qu'il mit en place dès le début des années 1970, son approche pédagogique avec Aymonino, du concept de type en tant qu'élément permanent, influença grandement l'écriture de son livre *l'Architecture de la ville*.

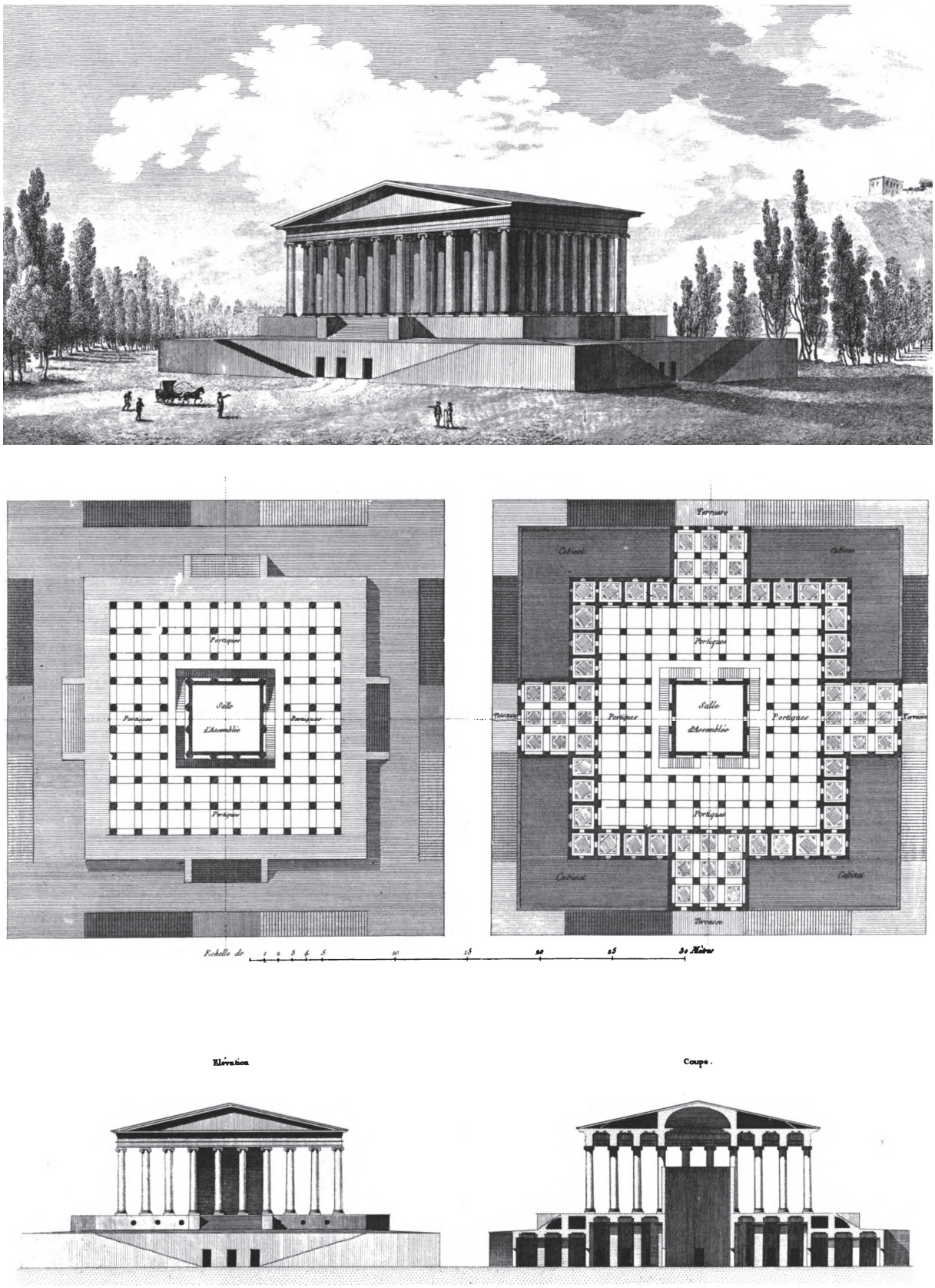
Le travail des architectes des Lumières sur des édifices aussi variés que les abattoirs, les bureaux, les cimetières et les maisons qui présentaient au XVIII[e] siècle une image encore abstraite, devait par la relecture organisée au sein de ce cours sur *La formation du concept de typologie du bâti*, permettre le passage à une dimension concrète. C'est-à-dire que l'analyse des projets utopiques de Boullée et Ledoux devait servir de référent thématique aux étudiants dans la conception de leur propre projet. À titre d'exemple, Rossi et Aymonino s'interrogèrent sur le projet de Bourse de Claude-Nicolas Ledoux en insistant sur le rapport établit entre ses *« fonctions (c'est-à-dire les activités qui s'y déroulent et leurs relations nécessaires) et sa disposition (c'est-à-dire le rapport avec le tissu urbain) »*[301] (figures 54, 55 et 56). Ledoux cherchait à établir une continuité entre la ville et la Bourse en organisant architecturalement les fonctions internes de cet édifice comme un prolongement des activités de la ville. Ainsi, l'édifice projeté et le paysage urbain ne composait qu'une seule et même entité[302]. Selon eux, l'étude de ces édifices permettait la saisie des données programmatiques contenues dans les différents projets des Lumières et avait ainsi l'avantage de faciliter les efforts de définition typologique. Ce travail de lecture obligeait les étudiants à procéder par abstraction en les aidants à prendre conscience des différences de contenu et de forme par rapport aux solutions précédemment expérimentées tout en les accompagnants dans *« la mise au point d'un modèle »*[303].

---

[301] *Ibid.,* p. 135.

[302] *« Qu'entend-on par une bourse ? C'est dans les cités nombreuses un monument qui doit attester la pureté des mœurs ; dans une ville que la philosophie fonda, c'est le rassemblement d'hommes choisis, qui traitent de bonne foi, soit en matière réelle, soit en échanges.* […] *Quelle est la disposition générale de cet établissement ? La voici. Il faut que, dégagé de tout embarras, il soit placé au centre de la ville. Il faut une vaste pièce pour rassembler le grand nombre ; des cabinets particuliers pour discuter les intérêts privés, asseoir les résolutions, diriger les expéditions ; il faut des portiques couverts qui mettent la discussion à l'abri des caprices de l'air, des portiques ouverts où les ombres humides du Verseau, combinés avec les rayons bienfaisants du midi, puissent corriger les influences homicides de la saison caniculaire. »* In Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, l'Auteur, 1804, p. 126.

[303] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 135.



Figures 54, 55 & 56 : Perspective, plans du rez-de-chaussée et de l'étage, façade et coupe du projet de Bourse de Claude-Nicolas Ledoux, In Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, l'Auteur, 1804, pl. 50.

En cherchant à définir sous le terme *« d'architecture civile »*[304], la mise en place de ces *« modèles »*[305] en tant que type de bâti possible, Aymonino et Rossi tentaient de faire coïncider la pratique du projet avec son activité théorique. La mise au point de ces nouveaux projets par les architectes des Lumières établissait un système de références théoriques pouvant être utilisé dans la projetation en tant que schèmes[306]. Le schème en tant qu'esquisse du projet architectural contenait donc non seulement le type expérimenté et mis en lumière dans le travail d'analyse menée, mais aussi la genèse même de sa Fabrique.

L'approche pédagogique défendue par Aymonino et Rossi au sein de leur cours sur le caractère distributif des édifices visait à produire à partir de la pratique réelle du projet, un savoir critique basé sur la propre expérimentation qu'en réalisé les étudiants de l'IUA de Venise. En apparaissant comme une tentative de cataloguer et d'affronter à nouveau le matériel produit pendant le XIX[e] siècle, cet enseignement permettait simultanément aux objectifs pédagogiques énoncés, de dessiner les contours d'une discipline à part entière. C'est ainsi qu'elle prit corps progressivement et se précisa au sein de la structuration traditionnelle de l'IUA de Venise comme une discipline autonome apte à trouver ses propres règles[307]. La notion de conception s'en trouve donc changée et *« renouvelle la compréhension du projet pour y voir une forme de raisonnement, un processus et non un résultat »*[308]. Loin de confondre les règles de composition en architecture avec les principes de conception du projet, la méthode ainsi proposée dans l'enseignement de Rossi et d'Aymonino fut rejointe en

[304] Pour Rossi et Aymonino, le terme *« d'architecture civile »* qu'ils empruntent à Francesco Milizia, définit une approche de l'architecture qui englobe à la fois son approche contextuelle et ses différents domaines d'interventions. Milizia parlait de l'architecture civile comme une part de l'architecture en générale qui comprenait aussi bien l'architecture hydraulique, l'architecture navale et l'architecture militaire. Francesco Milizia, *Principi di architettura civile*, Milan, S. Majocchi, 1847, p. 596.

[305] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 135.

[306] Le mot « schème » qui partage la racine grecque du mot « schéma » est à comprendre selon l'approche philosophique de Kant qui le conçoit comme une démarche intuitive et expérientielle qui permet à un *concept pur* de devenir effectif et de prendre forme.

[307] *« C'est ainsi que la discipline de caractères distributifs des édifices prend corps et se précise sous une forme autonome : elle apparaît comme la tentative de cataloguer et d'affronter à nouveau tout le matériel produit* […], *afin de repérer les constantes objectives (technologiques, normatives, etc.) susceptibles de devenir des schémas minimaux, nécessaires mais pas suffisants, pour l'élaboration du projet architectural ; à moins qu'elle n'arrive – dans les cas les plus expérimentaux – à trouver des « règles » de mise en place du travail de projet ».* In Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 139 - 140.

[308] Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, Paris, Infolio, coll. Projet & Théorie, 2010, p. 198.

1967 par Alan Colquhoum. Dans son article « Typology and Design Method »[309] qui reprenait la thèse avancée par Rossi aussi bien dans ses cours que dans son livre *L'Architettura della Città*, Colquhoum insista sur le fait que l'analyse typologique était à considérer comme une méthode de conception à part entière et qu'en aucun cas elle ne pouvait être comprise comme une doctrine.

Aymonino continua à chercher dans le concept de typologie du bâti, la principale réponse à la Fabrique de l'architecture de la ville en nourrissant son répertoire architectural des différentes formes historiques qu'il étudiait. Rossi, au contraire, nuança sa position en introduisant d'une part, l'idée que le type était une notion changeante selon le lieu et les époques, et d'autre part, que le type prenait ses caractères génériques au travers des phénomènes de permanence dans l'architecture. Cette nuance le conduisit peu à peu à s'interroger sur les effets de l'analogie dans la pratique du projet et à renoncer à une approche épistémologique pure. Cette nuance, le conforta dans le début de sa réflexion sur la dimension de l'auteur dans la création.

II.3.2 - *Architettura per i musei* : Giuseppe Samonà et la théorie du projet

L'apport d'un savoir rationnel et fonctionnel mis en avant par la pédagogie des architectes du Mouvement Moderne avait permis de construire un corpus scientifique capable de promouvoir une certaine autonomie à l'enseignement du projet. Giuseppe Samonà, en complément à la réflexion sur l'enseignement du projet engagé deux années plus tôt, par Carlo Aymonino, joua, au cœur de la réflexion de Rossi, un rôle très important. Durant l'hiver 1965 et le printemps 1966, Samonà lui confia ainsi qu'aux autres jeunes enseignants de la

[309] Alan Colquhoum, « Typology and Design Method », in *Perspecta*, n° 12, Cambridge, The MIT Press, 1967, pp. 71 – 74.

faculté, le soin de raviver l'enseignement du projet à *l'Instituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV). Il est, de ce fait, un des personnages clef de cette thèse, puisque c'est lui qui posa clairement la question de l'épistémologie dans la Fabrique du projet en architecture. Il réorganisait la faculté d'architecture depuis le début des années 1950, en y faisant venir les meilleurs architectes italiens pour y enseigner[310]. Il cherchait une méthode à la fois originale et expérimentale, libérée des contraintes pédagogiques classiques qui tendaient à compartimenter l'enseignement de l'architecture. Comme le fait aussi remarquer Cristiana Mazzoni[311], son apport théorique n'est pas celui qui comporte la plus grande originalité par rapport à ceux de Samonà, Quaroni et Rogers, c'est cependant lui, qui permit de relier au sein d'un contenu pédagogique unitaire, l'ensemble des apports culturels de chacun de ces jeunes architectes enseignants. C'est aussi lui, de par son poste de directeur de la faculté d'architecture de Venise et son engagement professionnel, qui permit d'interroger le parcours pédagogique et intellectuel de Rossi en le faisant figurer au premier plan d'une recherche sur l'épistémologie de la discipline architecturale.

Enseignant à la faculté d'architecture de Palerme entre 1922 et 1927, Giuseppe Samonà devint professeur en 1931 à Messine puis à Naples avant d'être appelé à enseigner en 1936 à la faculté d'architecture de Venise. Rapidement, il fut amené à en prendre la direction. Cherchant à redéfinir depuis 1945 un cadre et une méthode à l'enseignement du projet en architecture, juste après la chute du régime fasciste et les nombreux problèmes que son implication dans les facultés d'architecture, avaient posé, Giuseppe Samonà lança à Venise, un vaste débat. Ce débat ne trouva pas immédiatement de débouché et il fallut attendre le début des années 1960 pour qu'il puisse se structurer avec l'arrivée dans la faculté d'un groupe de jeunes architectes à la fois sensibles à la question de l'enseignement de l'architecture et à la question de la pratique professionnelle. Il est intéressant de souligner que la plupart de ces jeunes enseignants avaient déjà travaillé ensemble à la revue *Casabella Continuità* dirigée par Rogers et, qu'un grand nombre d'entre eux se connaissait, facilitant ainsi l'esprit de cohésion qui anima les séminaires.

[310] Giancarlo de Carlo, *Architecture et liberté, Entretiens avec Franco Buncuga*, Milan, tr. Fr. Anna Rocchi-Pullberg, 2000, p. 119.
[311] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, op. cit., p. 25.

Cette approche permit aux enseignants de l'IUA de Venise de proposer de nombreux textes et d'en débattre lors des séminaires organisés durant toute l'année 1965. Ces séminaires avaient lieu à intervalles réguliers et aboutirent à la fin de l'année universitaire à la parution du livre *Teoria della progettazione* dans lequel chacune des réflexions débattues par le corps enseignant fut consignée. Dans ce livre collectif auquel participèrent entre autres Carlo Aymonino, Guido Canella, Manfredo Tafuri, Vittorio Gregotti et Aldo Rossi, se mit en place le dessein d'une nouvelle volonté d'enseigner le projet. Les propositions émises prenaient appui sur une relecture de l'histoire de l'architecture ainsi que sur son enseignement. Au cours des séminaires dans lesquels se réunirent les enseignants de l'IUA de Venise, de nombreux axes de recherches furent proposés et firent, pour la plupart, écho aux différentes réflexions et critiques architecturales déjà largement diffusées dans les colonnes de *Casabella Contiuità* par cette équipe de jeunes architectes. Aux côtés des autres enseignants, ils tentèrent comme ils le faisaient déjà depuis les premières années de leur collaboration à la revue, d'ouvrir le champ de l'architecture urbaine à d'autres thématiques en articulant une double réflexion liée à la pédagogie du projet ainsi qu'à une pratique opérationnelle et professionnelle.

Parmi les axes de recherches développés pour la refonte pédagogique de l'IUA de Venise, le cours de théorie du projet architectural défini par Rossi dans son texte *Architettura per i musei*[312] fut sans doute le plus remarqué. Il le fut tout autant pour son esprit rationnel qui s'appuyait sur le legs de la pensée des Lumières, que pour sa part d'intuition. Cette intuition, permit à Rossi de convoquer les écrits de Claude Lévi-Strauss en définissant la ville comme *« la chose humaine par excellence »*[313]. Ce qui permit de distinguer ce texte des autres, se retrouve dans le contenu et la maîtrise des référents historico-culturels mentionnés. En réaction à la crise pédagogique initiée par le Mouvement Moderne dans l'enseignement des

[312] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., pp. 184 – 187.

[313] Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, librairie Plon, Paris 1955. Dans son approche pluridisciplinaire sur son travail d'anthropologue Claude Lévi-Strauss en témoignant du récit de ces voyages au Brésil, au Moyen-Orient et en Inde va introduire l'idée que la ville pourrait être comprise comme le fruit d'une mystérieuse évolution qui se construirait sur les rapports qui existent entre l'individuel et le collectif. Il s'agit pour Lévi-Strauss de s'interroger autant sur l'idée de civilisation ainsi que sur celle de Progrès. Cette idée que *« la ville est la chose humaine par excellence »* est aussi l'objet de la seconde note d'Aldo Rossi dans *l'Architettura della Città*. Selon lui, Lévi-Strauss replace la ville à l'intérieur d'un développement continue qui la situe entre *« l'élément naturel et l'élément artificiel, objet de nature et sujet de culture »,* thématique que Rossi n'hésitera pas à rapprocher de celle défendue par Maurice Halbawchs dans son livre *la Mémoire Collective*.
« Comprendre une ville, c'est par-delà ses monuments, par-delà son histoire inscrite dans ses pierres, retrouver la manière d'être particulière de ses habitants », in Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques.*

théories du projet en architecture dont le postulat de base s'était uniquement développé autour de la méthode et de la fonction, Rossi choisit de défendre une approche *« poétique du rationalisme »*[314].

Ce fut pour lui, l'occasion de poser pour la seconde fois, son regard critique de jeune architecte féru de culture et de politique dans un cadre universitaire en proposant que le cours de théorie architecturale puisse constituer l'axe principal sur lequel devait s'appuyer l'ensemble des autres enseignements (cf citation p 5). Dans ce texte, Rossi insista sur la distinction qu'il souhaitait établir entre *« la rationalisation à postériori d'une certaine action »* et la *« théorie même de l'architecture »* en tant que moment, afin qu'elles ne puissent plus être confondues au sein de l'enseignement du cours de théorie du projet architectural. Selon lui, il y a depuis toujours, en architecture, une confusion entre la rationalité qu'un architecte peut chercher à émettre de son projet en ayant tendance à le normaliser, et l'analyse objective qu'il faudrait en faire. Pour se justifier, Rossi cita dans ses écrits le livre de Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*[315] et proposa que la théorie du projet en architecture soit admise comme une méthode empirique menée sur quelques thèmes avec *« obstination »*[316].

Selon Rossi, le postulat de base d'une théorie en architecture devrait se construire à travers l'obstination sur quelques thèmes dans lesquels il s'agirait de déterminer dans un premier temps le ou les thèmes à développer puis d'opérer ensuite, un choix à l'intérieur de l'architecture afin de pouvoir résoudre les problèmes qui en découlent. À partir de la réflexion de Raymond Roussel et en se l'appropriant par la question *« Comment ai-je fait certaines de mes architectures ? »*[317], Rossi proposa que le cours de théorie de l'architecture parte de prémisses et de problèmes internes à l'architecture en se référant à la signification propre de l'architecture ainsi qu'à l'idée de faire de l'architecture. Dans son approche de la Fabrique de l'architecture, Rossi ne cherchait pas à dissocier la connaissance théorique de celle qui se mettait en place dans l'expérience du projet. Ces deux approches étaient pour lui, un seul et même temps d'un processus unique : *« Effectivement, lorsque nous projetons, nous accumulons la connaissance ; et plus nous nous approchons d'une théorie du projet, plus*

[314] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 186.
[315] Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Alphonse Lemerre, 1935.
[316] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.
[317] *Ibid.,* p. 184.

nous définissons une théorie de l'architecture »[318]. En prolongeant le travail d'analyse et de classification qu'il avait mené avec Carlo Aymonino lors du cours sur *« La formation du concept de typologie du bâti »,* Rossi développa une argumentation, qui avait pour objectif pédagogique, de former les étudiants en architecture à l'observation et à *« l'analyse des caractères constitutifs d'un projet »*[319]. Il s'agissait pour lui de pouvoir comprendre la formation de typologie du bâti, et d'en avoir conscience, afin qu'il puisse être employé de façon rigoureuse et logique dans la Fabrique du projet. En premier lieu, Rossi proposa que le cours de théorie s'organise autour de la lecture de certains monuments dans lesquels les étudiants auraient à effectuer un travail de relevé afin de s'en approprier les caractéristiques formelles et fonctionnelles[320]. Cela permettrait dans un second temps, de proposer un discours objectif sur la forme de l'architecture et d'en débattre afin de pouvoir classer par typologie les édifices étudiés ; étant entendu, selon Rossi, que la forme est à considérer *« comme un signe précis qui se place dans la réalité et constitue la mesure d'un processus de transformation »*[321]. Puis dans un troisième temps, au regard du contexte historique, socio-culturel et formel, le cours de théorie du projet aurait pour objectif pédagogique de proposer une lecture de la ville qui se structurerait par les études réalisées au cours des deux premiers temps d'analyse et de lecture.

Cette dernière approche établirait un lien entre les différents monuments qui constituent l'architecture de la ville en les considérants *« comme la représentation des points fixes de la création humaine »*[322], porteurs symboliques de la mémoire collective des êtres qui la peuplent. L'enseignement mis en avant dans ce cours de théorie était à comprendre comme une démarche permettant aux étudiants de passer de l'analyse architecturale à la conception architecturale car pour Rossi lire et analyser de l'architecture c'était en réalité faire de

[318] *Ibid.,* p. 184.
[319] *Ibid.,* p. 187.
[320] Il est intéressant de constater que Georges Gromort dans sa réflexion sur l'enseignement de la théorie de l'architecture encadre ses étudiants de façon similaire en les guidant progressivement de l'étude du plan par le biais du relevé et de l'analyse, à la réalisation d'un schéma pouvant être classifié selon sa typologie. En invitant ses étudiants à réfléchir sur le programme proposé en 1910 à l'École des Beaux-Arts pour la conception d'une école de musique, Georges Gromort accordait un soin particulier à la Fabrique du projet. Au travers de son approche théorique du « faire » en architecture, sa méthode permettait aux étudiants de comprendre les étapes nécessaires qui permettaient de passer de l'analyse d'un projet existant à la conception d'un nouveau.
Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, op. cit., p. 161 - 179.
[321] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 186.
[322] *Ibid.,* p. 186.

l'architecture. La théorie et la pratique du projet devaient pouvoir y fusionner et ne plus être vécues par les étudiants comme deux temps différents.

Bien que la réflexion d'Aldo Rossi puisse être comprise comme une démarche rationnelle, qui avait pour vocation d'accompagner les étudiants dans leur pratique du projet par le biais d'une approche théorique, elle souleva dans le même temps un autre point important. En effet, en paraphrasant Roussel (*« Comment ai-je fait certaines de mes architectures ? »*), Rossi souligna aussi la question de la position plus personnelle qu'occupait l'architecte à la fois praticien et enseignant. Comment comprendre que la théorie du projet en architecture puisse être déterminée par la Fabrique même du projet alors que cette dernière se construit autour de ce que Rossi appelle *« l'élément subjectif »* ? En principe, la réflexion qui vise à théoriser puis à enseigner un fait ou une pratique se doit d'être objective et neutre. Elle doit s'appuyer sur des éléments scientifiques et rigoureux qui ne peuvent pas laisser la place à une interprétation personnelle. Les règles de composition en architecture, en sculpture, peinture ou au cinéma sont de nature rigoureuse. Elles obéissent à des lois et permettent, dans le cadre de la création de travailler la forme, la lumière, l'espace, les couleurs, la matière, l'équilibre ou le déséquilibre, le plein ou le vide … C'est en dernier ressort, le créateur, qui s'exprime. Dans cette expression se retrouve naturellement toute la dimension personnelle que peut mettre un « artiste » dans son œuvre … et rien ne permet d'en avoir une lecture objective et indépendante. Pour reprendre l'exemple de la création poétique proposé par Rossi, il suffit de relire Arthur Rimbaud, Walt Whitman, Victor Hugo, Pablo Neruda … et de constater que la simple application des règles de composition des vers, en poésie, ne suffit pas à faire naître un chef d'œuvre.

Derrière l'ensemble des règles de composition qui permet à l'acte créatif d'éclore se trouve l'univers d'un auteur dans lequel se déclinent ses émotions, son imagination et son propre regard sur sa vie.

La question de l'autobiographie et du statut de l'auteur dans la création en architecture telle que la pose Rossi dans ce texte, trouve une réponse inédite. Loin de chercher à théoriser *« l'élément subjectif »* de chacun ou bien de réaliser une introspection psychologique, il reprend au contraire les mots de Cézanne expliquant dans l'une de ses lettres, qu'il peignait

seulement pour les musées. Pour Rossi, il s'agirait de reconnaître dans la Fabrique du projet la qualité humaine de l'œuvre. Cette qualité humaine, en tant qu'expression propre à chaque architecte se construirait progressivement en fonction des expériences de chacun et se nourrirait des exemples et des pratiques architecturales déjà éprouvées.

Cela revenait à dire que, le corpus d'un cours de théorie du projet architectural devait mettre au premier plan de son travail d'analyse et d'expérimentation, la qualité humaine des édifices étudiés. Considérant depuis toujours l'architecture comme *« un phénomène permanent, universel et nécessaire »*, dont *« la création est inséparable de la vie et de la société dans laquelle elle se manifeste »*[323], la posture pédagogique proposée par Rossi avait pour objectif de resituer l'architecture dans son environnement humain. C'est d'ailleurs ce qu'il démontrera plus longuement quelques années plus tard au cours de sa réflexion sur l'architecture de la ville en mettant l'accent sur les nombreux processus collectifs intervenant au travers des « faits urbains ». Il souhaitait que le cours de théorie du projet pose les bases d'un corpus qui puisse être avant tout compris par les étudiants *« comme le fondement du faire »* en architecture ; que celui-ci soit compris *« comme un début de certitude »*[324] afin d'accompagner la pratique ; qu'il soit investi comme un point de repère permettant aux futurs architectes de l'IUA de Venise de se situer.

Derrière la méthode itérative et analytique énoncée par Rossi, et bien qu'il ne l'explicite pas encore dans cette première proposition, pouvait se lire, entre les lignes, l'encouragement qu'il adressait aux étudiants à recourir à leur intuition et à leur imagination. Cette question de l'intuition qui avait déjà pris corps dans le cours sur *La formation du concept de typologie du bâti* qu'il dirigeait aux côtés de Carlo Aymonino. Ayant lui-même régulièrement recours à sa propre intuition dans le cadre de la conception de ses projets, mais aussi pour l'écriture de ses articles à *Casabella-Continuità*, Rossi en avait fait un outil de premier plan dans son enseignement. De plus, en permettant aux étudiants de s'approprier certains édifices au travers de leurs qualités humaines, Rossi dans la continuité de l'enseignement qu'il avait reçu d'Ernesto Nathan Rogers, ouvrait les études du projet en architecture à de nombreux autres champs disciplinaires. Paradoxalement, en débutant son

[323] *Ibid.,* p. 184.
[324] *Ibid.,* p. 184.

texte « Architettura per i musei » par un constat sur la difficulté de pouvoir *« totalement rationalisé »*[325] l'architecture, Rossi donna une explication de ce qu'il entendait pat le terme de « rationalité ».

Ce qui transparait dans ce texte est le fruit d'un travail critique entamé depuis 1955 lorsqu'il avait commencé sa collaboration à la revue *Casabella Continuità*. De même que l'emprunt qu'il fit aux rêveries géométriques d'Etienne-Louis Boullée ou aux problèmes de composition qu'avait posé le Corbusier, il y avait déjà dans cette approche de l'enseignement du projet, tout l'embryon du livre *l'Architettura della Città* qu'Aldo Rossi allait publier l'année 1965. Dans son explication des points sur lesquels la théorie du projet devait s'organiser en tant *« qu'axe principale d'une école d'architecture »,* il insista sur le fait que la théorie du projet était avant tout une théorie de la Fabrique du projet en architecture et que, jusqu'alors, cet axe d'organisation pédagogique semblait faire défaut dans la plupart des Instituts Universitaires d'architecture en Italie. Dans cette esquisse d'une théorie du projet en architecture Rossi, en s'interrogeant sur sa double signification comme phénomène positif et concret mais puis comme élément porteur d'une dimension symbolique, collective et subjective, introduisit dans l'enseignement du projet, l'idée paradoxale mais pourtant essentielle que la théorie du projet se structurait en partie sur *« l'élément subjectif »* qui habite chacune de ses architectures.

II.3.3 – Ludovico Quaroni et le principe de l'intuition

La contribution de Ludovico Quaroni dans la construction de la posture intellectuelle de Rossi, permet de comprendre l'idée que le projet fait appel à un processus inductif et intuitif, qu'il y a une véritable culture du projet qui engage l'architecte dans une démarche à la fois intellectuelle et culturelle. La filiation à Ernesto Nathan Rogers s'est construite chez

[325] *Ibid.,* p. 184.

Rossi selon le même principe, mais la participation de Quaroni apporte un nouvel éclairage à la place occupée par l'intuition dans la pensée de Rossi. L'intuition telle que la pose Rossi dans sa réflexion sur l'enseignement de la théorie du projet architectural, se retrouve à la fois en début et en fin de processus ; au début, c'est l'intuition qui permet de rapidement saisir les données environnementales et d'orienter l'analyse du projet, puis, en fin de processus, c'est encore l'intuition qui permet à l'architecte de donner la forme du projet au travers de sa sensibilité, son style et sa culture.

> *« C'est ma première intuition concernant la ville analogue, qui s'est par la suite confirmée comme théorie. Je crois que le lieu et le temps sont la condition première pour que l'architecture existe et, par conséquent, la plus difficile. Je me suis intéressé longtemps à l'architecture rationaliste mais je pense que ce type, ou si l'on veut ce style, d'architecture est lié pour moi aussi bien à un édifice qui a marqué ma jeunesse, qu'à une villa de Varèse ou à un immeuble résidentiel de Belo Horizonte ».*[326]

S'interroger sur l'intuition qui a guidée la réflexion d'Aldo Rossi revient à s'interroger sur le processus qui participe à la création d'une image mentale. Cela revient à tenter de comprendre pourquoi l'intuition, est l'un des actes fondateurs dans la démarche du projet en architecture. Il s'agit de produire grâce à l'intuition une réponse non verbale pour formuler explicitement les bonnes questions C'est pourquoi l'intuition avec laquelle Rossi utilise un certain nombre d'images mentales, dans son livre, (propre à sa mémoire, son expérience personnelle et à sa posture), est à comprendre comme une véritable méthode. Le langage et la pensée, fonctionnent de même que la démarche du projet en architecture. Ils sont intuitifs et se construisent eux aussi sur des images mentales. Le langage et la pensée ne sont là que pour évoquer et transmettre les images mentales présentes chez l'architecte.

Rossi fonda en 1966 la collection *Polis* pour la maison d'édition Marsilio de Padoue, et publia les conférences de Quaroni des années 1950 aux années 1960. Rossi reprit l'ensemble des conférences qu'avait données Ludovico Quaroni depuis qu'il avait été nommé professeur à l'université de Rome en 1963, ainsi que les précédentes alors qu'il était chargé de cours. Rossi précisa dans l'avant-propos de ce recueil qu'il s'agissait d'un livre qui se fondait *« sur la construction de l'architecture et, par extension, de la structure urbaine à partir d'une recherche de principes et de rapports, des significations de l'architecture comme fondement*

[326] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, op. cit., p. 87.

de la ville »[327]. Dans cette idée que le projet devait être conduit par la vérification des hypothèses formulées par rapport au site et à son programme, se situait une double approche qui mêlait intuition et raison.

Intuition puisque selon Aldo Rossi, il fallait tout d'abord mettre en perspective l'esquisse du plan afin de convoquer les différentes hypothèses qui permettaient la mise en forme du projet.

Raison, puisqu'il fallait savoir dans un second temps, avec quel champ disciplinaire le projet dans ce processus d'expériences et de vérifications devait construire sa propre forme.

Ludovico Quaroni fut une figure très importante de la profession, architecte vif qui commença sa carrière professionnelle avec Mario Ridolfi et Francesco Farina, il multiplia les projets urbain et engagea très tôt une véritable réflexion sur les rapports entre l'architecture et la ville en pensant la ville, dans son héritage historique comme une « structure architecturale » unie et indissociable. Comme Rogers, Pagano, Nervi, il souhaitait, face aux dérives rationalistes du Mouvement Modernes, remettre l'Homme au centre de la ville. En s'engageant depuis les années 1930 sur de nombreux projets urbains il en arriva rapidement à une posture de chef de file qui lui permit de remporter en 1956, ex-aequo avec Carlo Scarpa, le prix Olivetti pour l'urbanisme. Posture de chef de file, définitivement acquise en 1959 lorsqu'il publie une série de leçons dans la revue *Urbanistica.* Elles furent regroupées et corrigées quelques années plus tard, dans le livre *Imagine di Roma*[328]. Dans cette réflexion qu'il menait sur les relations entre l'architecture, la ville et l'homme, il dressa le constat d'une structure architecturale qui n'était plus unitaire et qui aurait perdu toute forme d'homogénéité.

Au travers de la lecture historique qu'il réalisa de la ville, il s'attacha à démontrer que cette cassure entre, d'une part, une ville homogène, composée d'un seul centre et d'autre part, une ville hétérogène, présentant plusieurs centres, trouvait une partie de son explication avec la révolution industrielle et les débuts de la planification urbaine. Elles avaient introduites, selon lui, une sectorisation de la ville en se calquant sur le modèle industriel qui visait à découper le travail afin d'en augmenter le rendement. Dressant ce constat, Ludovico Quaroni

[327] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, op. cit., p. 87.
[328] Ludovico Quaroni, Livio Quaroni, *Imagine di Roma. Grandi opere,* Rome, Latereza, 1969, p. 499.

avait rapidement rejeté les propositions des CIAM qui organisaient la ville de façon monofonctionnelle en zones d'activités indépendantes les unes des autres. Il s'agissait, toujours selon lui, d'une perte de repères humains et de limites qui ne permettaient plus à l'urbanisme des années 1960 d'obtenir une ville multifonctionnelle. Ce qui faisait sens et donnait de la forme à la ville moyenâgeuse et rurale (tel que les articles de Pagano dans *Casabella* en avaient fait part), n'avait pas été suffisamment pris en compte dans les nouveaux projets urbains. Le déplacement de l'étude de la ville, d'un à plusieurs centres, lui permit de structurer à la fois une nouvelle approche du territoire par l'architecte, puisque plus étendue, ainsi que de nouveaux enjeux sociaux. A ce nouvel ordre des choses, Quaroni consacra les deux premières leçons de son livre *Il Progetto per la Città*[329] : Lezione A *« Ordine naturale e ordine umano »* - Lezione B *« Struttura sociale e struttura fisica ».*Il ajouta à cela, l'idée que l'échelle de la ville, de son espace public dans lequel évolue l'homme, n'étaient plus abordés aujourd'hui dans le projet d'architecture urbaine. Ce fut dans cet état d'esprit qu'il introduisit dans les cours qu'il dispensa à Rossi, la question de la méthode pour conduire le projet et qu'il jugea bien souvent dépassé et mal orienté, la méthode avec laquelle, les architectes italiens des années 1930 et 1940 avaient travaillé. Au travers des questions sur les caractéristiques matérielles et cognitives de l'espace, ce qui influença la réflexion de Rossi, ce fut l'idée d'un nouveau rapport à l'espace et au temps. Ce rapport à l'espace et au temps se construisait, selon lui, en repositionnant l'Homme au centre des problématiques de l'architecture de la ville tout en introduisant la complexité de la construction des faits urbains dans le temps. Ainsi l'Homme et la ville étaient présentés comme deux entités indissociables, qui ne pouvaient pas s'expliquer et se comprendre indépendamment l'une de l'autre.

> *« Aussi, j'aime la citation, d'un objet ou même d'un élément de ma propre vie, aussi bien que la description, l'étude ou le relevé de choses dont j'ignore la part directe qu'elles prendront dans mon travail.*
>
> *Parfois j'appliquais cette méthode à quelques œuvres architecturales, car en dehors de ma théorie sur l'architecture et la ville, le principe de la description a été pour moi un élément formateur de premier ordre. Je tente de l'appliquer même si les choses ont pour moi un peu changé, ou si ces précédentes descriptions se sont traduites dans d'autres architectures ».*[330]

[329] Ludovico Quaroni, *Il Progetto per la Città*, Rome, Edizioni Cappa, 1996, p. 358.
[330] Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, op. cit., pp. 100 – 101.

L'autre influence durable, qu'exerça sur Rossi, l'enseignement du projet aux côtés de Quaroni, fut celle mise en avant par la pratique de l'intuition comme un mode opératoire à part entière du projet en architecture. En débutant l'enseignement en tant qu'assistant de Ludovico Quaroni, en 1963, à la faculté d'architecture et d'urbanisme d'Arezzo, Rossi orienta sa réflexion pédagogique vers la Fabrique de l'architecture de la ville au travers d'une démarche à la fois inductive et itérative. Ludovico Quaroni qui avait été nommé professeur en 1963, engageait son enseignement de l'architecture au travers d'une étude de la ville et d'une relecture de l'espace public en tant que donnée de base dans la composition du projet. Sa pratique de l'architecture en tant que professionnel de l'art de bâtir l'avait influencé dans la façon dont il développa sa pédagogie avec Rossi. Dans ce jeu où la règle et le modèle n'ont pas la même pertinence, s'esquissa, selon Rossi, une dialectique inédite entre faire et pensée du projet en architecture, dans lequel il chercha à introduire le principe d'analogie. Cette approche fut double et développa à la fois son enseignement et sa réflexion critique dans *l'Architecture de la ville*.

Rogers et avant lui, la revue *Casabella* avaient largement contribué à l'introduction en Italie, des idées de Le Corbusier, de Franck Lloyd Wright, mais aussi à celles d'autres architectes américains tels que Louis I. Khan[331]. Il ne s'agissait pas seulement de parler d'architecture mais aussi de la façon de concevoir et d'établir le projet. Le projet était présenté de diverses façons mais souvent l'idée de l'intuition et la dimension personnelle de l'architecte y était décrite. Dans le livre de Vincent Scully *Louis I. Khan (Makers of Contemporary Architecture Series)*[332], paru en 1962 puis repris dans le livre *Silence and light*[333] de Khan, paru en 1969, l'idée de l'intuition est introduite par Khan, auprès de ses étudiants, comme un acte fondateur du projet en architecture.

> *« Alors » dit le jeune architecte, « que devrait être la discipline, que devrait être le rituel qui vous mènerait plus près de l'âme. Car dans cette aura de non-matériel et de non-langage je sens l'homme ».*

[331] *« Nous attendions Casabella comme on attend l'arrivée de son quotidien. Persico découvrait l'architecture hollandaise, le Bauhaus et Franchk Lloyd Wright. »* In Giancarlo de Carlo, *Architecture et liberté, Entretiens avec Franco Buncuga*, Milan, tr. Fr. Anna Rocchi-Pullberg, 2000, p. 54.
[332] Vincent Scully Jr., *Louis I. Khan (Makers of Contemporary Architecture Series),* New York, Georges Braziller, 1962
[333] Louis Isadore Khan, *Silence et Lumière* [*Silence and light,* 1969], 5e Éd. , Paris, Éd. du Linteau, tr. Fr. Mathilde Bellaigue et Christian Devillers, 1996, p. 42.

« Tournez-vous vers l'Intuition et détournez-vous de la Pensée. L'âme est dans l'intuition. La Pensée est l'intuition et la présence de l'Ordre. L'Ordre, auteur de toute existence, n'a pas de Volonté d'Existence. Je choisis le mot Ordre au lieu de savoir parce que le savoir personnel est trop petit pour exprimer abstraitement la Pensée. Cette volonté est dans l'âme.

Tout ce que nous désirons créer trouve son commencement dans la seule intuition. C'est vrai pour le savant. C'est vrai pour l'artiste ».[334]

L'intuition serait, d'après ce texte, à comprendre comme la faculté qui permettrait aux architectes d'accéder à une connaissance immédiate du projet. Elle ne serait pas seulement de « l'ordre » du ressenti mais plutôt de « l'ordre » de l'intellect et permettrait, selon Khan, de procéder à une organisation formelle et spontanée du projet. L'intuition qui selon son étymologie latine dans la *Timée* de Platon, désigne l'image réfléchie dans le miroir et observée par les yeux, introduit une dimension métaphorique. À la vue, en tant que sens, se superpose la vue métaphorique (« les yeux de l'âme »), qui permet d'accéder à l'essence même de l'architecture, à son commencement en tant que projet. C'est cette vue métaphorique qui permet d'établir, par le biais de l'intuition, une existence physique mesurable à l'espace et à son architecture.

Sur de nombreux points *Silence and light* de Khan, développe une réflexion commune à celle de Rossi et, l'idée de ce que Khan appelle *« le principe formel »* rejoint l'idée du « type » tel que Rossi l'entend au travers du prisme de l'intuition et de l'analogie. Lorsque Khan met en avant le principe d'intuition dans le projet, il rejoint Rossi lorsqu'il s'explique sur le principe d'analogie mis en avant dans la *Città analoga* en prenant l'exemple du tableau *Capriccio palladiano* de Canaletto. L'analogie, comme l'intuition sont, pour lui, les vecteurs qui organisent de façon immédiate, le développement du projet et qui permettent le passage d'une image mentale de l'architecture à une dimension physique mesurable et identifiable : *« La progettazione ».* À ce sujet, Georges Gromort dans la droite ligne des cours de Hautecoeur et de Guadet, faisait remarquer que la question de l'intuition pouvait être « instinctive » et qu'elle opérait en début de projet comme un réflexe conscient ou non[335].

[334] Vincent Scully Jr., *Louis I. Khan (Makers of Contemporary Architecture Series),* op. cit., in Louis Isadore Khan, *Silence et Lumière* [*Silence and light,* 1969], op. cit., p. 42.
[335] *« Celui qui entreprend l'étude d'un plan et qui hésite sur la valeur d'un parti se décide en fin de compte à la suite d'une série de déductions dues à ce que j'appellerai des réflexes conscient … Conscients parce que c'est*

Dans l'introduction que Rossi rédigea pour la traduction en italien du livre de Boullée en 1967, Rossi précisa sa pensée en rappelant que Boullée faisait déjà remarquer qu'il existait un degré supérieur à la métaphore. Ce degré supérieur qui pouvait trouver sa justification dans la dimension personnelle de chaque architecte, avait la possibilité de provoquer des émotions et de créer ce que Baudelaire appelait des *« correspondances »*[336].

Ce degré supérieur conduisit Rossi à ne plus chercher une distinction nette entre d'un côté, une approche rationaliste, scientifique et fonctionnaliste et, d'un autre côté, une approche empirique et poétique[337]. L'architecture s'était toujours présentée selon un corpus disciplinaire défini, pratique et théorique nourri par les problèmes de composition, de typologie, de distribution et d'étude de la ville dans lesquels « l'élément subjectif » propre à chaque architecte ne pouvait s'effacer. « L'élément subjectif » était bien présent et il n'était pas possible de ne pas en tenir compte, ne serait-ce que par ce que le principe de métaphore ou de « correspondances » se développe dans le projet en fonction de l'expérience personnelle de celui qui l'emploie. Pour tenter d'y répondre, il faudrait alors s'interroger sur l'histoire et la mémoire du lieu ainsi que sur celles de l'architecte qui en élabore la nouvelle organisation spatiale. En cherchant à développer auprès de Quaroni, un enseignement du projet qui puisse faire école, et en écrivant en même temps, son livre l'Architettura della Città, Rossi, proposa une méthode pour accompagner la Fabrique du projet qui s'appuie sur son expérience et ses réalisations.

Longtemps son livre *A scientific Autobiography* paru en 1981 à Boston, a été le seul indice de cette quête personnelle et intellectuelle, mais aujourd'hui grâce la publication en 1999 des *Quaderni azzuri,* il est possible de faire remonter l'enquête de cette thèse jusqu'au début des années 1960[338].

---

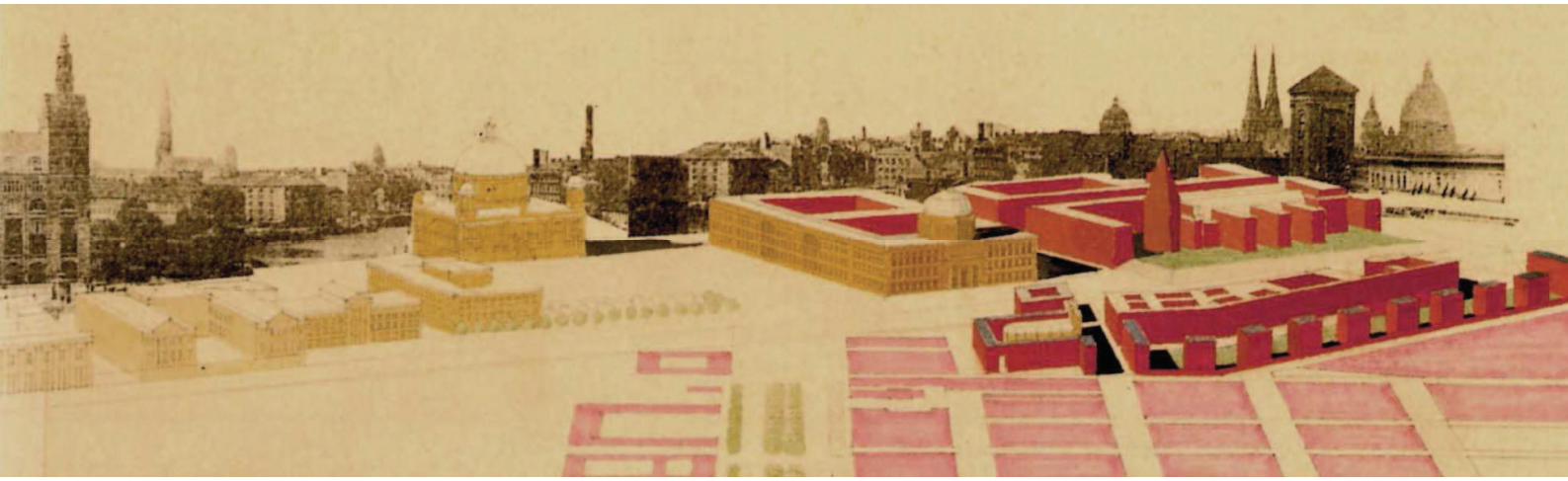
bien en connaissance de cause que notre esprit adopte ou nom telle solution, réflexes parce que l'ordre, l'enchainement, la nature même des raisonnements que nous tenons sont autant de choses, pour l'architecte, qui deviennent rapidement instinctives ». In Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, op. cit., p. 148.

[336] Aldo Rossi, « Introduction à Boullée » [« Introduzione », in Etienne-Louis Boullée, Architettura, saggio sull'Arte, Marsillio, Padova, 1967], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, p. 102.

[337] *Ibid.,* p. 104.

[338] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri,* Milano – Los Angeles, Electa – The Getty Research Institute, 1999, p. 122.

Partie III



Du « *type* » à l'analogie : les éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet rossien

Figure 57 : Extrait du croquis perspective réalisé pour le concours de l'aménagement de l'île de Spree à Berlin, Aldo Rossi, 1933, Studio di Architettura Aldo Rossi.

III - Du « type » à l'analogie : les éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet rossien

Tenter de comprendre comment le projet Rossien s'est structuré dans une perspective épistémologique (en abordant une relecture des théories du projet), revient à s'interroger sur les éléments même de la tentative de théorisation de Rossi, après avoir pris soin d'étudier son parcours.

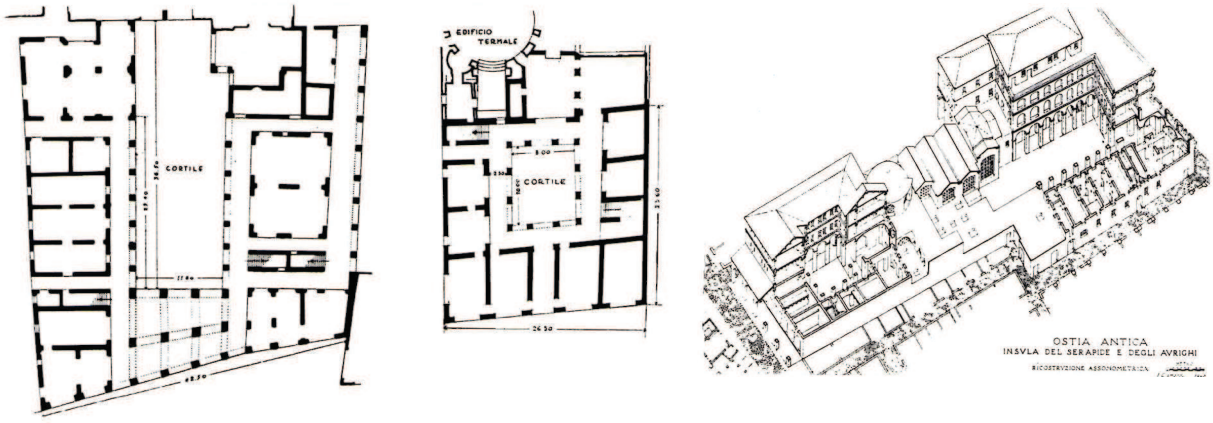
Comment, au sein de la *Tendenza*, Aldo Rossi, en proposant une relecture de l'école Française d'urbanisme du début de XX^{e} siècle et, en compilant soixante années de recherches sur l'urbanisme, permit à l'architecture urbaine de devenir une discipline autonome, avec une méthode et un corpus de connaissance transmissible ? Et comment cette réflexion à la fois intellectuelle et personnelle, sur l'architecture de la ville, servit d'écrin à la mise en place d'une théorie du projet ?

> *« Comprendre la ville comme une grande représentation de la condition humaine.* […] *Et elle est ainsi elle-même non seulement le lieu de la condition humaine, mais une part même de cette condition ; qui se représente dans la ville et dans ses monuments, dans les quartiers et les résidences, dans tous les faits urbains qui apparaissent dans l'espace habité. »*[339]

Après s'être attaché, dans un premier temps, à l'étude du parcours d'Aldo Rossi et aux contextes politiques et culturels dans lesquels s'élabora en grande partie sa culture de

[339] Aldo Rossi, *Structure des faits urbains*, in *L'Architettura della Città*, op. cit., p. 30.

l'architecture de la ville, la thèse se concentrera dans cette troisième partie, sur son livre *l'Architettura della Città* et tentera d'en extraire le contenu scientifique d'une part, et la dimension personnelle, d'autre part. Bien que ce livre ne soit pas un traité sur l'architecture au sens strict du terme, ni un manuel, il fit preuve, de par la teneur de ses propos, ainsi que de la méthode qu'il employa, d'une grande rigueur scientifique. Rigueur et rationalité avec lesquels, Aldo Rossi aborda les spécificités du projet en architecture et plus particulièrement celles concernant l'architecture urbaine en y confrontant les apports de la théorie et de la pratique (figure 58 et 59).



Figures 58 & 59 : Ostie antique, insula avec les maisons dites du Sérapide et des Auriges. Reconstitution d'après relevé, des plans des deux maisons, à gauche celle des Auriges, à droite celle du Sérapide, et axonométrie d'une partie de l'insula, avec les deux maisons et, en position médiane, une construction thermale (arch. Italo Gismondi, 1940). In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, 1981, p. 76.

Il ne s'agit pas au travers de cette troisième partie de reprendre de façon exhaustive tous les points émis par Rossi qui auraient un caractère scientifique et d'en établir la stricte nomenclature. Non, il s'agit de sélectionner ce qui dans cet ensemble d'idées hétérogènes, en constitue le point focal, afin de comprendre toute la portée de la pensée de Rossi dans la recherche d'une méthode de projet. Cette méthode se fonde dans son livre *l'Architecture de la ville*, au travers d'un questionnement sur l'épistémologie de l'enseignement du projet. Ces pistes de réflexion permettent de comprendre, au regard de l'instrumentalisation de l'analogie faite par Rossi, son approche personnelle et intuitive par rapport à la classification typologique et scientifique qu'il construisit tout au long de son parcours d'enseignant et d'architecte.

III.1 – L'architecture de la ville comme « science en mouvement »

Souvent l'idée de la ville fut abordée par les scientifiques, urbanistes, géographes, historiens et architectes, en s'interrogeant sur sa forme et sa plasticité, ou bien encore, sur son histoire au travers de sa longue croissance. Longtemps, comprise comme le simple résultat d'une action, celle de l'Homme sur son milieu, la ville, n'avait été perçue que pour ce qu'elle représentait de façon tangible : elle était un objet. Objet qui pouvait se comprendre selon sa matérialité, son ancrage dans le site et sa trace dans l'histoire ; cette approche se voulant avant tout objective et quantifiable. Dans cette perspective, la question de la ville en tant qu'objet est longtemps demeurée guidée par des recherches scientifiques qui analysaient et caractérisaient sa configuration spatiale. C'est en élargissant progressivement les champs d'investigations que la façon d'envisager les faits urbains au sein de la discipline architecturale, a pris son autonomie et tout son sens. Peu à peu, la ville n'a plus été perçue comme un simple résultat mais comme un objet qui évoluait dans le temps et dans l'espace et duquel une indéfinissable substance semblait se dégager.

La publication de l'Architettura della Città de Rossi en 1965, marqua un tournant important dans l'histoire de l'étude de la ville. En forgeant pour la première fois, cette expression, « l'architecture de la ville », il permit à la discipline de l'architecture urbaine de devenir autonome et replaça du même coup, au centre des études sur la ville, l'architecture en tant que vecteur indispensable à la création et à la compréhension de la ville. Il organisa ce corpus en adoptant les méthodes utilisées par d'autres champs disciplinaires, tel que la linguistique, la sémiologie et la phénoménologie. Il définit les notions de « locus », de « type », de « faits urbains », « d'artefact », « d'âme de la cité » et d'utopie, en tant qu'outils, qu'il réemploya dans la Fabrique de l'architecture. Cette démarche, bien qu'inédite, poursuivait une voie déjà ouverte par la littérature et la poésie qui avaient fait de la ville, un sujet de questionnement à partir d'explorations subjectives.

Il y avait eu, dans certaines œuvres littéraires, telles que celles de Victor Hugo[340], de Paul Féval, de Flaubert, d'Alexandre Dumas et les songes solitaires de Baudelaire, une place importante donnée à la ville (presque celle d'un personnage), qui permirent d'aborder la ville selon des horizons plus imaginaires. Maxime du Camp avait aussi raconté dès 1865 dans son livre *Souvenirs littéraires* comment il avait vu la ville lui apparaître comme un corps immense, dont chaque fonction était activée par des organes particuliers contrôlés et très précis[341], alors qu'il l'observait depuis le Pont-Neuf. À ce sujet, il est intéressant de noter la citation d'Aldo Rossi reprenant Victor Hugo dans son livre *Notre-Dame de Paris* :

> *« Les plus grandes productions de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine ; en un mot, des espèces de formations»*[342].

Cette description comme le précise Bernardo Secchi, de la complexité de *« la structure spatiale de la ville »,* faite par Victor Hugo dans son roman, offre une description depuis les tours de la cathédrale qui pourrait être analogue à celles des urbanistes[343]. Secchi insiste sur l'idée que ce roman mais aussi ceux de Joyce, Louis Sébastien Mercier, Edgar Allan Poe et d'Aragon sont remplis du vécu de leurs habitants. Ils développent tous, leur récit en se référant aux corps des citoyens se mouvant dans ces villes, afin de décrire avec le plus de justesse possible les « faits urbains » au sens où Aldo Rossi les entend[344].

Avant ces écrivains et poètes, l'exploration de la ville se fit par d'autres penseurs au travers d'une dimension symbolique, qui appelait à elle, aussi bien les « faits politiques » que

---

[340] Victor Hugo, *Notre–Dame de Paris*, Paris, BiblioLife, [1431] 2008, p. 344.
[341] Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, Paris, 1883, Préface, in Leonardo Benevolo, *La ville dans l'histoire européenne* [*La città nella storia d'Europa*], op. cit., p. 224.
[342] Aldo Rossi, *L'Architecture de la ville*, op. cit, p.146.
[343] Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme* [*Prima lezione di urbanistica*, 2006], Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2011, p. 116.
[344] *« Des corps en mouvement qui explorent, en se déplaçant, des territoires beaucoup plus vastes que dans le passé. C'est une somme de rencontre entre corps d'hommes et de femmes avec tout ce qui fait la ville : aussi bien des maisons que des trottoirs, des bouts d'asphalte et de pierre, des automobiles, des trains, des miroirs d'eau et des jardins. Des corps individuels ou collectifs qui émergent de plus en plus dans le cinéma, dans la danse et dans les arts visuels. La modernité avait exclu la présence du corps de la ville ; voici que la phénoménologie contemporaine le remet au centre de cette expérience. » Ibid.,* pp. 116 – 117.

les « faits sociologiques ». Les deux premiers penseurs à se préoccuper de l'architecture de la ville, selon une approche harmonieuse du cadre de vie entre les citoyens et les monuments même de la ville, furent Aristote et Platon. Platon dans son discours sur la cité puis Aristote avaient fait remarquer il y a plus de 2 300 ans, que la cité était à considérer comme une œuvre entière et indivisible. Selon eux, la structure de l'espace urbain de par son architecture était la traduction spatiale de l'organisation sociale qu'elle hébergeait.

C'est ainsi que pouvaient se comprendre en partie les différentes formes que proposaient l'agora, la place du marché et l'organisation générale de la cité qui tenaient compte de ces facteurs sociaux (figure 60). Platon, dans son livre *La République*[345], s'interrogeait sur le rapport qui existait entre « le citoyen » et « la cité ». En étudiant l'œuvre d'Hyppodamos de Milet qui fut le premier à avoir réalisé un plan en damier pour la reconstruction de la ville de Milet et le port du Pirée à Athènes, Platon insista sur l'importance des rapports que pouvaient entretenir l'espace public et la politique de la cité[346].

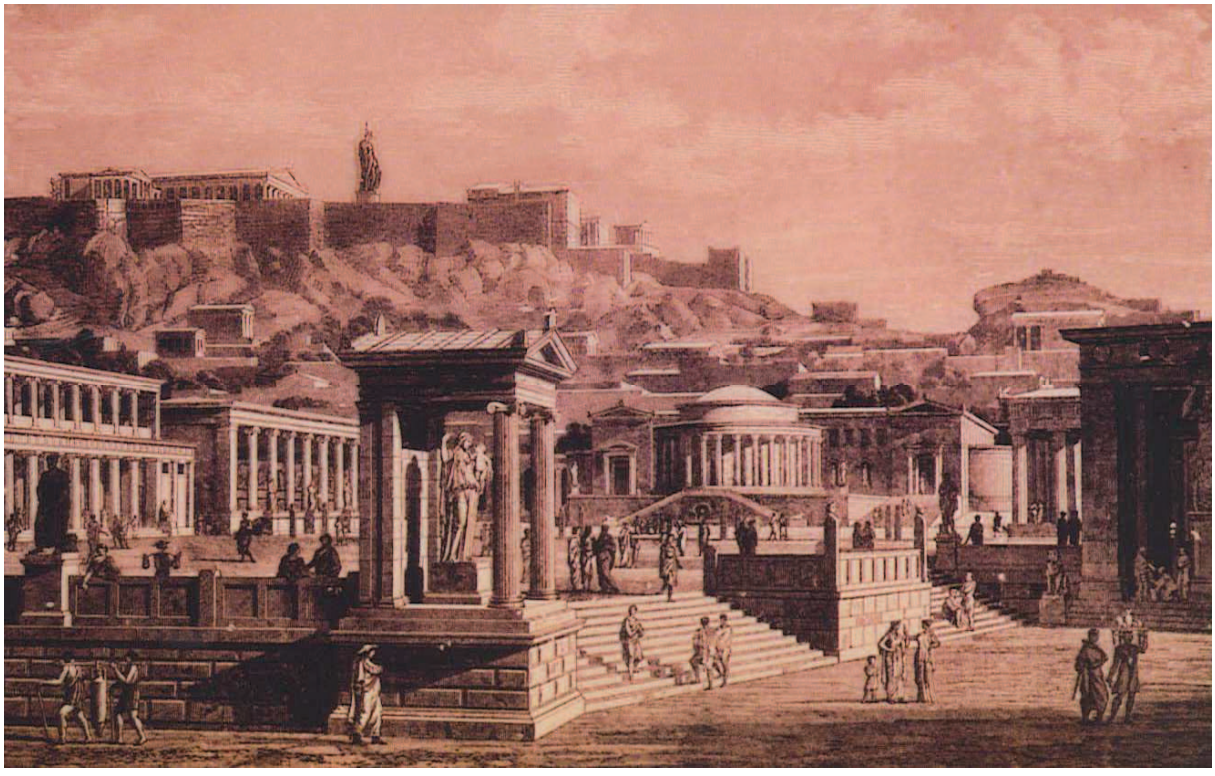


Figure 60 : Dessin de l'Agora avec l'Acropole en arrière-plan, Athènes, auteur inconnu, coll. Particulière.

[345] Platon, *La République*, œuvre complète, Paris, John Burnet, livre I à X, tr. Fr Victor Cousin, [315 av. JC] de 1822 à 1840.

[346] En repensant la reconstruction de la ville de Milet en 494 av J.C, Hippodamos va mettre en avant sa conception de la cité idéale en la découpant en trois parties suivant les différentes classes sociales. Le dessein urbain ainsi projeté se construit suivant un tracé géométrique qui reprend la forme du damier en plaçant en son centre l'agora.

Thomas Moore dans son livre *Utopia*[347] en 1516, prolongea cette réflexion sur la cité idéale[348]. Il fut suivi un siècle plus tard, en 1627, par le livre de Bacon, *New Atlantis*[349], qui présentait sous la forme d'un récit d'aventure, l'une des toutes premières formes d'État-providence. Parmi toutes ces façons de penser la ville et les *« faits urbains »,* la cité apparaissait alors comme la métaphore spatiale des utopies politiques et sociales de ses habitants.

Rossi, poussant plus loin cette réflexion, précisa que la ville avait toujours été l'emblème par excellence des relations sociales et que ces dernières étaient responsables de la formation de nombreux éléments architecturaux qui la peuplaient. Il ajouta que la compréhension des « faits urbains », de même que la Fabrique de l'architecture de la ville, se

---

[347] Thomas More, *L'Utopie* [*Utopia*, 1516], Paris, Librio, coll. Philosophie, tr. Fr. Victor Stouvenel, 1842, rééd. 2009, p. 124.
Thomas More invente le titre de son livre *« Utopie »* à partir de deux mots grecs « ou » et « topos » signifiant littéralement « en aucun lieu ». À la fois construit selon un récit de voyage et un discours, il reprend librement le dialogue qu'avait introduit Platon dans son livre *La République*.

[348]Très souvent cité en référence à l'esprit humaniste qui animait la réflexion de More, la cité idéale, Amaraute est l'objet d'une description très précise dans une des parties du livre intitulé « *Des villes d'Utopie et particulièrement de la ville d'Amaraute » :*

« Amaraute se déroule en pente douce sur le versant d'une colline. Sa forme est presque un carré. Sa largeur commence un peu au-dessous du sommet de la colline, se prolonge deux mille pas environ sur les bords du fleuve Anydre et augmente à mesure que l'on côtoie ce fleuve.

[…] *Les deux rives de l'Anydre sont mises en rapport au moyen d'un pont de pierre, construit en arcades merveilleusement voutées. Ce pont se trouve à l'extrémité de la ville la plus éloignée de la mer, afin que les navires puissent aborder à tous les points de la rade.* […] *Du point le plus élevé, se ramifient en tous sens des tuyaux de briques, qui conduisent l'eau dans les bas quartiers de la ville. Là où ce moyen est impraticable, de vaste citerne recueillent les eaux pluviales, pour les divers usages des habitants.*

Une ceinture de murailles hautes et larges enferme la ville, et, à des distances très rapprochées, s'élèvent des tours et des forts. Les remparts, sur trois côtés, sont entourés de fossés toujours à sec, mais larges et profonds, embarrassés de haies et de buissons. Le quatrième coté a pour fossé le fleuve lui-même.

Les rues et les places sont convenablement disposées, soit pour le transport, soit pour abriter contre le vent. Les édifices sont bâtis confortablement ; ils brillent d'élégance et de propreté, et forment deux rangs continus, suivant toute la longueur des rues, dont la largeur est de vingt pieds.

Derrière et entre les maisons se trouvent de vastes jardins. Chaque maison a une porte sur la rue et une porte sur le jardin. […] *Les Utopiens appliquent en ceci le principe de la possession commune. Pour anéantir jusqu'à l'idée de la propriété individuelle et absolue, ils changent de maisons tous les dix ans, et tirent au sort celle qui doit leur tomber en partage.*

Les habitants des villes soignent leurs jardins avec passion ; ils y cultivent la vigne, les fruits, les fleurs et toutes sortes de plantes. Ils mettent à cette culture tant de science et de goût, que jamais je n'ai vu ailleurs plus de fertilité et d'abondance. […] *Les Utopiens attribuent à Utopus le plan général de leurs cités. Ce grand législateur n'eut pas le temps d'achever les constructions et les embellissements qu'il avait projetés ; il fallait pour cela plusieurs générations. Aussi légua-t-il à la postérité le soin de continuer et de perfectionner son œuvre. On lit dans les annales utopiennes,* […] *qu'au commencement les maisons, fort basses, n'étaient que des cabanes, des chaumières en bois, avec des murailles de boue et des toits de paille terminé en pointe. Les maisons aujourd'hui sont d'élégants édifices à trois étages, avec des murs extérieurs en pierre ou en brique et des murs intérieurs en plâtras. Les toits sont plats, recouverts d'une matière broyée et incombustible, qui ne coute rien et préserve mieux que le plomb des injures du temps. »*

[349]Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide* [*New Atlantis,* 1627], Paris, GF Flammarion, tr. Fr. Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, 2000, p. 177.

calquait en grande partie sur la recherche d'une ville idéale et que l'influence de l'un sur l'autre est déterminante. Depuis les longues descriptions de l'organisation sociale, politique et économique de la Cité platonicienne, jusqu'au tracé régulateur du Plan Voisin de Le Corbusier en 1925, en passant par la pensée humaniste du siècles des Lumières, ces façons de penser le rapport de l'Homme à son milieu urbain, s'étaient retrouvées dans la philosophie, la littérature, la politique, les sciences sociales. Elles se matérialisèrent progressivement dans l'architecture et plus encore dans la *« chose urbaine »* tel que Rossi le précisa dans son livre[350].

III.1.1 - Le Locus comme lieu de mémoire

L'idée de locus est restée longtemps contenue dans une approche physique et géographique du site. Le *locus,* dans son acceptation géographique, a été défini depuis les premiers traités d'architecture comme le site physique accueillant le projet. Il marque d'avantage dans la pensée de Rossi un attachement aux notions d'identité et de mémoire du lieu, qu'un attachement à une caractéristique physique du lieu. Cette identité unique du lieu imprègne alors toutes les constructions à venir sur ce même territoire, car elles sont en quelque sorte sous l'emprise du *« Genius loci » ;* c'est à dire l'esprit du lieu. Rossi s'approprie cette image de *« Genius loci »* en prenant appui sur les travaux de Paul Vidal de la Blache.

Au début du XX^{e} siècle, en 1903, le géographe français Paul Vidal de la Blache dans son livre *Tableau de la géographie de la France,* s'intéressa à l'histoire du site, à sa mémoire et aux éléments qui fondaient la structure morphologique de ce lieu. En cherchant à développer une méthode pour l'étude de la géographie humaine, il parcourut la France et consigna ses observations dans des carnets, qui servirent, à son retour à Paris, à l'écriture de

[350] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* op. cit., p. 36.

son livre. Il s'intéressa aux caractéristiques humaines, politiques, géographiques et historiques des lieux qu'il visita et proposa de les étudier au travers de son observation sur le terrain. Il fut le premier à relier entre eux l'ensemble de ces facteurs et proposa une démarche descriptive et qualitative des paysages qu'il avait parcourus.

Paul Vidal de la Blache fonda sa réflexion sur l'idée du *« Genius loci »* en se référant à l'approche des Anciens[351]. Le *« Genius loci »* correspond, dans la tradition populaire, à la divinité locale, à l'esprit du lieu, et à celui qui donne une identité au site et qui préside à tout ce qui pouvait s'y produire. Selon cette conception, c'est lui qui rend unique le lieu par rapport aux autres. Paul Vidal de la Blache reprit l'idée du *« Genius loci »* des travaux sur le paysage d'Alexander Pope ainsi que de ceux issus de la tradition de l'antiquité romaine comme l'illustre la figure 17 de cette thèse, avec le Tableau *Romulus et Rémus*, de Rubens, peint en 1614. Il l'adapta à une approche scientifique et rationnelle, en conférant aux éléments du site ainsi qu'à leur histoire, à leur physionomie et à leur identité, un rôle majeur dans la réalisation des établissements humains et les édifices construits. C'est ainsi que Rossi s'expliqua sur la place qu'occupait l'architecture dans la société pendant l'Antiquité romaine et la Renaissance italienne. Elle n'avait pas simplement une valeur pour elle-même, mais elle prolongeait et incarnait alors tout l'esprit du lieu. Il introduisit cette idée dans *L'architettura della città* en justifiant que dans le monde romain classique, *« le choix d'un emplacement pour la construction d'une ville ou d'une maison individuelle avait une valeur essentielle »*[352]. En prolongeant les approches historiques, menées dans les travaux d'Eugène Viollet-Le-Duc[353], Maximilien Sorre[354] et Maurice Halbwachs[355], Rossi cherche à comprendre ce qui participe à la Fabrique de l'architecture, au travers des données inscrites dans le locus. Selon ces auteurs, le locus permet de construire dans la mémoire et l'inconscient collectif des habitants d'un lieu, une image mentale qui le rend unique par rapport aux autres lieux. Il s'agit d'un *« point singulier »*[356] qui a son identité propre. Cette individualité du site trouve son fondement au travers d'une configuration spatiale originale qui se matérialise peu à peu au travers de son architecture. Elle évolue ensuite dans le temps en s'enrichissant d'une

[351] Paul Vidal de la Blache, *Tableau de la géographie de la France,* Paris, La Table Ronde, [1903] 1994, p. 560.
[352] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* op. cit., p. 129.
[353] Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, 10 volumes, Paris, Bance et Morel, Éd. de 1854 à 1868.
[354] Maximilien Sorre, *Rencontre de la géographie et de la sociologie*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1957, p. 213.
[355] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], p. 295.
[356] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, p. 130.

histoire propre qui continue de la rendre unique et qui s'organise à la fois de façon très concrète via l'architecture, mais qui s'organise aussi, dans la mémoire et la culture de ses habitants.

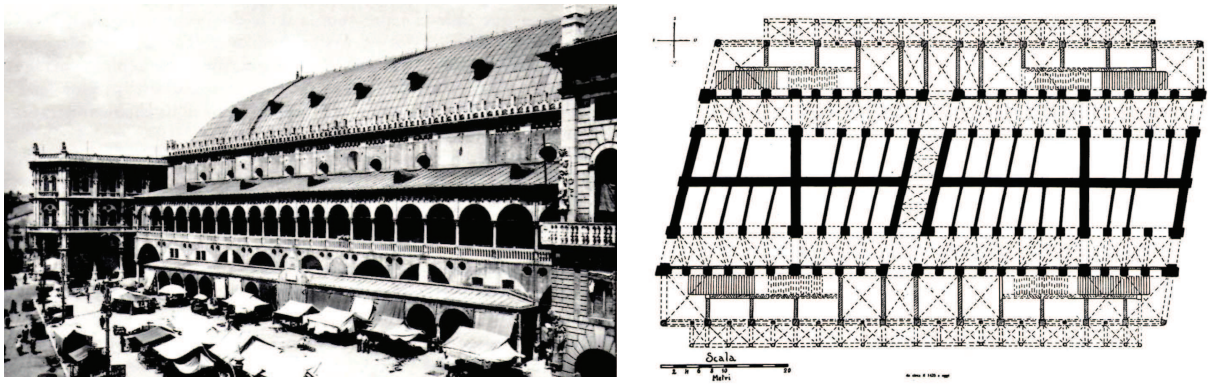
Cette façon d'envisager l'influence du site sur l'architecture, amena Rossi à interroger les éléments initiaux qui pouvaient être à l'origine des « faits urbains ». Comment comprendre les interactions entre le site et les monuments, si les questions de la forme, de la fonction et de l'histoire n'étaient pas posées en préambule à une démarche objective ? Se référant à Focillon qui parlait de la nécessité de comprendre le locus comme un *« site psychologique »*[357] permettant de saisir la réalisation architecturale mais aussi le parti développé pour s'insérer dans ce lieu unique, Rossi proposa, dans la dernière partie de son ouvrage, une démarche épistémologique. En cherchant à démontrer que l'architecture de la ville était une discipline à part entière, il énuméra de façon exhaustive, les paramètres du site qui participaient à la conception du projet. Il poursuivit cette réflexion, en illustrant ses propos de nombreuses références imagées telles que les places publiques de la Renaissance italienne, le Palazzo della Ragione de Padoue, le château de Gaillard en Normandie et la ville de Montpazier. En utilisant ces exemples, il expliqua comment chaque lieu avait pu jouer au cours de son histoire, un rôle important dans la création de l'architecture qu'ils avaient accueillie.

Ce qu'il est intéressant de constater dans cette première explication que donne Rossi, de l'architecture de la ville, c'est la relation de cause à effet qu'il fait ressortir de l'étude de l'histoire de la ville. Sa démarche se développe selon une approche rigoureuse et scientifique qui analyse et classe chacun des vecteurs qui participent à la création urbaine. En ce sens, il est possible d'établir un parallèle entre cette démarche et la méthode pédagogique mise en avant dans l'enseignement de la Fabrique du projet en architecture. Toutes deux ayant une valeur scientifique construite autour d'un corpus autonome et transmissible.

L'étude de l'architecture de la ville à partir de son histoire, fait écho chez Rossi, à celles initiées quelques années plus tôt par Pagano, Rogers et Quaroni. L'originalité de Rossi réside dans une approche empirique qui considère l'histoire et la sociologie comme des

[357] *Ibid.,* p. 132.

champs disciplinaires d'études nécessaires à la Fabrique du projet. L'intérêt, c'est qu'il ne cherche pas à les dissocier, mais au contraire qu'il les pense simultanément. En poursuivant les travaux de Maurice Halbwachs dans son essai *Les cadres sociaux de la mémoire* [358], Rossi insista sur l'idée que la mémoire et le recours à l'histoire devaient être appréhendés comme des éléments d'analyse du site ; au même titre que la topographie, l'hydrographie et tous les éléments concrets du site. La prise en compte de la mémoire des lieux, lui permet de développer l'hypothèse que les monuments, de par leur forme, leur fonction, leur situation et leur histoire, ont une valeur symbolique et représentative aux yeux de leurs habitants (figures 61 et 62). Ces monuments sont porteurs à la fois de la culture et de l'histoire locale mais ils ont aussi, dans l'inconscient collectif, un pouvoir de représentation important. C'est d'ailleurs sur ce seul pouvoir de représentation symbolique, que le régime fasciste avait tenté de jouer en prônant un style d'architecture néo-classique. Sans légitimité historique et exclue de l'inconscient collectif cette tentative avait rapidement échoué.



Figures 61 et 62 : Photographie et plan du Palazzo della Ragione de Padoue, vu depuis la place aux Herbes et après l'aménagement de la place au XIX[e] siècle. In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, p. 19. Reproduction d'une carte postale (Edizioni Messaggero di S. Antonio, Padova, Foteodizioni Zago, Venezia).

Ce qui fait toute la pertinence de l'idée de mémoire, chez Rossi, c'est le recours à une construction collective, qui dessine dans la culture locale, des images mentales. C'est le sens de ces images mentales, qui une fois qu'il est partagé, permet de donner une identité à un lieu et à une architecture. Ce lieu et cette architecture en sont les représentants, et entretiennent de façon permanente, le rapport à l'histoire, du locus initial à celui d'aujourd'hui. Comme le précise Halbwachs, ils jouent le rôle de repères qui permettent de faciliter l'expression de certains souvenirs. Ces souvenirs se manifestent par des images mentales qui organisent et

[358] Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925, p. 211.

structurent l'inconscient et la mémoire. Ils font donc intiment partie de chacun même s'ils se réfèrent à des objets et bâtiments qui appartiennent eux, à la collectivité ou la famille dans son ensemble.

Bien que Rossi dans son livre, se soit intéressé plus longuement à la thèse de doctorat de Halbwachs, *Les Expropriation et les prix des terrains à Paris (1860-1900)*[359], qu'à la réflexion poursuivie dans *Les cadres sociaux de la mémoire*, il proposa dès 1956, une relecture de cette étude sociologique. En rédigeant l'article « Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese » pour la revue Società[360], Rossi expliqua comment, à partir des éléments historiques de la ville, contenus dans la mémoire des habitants de Milan, il entrevoyait la possibilité d'une théorie urbaine qui s'élaborerait à partir de son évolution et de son contexte social.

Ce contexte social, peut se lire dans la « mémoire collective » et s'étudie dans les monuments qui forment l'architecture de la ville. Le recours à la mémoire et aux images qu'il véhicule de par son mode de fonctionnement dans le cerveau, a permis à Rossi de faire un rapprochement entre la formation des images mentales liées aux souvenirs et la perception des bâtiments qui les accompagnent. En prolongeant les études menées par Halbwachs, Rossi a fait pénétrer au cœur de son étude sur l'architecture de la ville, le principe de l'image mentale comme élément d'étude et d'analyse de la Fabrique du projet urbain. Les *Quaderni azzuri*, témoignent aujourd'hui de ce questionnement et illustrent le passage de l'étude historique à l'étude sociologique qu'il tenta de mener dans son projet de théorisation de la Città analoga. La formation des images mentales et collectives fonctionne, selon lui, de la même façon que le tableau *Capriccio palladiano* de Canaletto et fait appel à l'analogie. Il y a ressemblance entre les images mentales contenues dans la mémoire et les monuments qui créent l'architecture de la ville. Leur étude objective, est tout autant importante que les monuments eux-mêmes, et permet de faire le lien entre l'origine du lieu, le locus et son évolution dans le temps. Cette façon de penser le rapport d'un bâtiment à un lieu ou à son histoire a permis à Rossi d'engager un raisonnement par analogie, organisé dans la pratique du projet et dans

[359] Maurice Halbwachs, *Les Expropriation et les prix des terrains à Paris (1860-1900)*, Paris, thèse de doctorat, E. Cornély & Cie, 1909.
[360] Aldo Rossi, « Il concetto di tradizione nell'architettura neoclassica milanese », in *Società*, Milan, anno XII, n°3, juin 1956, pp. 474 – 493.

l'enseignement, par association d'idée. La conduite du projet devant en faire le tri au fur et à mesure de son avancement, en construisant par le plan, l'organisation de ces images mentales.

La dimension historique dans le projet en architecture est à comprendre comme un élément faisant partie intégrante de la dimension de l'auteur et appartenant à *« l'élément subjectif »* tel que Rossi le conçoit dans son approche de la Fabrique du projet. Le recours à l'histoire qu'il préconise dans son livre *l'Architecture de la ville*, n'est pas non plus construit de façon détachée car la mémoire de la ville et du locus se confondent aussi avec la mémoire et l'histoire de celui qui en élabore le projet. Ainsi, encore une fois l'idée que la posture de l'architecte soit déterminante dans la Fabrique du projet trouve une filiation supplémentaire au propos tenus dans cette thèse.

III.1.2 – L'architecture de la ville en tant que science à géométrie humaine : les *« faits urbains »*

Avant de s'interroger sur l'autonomie scientifique de l'architecture de la ville, il faut revenir quelques instants sur ce que Rossi entendait lorsqu'il forgea l'expression *« fatto urbano »*. Les *« faits urbains »* sont à appréhender selon lui, comme des champs d'études, voir même, comme des lieux d'études pour l'architecture urbaine. Ils fonctionnent comme le système d'analyse d'une œuvre d'art. Il existe dans la nature des « faits urbains » quelque chose qui les rend très semblables, et pas seulement métaphoriquement, mais de façon concrète, à l'œuvre d'art[361].

> *« La ville est un fait naturel* […]. *Mais elle est aussi une oeuvre d'art consciente qui enferme dans une structure collective de nombreuses formes d'art plus simple et plus individuelles. La pensée prend forme dans la ville ; et les formes urbaines à leur tour, conditionnent la pensée.*

[361] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit.p. 21.

> *L'espace, aussi bien que le temps, sont en effet ingénieusement réorganisés dans les villes ; dans les lignes et les dessins des murailles, dans l'aménagement de plans horizontaux et de saillies verticales, dans l'utilisation ou le détournement de la configuration naturelle* […]. *La ville est un instrument matériel de la vie collective en même temps qu'un symbole de cette communauté de buts et d'accords, née dans de si favorables circonstances. Avec le langage, elle est peut-être la plus grande œuvre d'art de l'homme »*[362].

Aldo Rossi, dans la continuité de la réflexion proposée par Adolf Loos sur la valeur des émotions en faisant référence au*« Stimmung »*[363], proposa de s'interroger sur la nature des « faits urbains » en tant qu'œuvre d'art. Ce rapprochement entre architecture, urbanisme et art lui permit de reprendre les travaux de Camillo Sitte dans son livre *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* (*L'Art de bâtir les villes*)[364]. Alors que l'urbanisme était à considérer comme un champ disciplinaire autonome fondé sur les premiers traités d'urbanisme éclos à la fin du XIX[e] siècle tels que ceux de Baumeister en 1876 dans son livre *Stadt - Erweiterungen In Technischer Baupolizeilicher Und Wirtschaftlicher Beziehung,* de Stuebben en 1890 et d'Unwin en 1919, les travaux de Rossi proposèrent une nouvelle façon d'interroger l'urbanisme en parlant pour la première fois, de l'architecture de la ville. Cette prise de position s'explique au travers du parcours et des rencontres qu'a eu Rossi durant sa formation et ses premières années de travail. Ce parcours et ces rencontres, dans *L'Architecture de la ville,* s'organisent autour de quatre points :

> 1 - Une résistance idéologique qui se construit dans une opposition nuancée à la Charte d'Athènes et au Mouvement Moderne en architecture.
> *2* – L'idée de Georges Chabot selon laquelle il y aurait à percevoir et à étudier, dans chaque ville et dans chaque histoire *« L'âme de la cité »*, bien que celle-ci puisse paraître insaisissable.

---

[362] Lewis Munford, *The Culture of the Cities,* New-York, Harcourt Brace & Cie, 1938, p. 586. In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p250.

[363] À propos des émotions que Rossi faisait naitre, il faut y voir la filiation avec la pensée d'Adolf Loos qu'il considère comme l'un de ses maîtres à penser : *« L'architecture éveille de émotions [Stimmungen]. La tâche de l'architecte est d'éveiller des émotions justes.* […] *L'architecte ne peut atteindre ce but qu'en se référant aux bâtiments qui ont, jusqu'à présent éveillé ces émotions. »* Adolf Loos, *Trotzdem*, Georg Prachner, Vienne, [1931] 1988, p. 102-103.

[364]Camillo Sitte*, L'Art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques* [*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889], Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, tr. Fr. Daniel Wieczorek, 1996, p. 188.

3 – En reprenant l'enseignement de Marcel Poëte, la construction de la ville serait à envisager comme un processus diachronique qui s'inscrirait dans l'espace, la pierre, le temps et ses permanences.

4 – La ville « artefact » : la compréhension des « faits urbains » selon une approche sociologique qui tient compte de l'histoire et de la culture de ses habitants.

Figure 63 : Photographies des pages de couverture de la revue *2c Construccion de la ciudad*, n°2 et 5, octobre 1975.

C'est autour de ces quatre points que *L'Architecture de la ville*, est à comprendre comme l'esquisse d'un « traité » permettant à la Fabrique de l'architecture de la ville de développer son propre corpus. Ce premier livre, qui conclut les travaux de recherche de Rossi dans le cadre de sa thèse, introduisit de façon hétéroclite et complexe une nouvelle méthode de lecture du cadre bâti. Il donna les clefs d'une analyse approfondie qui avait vocation, selon lui, à accompagner le projet. Ce que révèle aujourd'hui la lecture des *Quaderni azzuri*, permet de comprendre que ce premier livre n'était en réalité que l'introduction d'un ouvrage beaucoup plus vaste : *La città analoga*. Ce nom emblématique ne faisait donc pas seulement référence au tableau de la Biennale de Venise de 1976 mais à une profonde réflexion pédagogique.

Rossi tenta, de la fin des années 1960 jusqu'à la publication de *l'Autobiographie scientifique,* de construire un livre de théorie et de pédagogie du projet d'architecture urbaine. C'est dans le carnet 4 en 1970, que figure pour la première fois une référence explicite à cette ambition pédagogique. Jean-Pierre Chupin fait remarquer dans les notes 117 et 118 de son livre, que l'ambition pédagogique de Rossi n'était pas *« un vague projet de livre parmi tant d'autres. De 1969 à 1980, année de la dernière mention explicite de la ville analogue, près de la moitié des 47 carnets y font explicitement référence : le numéro 14, de novembre et décembre 1972 étant d'ailleurs intitulé de la main même de Rossi : Architettura – arch. Analitica – città analoga »*[365].

Afin de mieux comprendre comment le cheminement intellectuel de Rossi, au grès de ses rencontres avec des architectes comme Rogers, Samonà, Quaroni, Aymonino, a été important dans la rédaction de ce premier chapitre de sa réflexion sur l'enseignement du projet, cette thèse se propose d'étudier plus en détail ces quatre axes.

1 - Une résistance idéologique qui se construit dans une opposition nuancée à la Charte d'Athènes et au Mouvement Moderne en architecture.

Au cours des années 1980, lorsque Bernard Huet introduisit en France, l'œuvre écrite et dessinée de Rossi, il insista sur le fait que ce dernier, se trouvait être à l'initiative d'un important mouvement[366]. Pour la première fois, après la fin des CIAM et sans qu'aucune institution n'organise formellement le mouvement, des architectes, appartenant à différents

[365]In, Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, op. cit., pp. 134 – 135.
En dehors des *Quaderni azzuri*, il existe d'autres textes qui viennent accréditer l'idée que le projet de livre de la città analoga a accompagné Rossi durant une grande partie de sa carrière d'architecte et d'enseignant. Aldo Rossi, « La arquitectura anàloga », *2C Construccion de la ciudad* n°2, Barcelone, Moris Cataluna, avril 1975, pp. 8 – 11 (figure 63). Aldo Rossi, « La città analoga : Tavola » [The Analogous City : Panel], *Lotus international* n°13, Milan, 1976, pp. 5 – 9. Aldo Rossi, « My designs and Analogous Architecture », in, Peter Eisenman (sous la direction de), *Aldo Rossi in America 1976 - 1979*, MIT Press, 1980, p. 60.
[366] Bernard Huet, « Aldo Rossi o l'esaltazione della ragione », *Quaderni di Lotus. Tre città – Milano, Parugia, Mantova*, Electa, Milan, 1984, p. 9.

pays et à différents horizons culturels, se rassemblèrent au sein d'une approche commune. Ce mouvement ne fut pas fondé à partir d'*« affinités électives, personnelles ou stylistiques »,* il se construisit sur *« une solidarité d'idées pondérées, sur une 'tendance' qui embrassa une conception radicale de la ville, de l'architecture et de la pratique architecturale »* tel que le Mouvement Moderne l'avait opéré depuis les années 1920[367].

Dans les années 1960, urbanisme et architecture comme de nombreuses autres disciplines, traversèrent une crise identitaire profonde qui les mena à chercher en elles-mêmes, par le biais d'une vive autocritique, une nouvelle méthode de faire le projet. Au-delà de l'approche rationaliste et fonctionnaliste défendue par le Mouvement Moderne durant tout le début du XX^{e} siècle, s'esquissa peu à peu, la prise en compte de la dimension historique. Cette dimension, dans le cadre d'une recherche sur la pédagogie à mettre en œuvre dans les facultés d'architecture en Italie, posa d'entrée de jeu le rôle de l'épistémologie dans la Fabrique du projet.

La question de l'épistémologie et de son orientation pédagogique, en articulant la pratique et la théorie, se réalisa chez Rossi, grâce aux emprunts à des champs disciplinaires annexes tels que les sciences sociales, l'histoire et la linguistique. Elle permit d'entreprendre une approche de l'architecture de la ville totalement nouvelle. L'utilisation du raisonnement analogique avait été repris par de nombreuses disciplines et s'était progressivement enrichi et complexifié. Le remploi en architecture urbaine, qu'en firent les intellectuels de la profession, dans ces années-là, se structura autour d'un postulat commun. Il prit pour champ d'action, le processus analogique : analogie de la forme urbaine, analogie de l'idée même de la ville et enfin analogie de l'étude de la ville. Peu après le milieu du XX^{e} siècle, la réalisation des premiers exemples d'urbanisme issus des théories du Mouvement Moderne et de leur pensée rationaliste venait de faire la démonstration de ses limites. L'idée portée par le plan initial, celle qui avait animée le partit architectural et à la réflexion sur sa mise en forme, ne s'était pas concrétisé. Seul se transposait dans ces édifices et ces quartier construits, les études fonctionnalistes et rationnelles. Les urbanistes du Mouvement Moderne firent alors face à un sentiment d'échec grandissant et s'interrogèrent sur la capacité de leur plan à devenir projet. Comme l'avait déjà exprimé Georges Chabot, ils avaient oublié ce qui allait en « *marge du*

[367] Cristiana Mazzoni revient sur le rôle important que joua Bernard Huet dans l'introduction en France des idées de la Tendenza et de Rossi et précise que le rapport entre l'architecture et la ville, mis en avant dans ces textes est à comprendre comme une méthode d'analyse.

plan »[368]et que ce dernier, seul, ne pouvait inscrire dans ses lignes et ses formes, toute la vie d'une ville.

Comme le mentionna Aldo Rossi dans la préface à la seconde édition italienne de *L'Architecture de la ville* en 1969, la réflexion qu'il avait développée sur l'histoire et le passé de la ville, étaient à comprendre comme *« une analyse de l'héritage du Mouvement Moderne en architecture dans ce qu'il a de plus significatif »*[369]. Il chercha à opposer au fonctionnalisme naïf de l'Architecture Moderne un *« rationalisme éclairé »*[370] empreint d'une certaine dimension humaine, lui permettant de prendre en compte l'ensemble des facteurs qui agissent à l'échelle de la ville. Ce *« rationalisme éclairé »* que souligna Bernard Huet, avait été, avant lui, décrit et étudié dans la fabrique du projet en architecture, par Vitruve, les architectes de la Renaissance et ceux des Lumières. Rossi continua dans la préface de son livre, à se positionner en rupture par rapport aux CIAM en s'expliquant sur la nécessité qu'il éprouvait de développer une autre approche de l'étude de la ville. « *Les quatre années écoulés depuis la première édition de ce texte ont vu l'émergence de nombreuses publications, traductions et interventions sur le Mouvement Moderne, montrant que la question posée, de la nécessité d'analyser cet héritage, a été étendue. Accepter cet héritage signifie forcément considérer de manière critique le matériel disponible : la théorie qui voit le Mouvement Moderne comme un « bon qualitatif » de l'architecture ou comme un mouvement à la fois éthique et politique, est désormais plus ou moins abandonnée de tous, hormis de quelques passéistes dont la production ne contribue d'ailleurs pas à augmenter le patrimoine qu'ils défendent ».* Afin de mettre en avant l'idée que ce livre pouvait être lu comme *« une première estimation de cet héritage, en cherchant à voir à l'intérieur de quelles limites il* [pouvait] *y avoir pour nous une valeur positive »*[371].

Les théories urbaines du Mouvement Moderne devaient, dès à présent, être abordées de manière critique en abandonnant la lecture éthique et politique qu'elles avaient portée

[368] Georges Chabot dans son livre *Les villes* fait remarquer en se référant aux travaux de C. B. Fawcett, *Distribution of the urban population in Great Britain* en 1931 et Mark Jefferson, *Great cities of 1930 in the United Sates, with a composition of New York and London* en 1933, que le plan d'une ville ne peut suffire à enserrer toute la vie d'une ville. Il y a malgré les nombreuses zones que l'on puisse en faire, d'autres limites que le simple plan de la ville ne permet pas de fixer.
[369] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 219.
[370] Bernard Huet, « Formalisme – Réalisme », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, Paris, Groupe Expension, 1977, pp. 35 - 36.
[371] La seconde édition italienne de *l'Architettura della città* a été publiée par Marsilio Editori, à Padoue en avril 1970 et la préface a été écrite par Rossi en décembre 1969. In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., pp. 217- 219.

initialement. Selon Rossi, cette relecture critique devait mettre en lumière l'une des questions fondamentales de l'architecture en interrogeant l'impact des *« tendances et du rapport entre l'analyse urbaine et le projet »*[372].

À ce sujet, il est intéressant d'examiner les nombreuses filiations entre l'œuvre de Rossi et les écrits de Le Corbusier. Bien que Rossi se soit de très nombreuses fois appuyé sur les écrits de Le Corbusier pour asseoir sa propre position alors qu'il était critique à *Casabella-Continuità*, son livre, *L'Architettura della città* ne fit que très peu mention de la pensée de Le Corbusier. Ce n'est seulement que dans quelques notes qui accompagnèrent le corps du texte, que cette filiation se laissa entrevoir et plus généralement lorsque cela concerna l'architecture et son processus d'élaboration. En fait seule, la note 11 du chapitre III concerne Le Corbusier et plus particulièrement lorsqu'il y définit l'architecture comme un outil, et la maison comme une machine à habiter (cette note renvoi renvoie le lecteur au livre de Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*[373]*).* Seulement une demi-page dans le livre de Rossi fait une référence explicite la pensée de Le Corbusier, alors qu'en réalité, malgré une opposition idéologique pleinement affichée, de grandes thématiques sur l'architecture de la ville traverseront les écrits de Le Corbusier pour se prolonger dans ceux de Rossi.

Une des filiations les plus étranges et pourtant des plus pertinentes qui corrobore cette piste de réflexion, se retrouve dans le point sept de *La Charte d'Athènes* publiée en 1943 qui s'intéresse au développement des villes. *« L'esprit de la cité s'est formé au cours des ans ; de simple bâtiments ont pris une valeur éternelle dans la mesure où ils symbolisent l'âme collective ; ils sont l'armature d'une tradition qui, sans vouloir limiter l'amplitude des progrès futurs, conditionne la formation de l'individu tel que le feront le climat, la contrée, la race et la coutume. Parce qu'elle est une « petite patrie », la cité comporte une valeur morale qui compte et qui lui est indissolublement attachée »*[374]. Rossi, par l'intermédiaire d'Ernesto Nathan Rogers, connaissait très bien les écrits de Le Corbusier, et les vibrants hommages qui lui avaient été rendus dès le milieu des années 1950. Ce fut donc en connaissance de cause, qu'il entama l'introduction de son livre. En prolongeant la pensée de Georges Chabot et celle

[372] *Ibid.,* p. 219.
[373] Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Éditions Gonthier, 1966 [1946], p. 201.
[374] Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 [1943], p. 189.

de Le Corbusier, il fit référence au Palazzo della Ragione à Padoue[375] à l'histoire, et à l'âme de cet édifice (figure 61 et 62).

La résistance que mena Rossi face aux idées du Mouvement Moderne n'est donc pas aussi simple qu'il y parait. Il faut bien reconnaitre que Rossi, comme bon nombre des autres architectes issus de Casabella-Continuità, témoigne aux pionniers du Mouvement Moderne tel qu'Adolf Loos et Le Corbusier, une certaine « admiration » même si elle n'est pas exprimée de façon très convaincante dans *L'Architettura della città.* Pour compléter ce premier exemple, il suffit de tourner quelque pages de *La charte d'Athènes* afin d'arriver à la lecture du point 65 concernant la valeur patrimoniale et historique des villes[376]. Le Corbusier explique très clairement que ce qui constitue l'architecture de la ville, c'est à dire ses édifices et sa forme, au sens où l'entend Rossi, retrace non seulement l'histoire d'une ville mais incarne aussi l'âme même de la ville. *« La vie d'une cité est un évènement continu manifesté à travers les siècles par des œuvres matérielles, tracés ou constructions, qui la dotent de sa personnalité propre et dont émane peu à peu son âme. Ce sont des témoins précieux du passé qui seront respectés pour leur valeur historique ou sentimentale d'abord ; ensuite parce que certains portent en eux une vertu plastique en laquelle le plus haut degré d'intensité du génie humain s'est incorporé. »* La lecture de ce point est éclairante car elle démontre bien que l'opposition idéologique entre Aldo Rossi et les architectes du Mouvement Moderne est avant tout une opposition de principe.

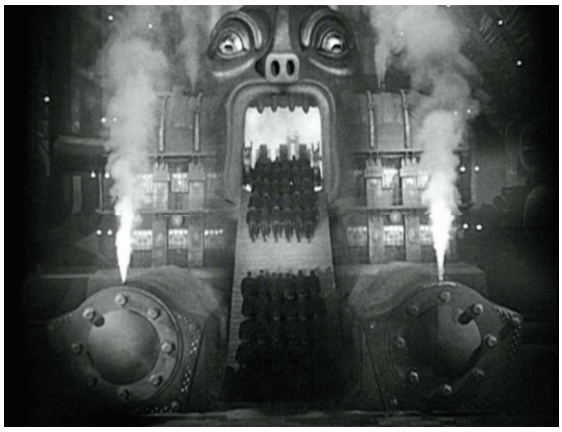
2 – L'idée de Georges Chabot selon laquelle il y aurait à percevoir et à étudier, dans chaque ville et dans chaque histoire *« L'âme de la cité »*, bien que celle-ci puisse paraître insaisissable.

Georges Chabot fit remarquer dans son livre *Les villes,* que la littérature ainsi que les œuvres d'art permettent de saisir la « psychologie subtile » de chaque ville. *« Nous percevons*

[375] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* op. cit., pp. 17 - 20.
[376] Le Corbusier, *La Charte d'Athènes,* op. cit., 1971, p. 87.

dans les romans locaux la façon de penser propre aux gens de la cité »[377]. Pour Rossi, cet enseignement fut d'une valeur capitale car il lui permit de corroborer l'idée que chaque *« fait urbain »* avait sa propre signification et sa propre histoire.

Cette approche de la ville, mettait en avant les qualités de la perception sensorielle propre à chacun, afin de rendre compte de ce que Georges Chabot appelait le *« supplément d'âme »* de la ville[378]. C'est en ce sens que Rossi n'hésita pas, à de nombreuses reprises, dans son livre, à parler de la personnalité et du caractère des villes. Les villes n'étaient pas simplement différentes les unes des autres à cause de leur physionomie propre, mais à cause de ce qu'elles reflétaient et de la manière dont elles se donnaient à voir et à penser.



Figures 64 et 65 : Photographies tirées du film *Metropolis* de Fritz Lang illustrant le changement de la machine qui se transforme en Moloch, le dieu mangeur d'Homme. Cette machine qui alimente en énergie la ville, est ici filmée de façon métaphorique par Fritz Lang afin de pouvoir comparer la structure et les besoins de la ville à ceux d'une divinité.

Le cinéma, dès ses débuts, s'est emparé de cette idée en prétendant que la ville, dans son existence, pouvait aussi être pensée comme un personnage et qu'il y avait plus que les images n'en montraient (figures 64 et 65).

[377] Georges Chabot, *Les villes*, Paris, Collection Armand Colin, 1948, p. 217.
[378] *« Ne sourions pas : ce pieux attachement aux vieilles pierres, c'est toute l'âme de la ville. On a tort de penser, parfois, que seule la vie paysanne est enracinée dans ses traditions profondes. Le sens du passé ne manque point à la vie citadine ; il y est même plus précis, évoque des noms et des dates. N'est-ce point dans ces vieux quartiers que nous avons tous perçu la réalité historique, trop souvent desséchée dans les livres ? »* Ibid., pp. 124 - 125.

L'histoire et la diégèse pouvaient s'y loger et même y prendre corps. Des films comme *Metropolis* de Fritz Lang[379], *Playtime* de Jacques Tati[380], mais aussi *Manhattan* de Woody Allen[381], *Lisbon Story* de Wim Wenders[382] et *Alphaville* de Jean-Luc Godard[383] ont construit leur récit sur l'imaginaire de ces univers urbains. Ils ont tous joué sur ce petit *« supplément d'âme »* qui se dévoile à ceux qui prennent le temps de le regarder ou de le filmer. Dans ces films, l'impact de la ville sur la culture, la psychologie et les habitudes de ces habitants est au premier chapitre du récit. Charles Perraton, dans le premier chapitre du livre *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma*[384], reprend les propos du sociologue Richard Sennett en insistant sur l'idée que les villes sont, elles-aussi, responsables des images mentales, qu'elles produisent sur leurs habitants. Les villes, selon ce questionnement, constituent le cadre d'une réflexion interne à chacun de ses habitants. Elles façonnent un lien particulier entre elles et leurs usagers tout comme ce que Rossi proposa avec les *« faits urbains ».*

Cherchant à ne plus faire table rase de l'histoire de la ville, Rossi en prolongeant la réflexion de Georges Chabot sur *« l'âme de la cité »,* construisit une approche réflexive de l'étude de la ville qui mettait en valeur la perception de l'espace et la mémoire des lieux. En cherchant à comprendre ce qu'il pouvait y avoir derrière les choses, ce qui en faisait leur essence, il rejoignît ce que Walter Benjamin appelait *« l'aura de la ville »*[385]. L'aura chez Benjamin est ce qui donne à penser une double expérience personnelle, à la fois sensible et poétique, tout en nous submergeant. *« L'expérience de l'aura repose sur la traduction de la*

---

379 ***Metropolis****,* réalisation : Fritz Lang, scénario : Fritz Lang et Thea von Harbou, photographie : Karl Freund et Günther Rittau, musique : Gottfried Huppertz, producteur : Erich Pommer, interprètes : Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George, 1927, durée : 2 versions - 120 et 145 min.

380 ***Playtime****,* réalisation : Jacques Tati, scénario : Jacques Tati, Jacques Lagrange et Art Buchwald, photographie : Jean Badal et Andréas Winding, musique : Francis Lemarque et James Campbell, producteur : René Silvera, interprètes : Jacques Tati, Barbara Dennek, Rita Maiden, France Rumilly, France Delahalle, Valérie Camille, Erika Dentzler, Nicole Ray, 1967, durée : 155 min.

381 ***Manhattan****,* réalisation : Woody Allen, scénario : Woody Allen et Marshall Brickman, photographie, Gordon Willis, musique : George Gershwin, producteur : Charles H. Joffe, interprètes : Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, Raymond Serra, 1979, durée : 96 min.

382 ***Lisbon Story****,* réalisation : Wim Wenders, scénario : Wim Wenders, photographie : Liza Rinzler, musique : Madredeus, montage : Peter Przygodda, interprètes : Rüdiger Volger, Patrick Bauchau, Madredeus, Manoel de Olivera, 1994, durée : 100 min.

383 ***Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution****,* réalisation : Jean-Luc Godard, scénario : Jean-Luc Godard d'après *Capital de la douleur* de Paul Eluard, photographie : Raoul Coutard, musique : Paul Misraki, producteur : André Michelin, interprètes : Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Howard Vernon, 1965, durée : 99 min.

384 Charles Perraton, François Jost (sous la direction de), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma – Du cinéma et des restes urbains*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2003, p. 272.

385 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle*, Paris, Cerf, tr. Fr, J. Lacoste, 1989, p. 464.

manière, jadis habituelle dans la société humaine, de réagir au rapport de la nature à l'homme. Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé – lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition [d'un monument], *ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ».* La ville permettait donc à ses habitants (comme aux spectateurs de cinéma) de développer leur imaginaire et leur mémoire sensorielle.

La réflexion de Chabot et de Walter Benjamin selon laquelle, la ville en dehors de ses dimensions spatiales et temporelles, développait aussi une dimension « spirituelle » permit à Rossi de proposer une analyse et une compréhension des « faits urbains » qui s'organisent selon une méthode analogique.

> **3** – En reprenant l'enseignement de Marcel Poëte, la construction de la ville serait à envisager comme un processus diachronique qui s'inscrirait dans l'espace, la pierre, le temps et ses permanences[386].

Ce qui intéresse Rossi dans l'œuvre de Marcel Poëte c'est son rapport au temps et à la présence de l'histoire dans l'étude de l'architecture de la ville. Au travers de l'examen des nombreux plans de ville et particulièrement ceux de Paris, ainsi que de leurs caractéristiques formelles, Poëte déduisit l'idée de la persistance des éléments dans la ville. Ces éléments étaient à considérer selon lui, comme les témoins de l'histoire de cette ville, ils en portaient les traces et permettaient à l'étude historique des villes de faire remonter dans le temps, la compréhension des faits présents. Par rapport à leur histoire propre et à leur continuité dans le temps, Poëte considéra les « faits urbains » comme des indicateurs, capables d'incarner non seulement les traces des évolutions qu'avait connu la ville à travers eux, mais aussi d'incarner un moment précis de l'histoire d'une ville. Rossi et Poëte leur témoignèrent une valeur objective et scientifique, qui pouvait servir à l'étude et à l'analyse de l'architecture de la ville.

[386] Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme,* op., cit.

Marcel Poëte, historien de formation, peut être considéré comme le père fondateur de l'urbanisme en France. C'est lui qui introduisit la dimension historique dans le domaine de l'urbanisme et chercha à en faire un outil de travail pour l'étude de la science urbaine. L'idée de la « persistance » mise en avant par Poëte se retrouve aussi dans l'œuvre de Lavedan où elle devient l'élément générateur du plan. En superposant les champs disciplinaires liés à la géographie et à l'histoire, Lavedan proposa que les recherches urbaines s'orientent vers cet élément générateur et s'interrogent sur la formation spatiale de la ville dans le temps[387]. La contribution de Lavedan au le livre de Rossi demeure assez paradoxale puisque, d'un côté, elle est très souvent citée mais en même temps, le lecteur sent bien que cette filiation n'a pas structuré en profondeur la réflexion de Rossi. La question reste de savoir si sa véritable valeur ne demeure pas plutôt dans sa référence scientifique que dans son contenu même.

> *« L'idée de la persistance est fondamentale dans la théorie de Poëte ; il guidera également l'analyse de Lavedan qui, parce qu'elle mêle les éléments tirés de la géographie et l'histoire de l'architecture, peut être considérée comme une des plus complètes dont nous puissions disposer. Chez Lavedan, la persistance devient la génératrice du plan* […]. *Dans cette génératrice est inscrite l'idée de persistance, qui s'étend également aux édifices matériels, aux rues et aux monuments urbains. »*[388]

Cette permanence des éléments d'architecture dans la ville, et avant eux, la permanence même du plan de la ville, s'explique pour Rossi comme faisant partie d'un passé qui continue de faire partie de notre expérience présente. Les faits urbains dans leur architecture cristallisent en eux la mémoire des lieux et ainsi permettent de se relier à l'idée du *Genius Loci*. Rossi compléta ce lien qui reliait un espace physique à la mémoire qu'il pouvait en restituer, en prolongeant les travaux de Maurice Halbwachs sur la formation de la mémoire collective au travers des phénomènes d'expropriation d'une grande ville[389]. Pour lui comme pour Halbwachs, les expropriations étaient les marqueurs sociaux de l'évolution de la ville. C'est à la croisée de ces réflexions sur les « faits urbains » que dans une lecture unitaire de l'architecture et de la ville, Rossi se reporta, une fois de plus, au principe d'une lecture du cadre bâti suivant la pensée analogique. Dans ce jeu d'influences complexes entre cadre de

[387] Pierre Lavedan, *Géographie des villes*, op., cit.
[388] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* op. cit., p. 46.
[389] *Ibid.,* pp. 184 – 197.

vie, au sens physique et matériel du terme, et vie sociale, où chacun évolue en même temps qu'il conditionne la position de l'autre, Rossi œuvra à la construction d'une nouvelle discipline scientifique. Le questionnement que réalisa Poëte, de l'histoire de l'architecture urbaine, fait écho, sur de nombreux points, au livre *Matière et Mémoire*[390] de Bergson. Celui-ci analysa le rapport entre le corps et l'esprit et proposa de s'interroger sur la mémoire afin de pouvoir faire le lien entre la dimension physique propre au corps, et la dimension spirituelle, propre à l'esprit.

Selon cette perspective l'histoire se fait *« science du temps et du changement »,* elle se développe autour d'une « plasticité » propre qui se construit en confrontant deux grands phénomènes : la durée (matière concrète du temps), et l'aventure (forme individuelle et collective de la vie des hommes). Ce même type de questionnement parcourt bien évidement l'œuvre de Poëte et de Rossi.

L'autre emprunt de Rossi à Marcel Poëte se situe dans la classification qu'il effectue au niveau des rues et des places publiques. Selon ce dernier, chacun de ces espaces, se distingue des autres en fonctions de *« la nature de ses usages, des échanges culturels et des échanges commerciaux »*[391] qui s'y produisent. Ils ont tous des caractéristiques qui leur sont propres et auxquels la discipline architecturale, dans un contexte urbain, peut se rattacher. Comme l'avait fait Lavedan dans son livre *Géographie des villes* et Georges Chabot dans *Les villes*, cette idée de caractéristiques, propre à chaque espace, a permis de construire un classement et une mise en ordre des différentes typologies d'espace en fonction d'attributs remarquables.

Rossi compléta ce travail de catégorisation en établissant un lien avec la pensée des architectes des Lumières qui avaient cherché à définir les principes d'une architecture qui se constitue à partir d'éléments simples et identifiables. Il poursuivit ce principe en argumentant que dans l'analyse et la Fabrique de l'architecture de la ville, chacun de ces éléments et chacune de ces typologies, se classait dans un système global formant la ville. La mise en relation de ces différentes approches réflexives, permit à Rossi de proposer un système

[390] Henry Bergson, *Matière et mémoire*, *Essai sur la relation du corps à l'esprit,* Paris, Presses Universitaires de France, [1939] 2010, p. 521.
[391] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* op. cit., p. 35.

d'analyse urbaine qui tienne compte à la fois des données génériques des éléments simples qui composent la ville, mais aussi de phénomènes plus complexes comme la prise en compte de la mémoire et de la culture des habitants.

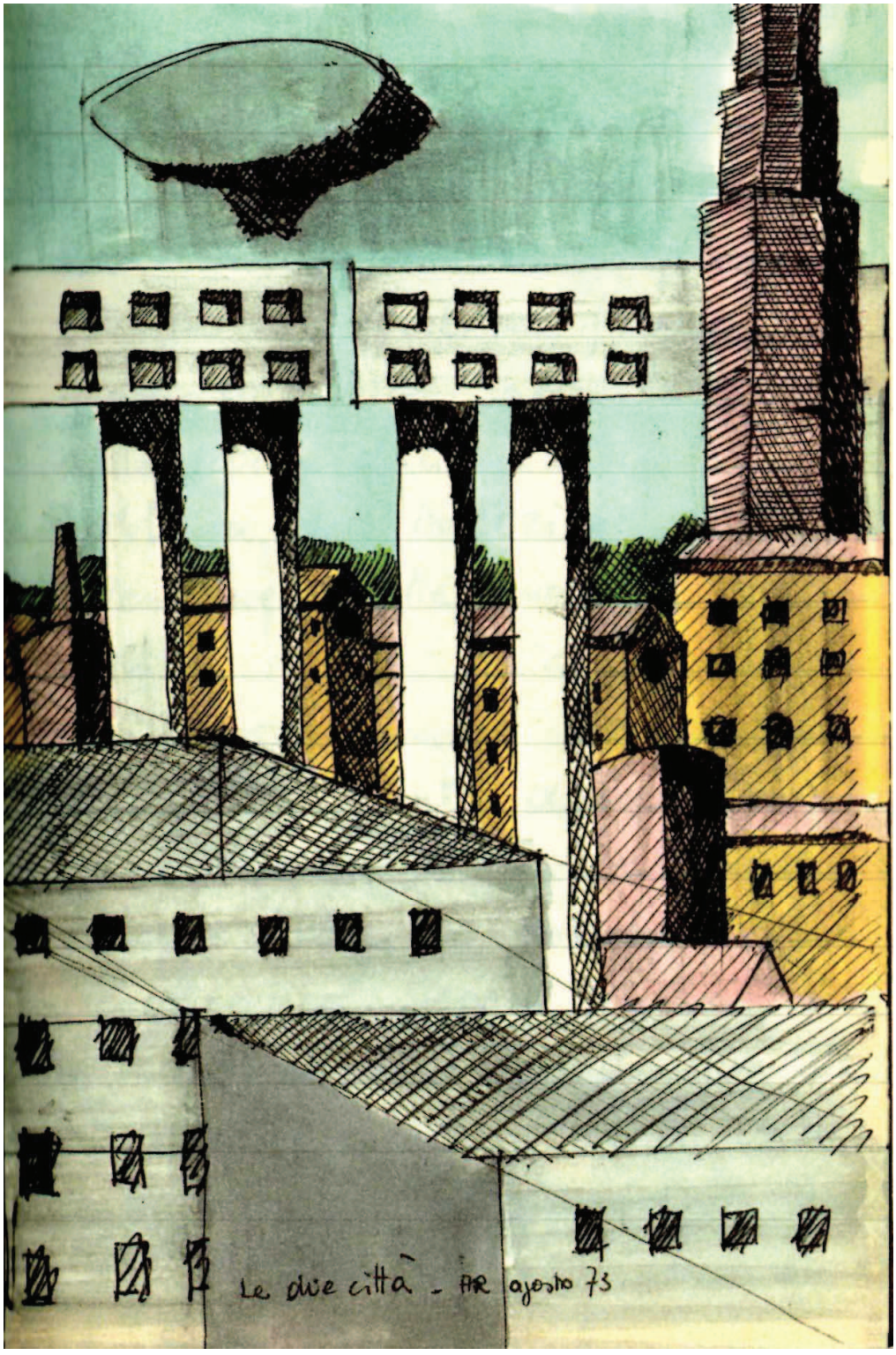


Figure 66 : Dessin d'Aldo Rossi, Le dive città, 1973, *Quaderni Azzuri* n° 15, 24 juillet 1973.

4 – La ville « artefact » : la compréhension des « faits urbains » selon une approche sociologique qui tient compte de l'histoire et de la culture de ses habitants.

C'est de par les nombreuses références à d'autres champs disciplinaires tels que la géographie humaine, l'histoire de la ville et l'anthropologie urbaine pour ne citer que les plus importants dans l'œuvre de Rossi, que la dimension sociologique prend, toute son importance. C'est en étudiant ces savoirs annexes que l'étude de l'architecture de la ville s'est dévoilée comme celle de la « condition humaine », prenant corps dans la matière de ses architectures. Cette *« chose humaine »,* pour reprendre les mots de Rossi, y est apparue de façon centrale dans son analyse de l'architecture de la ville : *« Je me demande parfois pourquoi l'architecture n'a jamais été analysée pour sa valeur la plus profonde, celle d'une chose humaine qui donne forme à la réalité et transforme la matière en fonction d'une conception esthétique. Elle est en ce sens non seulement le lieu de la condition humaine, mais un élément de cette condition, qui est représentée par la ville et par ses monuments, par les quartiers, les résidences et tous les phénomènes urbains que contient l'espace habité »*[392].

La ville, selon Aldo Rossi, peut être assimilée à *« un grand artéfact, un ouvrage d'ingénierie et d'architecture plus ou moins étendu, plus ou moins complexe, qui s'accroit dans le temps »*[393] (figure 66). La proposition de Rossi de comprendre la ville comme un *artefact* doit aussi s'entendre comme celle de l'étude de la ville en tant qu'œuvre d'art. Dans cette perspective, l'étude de l'architecture urbaine, chez Aldo Rossi, est à rapprocher de celle menée quatre-vingts ans plus tôt par Camillo Sitte dans *L'art de bâtir les villes*[394]. Il est en effet, le premier à avoir abordé l'étude de la ville et de ses architectures avec ce double objectif.

Cette investigation qui conduisit Camillo-Sitte à la visite de nombreuses villes en Europe (principalement en Italie, en France et en Allemagne), s'est structurée, à la fois par

[392] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., pp. 23 - 24.
[393] *Ibid.,* p. 67.
[394] Camillo Sitte*, L'Art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques* [*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889]*,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, tr. Fr. Daniel Wieczorek, 1996, p. 188.

une méthode rigoureuse et scientifique basée sur l'observation, ainsi que par une approche artistique et esthétique : *« Il nous a donc semblé opportun de tenter d'étudier un certain nombre de belles places et d'ordonnancements urbains du passé, afin de dégager les causes de leur effet esthétique. Car ces causes une fois connues avec précision, il serait possible d'établir une somme de règles dont l'application devrait permettre d'obtenir des effets analogues et tout aussi heureux. »*[395] Pour Rossi, la ville artefact se comprend comme une œuvre d'art, mais à la différence de Sitte, elle est avant tout un fait collectif qui prend suivant le point de vue choisi, une valeur psychologique ou sociologique[396]. En prenant pour acquis cette spécificité des faits urbains, et en prolongeant les travaux de Kevin Lynch[397], Rossi précisa que l'architecture de la ville s'imposait *« comme un vaste mouvement culturel »*[398] dans lequel l'individu et le collectif se rejoignaient.

L'architecture et la ville sont des créations humaines, elles agissent toutes deux sur les lieux et les modifient suivant les aspirations de l'Homme. Cet aller-retour entre architecture et ville, permit à Rossi de préciser que la spécificité d'un fait urbain commençait dans la matière (et la succession de ses modifications dans le temps), et dans l'esprit de ceux qui en étaient à l'origine ou qui le vivaient. Rejoignant la pensée de Lewis Munford, dans son livre *The culture of the city*[399]*,* Rossi exploita plus en avant cette idée : la ville serait un fait analogue au langage.

Dans sa comparaison de la ville à une œuvre d'art qui se construirait dans le temps, il chercha à partir de son intuition d'une construction de l'architecture de la ville, analogue à celle du langage, à identifier les « éléments » remarquables qui composaient la structure de la ville. Ces « éléments » qui formaient l'architecture de la ville permettaient de venir classifier les différents monuments et d'aborder ainsi une analyse des faits urbains à partir de données concrètes et objectives tout en tenant compte de la spécificité de chacun d'entre eux.

---

395 Camillo Sitte*, L'Art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques,* op. cit., avant-propos, p. XXIII.

396 *« L'étude de la psychologie collective tient incontestablement une place essentiel dans l'étude de la ville. […] Je crois également que les expériences fondées sur la psychologie de la Gestalt, comme avait commencé à en faire le Bauhaus et comme en fait l'école américaine de Kevin Lynch, peuvent donner des résultats utiles ; elles apporteront surtout une confirmation au niveau expérimental ».* Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 142.

397 Kevin Lynch, *L'image de la cité* [*The Image of the City,* 1960], Paris, Dunod, tr. Fr. Marie-Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard, 1999, p. 221.

398 Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 142.

399 Lewis Munford, *The Culture of the Cities,* op. cit., p. 318.

III.2 – Le type et l'analogie comme éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet en architecture chez Aldo Rossi

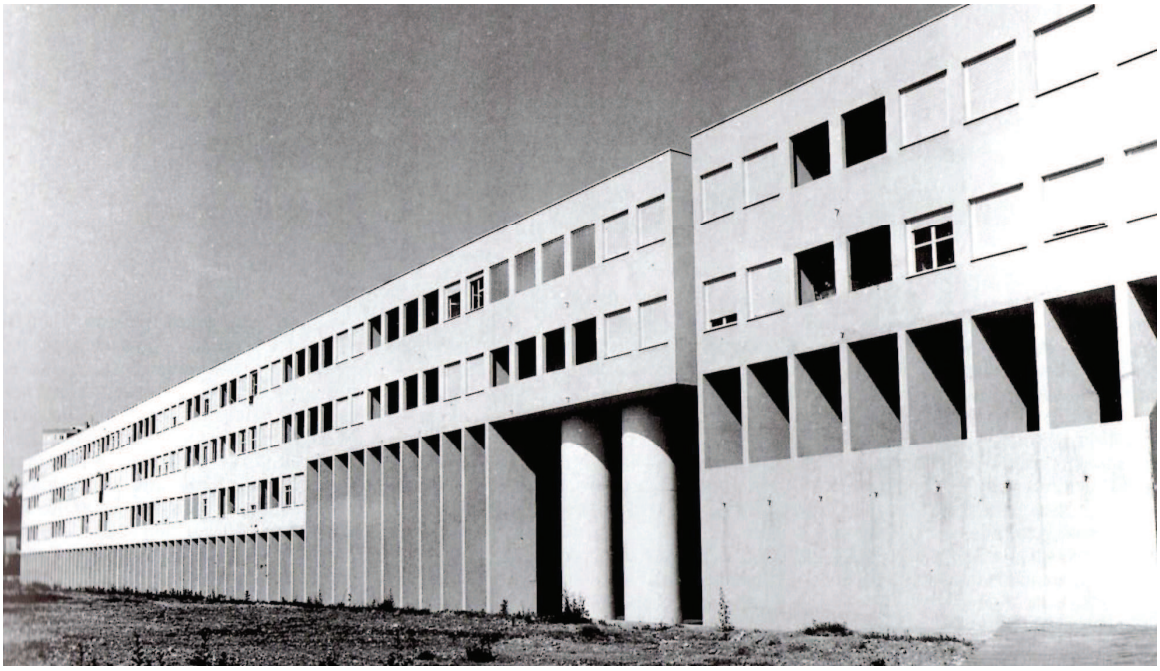


Figure 67 : Photographie de l'unité d'habitation pour le quartier Gallaratese à Milan, Italie réalisée par Aldo Rossi, 1969 – 1970, in Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi – Tout l'œuvre*, p. 49.

« Cet édifice représente, avec le projet pour le quartier San Rocco, l'expression de mes choix en matière de typologie d'habitation. Alors que celle du quartier San Rocco s'appuie sur la cour, celle du quartier Gallaratese se fonde sur la galerie ou la coursive. L'ensemble se développe le long de ce passage horizontal. La coursive est fondamentale dans l'architecture moderne : elle constitue une voie intérieure surélevée. C'est par ailleurs, avec la cour l'un des éléments les plus courants de l'architecture Lombarde. J'ai le sentiment que le choix arrêté d'une typologie, au moment de la conception du projet, est décisif. Beaucoup d'architectures sont laides parce qu'elles ne font référence à aucun choix précis. Elles n'ont donc pas de sens. »[400] (figures 67 et 68)

[400] Aldo Rossi, In, Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi – Tout l'œuvre* [*Aldo Rossi – Tutto le opere,* 1999], Cologne, Könemann, tr. Fr. Élizabeth Bozzi et Mathéa Giacometti, 2001, p. 46.

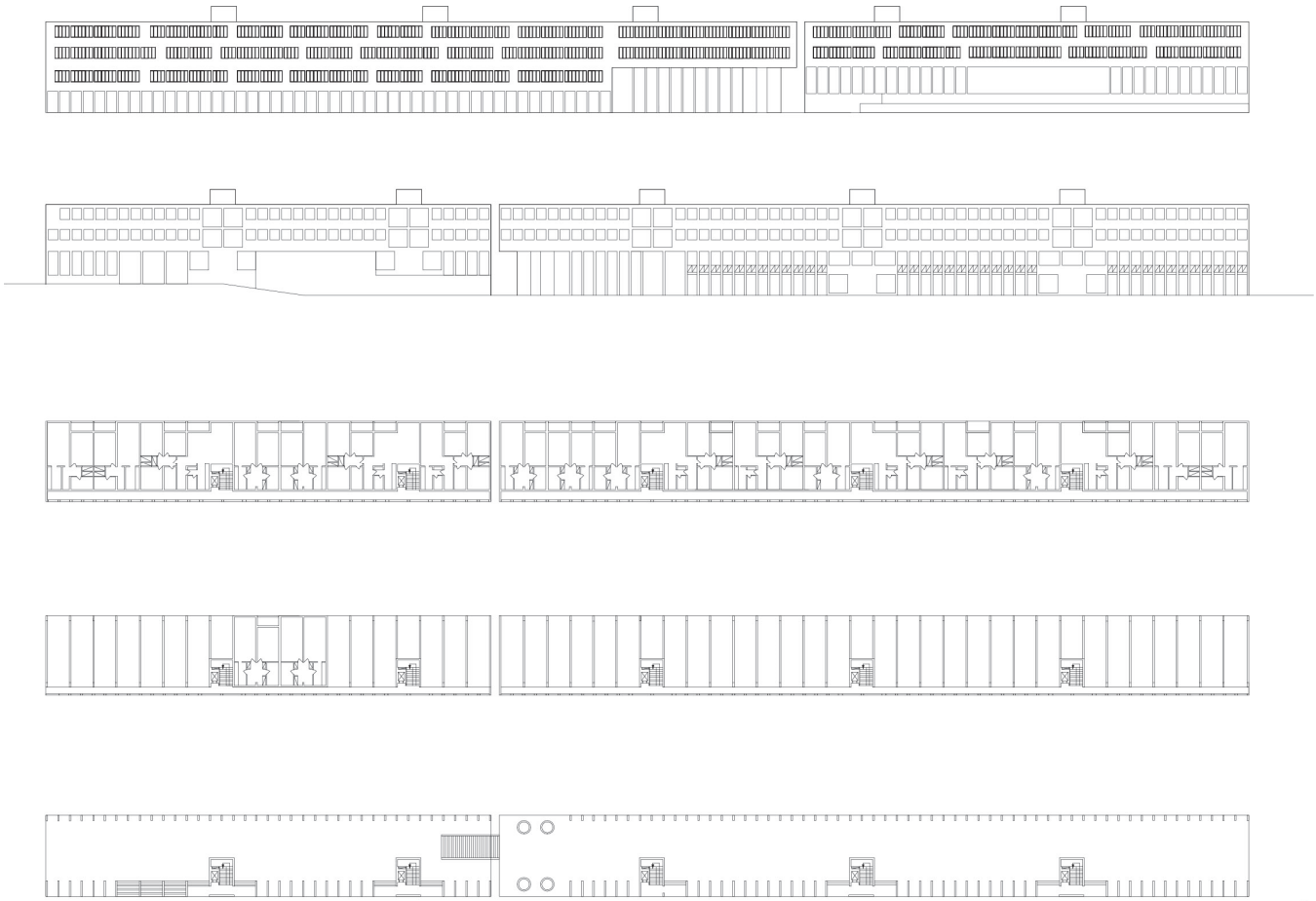


Figure 68 : Plans et élévations de l'unité d'habitation pour le quartier Gallaratese à Milan, Italie réalisée par Aldo Rossi, 1969 – 1970, dessin de l'auteur.

La notion d'analogie mise en avant dans la discipline architecturale par Giulio Carlo Argan durant les années 1960[401], est une des données fondamentales pour comprendre la tentative du projet rossien de théorisation de l'architecture. Elle permet de mettre en lumière l'idée que l'architecture dans sa Fabrique est liée au contexte culturel et politique de sa création, que l'architecte se nourrit de toutes ses images et qu'il les intègre dans son projet. Dans le premier de ses carnets bleus, Rossi en se questionnant sur la théorie de l'architecture dresse un parallèle immédiat entre théorie et analogie[402]. Pour lui, l'architecture est une forme en devenir qui se construit selon une pensée analogique. En analysant la définition liée au

401 Giulio Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme* [*Progetto e destino*, 1965], Paris, Les éditions de la Passion, tr. Fr. Elsa Bonan, révisé par Claire Fargeot et Agnes Paty, 1993, p. 280.

402 Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura,* op. cit., carnet 1, note du 19 juin 1968, tr. Fr. de l'auteur. *Da*ns cette note, Rossi propose que *« les formes élémentaires permettant de multiples opération en vue de la construction architecturale »* soient étudiées et analysées comme *« un moment logique »* qui poserait les bases de la Fabrique du projet.

raisonnement analogique il est facile de comprendre pourquoi elle a pour Rossi, un rôle aussi important dans la Fabrique de l'architecture. Fonctionnant par association d'idées, l'analogie a proposé un cadre de réflexion qui lui permet de développer au travers des notions de typologie et de logique un système des combinaisons possibles à mettre en œuvre dans la production du projet. D'origine mathématique, cette notion signifie en son sens premier, l'identité de rapport entre quatre éléments dans laquelle A est à B ce que C est à D. De ce fait, toute ressemblance établie dans le couple A et B l'est aussi dans le couple C et D. Comme le fait remarquer Cristiana Mazzoni *« ce qu'intéresse l'approche de la Tendenza et qui rejoint la position exprimée par Rossi dans sa fascination pour l'œuvre de Canaletto c'est qu'elle renvoie notamment au raisonnement par lequel l'esprit humain déduit d'une similitude observée entre plusieurs objets une similitude inobservée et invérifiable »*[403]. C'est celle-là même qui conduit la Fabrique du projet et sur laquelle Rossi s'interrogea dans les années 1960 et 1970. En reprenant les notes laissées dans les *Quaderni azzuri*, il est facile de constater que la question du processus analogique est au centre des questionnements de Rossi. Il cherche à le comprendre et à l'exploiter afin de proposer un corpus théorique et objectif qui pourrait compléter l'approche entamée dans *l'Architecture de la ville*.

L'un des moments clefs de cette tentative se situe en 1976, lors de la Biennale de Venise avec la présentation du tableau de Canaletto, *Capriccio palladiano* afin d'expliquer le principe de composition de la Città analoga. En présentant la « Venise analogue » réinventée avec les projets de Palladio, Rossi tenta d'expliquer comment les formes pouvaient changer et se présenter différemment de ce qu'elles étaient réellement, dans l'esprit de celui qui les employait. Dans son explication du tableau de Canaletto, il est resté sur la description du processus analogique, pourtant les notes de ses carnets font état d'un cheminement plus complexe. En parcourant le carnet 1 écrit durant le mois de juin 1968, on constate que l'analogie n'est pas le seul axe de réflexion à une théorisation du projet. Celle-ci organise, la plupart des notions développées par Rossi dans son premier livre telles que : la typologie, l'histoire, le rationalisme, la tendance, les faits urbains, la construction et les formes. Ce premier carnet construit point par point en décrivant chacune des notions précédemment citées, pose un premier regard sur la tentative rossienne de développer une théorie de la Fabrique du projet qui puisse être transmissible. Le processus analogique qui va être repris

[403] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, op. cit., pp. 37 – 38.

souvent dans les notes de Rossi, semble être perçu comme l'opération mentale qui permet de faire les liens entre tous les éléments à prendre en considération dans la Fabrique du projet. En ce sens, il est le moteur de la conception architecturale, et fait le lien, chez Rossi, entre le raisonnement et le développement du projet.

C'est l'étude approfondie de ce carnet, mais aussi de tous les autres jusqu'à la fin des années 1970, qui permet à notre travail de recherche d'articuler ces deux temps et de s'interroger sur la tentative de théorisation du projet par le raisonnement analogique[404].

III.2.1 – La typologie comme instrument de la Fabrique du projet

En proposant dès 1968, que la question de la typologie soit *« reconduite à sa source »*[405], Rossi en fit l'un des éléments centraux de son essai de théorisation de la Fabrique (figure 69) du projet. Avant d'approfondir notre recherche sur cette question, il nous appartient de revenir sur le contexte réflexif italien des années 1960 autour de la réintroduction théorique de la notion de typologie en architecture et dans son enseignement. Le type est une notion ambiguë qui fit l'objet d'un important débat entre Gorgio Grassi et Aldo Rossi au sein de la revue *Casabella Continuità*. Alimentant les nombreux articles qu'ils écrivirent tous deux durant la première moitié des années 1960, ils ne lui conférèrent cependant pas la même place dans la Fabrique du projet. Tout comme l'enseignement de Rogers, ce qui donna un sens pour Rossi à cette approche de la typologie, c'est l'histoire d'une continuité, d'une filiation qui devait être sans arrêt questionnée afin de construire le projet. La filiation que cherche à établir Rossi entre projet et typologie prend corps dans le

[404] L'étude des *Quaderni azzuri* à propos du processus analogique s'avère être intéressante jusqu'au carnet 22, écrit entre le 15 mai 1977 et le 21 juillet 1978. Les 25 autres carnets qui couvrent le reste de la vie d'Aldo Rossi n'en font plus mention. Paradoxalement, l'intérêt de Rossi pour le raisonnement analogique semble avoir décliné après sa présentation du tableau la Città analoga en 1976.

[405] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura,* op. cit., carnet 1, note du 19 juin 1968, tr. Fr. De l'auteur.

temps, et par rapport à d'autres disciplines connectées à l'architecture, comme que l'avaient démontré, quelques années plus tôt, les travaux de Rogers, Quaroni et d'Aymonino.

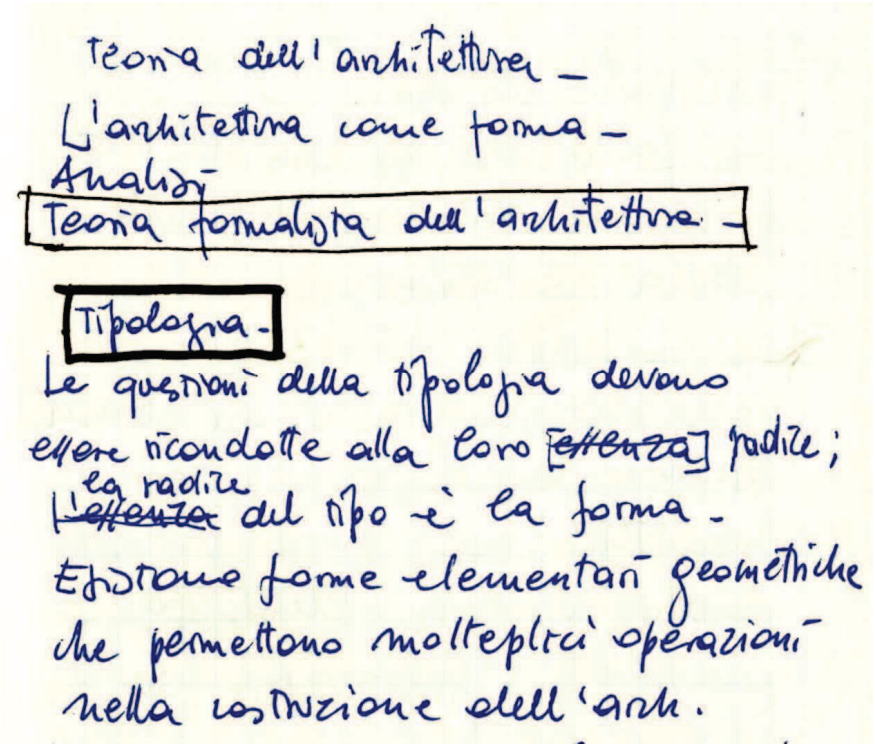


Figure 69 : Ecrits d'Aldo Rossi, *Quaderni Azzuri* n° 1, note du 19 juin 1968, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura.*

L'Architettura della Città qui fut initiée en grande partie, par Aldo Rossi lors de ses recherches pour animer le séminaire de théorie du projet architectural, lui offrit le cadre réflexif d'une première approche sur la typologie. Ce séminaire, lancé à l'initiative de Giuseppe Samonà, pour la refonte de l'enseignement du projet, fut l'occasion d'une réflexion partagée entre les enseignants de l'IUA de Venise, afin de pouvoir proposer un nouvel enseignement théorique au projet. Plus particulièrement, c'est le texte *Architettura per i musei* qui témoigna de ce questionnement sur l'enseignement de la Fabrique de l'architecture. Il est vrai, que seulement une année sépare le cadre de ses recherches par rapport à la publication de son livre et que les écrits qu'il y livre font aussi bien office de cours méthodologiques que de traités sur l'architecture urbaine. Il s'agissait tout autant de s'interroger sur le fond que sur la forme en repensant le projet en architecture au travers de sa façon de l'enseigner comme au niveau de son contenu.

La notion de type a une filiation complexe. Pour comprendre ce qui permet d'interroger dans cette thèse sa valeur épistémologique sur la Fabrique du projet en architecture, il faut se reporter au contexte italien du début des années 1960, lors de son introduction. D'une part, comment est-elle annexée aux débats de l'institut universitaire de Venise pendant l'année 1964 – 1965, puis, d'autre part, comment a-t-elle été reçue ? C'est issue de la lecture que proposa Giulio Carlo Argan en 1962, *Sur le concept de typologie architecturale* (elle-même empruntée à Quatremère de Quincy), puis de la valeur épistémologique que lui conféra en 1965 Guido Cannella, que Rossi appuya son discours. Pour Guilio Carlo Argan, le Mouvement Moderne qui a « nié dans sa presque totalité toute valeur au concept de typologie architecturale » a refusé de le comprendre comme un élément central dans la Fabrique du projet.

Or selon lui, le problème de la typologie est à situer dans le processus historique de l'architecture. Ils vont de pair et tous deux posent la question de la représentation symbolique dans l'architecture et son cadre bâti. Comme le reprendra trois années plus tard Rossi, la typologie organise un classement des formes en les comparant et en les superposant. En supprimant les caractéristiques spécifiques de chacune de ces formes, il devient alors possible de conserver leurs attributs génériques communs. Rossi et Argan envisagent le type comme *« un schéma issu du processus de réduction à une forme de base commune d'un ensemble de variantes formelles »*[406]. La structure de base ainsi obtenue par réduction, se présenterait selon eux comme *« la structure propre à la forme ou comme principe supposant en soi la possibilité de variantes formelles illimitées, jusqu'à la modification structurelle ultérieure du type lui-même »*[407]. Le type est à comprendre comme une forme en évolution permanente qui se modifie au grès des époques, des lieux et des courants culturels qu'il rencontre selon sa logique interne et générique.

En travaillant en tant qu'assistant de Carlo Aymonino sur *La formation du concept de typologie du bâti* lors du cours sur *Le Caractère distributifs des édifices*, Rossi, en arriva à envisager la rationalité de la classification typologique comme un processus scientifique qui pourrait être exploité selon le raisonnement analogique. En reprenant les notes de Rossi et en regardant de plus près, son engagement dans la réforme pédagogique de l'IUA de Venise

[406] Giulio Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme*, op. cit., pp. 57 - 58.
[407] *Ibid.*

durant l'année universitaire de 1964 - 1965, il est assez difficile de savoir qui entre Aymonino et lui-même fut le rédacteur de ce cours. Il est permis de douter de la paternité de ce texte en ne l'attribuant pas seulement à la main d'Aymonino mais en y enjoignant celle de Rossi. Connaissant les travaux de Boullée et de Quatremère de Quincy sur la classification typologique, ils cherchèrent à comprendre comment ce « catalogue » de types pourrait être investi par un raisonnement analogique[408].

Durand avait, apporté au cours d'Aymonino, une méthode pour l'analyse et le projet. Cette méthode fut empruntée au livre de Durand, intitulé *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*[409] qu'il rédigea à l'occasion de son enseignement de l'architecture à *l'École centrale des travaux publics*[410]. Composé de deux volumes, cet ouvrage reprend dans le second la traduction *De Architectura* de Vitruve, qui analyse différents édifices de la ville. L'ouvrage de Durand permit aussi à Aymonino et Rossi de rassembler tout l'historique des liens existants entre l'architecture et l'urbanisme. Ils construisirent leur approche pédagogique du projet en l'expérimentant sur site avec leurs étudiants. Les études d'Aymonino et de Rossi, sur les grandes réflexions liées à l'architecture du siècle des Lumières en France, ainsi que sur la profession d'architecte, amenèrent, Rossi à compléter la définition de Quatremère de Quincy, par un raisonnement analogique sur le projet.

Empruntant de nombreuses définitions, afin d'en retirer à la fois un vocabulaire précis et une nomenclature scientifique, dans le *Dictionnaire historique d'architecture*[411], de Quatremère de Quincy, Rossi débuta sa réflexion avec Aymonino, en s'interrogeant sur la donnée distributive d'édifices remarquables. Avec leurs étudiants, ils cherchèrent à proposer

---

[408] Dans l'un de ces séminaires sur *La formation du concept de typologie du bâti* Carlo Aymonino s'explique sur ce point en précisant *« qu'il est possible de tenter de dégager quelques caractères des typologies des édifices »* afin de mieux les préciser :
« A – l'unicité du thème, même s'il est divisé en une ou plusieurs activités, d'où découle une élémentarité remarquable de l'organisme ; B – l'indifférence, dans la formulation théorique, de ce qui est autour, c'est-à-dire d'une configuration urbaine donnée ; C – le dépassement des règlements de construction au sens ou le type est déterminé précisément à travers sa forme architecturale ». Carlo Aymonino, *Aspetti e problemi della tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici*, Venise, IUA de Venise, 1965.

[409] Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique,* publication à compte d'auteur, *dit le Petit Durand,* Paris, 1809.
Au sujet de Durand, il est aussi intéressant de noter qu'il travailla pendant quelques années sous la direction d'Etienne-Louis Boullée et que l'influence de ce dernier sur la façon de Durand d'appréhender le fonctionnalisme ou bien encore le recours au style néoclassique, se sent à la lecture de ses cours.

[410] L'*École centrale des travaux publics* deviendra rapidement l'*École Polytechnique*.

[411] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Librairie d'Adrien, Le Clère et Cie, Paris, 1832.

un corpus théorique qui permettrait, au moyen d'une simplification générique, d'attribuer des caractéristiques communes à ces édifices. Ces caractéristiques établies, ils purent les comparer et les référencer dans un catalogue qui avait pour ambition d'alimenter la Fabrique du projet en lui fournissant des références stylistiques, formelles et théoriques.

Introduire la réflexion analogique dans les opérations d'analyses et d'études du projet en architecture, permit à Rossi de ne plus simplement classer les types en fonctions de leurs formes propres mais en fonctions de leurs représentations symboliques dans l'inconscient collectif, tout en y assimilant leurs attributs génériques. En s'appropriant la définition de Quatremère de Quincy sur le type, il prolongea l'esprit humaniste qui accompagnait la rédaction des encyclopédies écrites durant le siècle des Lumières en France à la fin du XVIII^{e} siècle.

Quatremère de Quincy en tant qu'homme d'esprit, archéologue et féru d'art et d'architecture[412] avait proposé dans son *Dictionnaire historique d'architecture*[413] un certain classement des processus qui accompagnait la réflexion du projet ainsi qu'une redéfinition complète du vocabulaire employé. C'est notamment sa notion du « type » en architecture qui avait trouvé dans le projet rossien, une filiation complexe et ambitieuse. La définition que livre Quatremère de Quincy est à ce propos très éloquente quant au sujet de notre thèse. Elle s'attache non seulement à annoncer sa filiation à l'esprit de Vitruve ainsi qu'à exprimer la nécessaire double position de l'architecte dans son travail :

> *« L'architecture, dit l'écrivain Romain* [à propos de Vitruve], *est une science qui ne peut s'acquérir que par la pratique et la théorie. La pratique consiste dans une application continuelle à l'exécution des dessins qu'on s'est proposé, suivant lesquels on donne la forme convenable à la matière dont on fait toute sorte d'ouvrages. La théorie explique et démontre la convenance des proportions applicables aux choses qu'on veut mettre en œuvre ; d'où il résulte que les architectes, qui ont essayé de parvenir à la perfection de leur art, par le seul exercice de la*

[412] Quatremère de Quincy est un homme d'esprit, archéologue et féru d'art et d'architecture. Il réalisa une brillante thèse à l'Académie des inscriptions et belles lettres sur *« Quel fut l'état de l'architecture chez les Égyptiens, et qu'est-ce que les grecs en ont emprunté ? ».* Il s'engagea aux côtés de Charles-Joseph Panckoucke pour rédiger le volume 1 consacré à l'architecture dans l'*Encyclopédie méthodique*, fondée elle-même comme un complément à *l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* de Diderot et d'Alembert.

[413] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, op. cit., p. 102.

> *main, n'y ont fait que peu de progrès, tel grand qu'ait été leur travail, ainsi que ceux qui ont cru pouvoir y arriver par le seul raisonnement et la seul consonance des lettres. Ceux-ci n'ont jamais embrassé qu'une ombre. Il n'a été donné de recueillir de leur entreprises, et d'atteindre le but, qu'à ceux qui, s'étant munis des choses nécessaires pour y parvenir, ont joint ensemble la théorie et la pratique. »*[414].

Le type pour Quatremère de Quincy doit être compris comme un principe philosophique, presque comme une métaphore. C'est selon lui, un *« mot qui exprime par une acceptation fort générale, et dès lors applicable à beaucoup de nuances ou de variétés de la même idée, ce qu'on entend par modèle, matrice, empreinte, moule, figure en relief ou en bas-relief ».* Cette acceptation du « type » à laquelle adhérèrent Carlo Aymonino et Aldo Rossi, fut mise en avant lorsqu'ils abordèrent l'idée de permanence des monuments dans leurs cours. Rossi, qui avait repris dans *l'Architecture de la ville* la définition précise de Quatremère de Quincy, avait davantage insisté sur la valeur épistémologique du type en lui conférant une histoire. Histoire qui avait amené le type à passer de sa forme initiale à sa forme actuelle. Reprenant la définition du *« type »* dans le dictionnaire de Quatremère de Quincy lorsqu'il aborde la notion de type, Rossi en vint à l'envisager comme *« quelque chose d'à la fois permanent et complexe »*[415]*,* un fait logique qui précède la forme et la constitue. Selon lui, le type pouvait être transposé dans l'architecture de la ville en tant qu'outil car il recouvrait une valeur de concept permettant aux enseignants d'élaborer un discours scientifique. Pour Rossi, *« Quatremère de Quincy,* [était] *un des plus grands théoriciens de l'architecture,* [et avait] *compris l'importance de cette question »*[416]. La définition donnée reprenait partiellement celle du dictionnaire de Quatremère de Quincy. En reprenant l'intégralité de la définition du type, nous nous apercevons qu'elle a le mérite de présenter les nombreux points laissés en suspens par Aldo Rossi. Dès le début, elle insiste sur l'idée de permanence de l'architecture au travers de la longue généalogie du type, et recouvre l'idée que le type est à appréhender comme l'un des principes de la composition du projet.

> *« Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complétement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle. Ainsi on ne dira point (ou du moins aurait-on tort de la dire)*

[414] *Ibid.,* p. 629.
[415] Aldo Rossi, *Structure des faits urbains*, in l'*Architettura della Città*, op. cit, p.33.
[416] *Ibid.*

> *qu'une statue, qu'une composition d'un tableau terminé et rendu à servir de type à la copie qu'on en a faite ; mais qu'un fragment, qu'une esquisse, que la pensée d'un maitre, qu'une description plus ou moins vague, aient donné naissance dans l'imagination d'un artiste à un ouvrage, on dira que le type lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention. Le modèle entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est ; le type est au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleront pas entre eux. Tout est précis et donné dans le modèle ; tout est plus ou moins vague dans le type »*[417].

L'idée de la permanence et d'universalité du type que Rossi aborda dans *l'Architettura della Città* fut reprise en 1966 dans son article *Tipologica manualistica e architettura, rapporti tra morfologica urbana e tipologia edilizia*[418]. Selon lui, la composition en architecture serait régie par *« un élément qui* [jouerait] *son propre rôle ; et pas quelque chose à laquelle l'objet architectonique* [se serait] *adapté mais quelque chose qui* [serait] *présent dans le modèle* […][419]. Selon la définition de Quatremère de Quincy, ce *« quelque chose »* que définit Rossi, est ce que nous pourrions appeler l'élément typique ou plus simplement le type. Il *« est une constante et peut se retrouver dans tous les faits architectoniques »*[420].Pour lui, l'art de bâtir conserve dans sa pratique et dans sa forme les traces de ce *« germe préexistant »*[421] et se développe en fonction de ses propres changements postérieurs.

C'est aussi au travers de ces écrits que la définition du type de Rossi en vient à prendre son autonomie par rapport à celle de Quatremère de Quincy. À ce sujet, l'influence que joua sur Rossi, la lecture d'un des articles *Sul concetto di tipologia architettonica* au sein du livre *Progetto e destino* de Guilio Carlo Argan, est importante. C'est lui-même qui en fit mention dans la note 7 de *L'Architecture de la ville*, qui accompagne la citation de Quatremère de Quincy. Cette influence ne se traduisit pas seulement dans l'engagement idéologique que prôna Aragan en faveur d'un Mouvement Moderne international en architecture, mais plutôt dans les liens complexes qui relient la rationalité de l'architecture à ses fondements historiques. Selon Rossi, si les études de typologie pouvaient avoir le meme rôle que les

[417] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, op. cit., pp. 629 - 630.
[418] Aldo Rossi, *Tipologica manualistica e architettura, rapporti tra morfologica urbana e tipologia edilizia*, Venise, CLUVA, 1966, reproduit dans *Scritti sull'architettura e la città*, p. 304.
[419] *Ibid.*
[420] *Ibid.*
[421] Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, op. cit., p. 629.

études sur la fonction, la typologie pouvait également se présentait comme une idéologie et entretenir de nombreuses autres références à des elements distincts[422].

L'architecture, selon une lecture historique et métaphorique se constituerait au travers de ces éléments récurrents et conserverait dans sa structure, les principes élémentaires des types. Ces principes élémentaires régissant les types, seraient à comprendre comme *« une sorte de noyau duquel se sont agrégés, et auquel se sont coordonnés par la suite les développements et les variations de formes dont l'objet était susceptible. Ainsi nous sont parvenues mille choses en tout genre ; et une des principales occupations de la science et de la philosophie pour en saisir les raisons, est d'en chercher l'origine et la cause primitive. Voilà ce qu'il faut appeler type en architecture, comme dans toute autre partie des inventions et des institutions humaines »*[423]. Pour Rossi, il est important de comprendre la définition du type de Quatremère de Quincy comme un plaidoyer en faveur de sa valeur symbolique ; devant être interprété et utilisé de façon métaphorique dans la Fabrique de l'architecture. En envisageant de pouvoir développer la réflexion sur le projet à partir des caractéristiques génériques des types employés dans l'architecture et en proposant de les utiliser dans la composition, suivant un raisonnent basé sur l'analogie, Rossi ouvrit la porte à une approche rationnelle et scientifique de l'enseignement du projet. Ces éléments constituant l'architecture, devaient pouvoir être identifiés et amalgamés entre eux selon des règles mathématiques et un ordre logique, qui permettrait à la Fabrique du projet d'être transmissible et autonome. *« Même s'il n'existe pas un contenu d'éléments d'architecture (colonne ni bonne ni mauvaise, et donc impossible de donner un jugement étique); en tant que formelle, celle-ci se rapproche des mathématiques et donc d'une certaine complexité historique à son rapport aux mathématiques, jusqu'à l'identifier, etc »*[424].

Cette vaste intention de théorisation qui débuta avec l'écriture de *l'Architettura della Città,* et qu'il poursuivit jusqu'à la fin des années 1960, se construisit dans ses *Quaderni Azzuri* sous le nom de la *Città analoga.* La *Città analoga* ne se déclinait pas seulement au travers de deux tableaux présentés dans les Biennales de Milan et Venise en 1973 et 1976, mais elle correspondait à une profonde réflexion de Rossi afin de pouvoir définir une

[422] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *L'analisi urbana e la progettazione architettonica,* op. cit., carnet n°4, note du 30 décembre 1970.
[423] *Ibid.*
[424] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura,* op. cit., carnet n°1, note du 18 juin 1968, tr. Fr. De l'auteur.

« nouvelle stratégie du projet architectural qui reposait sur une définition de la pensée analogique empruntée à Carl Gustav Jung »[425].

Cette tentative resta incomprise par la plupart des recherches qui furent consacrées à Aldo Rossi, préférant se recentrer sur la position ambiguë défendue par les architectes de la Tendenza à partir de 1976. Cependant, cette tentative a été mise en lumière, il y a peu, par Jean-Pierre Chupin qui a investi les premiers écrits de Rossi durant les années 1960, ainsi que les Quaderni Azzuri publiés pour la première fois en 1999 par *Electa* et le *Getty Research Institute*. Reproduit tel quel et comprenant 47 volumes, ces carnets qui consignent l'ensemble des réflexions et projets de Rossi de 1968 à 1992, ont permis à Chupin de justifier en quoi l'intuition du raisonnement analogique proposé par Rossi pour théoriser l'enseignement du projet, pouvait être pertinente. C'est en prolongeant les travaux de Jean-Pierre Chupin et en nous appuyant sur les notes contenues dans ses carnets, que nous chercherons à prolonger le potentiel théorique qu'il y a à établir entre *l'architettura della città* et la *Città analoga*.

III.2.2 – De *L'Architettura della città* à la *Città analoga :* esquisse d'une thèorie

Le principe de l'analogie renvoie chez Rossi, comme chez beaucoup d'autres architectes à la question de l'expérience. Qu'elle soit professionnelle, par la pratique du projet, ou qu'elle soit de l'ordre de l'intime, elle tient dans ce qu'il appelle « l'élément subjectif ». C'est en ce sens, que le fait de donner à l'histoire du contexte et à la dimension personnelle de l'architecte une telle importance, dans le projet, renvoie à une double dimension qui se lie par rapport au projet, mais aussi par rapport à son concepteur.

425 Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, op. cit., p. 134.

Dans une note datée du 30 mai 1971, dans le carnet n°7, Aldo Rossi s'interroge sur l'architecture analytique et cherche à comprendre comment certains éléments architecturaux *« reviennent continuellement »*[426] dans la construction de la ville. Il observe que des figures telles que le triangle, le pont de Parme et de Segrate, le portique et la façade du Mont-Amiata se retrouvent réemployés *« dans un montage pièces par pièces »*[427] dans de nombreux autres édifices. Il émet alors l'idée que ce qui fait le lien entre toutes ces formes et ces réemplois, se situe à la fois dans un rapport à l'histoire et au site sur lequel sont édifiées ces constructions, mais aussi dans un rapport qui ne peut avoir de sens que si l'on cherche à le comprendre au travers d'un raisonnement analogique. Selon lui, dans le cadre de la composition architecturale, il est possible d'établir de façon *« récurrentes »*[428], certaines correspondances entre ces parties. Celles-ci sont à étudier et à analyser comme des indices qui permettraient de comprendre l'évolution des architectures de la ville et de leurs différentes typologies. C'est ensuite, au fil de leur propre histoire, qu'elles acquerraient une autonomie et un sens différent[429].

Comme Rossi l'avait déjà fait remarquer dans son texte *une architecture pour les musées*, l'analyse et l'emploi de formes et de typologies existantes, constituent le point de départ d'une théorisation de la conception de la Fabrique de l'architecture. Pour lui, la question de l'emploi d'une forme est le seul vrai problème de l'usage et de la fonction en architecture. L'analyse de l'emploi des formes, mais également de la possibilité d'usage de n'importe quelle forme au moyen d'une série d'opérations logiques sur une forme donnée, définit le rôle de l'architecture : *« S'il existe la possibilité d'une série d'opérations sur l'architecture qui peuvent se manifester concrètement, celles-ci peuvent s'avérer sur la forme de base »*[430]. Il considère ce point de départ réflexif comme l'essence même de l'architecture. Pour lier ces notes à la lecture donnée par Rossi, du tableau de Canaletto, il faut comprendre l'analogie comme l'une des formes de raisonnement la plus essentielle. La *« Venise*

---

[426] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Elementi di architettura analitica,* op. cit., carnet n°7, note du 30 mai 1971, tr. Fr. De l'auteur.
[427] *Ibid.*
[428] *Ibid.*
[429] Ibid. *« Naturellement, par la suite, ces compositions acquièrent également un sens, mais à ce sujet je ne souhaite pas m'avancer pour le moment. Du point de vue de la technique architectural cela reste une limite. Établir comment et pourquoi c'est une limite. De ce point de vue la composition avec San Carlo, la scala, le triangle et la tour, est, peut-être, la plus accomplie ».* tr. Fr. de l'auteur.
[430] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura,* op. cit., carnet 1, note du 19 juin 1968, tr. Fr. de l'auteur.

analogue » de Canaletto, réinventée par les trois projets de Palladio, dans les tableaux de Chirico ou dans les architectures urbaines de Loos, permet de démontrer que certaines de ces formes géométriques et architecturales, peuvent changer ou évoluer au contact d'autres formes.

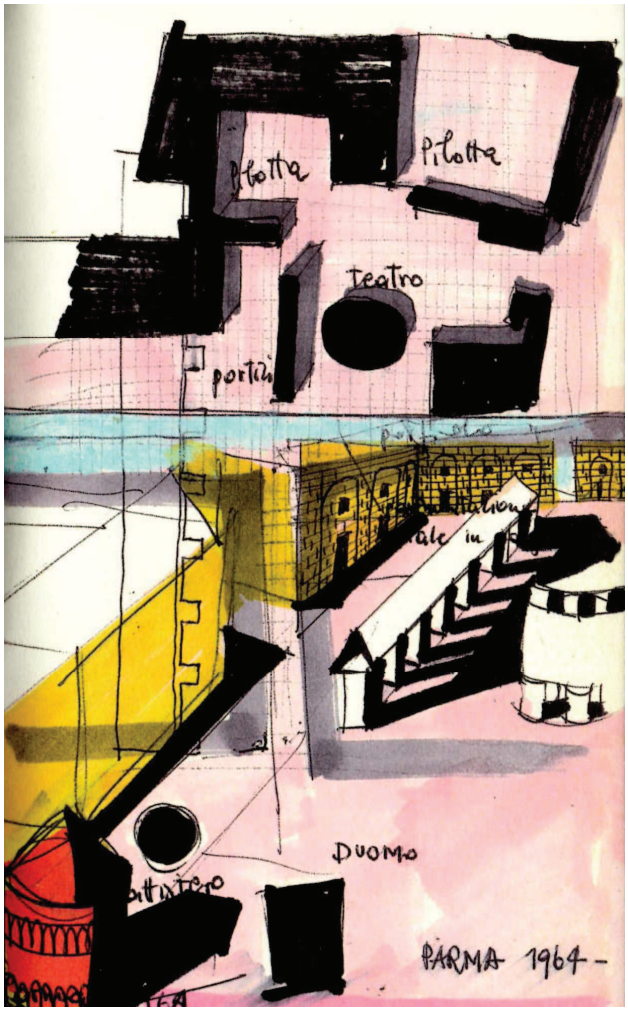


Figure 70 : Dessin d'Aldo Rossi, Parma, 1964, *Quaderni Azzuri* n° 12, juin 1972.

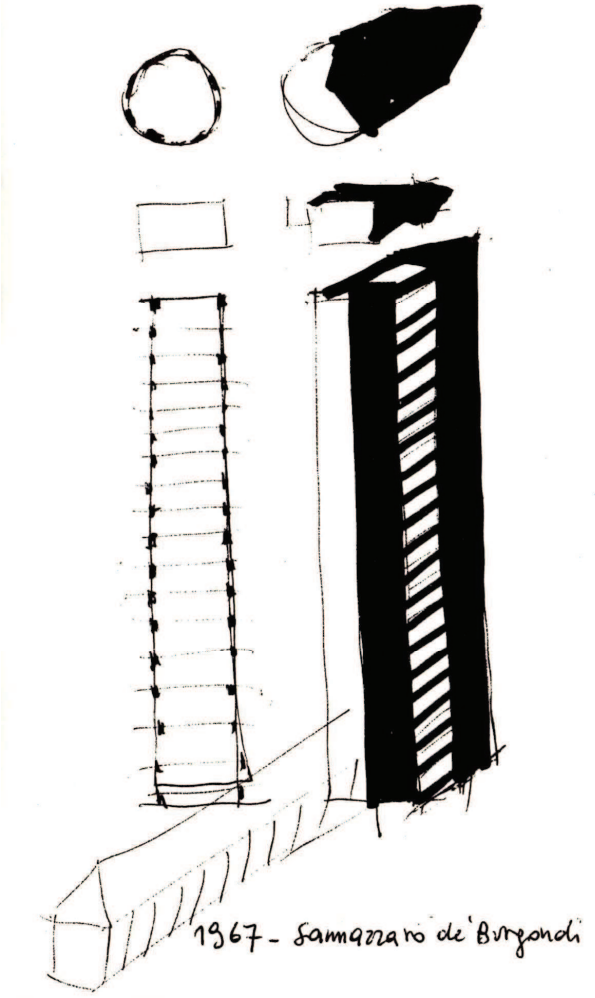


Figure 71 : Dessin d'Aldo Rossi, Parma, 1964, *Quaderni Azzuri* n° 12, juin 1972.

Pour Rossi, il est clair que ce qui permet de les assimiler entre-elles, se structure dans l'esprit de celui qui les conçoit. *« Ce système de composition des formes, fait de juxtapositions répétées, d'images, d'espaces, de lumières, de contractions et agrandissements d'échelle en rapport avec la géographie du lieu, renouvellerait à chaque fois son sens et produirait sa tension interne »*[431] (figures 70 et 71). Cette *« tension interne »* à l'architecture,

[431] Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, op. cit., p. 37.

telle que l'exprime Cristiana Mazzoni, fait écho à ce que Rossi considère comme un travail de classement typologique qui organiserait le schéma des opérations de conception. Les opérations de conception sont directement issues des formes typologiques, *« elles ont une valeur d'affiche »*[432] qui permet à la Fabrique de l'architecture de s'organiser par étapes. En suivant cette logique, Rossi orienta sa réflexion théorique, en proposant de s'interroger étape par étape sur les fondements du projet et d'organiser le processus de Fabrique selon une méthodologie structurée et transmissible. Elle avait l'avantage de permettre de passer progressivement d'une théorie du projet à une théorie de la pratique. L'idée de base étant que l'une ne pouvait aller sans l'autre et que la principale difficulté qu'avaient rencontrée, jusqu'à présent, les traités d'architecture, se situait dans cette articulation entre savoir et savoir-faire.

C'est en continuant dans cette voie que Rossi ambitionna de pouvoir contribuer, lui aussi, à un enseignement du projet qui pourrait se décliner d'une part autour de références théoriques issues de l'analyse typologique, et d'autre part, autour de ses propres projets en faisant appel au raisonnement analogique.

Lors de la publication de la seconde édition italienne de *l'Architettura della Città,* dans son carnet n°3, Rossi écrivit, dans une note datée du 11 janvier 1970 pour l'avant-propos*,* qu'il avait avancé la théorie sur la ville analogue comme une « procédure diapositive ». Cette procédure tout en étant axée sur certains faits urbains fondamentaux dans l'édification des villes, lui permettait de s'expliquer sur le système analogique qu'il envisageait de développer dans son essai.

Après avoir démontré que les types réemployés dans l'architecture étaient tous issus de types ayant déjà étés utilisés, Rossi en arriva à avancer l'idée qu'il en allait de même pour les faits urbains. La réalité urbaine autour de laquelle se constituent les faits urbains permettait de créer d'autres faits urbains analogues aux précédents mais re-contextualisés et adaptés à leurs nouveaux usages et à leurs représentations collectives, selon leur logique interne. *« Même l'architecture réfléchie a priori et expérimentée sur une situation urbaine précise reçoit un nouveau sens. Il ne s'agit donc pas d'acclimatation mais de principes*

[432] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Exposizione interna Politecnico – Progettazione.Significato della progettazione,* op. cit., carnet 5, note du 29 novembre 1970, tr. Fr. De l'auteur.

logiques d'un système de formes modifiant les formes »[433]. En faisant la supposition que les faits urbains pourraient être classés selon des critères spécifiques, et que leur évolution dans le temps, pourrait être étudiée de la même façon que les types, Rossi envisagea de découper la Fabrique du projet en différentes phases. C'est ce travail qu'il fonda *« sur la capacité de l'imagination à naître même des choses* [et] *de leur histoire* […] »[434] en essayant de développer la thématique de la *Città analoga*.

Intéressons-nous à présent à ces quatre phases que Rossi construisit sous forme de plan lors de sa dissertation sur l'architecture le 28 janvier 1970[435] :

1 – *« L'analyse urbaine et la conception »* :

La première de ces phases débuterait avec l'analyse des faits urbains et des types à prendre en compte dans le projet. En réalité, l'analyse constitue déjà le projet pour Rossi car elle organise au fur et à mesure la hiérarchie des choix opérés. *« Ainsi les projets que nous choisissons au sein de l'histoire, et ces architectures sur lesquelles s'exerce l'analyse constituent la matière de l'architecture »*[436].

2 - *« Les formes typologiques de l'habitation »* :

La seconde phase se déclinerait comme une lecture historique de l'évolution des types et des faits urbains choisis, afin de déterminer de façon rationnelle et logique, lesquels

[433] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Architettura della Città,* op. cit., carnet n°3, note du 11 janvier 1970, tr. Fr. de l'auteur.
[434] Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, op. cit., p. 139.
[435] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *La Città analoga,* op. cit., carnet n°4, note du 28 janvier 1970
[436] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Architettura peir i musei,* op. cit., carnet n°2, note du 2 décembre 1969, tr. Fr. de l'auteur.

présenteraient le plus d'intérêt pour le projet, face à son contexte historico-culturel et à son insertion dans la ville.

3 – *« La théorie de la conception »* :

La troisième phase opérerait une mise en image du projet par le biais du raisonnement analogique. Cette phase qui bien évidemment était la moins évidente à théoriser, devait se dérouler selon Rossi, par une succession d'aller-retour, permettant le passage du type et des faits urbains, au dessin du projet.

Cette phase devait quant à elle, conclure la Fabrique du projet en opérant une vérification formelle, logique et rationnelle du dessin projeté, afin de le confronter à ses objectifs initiaux. Dans ses carnets, Rossi développa à maintes reprises l'esquisse d'un sommaire à la *Città analoga* afin d'organiser de façon cohérente et progressive, une théorie du projet. Rappelons que c'est l'objectif prioritaire qu'il avait annoncé dès 1965 dans son texte *Une architecture pour les musées* en insistant sur le fait que *« la théorie du projet est le moment le plus important, le moment fondateur de toute architecture ; un cours de théorie du projet doit donc s'affirmer comme l'axe principal d'une école d'architecture »*[437].

4 – *« La ville socialiste »* :

Après ces trois phases énumérées par Rossi, il faut aussi en présenter une quatrième sur laquelle il basa conjointement une approche politique et personnelle. L'idée que la ville est par excellence une construction sociale, comme nous l'avons démontré dans les pages précédentes, trouve ici une application directe. Au travers de ce quatrième volet, Rossi souhaitait pouvoir mettre en lumière de façon théorique le lien qui existe entre le Politique et

[437] Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.

l'architecture. Selon lui, l'idéologie socialiste vers laquelle doit tendre l'architecture de la ville influence la conception et la perception des formes urbaines. Dans une note du 15 mai 1970 dans le cahier n°5[438], Rossi développa une réflexion sur le rapport entre la forme et l'idéologie. Il exploita cette idée en prenant à témoin les constructions des Bénédictins et des Chartreux et fit remarquer que leurs règles de vie définissaient l'emploi d'une typologie plutôt qu'une autre. Ce choix de vie particulier, définissait des règles de vie en communauté mais aussi l'emploi d'un certain type en fonction des choix idéologiques et formels inscrits dans les codes sociaux du groupe[439]. Selon la réflexion de Rossi, cet exemple caricatural et démonstratif se reproduisait de la même façon dans la ville en fonction de ses caractéristiques sociales et culturelles.

Dans ce quatrième point, il faut revenir à l'une des questions centrales de l'approche rossienne de la théorie du projet et s'interroger sur la véritable signification de *« L'élément subjectif »*. Cette donnée personnelle, et la nécessité de se référer dans l'acte de création en architecture, à celui qui en conçoit le projet, amena Rossi à s'expliquer sur ce qu'il entendait lorsqu'il parlait de « Tendance ». En prenant appui sur le texte de Rogers *Elogio della tendenza*, Rossi décrivit comment la tendance pouvait être interprétée *« comme le développement unique d'une série de formes et de résultats »*[440]. Pour lui, elle est un moment de la théorie et se lie à la dimension personnelle de l'architecte et de l'auteur. *« La conception prend naissance d'un ensemble complexe de notions et d'émotions, mais celle-ci est liée à la possibilité de savoir mettre en œuvre (convertir, transformer) les notions et les émotions en une forme »*[441]. Elle fait partie de la dimension personnelle de l'architecte car *« même la première émotion architecturale, celle d'un architecte, est une forme »*[442]. Par la suite, la forme se précise au moyen des éléments pré-choisis dans les images mentales de l'architecte et réorganisées par un raisonnement analogique. *« Au cours du projet, la forme se modifie, cependant ces modifications font partie d'une seule idée de l'architecture, de façon à ce que*

---

[438] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *Forma et ideologia,* op. cit., carnet n°5, note du 15 mai 1970, tr. Fr. de l'auteur.
[439] *« Les dispositions de la règle Bénédictine constituent un réel projet à partir duquel s'articule l'organisation du monastère et elles constituent, donc, l'architecture propre à celui-ci: offrir des lieux pour le travail, pour le réfectoire etc* […]. *Cet emploi de la typologie est donc une technique lié au concept de typique. Celle-ci est un choix idéologique et formel ».* Ibid.
[440] Aldo Rossi, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura, I quaderni azzuri,* op. cit., carnet 1, note du 19 juin 1968, tr. Fr. de l'auteur.
[441] *Ibid.*
[442] *Ibid.*

l'artiste ne s'occupe que d'un seul et unique problème »[443].Cette tentative de vouloir expliquer la façon dont les émotions personnelles, participaient au raisonnement analogique, ne permit pas à Rossi de poursuivre son ambition de théoriser le projet en architecture.

À la lecture de ses carnets, on peut penser que Rossi comprit dès les années 1976 - 1977, le problème que soulevait la création des formes par l'analogie. Les différentes tentatives qu'il mena lors de la Biennale de Venise en 1976, avec l'exposition du tableau de la *Città analoga*, amenèrent Rossi, par la suite, à se recentrer sur son propre travail d'architecte[444] et à chercher dans ses propres œuvres une certaine théorie du projet. C'est ce qui le conduisit à l'écriture de *l'Autobiographie scientifique* en 1981, en poursuivant de façon rigoureuse et scientifique, le répertoire ouvert par la classification typologique.

III.2.3 – La création des images mentales et le processus analogique dans le projet

Durant son parcours, Aldo Rossi n'eut de cesse de chercher à constituer un répertoire formel et théorique de l'architecture qui permette d'articuler la théorie et la pratique de la discipline. Consignant dans ses *Quaderni azzuri,* chacune de ses intuitions, sous forme de dessins, de croquis et de notes, il développa dès le milieu des années 1960, une réflexion sur la théorie du projet. En tant qu'architecte, le parcours intellectuel, professionnel et politique de Rossi, se construisit de façon empirique. C'est sans doute ce qui lui permit de penser l'architecture urbaine comme un « tout » indissociable qui ne pouvait se définir qu'au travers d'une approche globale. Cette lecture de la ville se fit comme celle de la « polis » et elle

[443] *Ibid.*
[444] *« L'analyse de mes projets tend à poser les bases d'une théorie analytique de l'architecture indépendamment des conditions dans lequelles l'architecture s'y trouve toujours contrainte : conditions historiques, fonctionnelles, économiques etc ».* Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *La Città analoga - Architettura analitica,* op. cit., carnet n°14, note du 31 décembre 1972, tr. Fr. de l'auteur.

positionna de façon très nette Aldo Rossi au sein de la *Tendenza* et de son approche liée au contexte. Dans sa recherche d'une posture face à la crise de l'enseignement du projet, en Italie dans les années 1960, et plus encore dans celle de l'enseignement du projet urbain, Aldo Rossi fait figure d'architecte cultivé et intellectuel. C'est le modèle de Vitruve, de Leonardo Da Vinci et de Quatremère de Quincy qu'il prit à parti au travers de ses réflexions. La position humaniste de Rossi n'est pas celle couramment véhiculée par l'esprit des Lumières selon la filiation à Pétrarque et à la Renaissance italienne (se préoccupant essentiellement de chercher à élever la dignité humaine), mais une position plus intime qui n'avait d'autre objectif que de remettre au centre de sa réflexion, l'Homme. Rossi le fait remarquer, en précisant tout au long de son livre que la ville est faite par et pour l'Homme. La ville serait, selon lui, *« la chose humaine par excellence »*[445]. C'est bien ici, au cœur de cette approche humaniste que le projet de Rossi prend forme en introduisant avec la plus grande sagesse, les sciences sociales.

Pour lui, le véritable problème dans l'enseignement de l'architecture de la ville réside dans la construction d'un système logique ayant sa propre validité scientifique et autonome. Il chercha à le mettre en avant dans son texte *Une architecture pour les musées* en proposant un cours de théorie du projet qui soit fondé sur une approche rationnelle du principe même de Fabrique de l'architecture. Ce débat, sur l'enseignement, que poursuivit Rossi sur le contenu de l'essai de Boullée, reprend à son compte la dialectique de la discipline architecturale en cherchant à articuler la théorie à la pratique. Il chercha à se baser sur le corpus de références théoriques dont faisait état Boullée dans sa réflexion, tout en justifiant l'imaginaire créatif de l'architecte, par le processus analogique.

Il utilisa la méthode comparative comme vecteur à son étude sur l'architecture de la ville[446]. Il resta convaincu de l'importance de la méthode historique pour mener à bien cette recherche. Il utilisa la comparaison et la description des faits urbains en cherchant dans les fondements conceptuels de la théorie en architecture, un raisonnement qui puisse se développer à partir de la figure de la métaphore et du principe de l'analogie. Jean-Pierre

[445] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 56.
[446] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, op. cit., pp. 14 -15.

Chupin en reprenant les propos du philosophe Michel Serres[447], précise dans son livre, que la connaissance architecturale s'élabore et se transmet avant tout dans le métissage et que c'est ainsi qu'il faut comprendre les recherches de Rossi[448]. Cette question d'échange se situant au cœur de l'analogie, est d'autant plus vraie en architecture, que l'expression de cette discipline est réalisée par des dessins, des figures et des modèles qui n'ont de valeur que par rapport à la réalité physique à laquelle ils renvoient. La notion d'échange, ressemble, le plus souvent, à un transfert de connaissances qui opère d'une discipline à l'autre, comme ce fut longtemps le cas entre la biologie et l'architecture, ou, d'une culture à une autre, comme l'envisageait Rossi. L'effort de théorisation que poursuit Rossi tout au long de sa pensée, renvoie en permanence à des modèles et des images qu'il emprunte à la ville, à son histoire et à sa culture tout en y greffant, comme en atteste les *Quaderni Azzuri*, sa propre expérience d'architecte. Le tableau de la *Città Analoga* réalisé en 1976 renvoie, lui aussi, à cette idée du métissage. En prenant appui sur les nombreux dessins et projets qui le composent, cette œuvre permit d'ouvrir à la profession, une réflexion sur l'utilisation de l'analogie dans le projet en architecture.

L'idée centrale des recherches de Rossi, réside dans l'ambition de proposer un cadre de recherche objectif. En poursuivant la compréhension de l'architecture de la ville comme un fait lié à l'être humain, Rossi proposa que le projet, visant à la construction de la ville, soit investi par une étude sur le principe de formation des images. Cette idée apparait de façon claire dans le texte *Introduction à Boullée* en 1967 qui accompagnait la traduction en italien du livre d'Etienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art,* réalisé par la femme de Rossi[449].

En cherchant à comprendre l'essai de Boullée comme un témoignage *« exalté »*[450], à la fois emprunt de rationalisme et d'un rapport constant à la métaphore, Rossi se questionna sur

[447] Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Edition François Bourin, 1991, p. 250.
[448] Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, Paris, Infolio, op. cit., p. 99.
[449] Aldo Rossi, «Introduzione », *in* Etienne-Louis Boullée, *Architettura, saggio sull'Arte*, Marsilio, Padova, 1967, pp. 7-24 (introduction à la traduction italienne du manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale); réédité in Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città. 1956-1972*, Milan, CittàStudiEdizioni, 1991, pp. 346-364. *« Nous avons donc d'un côté l'autonomie maximale du système et la clarté des propositions, et de l'autre la singularité autobiographique de l'expérience. Et naturellement, en architecture le rapport est particulièrement Complexe. Dans le même ordre d'idée, on peut rappeler le jugement de Hautecoeur quand il affirme que Boullée comprend qu'il existe un degré supérieur de la métaphore, la possibilité de provoquer des émotions et de créer ce que Baudelaire appellera des correspondances ».* In, Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, op. cit., p. 102.
[450] *Ibid.,* p. 102.

la façon dont cet essai pourrait être utilisé dans l'enseignement du projet en architecture. Il faut comprendre, selon lui, l'importance des images et la *« valeur des formes »* dans le processus de composition comme l'acte essentiel qui permet au projet de se construire[451]. Ces images telles que les explique Rossi, sont des images qui se construisent mentalement et qui sont liées à la mémoire et à l'expérience de l'architecte ou de l'étudiant qui les utilise dans le projet qu'il est en train de concevoir. Ces images s'appréhendent comme des éléments objectivables qui permettent au nouveau projet de s'appuyer sur leurs valeurs formelles, leurs caractéristiques propres et leur pouvoir évocateur : elles sont des métaphores. Elles initient le processus de pensée du projet en organisant une comparaison immédiate et intuitive entre un bâtiment et un autre. C'est en fonctionnant par addition, en associant mentalement des idées, des formes et des types d'architecture, que ces images organisent le raisonnement analogique.

Dans un premier temps, elles guident le projet jusqu'à ce que celui-ci se retrouve confronté à la réalité du site, à la matérialité de l'édifice projeté, à l'économie, etc… Toutes ces données concrètent qui viennent enrichir le projet, permettent aux premières images mentales de se transformer et d'évoluer vers de nouvelles formes et ainsi de proposer une nouvelle solution à la fois inédite et originale. Pour s'expliquer sur ce passage des images mentales au projet, Rossi dans son texte *Introduction à Boullée,* revient sur le travail de Louis Khan, Le Corbusier et Nicolas Ledoux en faisant remarquer que leur choix d'images a autant d'importance que leur aptitude à prendre en compte les éléments concrets du projet. Rossi démontre que bien qu'ayant des références communes à certains styles architecturaux, les images mentales de chacun de ces architectes, demeurent personnelles et uniques. C'est le travail de l'inconscient et de la mémoire qui a structuré en profondeur la capacité symbolique de ces images. Autrement dit, bien que deux architectes aient pu voir le même édifice, ils n'en auront pas la même image mentale et ils ne l'utiliseront pas de la même façon, dans le processus de composition du projet. De ce fait, Rossi en conclut que les images mentales n'organisent pas le même rapport analogique d'un individu à un autre et bien que le principe d'association d'images soit fondamental dans la construction du projet, il ne peut pas être considéré comme une règle de composition à part entière. Pour lui, la question de la méthode de la Fabrique du projet est ailleurs. L'analogie est un outil de travail qui permet de projeter

[451] *« En réalité on n'accorde jamais assez d'importance à la valeur des formes telles qu'elles se présentent, ou telles que les élèves les connaissent d'une manière ou d'une autre, et dont l'image devient l'expérience fondamentale. Maintenant, cette expérience peut faire partie de la méthode et du système, mais elle peut aussi venir s'y superposer de façon extérieure, comme cela arrive souvent ».* Ibid., p 103.

de façon intuitive et empirique le projet. En 1967, lorsqu'il rédigea cette introduction, elle ne constituait pas encore une règle ou une théorie. C'est quelque temps plus tard que cela changea pour lui, et qu'il chercha à en théoriser son fonctionnement.

Rossi précisa à ce sujet, dans un article de la revue *2C Construccion de la ciudad,* que *« l'analogie est une façon de concevoir directement le monde des formes et des choses, et certaine fois, les objets eux-mêmes, jusqu'à ce convertir en un fait inexprimable s'il ne se manifeste pas dans de nouvelles formes »*[452]. Dans la suite de son article, Rossi se référa à la correspondance entre Freud et Jung, afin de définir ce qu'il entendait par l'emploi de la pensée analogique dans la Fabrique du projet en architecture. En citant Jung, Rossi expliqua qu'il comprenait cette définition du raisonnement analogique comme un processus qui trouvait sa propre justification dans l'histoire et la mémoire des lieux. Dans la correspondance entre Freud et Jung, l'analogie y est définie comme un concept théorique, de la façon suivante : *« J'ai expliqué que la pensée logique est la pensée exprimée dans des mots qui se dirige à l'extérieur comme un discours. La pensée analogique ou fantastique et sensible, imaginée et muette, n'est pas un discours mais une méditation sur les matériaux du passé, un acte renversé à l'intérieur. La pensée analogique est archaïque, non exprimée et pratiquement inexprimable avec des mots »*[453].

L'enseignement du projet devait s'en servir afin de construire son corpus théorique en définissant une série d'objets pouvant intervenir dans le processus de création des images mentales utilisées. Toute la difficulté que rencontra Rossi dans son essai de théorisation du projet se trouvait déjà résumée dans la lettre de Jung à Freud lorsqu'il faisait comprendre que la pensée analogique ne pouvait pas s'exprimer avec des mots. Ayant compris cela très tôt, et connaissant cette correspondance depuis le début des années 1960, lorsqu'il avait travaillé à *Casabella Continuità* avec Rogers, Rossi chercha à remplacer les mots par le dessin. Il nous est permis de supposer que Rossi fonda son espoir de théoriser cette phase de la Fabrique du projet, en espérant trouver dans le dessin, une dimension supérieure à celle communiquée par

[452] *« La analogia es un modo de entender de una manera directa el mundo de las formas y de las cosas, en cierto modo de los objectos, hasta convertirse en alog inexpressable si no es a traves de nuevas cosas ».* In, Aldo Rossi, « La arquitectura analoga », *2C Construccion de la ciudad* n°2, Barcelone, Moris Cataluna, avril 1975, tr. Fr. de l'auteur, p. 8.
[453] *Ibid.*

la langue. Il est évident que pour lui la création en architecture s'apparentait à une sorte de langage, et que les tentatives de rapprochement de ces deux disciplines, menées par Enzo Paci ou d'autres, devaient pouvoir conclure à la codification du raisonnement analogique. Car en codifiant et en rationalisant le processus analogique, Rossi aurait ainsi pu l'exploiter dans son enseignement et le théoriser.

Au travers de sa fascination pour le tableau de Canaletto et de sa représentation analogique des bâtiments de Palladio, Rossi concevait sa propre architecture à l'intérieur d'un jeu d'associations et de correspondances. *« Dans le purisme de mes premières œuvres et dans ma recherche actuelle de plus de résonances complexes, il me semble que toujours l'objet, le produit et le projet, se sont posés avec leur propre individualité et leurs propres thèmes*. […]. *Actuellement, pour moi, la recherche en architecture, ne représente plus que ma recherche générale, personnelle et collective, appliquée à un projet spécifique »*[454]. Cet exemple du collage, qu'il reprit à son compte avec Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart, dans le tableau de la *Città analoga* de 1976, avait pour ambition d'illustrer le procédé analogique, puisqu'il ne pouvait pas l'exprimer avec des mots. Le dessin-collage, dans ce qui fut sans doute son exemple le plus probant, devait se substituer à une explication sur la pensée analogique. Ce dessin-collage devait s'expliquer de lui-même, et faire émerger en chaque visiteur de la Biennale de Venise, *« des significations nouvelles à partir de la réinsertion d'objets et de projets, selon un montage relativement arbitraire, mais d'un automatisme mesuré : le tout vise à exprimer un sens de l'environnement et de la mémoire »*[455]. Pour Rossi, ces déformations et ces liens complexes, qui se tissaient entre les choses, en se superposant et en s'imbriquant les unes dans les autres, lui permettaient de détruire les images statiques issues de ces premiers choix[456].

De façon intuitive, les premières images utilisées en tant que références dans sa Fabrique du projet, se transformaient et augmentaient leur contraste et leur différence par rapport à leur forme initiale. Rossi cherchait dans cette transformation à mettre en place,

[454] *Ibid.*
[455] Aldo Rossi, « La città analoga : Tavola » [The Analogous City : Panel], op. cit., p. 6.
[456] *« Una deformacion que acompana o las propios materiales y destruye su imagen estatica, aumentado en el contraste el elementalidad y la superposicion ».* In, Aldo Rossi, « La arquitectura analoga », *2C Construccion de la ciudad* n°2, op. cit., p. 8.

toujours plus de complexité dans les systèmes de composition et de distribution, des projets et références qu'il exploitait[457]. Ces images mentales exploitées, devaient permettre en fonction de l'expérience passée, des typologies choisies et de l'histoire socio-culturelle du contexte du projet, de faire naitre une cohérence toujours plus grande entre le bâtiment projeté et son site. Les images mentales qu'il exploitait au début de ses projets en architecture avaient un rôle conceptuel plus que concret et semblaient jouer le même rôle que les types qu'il utilisait. Il ne s'agissait pas d'images à copier ou à transposer de façon identique dans le nouveau projet, mais bien de concepts, permettant à l'imagination de l'architecte de pouvoir saisir les caractéristiques génériques de l'édifice à projeter (figures 72 à 75).

[457] *« La deformacion de los nexos entre las cosas que rodean al hecho central, me atrae hacia un cada vez mayor enrarecimiento de los elementos en favor de la complejidad de los sistemas compositivos ». Ibid.*

III.3 – Utopie et dialectique comme modèle de pensée dans le projet de Rossi

Cette partie a pour ambition de s'interroger sur le rôle structurant qu'a joué la pensée utopiste dans la tentative de théorisation rossienne. Il s'agit de comment l'aspiration à une ville idéale (en tant que métaphore spatiale d'une société juste, démocratique et organisée rationnellement), a pu faire partie de la façon dont Rossi chercha à rationaliser la Fabrique du projet.

Nous avons déjà fait remarquer que cette aspiration au courant de pensée humaniste du siècle des Lumières en France, s'appuyait notamment sur les écrits et les projets de Boullée. Elle s'en trouva mise en avant dans son texte *Introduction à Boullée*, publiée lors de traduction en italien du livre de Boullée *Architecture. Essai sur l'art,* mais aussi par les notes de Rossi, contenues dans les *Quaderni azzuri*. L'utopie dans le cadre de l'architecture de la ville, doit être comprise comme un élément de critique du projet et de la société. Rossi fait référence par-là, à l'histoire du site dans lequel s'inscrit le projet ainsi qu'à la dimension personnelle de l'architecte. Comme le précise Bernardo Secchi dans son livre *Première leçon d'urbanisme*, en prenant appui sur le travail de Rossi, *« la ville devient la figuration conceptuelle d'un état possible de la société »*[458]. Elle est considérée à la fois comme la représentation sociale la plus manifeste, mais aussi comme le garant formel. Il s'agit là *« d'un effort pour formuler de manière à peu près précise, comment conceptualiser la ville, pour une société plus juste »*[459].

La démarche utopique de Rossi (bien qu'il ne l'a revendiqua pas), coïncide avec la réflexion qu'il mena dans le quatrième point *« La ville socialiste »* de la *Città analoga*. L'utopie est pour lui, plus compliquée qu'il n'y parait, car elle touche non seulement la forme

[458] Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme*, op. cit., pp. 58 - 59.
[459] *Ibid.*

du projet ou son idéologie socialiste, et s'inscrit dans la démarche réflexive de la Fabrique du projet et dans la tendance de l'architecte. Elle s'inscrit dans *« l'élément subjectif »* tel que nous l'avons souligné tout au long de cette thèse. C'est en cherchant à comprendre comment la démarche Rossi pourrait être perçue comme utopique, dans son fonctionnement, que nous allons à présent, nous interroger sur le modèle de pensée du projet rossien.

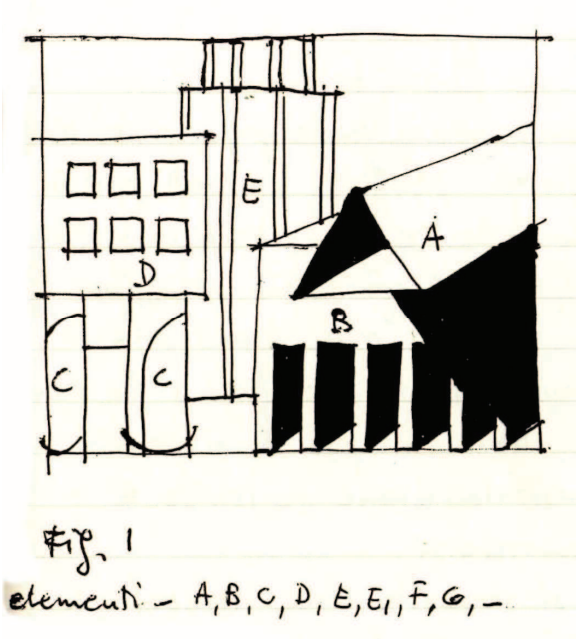


Figure 72 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 1*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

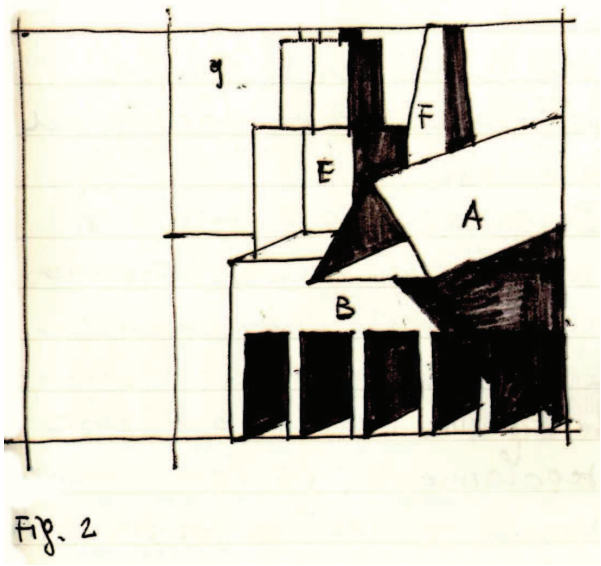


Figure 73 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 2*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

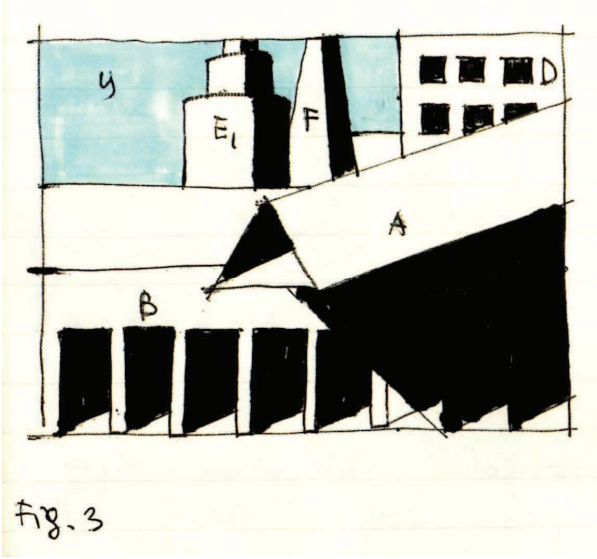


Figure 74 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 3*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

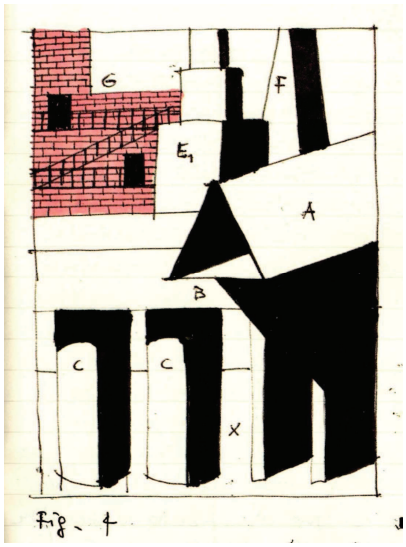


Figure 75 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 4*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

III.3.1 – La question de l'utopie dans la Fabrique du projet

Pourquoi s'interroger sur le contexte urbain comme lieu de l'utopie, plutôt que sur celui de la seule architecture ? La ville, objet de l'étude de Rossi, a toujours été et de tout temps, l'emblème par excellence des relations sociales. À ce propos, l'histoire de l'utopie est riche d'exemples qui font remonter ses premières réflexions à l'antiquité et au début de l'architecture[460]. La recherche d'une ville idéale a toujours accompagné les grandes réflexions sur l'essence même des faits urbains et la possibilité de les théoriser (figure 76). Depuis les longues descriptions de l'organisation sociale, politique et économique de la *Cité platonicienne* jusqu'au tracé régulateur du *Plan Voisin* de Le Corbusier, en 1925, en passant par la pensée humaniste des *Lumières*, toutes ces références, ces façons de penser le rapport de l'Homme à son milieu urbain, se sont retrouvées dans la philosophie, la littérature, la politique, les sciences sociales et bien évidemment dans l'architecture et l'urbanisme. La recherche de la ville idéale guida l'intuition rossienne et se retrouva au cœur de son ambition de rationaliser la Fabrique. En ce sens, le cadre urbain a très souvent été utilisé pour conduire le projet utopique, puisqu'il contient et regroupe les principes fondamentaux d'une société. La ville, selon Rossi, pouvait y être entendue comme un laboratoire d'expériences en tous genres, ou comme un laboratoire d'une « certaine forme de modernité ».

---

[460] L'exemple le plus ancien actuellement connu est celui d'Aristote dans le livre II, chapitre V de *La Politique*. Il y réalise l'analyse de la *« constitution imaginée »* par Hippodamos de Milet au V^e^ siècle av J.C et s'explique sur le fait qu'Hippodamos de Milet puisse être considéré comme le premier utopiste : *« Hippodamos de Milet, fils d'Euryphon, le même qui, inventeur de la division des villes en rues, appliqua cette distribution nouvelle au Pirée,* […]*, Hippodamos est aussi le premier qui, sans jamais avoir manié les affaires publiques, s'aventura à publier quelque chose sur la meilleure forme de gouvernement. Sa république se composait de dix mille citoyens séparés en trois classes : artisans, laboureurs, et défenseurs de la cité possédant les armes.* […] *Il pensait que les lois aussi ne peuvent être que de trois espèces, parce que les actions judiciaires selon lui ne peuvent naître que de trois objets : l'injure, le dommage et le meurtre. Il établissait un tribunal suprême et unique où seraient portées en appel toutes les causes qui sembleraient mal jugées. Le système actuel lui paraissait vicieux, en ce qu'il force souvent les juges à se parjurer, s'ils votent d'une manière absolue dans l'un ou l'autre sens. Il garantissait encore législativement les récompenses dues aux découvertes politiques d'utilité générale ; et il assurait l'éducation des enfants laissés par les guerriers morts dans les combats, en la mettant à la charge de l'État.* […] *Tous les magistrats devaient être élus par le peuple ; et le peuple, pour Hippodamos, se compose des trois classes de l'État. Une fois nommés, les magistrats ont concurremment la surveillance des intérêts généraux, celle des affaires des étrangers, et la tutelle des orphelins. Telles sont à peu près toutes les dispositions principales de la constitution d'Hippodamos. ».*
Aristote, *La Politique* livre II chapitre V, traduction française St Jean Barthélémy-Saint Hilaire, 3 ed revue et corrigée, Ladrange, Paris, 1874, pp. 85-86.
C'est notamment dans la reconstruction de la ville de Milet en 494 av J.C qu'Hippodamos va mettre en avant sa conception de la cité idéale en la découpant en trois parties suivant les différentes classes sociales décrites précédemment. Le dessein urbain ainsi projeté se construit suivant un tracé géométrique qui reprend la forme du damier en plaçant en son centre l'agora.

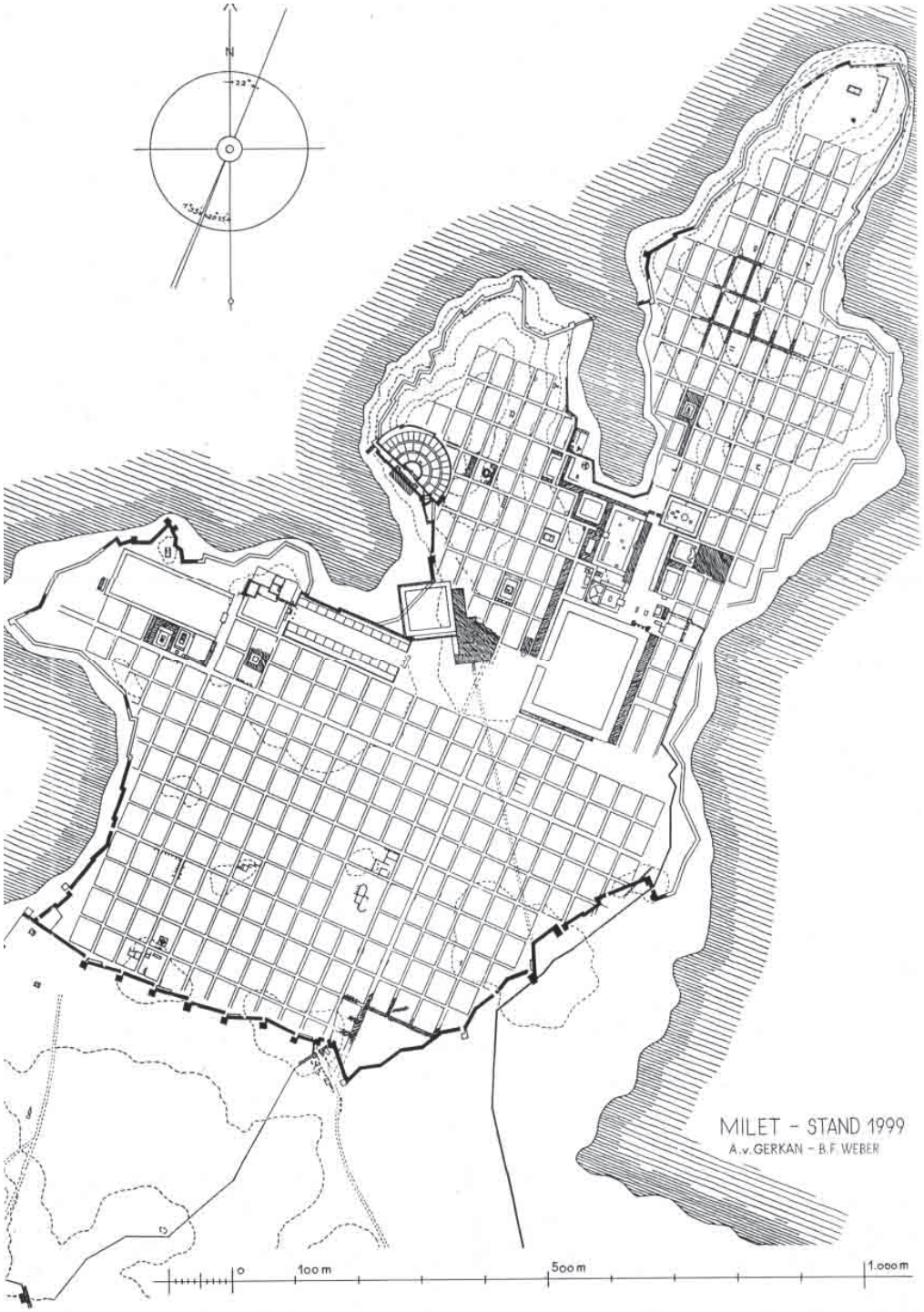


Figure 76 : Plan de la ville de Milet, Stand, 1999.

Cependant, pour s'interroger sur la pertinence de l'utopie comme modèle de pensée dans le projet de Rossi, il faut faire une distinction très nette entre les différents courants utopistes qui opéraient alors dans les années 1960 en Italie, et tout particulièrement dans le cadre urbain. Dans les années 1960, et dans la continuité de ce qui avait commencé depuis une dizaine d'année, l'utopie amorçait une mutation. Une partie d'elle-même, était en pleine

perte de vitesse, alors qu'une autre partie, émergeait sous l'influence du pop Art et de la société de consommation. De nombreuses réflexions, dont les plus médiatiques sur le plan de l'architecture urbaine, furent celles des architectes d'Archigram et des Métabolistes, qui donnèrent à penser l'utopie différemment. La filiation à la genèse même du mot, était en train de disparaître. L'expression que Thomas More avait fabriquée en créant le mot « utopie » à partir des racines grecques « ou » et « topos » qui signifiaient littéralement « en aucun lieu », c'est-à-dire existant nulle part, était en réalité en train de se transformer pendant les années 1960, en quelque chose d'irréalisable. L'utopie n'était plus le lieu qui n'existait nulle part, et non localisable, mais le lieu qui ne pouvait pas exister, c'est-à-dire impossible à créer et à réaliser.

C'est cette acception différente, qui souleva toute l'ambigüité de sa définition contemporaine, dans le cadre de l'architecture de la ville. Cette mutation du principe d'utopie, dans son interprétation, mais aussi dans sa pratique, sépara la réflexion de Rossi de celle des autres architectes italiens de cette époque. L'emploi de l'utopie dans l'*Architettura della Città* et dans la *Città analoga*, est à comprendre comme une démarche intellectuelle. Elle sert de support à la mise en place du raisonnement analogique. L'utopie n'est pas à considérer, comme celle que l'on retrouve dans les projets et les desseins du groupe d'architectes Archigram.

Chez Rossi, il faut comprendre l'emploi de l'utopie comme l'emploi d'un processus métaphorique qui pourrait être rationalisé. C'est dans cette conception de l'utopie, en tant que lieu qui n'« existe nulle part », sauf dans la pensée du concepteur, celui qui fabrique le projet, que Rossi tenta de construire son essai de théorisation de l'architecture de la ville. Selon lui, l'idéologie de *« la ville socialiste »* n'est pas saisissable, elle n'est pas non plus, associable à un lieu précis, mais elle se retrouve, par le biais de l'analyse, dans toutes les parties qui composent la ville. L'utopie, ou l'aspiration à une ville idéale, guide les choix de l'architecte. Elle est inscrite dans la dimension personnelle, culturelle et psychologique que Rossi englobe dans le terme de « Tendance » : *« Je me demande parfois pourquoi l'architecture n'a jamais été analysée pour sa valeur la plus profonde, celle d'une chose humaine qui donne forme à la réalité et conforme la matière selon une conception esthétique. Et elle est ainsi elle-même non seulement le lieu de la condition humaine, mais une part même de cette condition ; qui se*

représente dans la ville et dans ses monuments, dans les quartiers, dans les résidences, dans tous les faits urbains qui apparaissent dans l'espace habité. »[461] En ce sens, l'analyse des *« faits urbains »* dans la réflexion de Rossi, tient de l'utopie.

Ce qui fait la force de cette démarche utopiste, c'est l'attachement qu'établit en permanence Rossi, entre la ville et l'Homme par le biais de l'architecture. Dans une approche qu'il considéra lui-même comme Positiviste, il apprécia la ville en tant qu'architecture comme *« une création inséparable de la vie des citoyens et de la société où elle se produit »*[462]. La ville est, en ce sens, le lieu idéal dans lequel l'Homme va se construire un environnement plus propice à ses activités, tout en l'englobant, dans une approche esthétique.

Une grande partie de l'influence culturelle qu'ont eu sur lui, Ernesto Nathan Rogers, Ludovico Quaroni et Giuseppe Samonà, se retrouve dans les notes et les références du livre *L'Architecture de la ville* de Rossi. Tout l'esprit humaniste qui anime ces pages et qui parcourt toute l'histoire de la pensée de l'architecture urbaine, est intimement lié à une pensée utopiste. Bien souvent, ces deux pensées se confondent car elles sont émises par les mêmes penseurs.

Ce qui influence l'approche utopiste de la pensée de Rossi, c'est l'histoire du legs de ses trois maîtres à penser, ainsi que l'héritage culturel sur lequel ils s'étaient déjà façonnés. Au sens de la filiation, il y a fort à parier que les lectures de Rossi n'aient pas été bien différentes de celles de ses pères ; ses nombreuses lectures, sont autant à l'origine de la façon de penser le projet en architecture urbaine dans un contexte utopiste, qu'à l'origine même de la démarche d'analyse du projet, comme outil de conception. La lecture socialisante qu'impose le cadre de l'utopie, offrit à Rossi, la légitimité d'une approche plurielle de l'architecture urbaine. Des livres tels que celui de Lewis Munford *The city in history*[463], celui de Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*[464], celui de Georges

[461] Aldo Rossi, *Structure des Faits urbains*, in *L'Architettura della Città*, op. cit., pp. 30-31.
[462] Aldo Rossi, *Faits urbains et théorie de la ville*, in *L'Architettura della Città*, op. cit. , p. 11.
[463] Lewis Munford, *La cité à travers l'histoire* [*The City in History, Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects, 1961*], op. cit.
[464] Camillo Sitte*, L'Art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques* [*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889]*,* op. cit.

Chabot, *Les villes*[465], celui de Kevin Lynch, *The image of the city*[466], celui de Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*[467], celui de Werner Hegemann, *Das Steinerne Berlin. Geschichte der grössten Mietkasernenstadt in der Welt*[468], celui d'Etienne-Louis Boullée, *Architecture – Essai sur l'art*[469], celui d'Alberti, *De re aedificatoria*[470] et celui d'Andrea Palladio *I Quattro Libri dell'Architectura*[471], sont abondamment cités et repris tout au long du livre, l'*Architettura della Città*. L'ensemble de ces livres, chacun à leur manière, traite de l'utopie et de la façon dont celle-ci peut donner de la forme à la ville[472].

Bien que les ouvrages d'Alberti, *L'art d'édifier* et d'Andrea Palladio *Les Quatre Livres de l'architecture,* ne figurent pas directement dans les notes d'Aldo Rossi, il y fait souvent fait allusion. C'est Arduino Cantafora qui les citera lorsqu'il écrira la postface *« Peu de choses et profondes »* à l'édition de *l'Architecture de la ville,* rééditée en 2001, en soulignant la continuité qu'il fallait établir entre la réflexion de Rossi et celle d'Alberti et de Palladio[473].

Dans cette approche de la construction de la pensée utopiste, ce qui intéressa Rossi, ce fut l'idée que la structure globale de l'architecture de la ville, apparaissait comme le reflet de son organisation sociale, et des liens humains qui s'y produisaient. Dans cette voie, et afin d'analyser l'architecture urbaine, Rossi posa le problème à l'envers et se servit de l'organisation sociale de la ville étudiée comme un outil de conceptualisation de la Fabrique du projet. L'utopie, en tant que pensée imaginaire d'un lieu idéal, devint pour Aldo Rossi (de

---

[465] Georges Chabot, *Les villes. Aperçu de géographie humaine,* op. cit.
[466] Kevin Lynch, *L'image de la cité* [*The Image of the City,* 1960], op. cit.
[467] Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, op.cit.
[468] Werner Hegemann, *Das Steinerne Berlin. Geschichte der grössten Mietkasernenstadt in der Welt,* G. Kiepenheuer, Berlin, 1930.
[469] Etienne-Louis Boullée, *Architecture – Essai sur l'art*, [achevé en 1797, I^er^ édition anglaise en 1953], op. cit.
[470] Leone Battista Alberti, *L'art d'édifier* [*De re aedificatoria,* achevé en 1442, édité en 1485], tr. Fr sous le titre *L'Architecture et Art de bien bastir,* 1553, nouvelle tr. Fr. Pierre Caye et Françoise Choay, Seuil, Paris, 2004.
[471] Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'architecture* [*I Quattro Libri dell'Architectura*, Franceschi, Venise, 1570, tr. Fr. Roland Fréart de Chambray, 1641], Paris, Flammarion, coll. Écrits d'Artist, 1997, p. 452.
[472] Il n'est en aucun cas question dans cette partie de reprendre tous les auteurs qui ont influencé la réflexion du livre mais bien de s'intéresser à ceux qui ont apporté du crédit à la pensée utopiste d'Aldo Rossi. Ainsi, Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, Quatremère de Quincy, Marcel Poëte, Pierre Lavedan, Max Sorre, Maurice Halbawchs, etc. …, pour ne reprendre que les plus connus, ne sont pas mentionnés dans cette partie de l'étude bien que la réflexion de Rossi dépende beaucoup de l'esprit humaniste qui les habitait
[473] *« Déjà, Léon Battista Alberti puis, plus tard Andrea Palladio avaient eux aussi défini de manière très touchante la maison comme une petite ville et la ville comme une grande maison, suivant l'idée que le sens de toute construction ne s'élaborait qu'à partir d'un seul grand paramètre. ».* In, Aldo Rossi*, l'Architecture de la ville*, op. cit., p. 248.

par les images mentales qu'elle exploitait), un vecteur de l'analyse urbaine, et des étapes de conception du projet. Plus simplement, l'utopie est à comprendre chez Rossi, comme une boite à outils (au même titre que la typologie), par laquelle, l'architecte peut entreprendre conjointement analyse et projet en architecture urbaine[474]. C'est toute l'idée d'un savoir-faire, propre à l'architecture, qui peut se lire dans l'utopie ; celle d'une pensée capable de donner forme à une idée et d'organiser les 4 étapes rossiennes de la Fabrique du projet.

Après avoir déterminé, pourquoi la ville, dans son unité, en tant que catalyseur des relations sociales, était l'un des lieux qui permettait à l'utopie de prendre corps, il faut revenir au contexte particulier des années 1960, afin de comprendre en quoi le principe d'utopie a joué, chez Aldo Rossi, un rôle important en tant que modèle de pensée.

C'est dans ce lien de causalité entre la ville et l'utopie que se trouve la réponse. Le projet utopique ne peut se définir qu'en réponse aux problèmes sociaux qui se posent dans le territoire de la ville. Autrement dit, l'utopie n'a de raison d'être que parce qu'il y a l'espoir de résoudre ces problèmes sociaux par la proposition d'une ville idéale. Pour Rossi, il s'agit là d'une des données fondamentales de la composition architecturale. Les processus qui ont affecté l'identité et la forme des villes depuis la révolution industrielle, au lendemain de la seconde guerre mondiale, s'accélèrent et conditionnent une importante défragmentation de la ville. En proie à des changements rapides et brutaux tels que la reconstruction, l'exode rural et les nouvelles dynamiques économiques, la ville n'est plus une entité stable face à laquelle l'utopie peut se construire.

[474] Il est intéressant de noter à ce sujet la forte influence que va jouer Boullée sur Aldo Rossi puisque c'est lui qui réalisa en 1967 l'introduction à la traduction italienne de sa femme, du livre *Architecture – Essai sur l'art* de Boulée. Ce qui a retenu l'attention de Rossi et qui se retrouve dans l'introduction qu'il en rédige c'est le fait que bien qu'ayant peu construit, Boulée s'est fait l'illustrateur des nombreuses utopies du siècle des *Lumières*. Il a donné ainsi forme à ce courant humaniste en utilisant dans son architecture des formes géométriques simples, dépourvues d'ornementation et à des échelles gigantesques afin de conduire dans le projet une impression de majesté. Ce que Rossi souligne, c'est l'idée que Boullée a su élaborer un système visant à mettre en place de nouveaux principes de *« la composition architecturale »* directement issus de l'esprit des *Lumières,* ainsi qu'à les transmettre. Car en effet, il propose dans son enseignement à l'*École des Beaux-arts*, une forme de langage qui conduit intuitivement l'Homme à retrouver l'esprit originel du quel il provient.
Rossi dans sa filiation avec la pensée d'Adolf Loos sur la nécessité d'une architecture qui éveille des émotions, soulignera aussi l'exaltation de Boullée ainsi que son « emphase » de la charge émotionnelle avec laquelle devait être conduit le projet.

Il apparait, pour Rossi, qu'il est fondamental pour les architectes et plus encore pour les enseignants en architecture, de repenser le rapport entre l'imaginaire et le cadre utopique que propose depuis toujours la ville, selon une démarche réflexive et rationnelle. Cette démarche qu'il tenta de théoriser dans son essai la *Città analoga*, fait écho aux grandes réflexions humanistes et utopistes qui ponctuèrent la réflexion sur la Fabrique de l'architecture. Elle propose une approche inédite de l'enseignement du projet.

III.3.2 – Pour une étude linguistique de l'architecture urbaine selon Aldo Rossi

L'histoire de l'architecture tout autant que celle de son enseignement, se lit comme celle d'une éternelle tentative de se doter d'un système cohérent et rigoureux. Comme toute autre discipline, l'architecture a cherché à se construire une posture à la fois transmissible et performante, lui garantissant un cadre dans lequel pourrait cohabiter sa nature double, résidant simultanément dans sa pratique et dans sa pensée. C'est en tentant de l'aborder comme un exercice mental, analogue à celui du langage que de nombreux architectes et théoriciens du projet s'en emparèrent et conduisirent leur réflexion. De Vitruve à nos jours, pas une approche du projet en architecture ne semble y échapper. Ces réflexions n'évoquent pas directement ou ne nomment pas la méthode choisie, mais il est pourtant clair que celle-ci se construit comme un référent au langage.

L'Architecture de la ville telle que Rossi l'énonce, chercha à se calquer sur la méthodologie employée dans études du structuralisme durant les années 1960. Cela demeura à l'état de tentative, et bien que Rossi en ait souvent fait mention dans son livre, la réalité concrète de la Fabrique de l'architecture le conduisit à d'autres pistes de réflexion. Pourtant, la pertinence d'envisager la discipline de l'architecture de la ville, selon le modèle d'étude

linguistique utilisé dans le structuralisme[475], proposant d'appréhender la langue comme un système globale où chaque éléments employés ne se justifierait que par ses relations aux autres éléments, est, dans ce cas, significative.

Comme la langue, l'architecture est un ensemble hétérogène qui ne peut se justifier et se comprendre que dans sa totalité par rapport à son contexte. Comme la langue, l'architecture est un phénomène qui met au cœur de sa construction l'Homme.

Pour Aldo Rossi, « faire » un projet en architecture, et plus encore dans son contexte urbain, c'est bâtir une pensée, une démarche réflexive et engagée. Pas à pas et aux grés de nombreux aller-retour dans l'espace et dans le temps, cette pensée prend corps dans le travail de « projetation » avec l'aide du plan et du dessin pour guider le projet et lui permettre d'aboutir.

Dans sa double approche, à la fois en tant qu'architecte praticien et architecte enseignant, Rossi s'interrogea sur le « faire » de l'architecture et proposa une approche du projet qui insiste sur la question de la règle et de la méthode dans la composition. En cherchant, depuis ses premiers cours de théories du projet, aux côtés d'Aymonino[476] à l'IUA de Venise, un système de règles à la Fabrique de l'architecture, Rossi proposa une démarche qui se structurait de façon semblable à celle de la syntaxe d'une phrase. C'est ce constat que soulignèrent les analyses de Manfredo Tafuri et Ezio Bonfanti en supposant que l'architecture et les projets de Rossi développent *« une syntaxe de signes vides, d'exclusions programmées, de rigoureuses limitations »,* pouvant révéler *« la nature inflexible de l'arbitraire et* [de] *la fausse dialectique entre liberté et norme qui sont les caractéristiques de l'ordre linguistique »*[477]. Ce furent aussi ces premières études qui permirent dès 1970, une relecture

[475] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit.
[476] Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices », op. cit., p. 134 – 142.
Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « Hypothèses et réalité de la forme urbaine. Cours de caractères distributifs des édifices », in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 143 – 149.
[477] Manfredo Tafuri, l'Architecture dans le Boudoir, *the language of criticism and the criticism of language*, in *The Sphere and the Labyrinth, avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge, MIT Press, 1987.

de l'œuvre de Rossi, *l'Architecture de la ville* sous des approches sémantiques et structuralistes.

Comme le rappelle cette thèse dans son introduction, la mise en garde qu'adressait Rossi à ses lecteurs, proposait déjà de pouvoir être lue comme une étude de la ville et des faits urbains. Elle pouvait aussi bien se comprendre comme une étude des éléments permanents dans le langage[478], que comme une étude linguistique fonctionnant sur ce que Raymond Roussel appelait des *« procédés »*[479]. Pour Rossi, ce livre sur les processus de composition, qu'il s'agisse de la littérature, du cinéma ou de l'architecture, est fondamental dans sa réflexion sur la possibilité d'une approche linguistique de la Fabrique du projet.

Ces *« procédés »* sont pour Rossi autant de correspondances qu'il faut chercher à établir dans le projet, afin de donner du sens et une cohésion plus grande entre la réponse architecturale et la demande à l'origine de la commande. Le livre de Roussel est intimement lié à la réflexion de Rossi sur le projet en architecture et à sa façon de l'enseigner. C'est avec lui qu'il débuta dès 1964 lors de la rédaction de son texte *Une architecture pour les musées*, une approche épistémologique du cours de théorie du projet architectural[480]. En se référant à l'histoire et à son rôle sur la formation de l'architecture de la ville, il eut l'intuition que la théorie du projet fonctionnait selon le même principe de transmission que le langage. Pour lui,

---

[478] *« L'étude de la ville présente des analogies particulièrement évidentes avec l'étude de la linguistique, en raison surtout de la complexité des processus de modification et de l'existence des permanences ».* In Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* op. cit., p. 10.

[479] Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, op. cit.
Dans ce livre Roussel propose de s'expliquer sur la façon dont il a écrit ces précédents livres (*Impressions d'Afrique, Locus Solus, l'Étoile au Front* et *la Poussière de Soleils*). Il suggère de décrire le procédés qu'il emploi dans l'écriture en partant de deux mots semblables tel que « billard » et « pillard ». Il y ajoute ensuite d'autres mots identiques mais pouvant avoir des sens différents, afin de fabriquer deux phrases employant pratiquement les mêmes mots. Il obtient ainsi :
1° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard…*
2° *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*
De ces deux phrases, il propose de débuter le récit avec la première pour conclure sur la seconde en utilisant les sens différents de chacun de ces mêmes mots. Dans le conte en question il y avait un *blanc* (un explorateur) qui, sous ce titre « Parmi les noirs », avait publié sous forme de *lettres* (missives) un livre où il était parlé des *bandes* (hordes) d'un pillard (roi nègre). Au début on voyait quelqu'un écrire avec un *blanc* (cube de craie) des *lettres* (signes typographiques) sur les *bandes* (bordures) d'un billard. Ces lettres, sous une forme cryptographique, composaient la phrase finale : *« Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard »,* et le conte tout entier reposait sur une histoire de rébus basée sur les récits épistolaires de l'explorateur.

[480] *« Il faut arriver à parler de nos œuvres, des rêves issus de notre expérience. Je songe souvent, parmi les artistes et les interprètes de la culture moderne qui ont contribué à ma formation, au livre de Raymond Roussel intitulé Comment j'ai écrit certains de mes livres. C'est un livre fondamental, dans la mesure où il propose une théorie de la composition qui entend embrasser tous les aspects de la création artistique ».* In Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », p. 184.

cette confrontation entre structuralisme et architecture devait amener l'enseignement du projet à *« se baser sur des fondements logiques »*[481]. Cette attitude rationaliste avait pour objectif de pouvoir permettre au corpus théorique du projet d'être transmissible et *« compris dans un système, dans lequel le monde des formes* [serait] *aussi logique et précis que n'importe quel autre aspect du fait architectural »*[482].

Tout comme le sens d'un mot ne peut se comprendre que dans la lecture globale d'une phrase, l'architecture selon Rossi, fonctionne de même. C'est en analysant l'ensemble des données du contexte dans lequel un architecte veut réaliser un bâtiment, qu'il pourra le mieux définir son architecture. Analyser l'architecture en dehors de son contexte reviendrait à tenter d'analyser un mot hors de sa phrase et à ne pas pouvoir en saisir le sens. Dans la préface à la seconde édition italienne de son livre *l'Architecture de la ville*, parue en avril 1970, Rossi précisa à nouveau que l'hypothèse de la *Ville analogue* abordée dans sa réflexion, était pour lui le moyen le plus explicite pour envisager les questions théoriques du projet en architecture.

Il s'agissait de s'interroger sur la démarche de composition dans la Fabrique en architecture ainsi que sur les fondamentaux de la réalité urbaine suivant un système logique. Il illustra cette idée par l'exemple du tableau de Canaletto, *Capriccio palladiano* (figure 14) peint en 1759 et qui représentait une sorte de Venise imaginaire et idéale. Cette référence lui servait *« à montrer comment une opération de logique formelle pouvait se traduire en une stratégie de projet, et à émettre l'hypothèse théorique que le projet d'architecture est un processus dont les éléments sont préétablis et définis formellement, mais dont la signification apparait au terme de l'opération, donnant son sens authentique, imprévu et original à toute la recherche ».*[483]

Le travail du projet en architecture consiste à poursuivre une image mentale, à la mettre sur pied et à lui donner forme. Le travail inconscient que chacun réalise lorsqu'il parle se construit de façon analogue. L'image qu'une personne peut avoir d'un objet lors de son

[481] *Ibid*., p. 187.
[482] *Ibid.*
[483] Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville,* Préface à la seconde édition italienne, op. cit., p. 220.

évocation n'est ni dans le mot ou le bâtiment qui la désigne ou la suggère, mais bien, dans l'histoire et l'expérience de cette personne. L'histoire est un des matériaux du projet et, comme le suggère Quatremère de Quincy, elle est ce qui donne sens et forme à l'architecture.

> *« Dans l'architecture, on remarque deux choses : celle qui est signifiée et celle qui signifie. La chose signifiée est celle dont on traite, et celle qui signifie est la démonstration qu'on en donne par le raisonnement contenu dans la science. C'est pourquoi il est nécessaire que l'architecte connaisse parfaitement l'une et l'autre : ainsi il faut qu'il soit ingénieux et laborieux tout ensemble ; car l'esprit sans le travail et le travail sans l'esprit ne rendirent jamais aucun ouvrier parfait »*[484].

L'analogie joue, chez Aldo Rossi, un rôle fédérateur dans sa façon d'envisager la Fabrique du projet en architecture. Nous pouvons supposer que l'analogie est apparue, pour la première fois, de façon claire et construite, dans son texte *L'architettura della ragione come architettura di tendenza,* en 1969. Il rédigea ce texte à l'occasion de l'exposition *Castelfranco Veneto*, pour le catalogue de présentation en commentant la perspective du pont du Rialto de Canaletto, le *Capriccio palladiano.* Ce qui intéressa Rossi, dans l'approche de Canaletto, c'est le principe de composition avec lequel il créa ce tableau en imaginant une Venise analogue et idéale.

En exploitant davantage ces images mentales, Rossi en vient à utiliser la pensée analogique selon l'approche linguistique mise en avant par le structuralisme. En cherchant à associer ses images mentales, son histoire, sa culture, ses références et ses tendances, à une façon concrète de faire le projet, Rossi s'interrogea sur le concept de signifié et de signifiant. Défini en linguistique, par Ferdinand de Saussure, comme deux faces complémentaires, l'une conceptuelle et l'autre concrète, d'un même objet, les études sur le structuralisme offrirent à Rossi le cadre d'une réflexion plus poussée à l'élaboration d'une théorisation du raisonnement analogique. Le signifié désigne le concept et la représentation mentale d'un objet ou d'un fait. Le signifiant désigne, quant à lui, l'image concrète et réelle de l'objet. Dans le structuralisme,

---

484 Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Librairie d'Adrien, Le Clère et Cie, Paris, tome I, livre numérique Google [1832], p. 102.

ces deux notions sont unies l'une à l'autre afin de définir dans son intégralité le concept de « signe » en linguistique. Selon Saussure, le signe linguistique est construit dans le langage par le signifié et le signifiant : le signe linguistique unit *« non pas un nom et une chose, mais un concept et une image acoustique »*[485]. La notion de signe définit les deux aspects concrets et conceptuels d'un même mot ou objet. Rossi qui connaissait les *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure, et avait lu les textes d'Enzo Paci sur l'introduction du structuralisme dans la discipline architecturale en Italie, s'en servit afin de tenter de définir en quoi l'aspect conceptuel des bâtiments et types qu'il réemployait dans son architecture, l'amenaient à guider tout une série de choix. En connaissant le parcours et la formation intellectuelle et professionnelle de Rossi, nous pouvant supposer que pour lui, la pensée analogique en architecture, fonctionnait aussi, suivant les concepts de signifiant et de signifié. Le projet ou le type qu'il utilisait au départ de sa réflexion pour un nouveau projet, possédait lui aussi une image bien concrète (le signifiant), et une image conceptuelle (le signifié). Nous pouvons supposer que l'un des points important à l'incompréhension de Rossi, se trouve dans cette distinction qui ne fut pas opérée par les études qui lui furent consacrées depuis les années 1980. Rossi ne portait pas un grand intérêt à l'image concrète de l'édifice qu'il utilisait dans sa Fabrique de l'architecture car il n'était pas dans une logique de copie. Pour lui, ce fut la notion de signifié de l'édifice choisit qui comptait, celle qui renvoyait à son concept et à sa représentation symbolique[486]. Seule celle-ci pouvait être utilisée par le processus analogique et pouvait conduire l'édifice projeté à ne pas être identique à celui choisi initialement.

Nous ferons remarquer ici, que cette association des concepts de signifié et de signifiant dans le structuralisme, s'apparente à celle que proposa Quatremère de Quincy dans la compréhension du type. En identifiant les notions de type et de modèle comme différentes mais pouvant se rapporter à un même bâtiment, Quatremère de Quincy proposa de les dissocier en insistant sur la valeur conceptuelle du type et la valeur concrète du modèle. C'est un point que Rossi avait parfaitement compris et sur lequel il était tout à fait d'accord. C'est en partant de ces propositions, celle de Quatremère de Quincy et celle de Ferdinand de Saussure que Rossi basa tout son postulat sur la validité du raisonnement analogique dans la

[485] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 98.
[486] *« Cada vez me parece mas sugestivo y convincente el discurso sobre las cosas, estos abjetos construidos o constribles, dibujos, maquetas, arquitecturas, acontecimientos. Pero no en el sentido de vers une architecture o de una nueva arquitectura. Sino abjetos de siempre, fijos y rigidos, con la superposicion de los significados ».* In, Aldo Rossi, « La arquitectura analoga », *2C Construccion de la ciudad* n°2, op. cit., p. 8.

Fabrique de l'architecture. Débuté avec son livre *l'Architecture de la ville*, dans lequel il avait posé les bases d'une approche rationnelle à l'architecture de la ville, en donnant à cette discipline son autonomie, la volonté rosienne de théoriser la Fabrique du projet doit aujourd'hui se comprendre comme une tentative « avortée ». Comme en témoignent les notes des *Quaderni azzuri*, cette tentative perdura jusqu'à la fin des années 1970 mais n'offrit pas à Rossi, le potentiel théorique recherché. Lors d'un de nos entretiens, Bruno Reichlin nous faisait remarquer que Rossi avait progressivement abandonné ses recherches sur la *Città analoga* afin de se recentrer sur l'étude de ses projets. Les textes attendus sur cet essai ne virent jamais le jour malgré les nombreuses relances qui furent demandées à Rossi.

Conclusion

Figure 77 : *La finestra del poeta a New York*, Aldo Rossi, dessin, 1978, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Conclusion

Aldo Rossi pose la question de la rigueur de l'analyse en architecture en cherchant dans l'histoire de la ville et de ses éléments bâtis, les réponses à l'interprétation qui servent de matériaux au projet. Nous avons mené notre recherche sur cette rigueur scientifique et les conditions de son apparition en Italie. Car en développant un corpus théorique qui se voulait objectif, Rossi a essayé de rendre la discipline autonome et de trouver dans son enseignement, une nouvelle articulation entre Théories et Pratiques.

L'histoire de l'enseignement de l'architecture a connu jusqu'ici deux types d'ouvrages traitant de la Fabrique du projet. Le premier type d'ouvrage fut très souvent confondu avec la pratique, ainsi l'expérience de nombreux architectes et la façon dont ils avaient composé certains de leurs projets, servait de vecteur à la création d'un corpus théorique. Le second type d'ouvrages s'interrogeait, quant à lui, sur la technique de composition et la méthode à employer dans la Fabrique. Pourtant ces deux types d'ouvrage s'avéraient incomplets et ne parvenaient pas à proposer un cadre pédagogique clair et facilement assimilable par l'étudiant en architecture. La première approche n'arrivait pas à faire consensus et perdait toute dimension rigoureuse et rationnelle au profil de la seule dimension empirique de l'architecte praticien. La seconde approche, quant à elle, calquée sur le modèle scientifique, cherchait à proposer un corpus d'étude en architecture qui puisse répondre à la dimension théorique du projet. Elle devenait cependant dogmatique et impropre à la Fabrique du projet en architecture, dès le stade de l'analyse dépassé.

Les écoles de France et d'Italie ont été depuis le début des années 1920, le lieu d'un vaste débat où ces deux approches du projet en architecture se confrontèrent régulièrement.

La question de la théorie du projet en architecture ainsi que celle de son enseignement dans les écoles en France et en Italie, anime depuis bientôt un siècle des débats récurrents dans lesquels de nombreuses pistes de réflexion sont proposées. Encore aujourd'hui, le *Ministère de la Culture et de la Communication* interroge l'enseignement de l'architecture en tentant de fédérer les théories et les pratiques architecturales de chacun, à la fois enseignants, praticiens et depuis peu chercheurs. Il n'appartient pas à cette thèse de s'interroger sur la portée ou la mise en œuvre de ce chantier, mais bien de resituer la réflexion de l'architecte et enseignant italien, Aldo Rossi, dans la lignée épistémologique de la théorie du projet dans la pédagogie des écoles d'architecture.

L'Italie initia très tôt un changement dans l'enseignement de l'architecture, en la rendant autonome dès 1919 à l'École de Rome, alors qu'en France, il fallut attendre 1968. Cette autonomie disciplinaire, organisée par le Ministère de l'Éducation Nationale, fut appuyée politiquement par les membres du futur régime fasciste. Paradoxalement, cette intrusion du *Syndicat Fasciste des Architectes*, dans l'organisation balbutiante des Instituts Universitaires d'architecture, organisa en parallèle, une *« résistance idéologique »,* qui permit aux architectes – enseignants, des années 1950 et 1960, de proposer un corpus théorique objectif. La lutte idéologique qui avait accompagnée la réflexion pédagogique sur l'enseignement du projet, s'était structurée en dehors des facultés d'architecture et avait permis à des architectes comme Rogers, Samonà et Quaroni, d'aborder une posture intellectuelle critique, dans laquelle l'architecture était investie comme un projet sociétal. En utilisant l'histoire comme l'un des matériaux du projet, ces architectes-enseignants avaient lancé une approche pédagogique de la discipline architecturale, selon une recherche épistémologique. Cherchant à proposer un enseignement de l'architecture qui puisse être objectif, ils avaient mis au centre de leurs interrogations, la question de la méthode. Ce fut cet enseignement que reçut Rossi et qu'il prolongea de manière critique en poursuivant les interrogations menées sur la transmission d'un corpus de connaissance en architecture.

Depuis le début de cette thèse, nous avons cherché à mettre en avant l'idée que le contexte de formation d'Aldo Rossi avait été déterminant dans sa tentative de théorisation de l'architecture de la ville. Les recherches entreprises depuis Alberti jusqu'aux travaux d'après-guerre en Italie, menées par Giuseppe Pagano, Ernesto Nathan Rogers et Ludovico Quaroni,

dans le cadre d'un rapprochement entre urbanisme et architecture, permirent à Rossi de bénéficier d'un corpus de connaissances et d'expérimentations importants. Ce legs qui, initialement, avait pris naissance de la seule expérience d'architectes ayant décrit les processus avec lesquels ils réalisaient leur propre projet, s'était progressivement enrichi de l'éclairage complémentaire de nouvelles disciplines. Les années 1960 avaient, elles-aussi, constitué un moment charnière en bénéficiant de l'organisation de nombreuses Biennales et rencontres entre artistes, intellectuels, enseignants et philosophes. Elles avaient joué un rôle de catalyseur et permis à de nouvelles disciplines, telles que la sémiotique et la phénoménologie, de venir nourrir les questionnements des architectes-enseignants dans leur recherche d'une méthodologie de la Fabrique du projet.

Dans ce partage de connaissances et d'expériences inédites, et à l'occasion de la refonte pédagogique de l'Institut Universitaire d'architecture de Venise, initiée par Samonà, Rossi, s'aventura à proposer un cours de théorie du projet. Pour lui, ce cours, devait être conçu comme le squelette de la discipline architecturale et proposer un enseignement scientifique, autonome et objectif. C'est ce cours de théorie du projet en architecture, qui avait vocation à relier les deux types d'ouvrages ayant accompagné la réflexion sur l'enseignement de l'architecture depuis l'antiquité.

Tout en ayant conscience de la difficulté de théoriser l'acte créatif en architecture, et n'hésitant pas à mettre au premier plan de ses recherches la partie subjective de l'architecte, Rossi chercha à construire une méthode didactique fonctionnant par étapes, afin de délimiter l'importance de *« l'élément subjectif »*. Cette *« théorie de la conception »*[487] tel qu'il l'appelait lui-même dans ses carnets de notes, s'est développée chez lui de façon progressive en accompagnant ces livres, critiques et cours. Elle n'est pas apparue de façon linéaire, mais nous pouvons supposer, à la lecture de ces carnets, que Rossi avait envisagé dès l'année universitaire 1964 – 1965, avec l'écriture conjointe de *l'Architecture de la ville* et *Une architecture pour les musées* d'en établir le fonctionnement.

[487] Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *L'analisi urbana e la progettazione architettonica,* op. cit., carnet n°4, note du 31 mars 1970.

Figure 78 : Aldo Rossi, dessin, 1978, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Cette approche de la théorie du projet, qu'il jugea lui-même comme *« fragmentaire »*[488] se réalisa étape par étape et, occupa la première place de ses interrogations jusqu'à la fin des années 1970. Les interrogations de Rossi sur *« la théorie de la conception »* demeurèrent jusqu'à la parution en 1999 de ses *Quaderni Azzuri,* un fait que seuls ses collaborateurs, étudiants et amis connaissaient. Cette tentative de rédiger un essai, à laquelle, Rossi avait projeté de donner le nom de *Città analoga* en référence au tableau-collage qu'il avait exposé à la Biennale de Venise en 1976, ainsi qu'à l'utilisation de la pensée analogique, demeurait pour beaucoup, un mystère. Peu de personne était alors en mesure d'imaginer l'ampleur de l'essai de théorisation de Rossi : C'est sans doute cette méconnaissance de l'univers intime de Rossi qui permet d'expliquer aujourd'hui, les nombreuses relectures incomplètes de ses travaux et de son positionnement théorique[489].

[488] *« Plus une théorie est mise au point et plus elle se présente comme un fragment du réel : voir la ville analogue ».* In, Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *La città analoga,* op. cit., carnet n°4, note du 4 mars 1970, tr. Fr. de l'auteur.

[489] Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, op. cit., pp. 134 - 135.

Cet essai, comme nous l'avons présenté se déclina autour de quatre points :

- 1 - L'analyse urbaine et la conception
- 2 - Les formes typologiques de l'habitation
- 3 - La théorie de la conception
- 4 - La ville socialiste

Ces quatre points structuraient le passage des premiers écrits de Rossi *(Une architecture pour les musées – l'Architecture de la ville)* vers l'essai de théorisation plus général qui devait servir de support à l'enseignement du cours de théorie du projet : la *Città analoga.* Hérités du contexte italien des années 1950 – 1960, dans lequel Rossi avait reçu sa formation, ces quatre points avaient déjà fait l'objet de nombreuses études et reçu l'apport théorique et critique de nouvelles disciplines.

Ce qui, selon nous, rend la tentative de Rossi unique et pertinente, bien qu'inachevée, trouve son origine dans son intuition de reprendre la plupart des essais de théorisation de l'architecture en proposant de les ordonner entre eux de façon logique et progressive. Il chercha à comprendre comment l'enseignement de la Fabrique du projet pouvait être investi de façon rationnelle autour d'un corpus de connaissance propre à l'architecture. Rossi organisa le passage pédagogique d'un mode de classement basé sur la typologie à un mode d'association d'idées et de formes, basé sur le raisonnement analogique. Pour Rossi, bien que le choix typologique opéré, oriente en grande partie la composition architecturale, le mode d'assemblage des éléments choisis, fonctionnant selon les principes du raisonnement analogique, organise la forme et l'insertion du projet dans son milieu. Comme il le faisait remarquer dans une de ses notes en 1970, le plus important dans la conception se trouve dans le *« lien étroit qui unie les éléments architecturaux entre eux »*[490]. Le fait que nous puissions les séparer ou non, les multiplier, les réemployer et les faires évoluer, en fonction du contexte

[490] *« Cependant si le choix du type, en est l'opération la plus importante, le reste, prend t-il une importance soit secondaire soit purement décorative ? Il existe au contraire un lien étroit entre les deux moments, ainsi dans leur ensemble il ne peuvent être séparés. Le sens de tout cela on le retrouve dans la question soulevée en tant que processus supplémentaire et donc de la construction par éléments et pieces*". In, Aldo Rossi, *I quaderni azzuri*, *L'analisi urbana e la progettazione architettonica,* op. cit., carnet n°4, note du 30 decembre 1970, tr. Fr. de l'auteur.

et des besoins architecturaux, pose toujours la question du processus, ou pour le dire autrement, la question de la Fabrique du projet.

Si Rossi, chercha une méthode avec autant d'ardeur pour le cours de théorie du projet, c'est qu'il jugeait indispensable de faire l'expertise historique et l'analyse rationnelle des solutions typologiques à employer ainsi que la façon dont elles devaient être éprouvées et testées dans le projet. Cependant, il nous faut aussi reconnaitre les limites de la démarche réflexive de Rossi. En effet, nous pouvons supposer, que face à la difficulté de rationnaliser *« l'élément subjectif »* différent d'une personne à une autre, Rossi prolongea son projet de théorisation de l'architecture au travers de ses propres œuvres[491]. Les emprunts au structuralisme et la difficulté d'attribuer une signification objective et universelle, à la notion de signifié, amenèrent Rossi à une conclusion douloureuse, dans laquelle, la transmission d'un contenu issu du raisonnement analogique paraissait impossible. La pensée analogique dans le projet pouvait être étudiée, analysée et expérimentée, mais ne pouvait être totalement objectivée. Rossi se retrouva alors face à sa propre mise en garde dont il avait fait part en 1965, dans *Une architecture pour les musées*[492].

Il poursuivit ce questionnement en cherchant dans ses œuvres et ses projets, une autre possibilité d'expliquer la Fabrique du projet. Moins théorique et basée davantage sur sa propre expérience, cette nouvelle piste de réflexion, le conduisit en 1981 à publier au MIT, *A Scientific Autobiography*. Ne cherchant plus à proposer un cours de théorie du projet qui explicite les mécanismes de la pensée analogique, il en vint à les décrire au travers de ses projets, afin que chacun puisse se les approprier et les re-contextualiser. Le raisonnement analogique et l'exploitation des images mentales, tout comme l'analyse et le classement

[491] Dans une note datée de février 1975 dans le carnet n°18, Rossi mentionna pour la première fois *l'Autobiographie scientifique* en remplacement de la *Città analoga,* la première proposition venant remplacer la seconde. En justifiant l'idée qu'il est difficile pour un artiste de pouvoir expliquer de façon rationnelle le processus de création de façon générale et théorique, Rossi choisit alors de se questionner sur ses propres projets.

[492] *« Dans la mesure où je considère toute l'architecture comme un fait positif, comme un argument concret, je pense qu'à la fin nous nous heurtons à quelque chose qui ne peut pas être entièrement rationalisé. Ce quelque chose est en grande partie l'élément subjectif, qui a une énorme importance en l'architecture, comme en politique d'ailleurs. En fait, on peut, on doit même considérer que l'architecture et la politique sont des sciences, mais dont le moment de création est basé sur des éléments de décision ».* In, Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées », op. cit., p. 184.

typologique, était une étape de la Fabrique du projet. À la différence des autres étapes, elle ne pouvait être décrite que dans son principe et son champ d'action, mais pas dans son résultat : elle demeura expérimentale. Le résultat étant lié à la posture, à la culture et au contexte de chaque architecte. En effet, si la Fabrique du projet ne reposait que sur la technique ou sur une idée, celles-ci, aussi subtiles soient-elles, ne pourraient faire autorité et porter l'ensemble des actes de *« projetation »*. Dans la mesure où le projet prend aussi sa source dans l'expérience de l'architecte, il semble devenir une connaissance, en tant que moment de création propre et indépendant de la technique et de l'idée.

Rossi nous laisse donc interpréter son expérimentation personnelle selon l'idée que la Fabrique du projet reposerait sur des formes et des structures, issues en grande partie de la propre expérience de l'architecte. Pour lui, la *« projetation »* en architecture vient aussi de la connaissance de la vie et de l'expérience de l'architecte.

Cette impossibilité de conclure à un enseignement objectif de la théorie du projet, laissa Rossi dans une position pédagogique délicate, qui ouvrit la porte à de nombreuses discussions et relectures de son parcours réflexif.

Bien que la pensée analogique puisse conduire à différentes interprétations, la tentative de théorisation de Rossi eut le mérite de décomposer les étapes de la Fabrique du projet et d'en proposer une méthodologie claire et autonome.

Notre recherche nous amène à penser que Rossi fut l'un des rares à poser de façon claire les revendications des écoles d'architecture, en affirmant par ses recherches, la nécessité de doter l'enseignement de l'architecture d'un corpus théorique propre. En abordant *« la théorie de la conception »* il décrivit non seulement le passage de la théorie à la pratique mais interrogea aussi la capacité des écoles d'architecture à transmettre un corpus objectif et autonome. Sa réflexion sur l'architecture de la ville s'est étendue progressivement à l'ensemble de l'architecture en offrant une méthode de travail et d'enseignement.

Afin d'interroger l'épistémologie de la discipline architecturale, nous avons fait le choix de recentrer notre étude et de poser nos hypothèses de travail autour du parcours d'Aldo Rossi. Nous aurions pu nous intéresser aux architectes italiens qui l'ont précédé dans son questionnement, et dont nous avons mentionné quelques réflexions majeures, afin de remettre en lumière le contexte de formation de Rossi. Nous aurions pu aussi rependre les parcours d'autres architectes-enseignants tels que Peter Eisenman ou Louis I. Khan, contemporains de celui de Rossi. Cependant c'est bien *« La théorie de la conception »* de Rossi qui, a permis de comprendre les nouveaux horizons ouverts dans l'enseignement de la Fabrique du projet en proposant un cadre expérimental. En cherchant à décrire le principe de formation des « images mentales » à l'œuvre dans le projet, Rossi a offert de nouvelles articulations entre Théories et Pratiques. Il a repensé les liens qui les unissaient et la façon dont elles devaient être enseignées en faisant appel aux processus typologiques et analogiques. Il a souhaité que l'analyse qui les décrivait soit menée de façon rigoureuse et rationnelle, car elle posait les bases de la Fabrique du projet.

Pour aller plus loin dans ce sens, et reprendre certaines des interrogations de Rossi, nous pourrions tenter d'interroger la conception en architecture comme un fait indépendant de la forme qu'elle produit. La forme étant le résultat et non le moyen de développer le projet. Cette interrogation c'est celle que mena Rossi dans son enseignement du projet. Il proposait à ses étudiants d'utiliser et de transformer des éléments préétablis en se les appropriant autour d'un nouveau programme. Par l'utilisation d'analyses descriptives, historiques et techniques sur les éléments à modifier, Rossi expérimentait avec ses étudiants en fin d'étude, la capacité de ces éléments, à produire de nouvelles formes. Ainsi, il faisait la démonstration pratique que la pensée analogique, dans la Fabrique du projet, pouvait être investie d'images mentales qui ne soient pas conçues en référence à leurs formes ou à leurs sens, puisque les deux étaient amenés à changer au cours de cet exercice.

Comment expliquer que ces expérimentations de l'enseignement du projet n'aient pas permis à Rossi d'achever la *Città analoga* ?

Est-ce le temps qui lui a manqué ? Car l'on pourrait considérer que *A Scientific Autobiography* en soit le premier jet, une sorte de retour sur ses propres « expériences ».

Est-ce la complexité de l'architecture et la richesse de ses liens contigus avec de nombreux autres champs disciplinaires ?

Ou bien, est-ce la difficulté d'expliciter la Fabrique du projet dans sa dimension subjective ? D'en situer les limites ? Et d'en rendre compte ?

Au-delà de cet exercice pédagogique, cela reste intéressant de comprendre que l'expérimentation et la manipulation, dans un cadre donné, ont conduit à la validation des hypothèses de Rossi émises dans la *Città analoga*. Par cette approche, l'analogie et la typologie étaient investies, dans l'enseignement et dans un cadre donné, de façon objective.

Nous pouvons supposer que le cours de théorie du projet de Rossi fonctionnait à l'identique des recherches scientifiques et médicales, qui progressent en confirmant de façon empirique ainsi que par le recours à l'expérimentation, leurs découvertes et les lois les régissant. Cette rigueur scientifique anima l'enseignement de Rossi. Il chercha de façon intuitive, à construire une méthode pédagogique et rationnelle, comme un chercheur en physique ou en biologie poserait des hypothèses de travail afin de conduire à bien ses expérimentations.

Nous devons faire le constat que cette pédagogie rossienne du projet n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie et qu'à part les quelques notes contenues dans les *Quaderni Azzuri* de Rossi, il y a peu de données à exploiter sur ce sujet. La question reste ouverte et importante, car elle permettrait sans doute de mieux comprendre la valeur que Rossi accordait à l'enseignement du projet au sein de son propre travail théorique. Elle permettrait sans doute aussi de continuer à nourrir le débat pédagogique qui alimente l'enseignement de l'architecture.

ANNEXE

Biographie d'Aldo Rossi

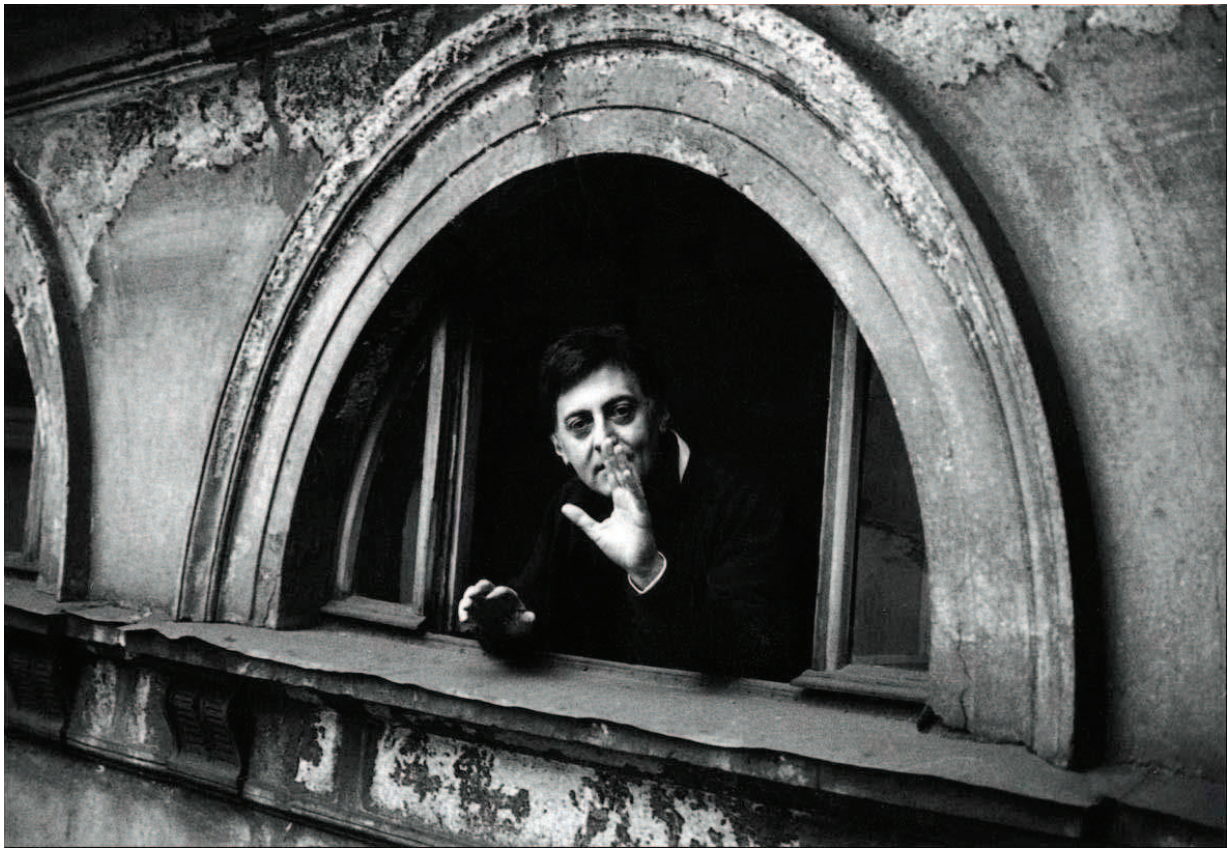


Figure 79 : Photographie d'Aldo Rossi à la fenêtre, Venise, Fondazione Aldo Rossi.

Biographie d'Aldo Rossi

Cette biographie se recentre sur la formation intellectuelle de Rossi ainsi que sur ses écrits et ses projets.

1931
Le 3 mai, naissance d'Aldo Rossi à Milan.

1940
Afin de fuir la guerre, il part au lac de Côme. Il étudie chez les pères Somasques, puis au collège archiépiscopal *Alessandro Volta de Lecco*.

1949
Il s'inscrit à la faculté d'Architecture de l'école polytechnique de Milan.
Dès sa seconde année d'étude au *Politecnico de Milan*, il commence à fréquenter le parti communiste de Milan ainsi que la rédaction du journal de *Voce communista* pour lequel il écrit quelques articles sur l'architecture et le design industriel.

1951
Il effectue un premier voyage organisé par le parti communiste à Moscou et découvre l'architecture soviétique qui l'influencera durablement.

1955
À la fin de ses études d'architecture, Rossi, sur la demande de son professeur Ernesto Nathan Rogers, débute sa collaboration avec la revue *Casabella Continuità,* aux côtés des architectes Luciano Semerani, Francesco Tentori et Silvano Tintori. La revue *Casabella Continuità,* à l'initiative de Rogers son directeur, se construit sur un regard très critique face au mouvement moderne en architecture. Ses influences culturelles furent nombreuses et notamment celles sur la phénoménologie. Rossi y restera jusqu'à ce qu'Ernesto Nathan Rogers quitte la direction et soit remplacé par Gian Antonio Bernasconi en 1964.
Rogers définit progressivement une position théorique originale de l'architecture qui influença durablement Rossi. C'est au sein de la rédaction des revues qu'il dirige (*Domus* de 1946 à

1947 puis *Casabella Continuità* de 1955 à 1964) qu'il va rassembler autour de ses idées, un groupe de jeunes architectes dont Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giorgio Grassi Gae Aulenti, Giotto Stoppino, Guido Canella et Giancarlo De Carlo. Ce groupe de jeunes architectes influencera fortement la culture architecturale des années 1960, tout en posant les bases de la *Tendenza*.
Rossi effectue des voyages d'étude à Prague et en Union Soviétique, notamment à Moscou
Du 7 au 9 octobre, il participe au congrès d'architecture communiste où il fait une intervention écrite remarquée sur le rapport entre l'architecture et le politique.

1956
Rossi travaille comme assistant dans les agences d'Ignacio Gardella puis de Marco Zanuso avec qui il collaborera à plusieurs expositions et dont *I pionieri dell'aeronautica.*
Pendant les années 1920, Ignacio Gardella entrera en contact avec les jeunes de la scène milanaise, en participant à la création du Mouvement Moderne en Italie. Il sera durant les années 1950, l'une des têtes de files du mouvement moderne en participant à de nombreux CIAM. Gardella qui possédait un style architectural difficilement classifiable, de facture plutôt classique marqua la fin de la formation de Rossi. Ces différentes tendances permirent à Gardella d'aborder une posture intellectuelle intemporelle qui fut toujours cependant plantée dans le lieu et le contexte du projet. C'est cette facilité d'adaptation, ce souci du contexte qui amena Gardella à développer un soin tout particulier à la notion de *Genius loci* en empruntant cette notion à Paul Vidal de la Blache dans son livre *Tableau de la géographie de la France*.
Marco Zanuso fut quant à lui considéré comme l'un des pères du design industriel italien. Il fut l'un des rédacteurs de la revue *Domus* de 1947 à 1949 et *Casabella Continuità* de 1952 à 1954. Il enseigna au *Politecnico de Milan* à partir de 1961.

1959
Il soutient sa thèse de fin d'étude sur le centre culturel et le théâtre de Milan sous la responsabilité de Piero Portaluppi et est diplômé comme architecte du *Politecnico de Milan*.
Il commence sa collaboration avec la revue *Società* et devient membre de la rédaction milanaise de la nouvelle revue marxiste *Il contemporaneo*.

1960
Il dessine en collaboration avec G. U. Polesello et F. Tentori, les croquis du projet de restructuration du quartier de la via Farini à Milan. Il s'agissait, avant tout, dans ce projet de structurer et redéfinir l'ensemble du tissu urbain le long de cette voie en l'accompagnant de logements collectifs.
Il réalise avec Leonardo Ferrari les plans de la *Villa ai Ronchi* dans la plaine de la Versilia en s'inspirant de l'architecture d'Adolf Loos. Ce fut le premier bâtiment qu'il construisit.

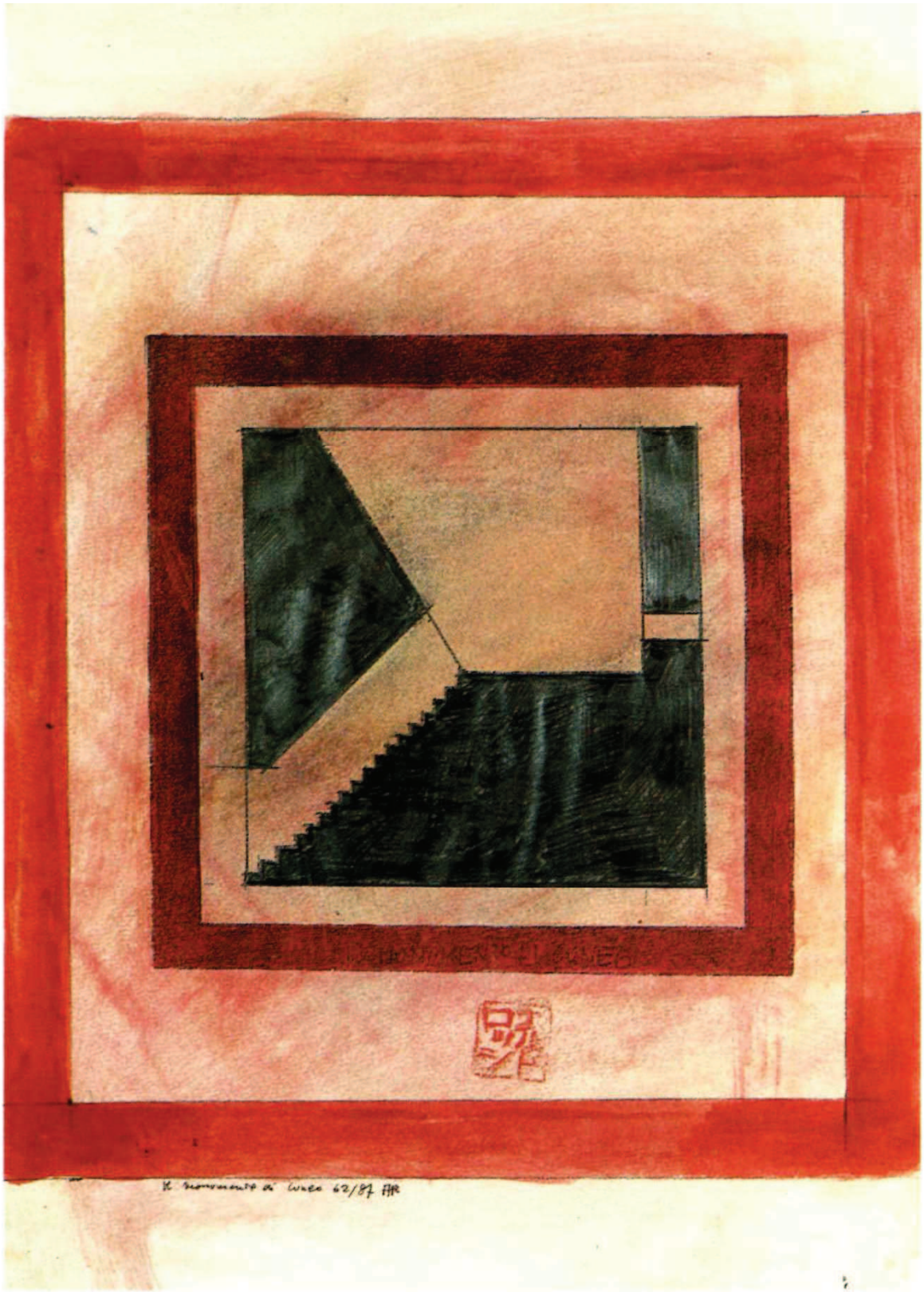


Figure 80 : Dessin pour le projet pour le Monument à la Résistance, Aldo Rossi Coni, Italie, 1962, Studio di Architettura Aldo Rossi.

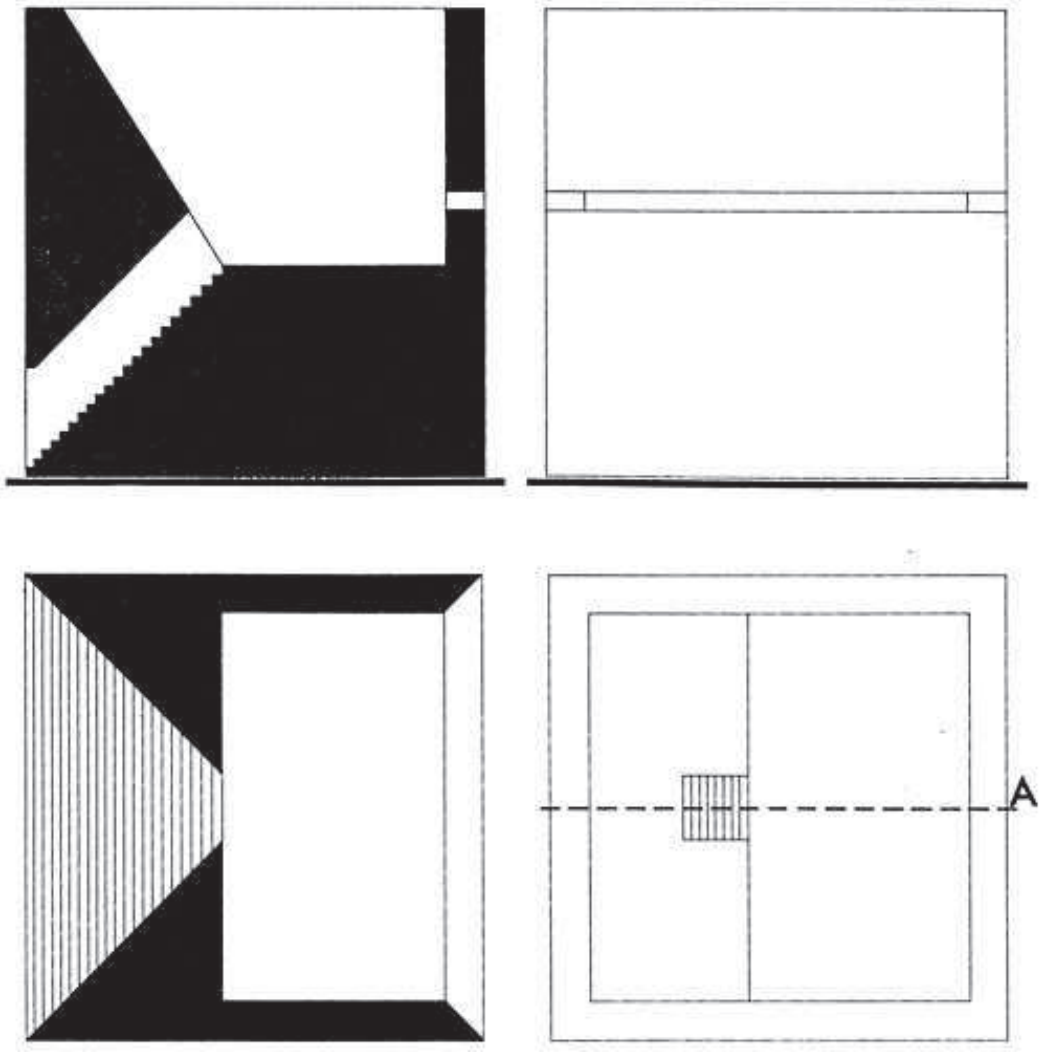


Figure 81 : Plan, coupe et élévation pour du Monument à la Résistance, Aldo Rossi Coni, Italie, 1962, Studio di Architettura Aldo Rossi.

1961

Il est invité par le directeur de la *Deutsche Bauakademie* de Berlin, Hans Schmidt, en République démocratique allemande.

Il gagne le concours pour le renouvellement intérieur des salles d'expositions du Musée d'Histoire Contemporaine de Milan qui se conclura en 1963 avec la réalisation de la salle des drapeaux.

1962

Il dessine en collaboration avec G. U. Polesello et L. Meda, le projet du monument ;dédié à la Résistance à Coni. Il le conçoit comme une place urbaine faisant partie de la ville mais protégée. L'orientation du monument est réalisée en fonction des vues sur le lieu de bataille ainsi que par les montagnes environnantes. (figure ci-contre)

Il réalise l'aménagement intérieur du musée d'Histoire contemporaine de Milan. Il s'agit pour Rossi d'accentuer "*l'osmose entre les parties anciennes et les parties modernes*" du musée.
Il participe au concours du projet de l'unité d'affaire à Turin en collaboration avec G. U. Polesello et L. Meda.

1963
Aldo Rossi débute l'enseignement en devenant l'assistant de Ludovico Quaroni à l'école d'urbanisme d'Arezzo.
Il devient aussi l'assistant de Carlo Aymonino qui est alors responsable du cours *Caractères distributifs des édifices* à l'Institut Universitaire d'architecture de Venise – IUAV.

1964
Lors de de l'exposition d'une partie de la XIII^{e} Triennale de Milan, il réalise avec Luca Meda le pont en fer à section triangulaire en prenant comme référence analogique, le terrain de fouille archéologique, et en l'articulant à l'image de l'architecture industrielle. La XIII^{e} Triennale de Milan codirigée par Vittorio Gregotti et Umberto Eco, placée sous le signe de l'interdisciplinarité est nommée *« Il tempo libero »* (*Le temps libre*). Elle permet à Rossi et ses collègues architectes d'y rencontrer de nombreux artistes, architectes, designers, journalistes, écrivains et musiciens tel que le *Gruppo 63* proche des idées marxistes et des nouvelles théories du structuralisme en linguistique.
Le projet de Rossi et Meda se décompose en deux éléments : un pont à section triangulaire composé en deux tronçons (le premier, de la rue Alemagna à la rue Molière, et le second, de la rue Molière à la rue Zola), ainsi qu'un long mur. Le mur est construit comme une voie coursive qui relie les pavillons les uns aux autres en les divisant en différents lieux d'exposition.
Dans le cadre de sa thèse, il publie la recherche qu'il vient de terminer *Contributo al problema dei rapporti tra tipologia e morfologica urbana (Contribution au problème des rapports entre typologie du bâti et morphologie urbaine)* pour la commission de *l'Instituto Lombardo per gli Studi Economici e Sociali (Institut Lombard des études Économiques et Sociales)* afin d'obtenir un poste de chargé de cours.
Il esquisse le projet du nouveau théâtre Paganini (figure ci-contre), ainsi que l'aménagement de la place Pilotta à Parme. Il conçoit le théâtre avec la place publique comme un tout indissociable qui s'exprime au travers d'une architecture urbaine qui donne au théâtre son *« caractère public ».*

1965
Rossi devient chargé de cours au Politecnico de Milan. Cette année, marque le début de ses voyages en Espagne où il commence à entretenir des rapports culturels avec l'architecte urbaniste Salvador Tarrago et le groupe Catalan. Cette intense collaboration l'amènera, dans les années 1970, à écrire quelques articles pour la revue *2c Construccion de la ciudad.*
En prévision de la carrière universitaire qui l'attend il s'engage dans la recherche en participant au « *X Congrès de l'institut National d'Urbanisme »* à Trieste et son intervention, écrite en collaboration avec Emilio Mattioni, Gian Ugo Polesello et Luciano Semerani, est publié dans les actes du congrès sous le titre « Ville et territoire dans les aspects fonctionnels de l'aménagement continu ».
Pendant l'année universitaire 1965-1966, aux côtés de Guido Canella, Manfredo Tafuri, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi participe activement au livre collectif *Teoria della*

Progettazione sous la direction de Guiseppe Samonà. Cette réflexion universitaire vise à renouveler l'enseignement du projet en architecture à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise. C'est lors de ce séminaire collectif que Rossi écrira l'article « Architettura per i musei » qui servira de base à la rédaction du livre l'Architettura della Città qui sera publié pour la première fois en français par la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 263, en 1989,
Il réalise l'aménagement de la place de la mairie et le monument aux Résistants à Segrate en y construisant, sous l'impulsion de Carlo Aymonino, une monumentale fontaine en son centre.

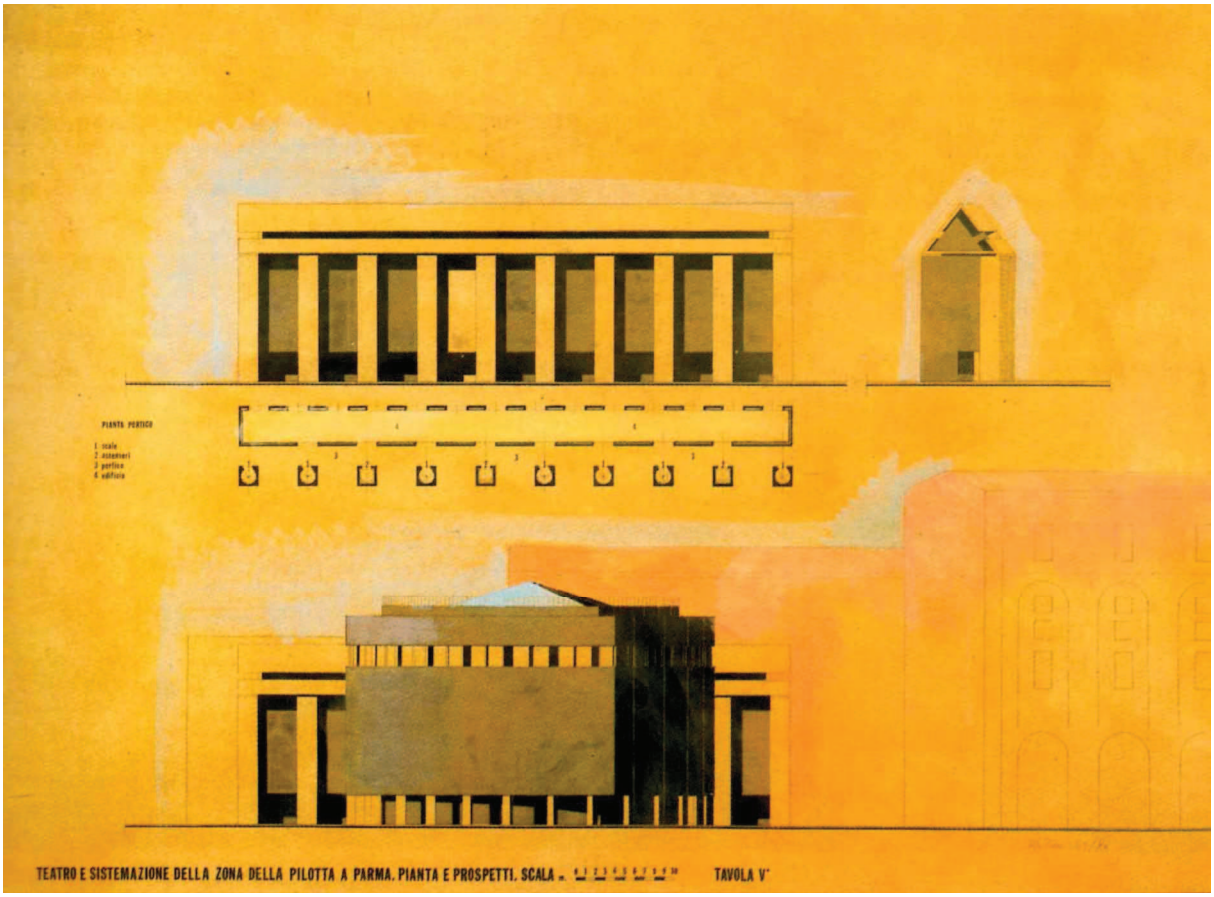


Figure 82 : Élévation du portique et de la façade principale du projet pour le nouveau théâtre de Paganini, réalisé par Aldo Rossi, Parme, 1964, Studio di Architettura Aldo Rossi.

1966

Publication en Italie de l'*Architettura della Città* qui sera vite épuisée et rééditée en 1968.
Il ébauche le projet d'une unité résidentielle dans le quartier San Rocco à Monza.
Rossi fonde aussi la collection *Polis* de la maison d'édition Marsilio de Padoue et publie alors les conférences de Ludovico Quaroni depuis lequel avait été nommé professeur en 1963.

1967

Il dessine le projet d'une place à San Nazzaro de' Burgundi.

1968

Il dessine le projet de la mairie de Scandicci.
Il réalise jusqu'en 1969, le Collège de San Sabba à Trieste.

1969

Il réalise l'Unité d'habitation du quartier Gallaratese à Milan. Ce projet se développe comme le projet du quartier San Rocco, le long d'une galerie qui fait office de coursive, reprenant ainsi l'un des éléments les plus courants de l'architecture Lombarde.

1970

Il remporte le concours pour la chaire de *Caractères des édifices* à Palerme.
Il obtient aussi la chaire de *Composition architecturale* à l'école *Politecnico de Milan* où il est nommé professeur.

1971

Il remporte le premier prix pour le concours du cimetière *San Caltado* de Modène.
Le Ministère de l'instruction publique le suspend de ses fonctions d'enseignant en Italie pour son activité politique et culturelle à l'Université de Milan.
Il commence à collaborer avec Gianni Braghieri ainsi qu'à voyager avec lui en Grèce et en Turquie.
Il réalise jusqu'en 1978, le cimetière de San Cataldo à Modène. La typologique du cimetière fait référence à celle de la maison car dans l'imaginaire et la symbolique de Rossi, la tombe est semblable à la *"la maison des morts"*. (Figure ci-dessous)

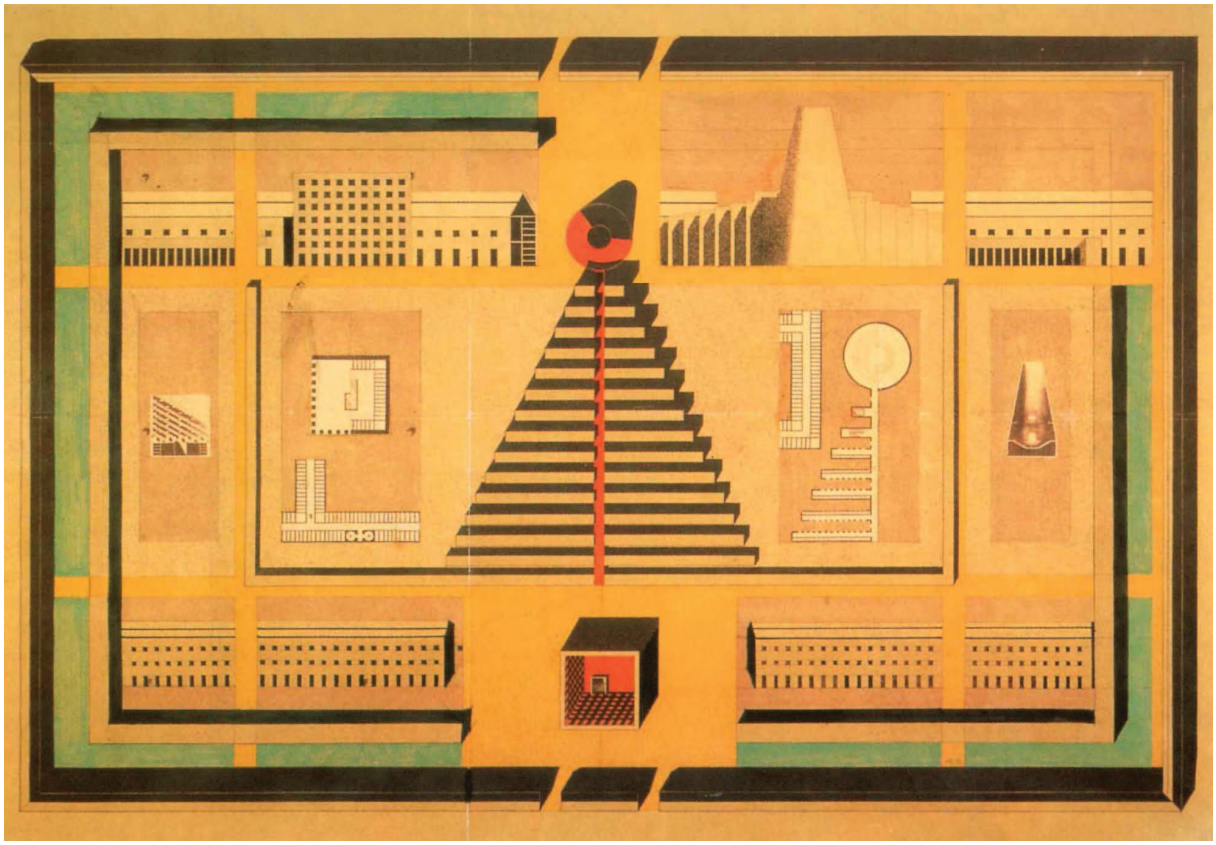


Figure 83 : Croquis du plan général du rez-de-chaussée du cimetière de San Cataldo, réalisé par Aldo Rossi, Modène, Italie, 1971-1978, Studio di Architettura Aldo Rossi.

1972

Il devient professeur à l'*École polytechnique fédérale* de Zurich (*Eidgenössische Technische Hochschule Zürich*, ETHZ) ou il obtient la chaire de conception jusqu'en 1975.
Une exposition personnelle est consacrée à ses travaux à Zurich.
Il dessine le projet pour la nouvelle mairie de Muggio.
Il réalise l'école primaire de Faganano Olona dont le partit architectural réside dans l'organisation des salles de classes autour d'une cour centrale construite sur deux niveaux. Cette cour accueille en son centre, le bâtiment circulaire de la bibliothèque.

1973

Il est nommé directeur de la section internationale d'architecture à la XV^{e} Triennale de Milan. C'est durant cette biennale que *la Tendenza* se structure d'avantage et apparait de façon claire afin de revendiquer l'autonomie de l'architecture de la ville en tant que discipline. L'ensemble de ces jeunes architectes se regroupent tous autour de l'œuvre d'Arduino Cantafora, *La Città analoga*. (Huile sur toile de 7m de long par 2 m de haut)
Aldo Rossi publie à cette occasion l'article *« L'architettura razionale »* dans lequel il affirme *« la cohérence des typologies à l'intérieur du projet architectural (comme) but ultime vers lequel (il faut) tendre ».* Pour lui, l'emploie de référents architecturaux et d'un cadre de réflexion basé sur la typologie constitue le projet.
Lors de cette Triennale, il tourne le film *Ornamento e editto (Ornement et Délit*) inspiré des thèses d'Adolf Loos.
Une exposition personnelle est consacrée à ses travaux à l'*École polytechnique* de Lausanne.

1975

Il est réintégré dans le corps enseignant en Italie et devient professeur à l'Institut Universitaire d'Architecture de Venise (IUAV), où il enseigne la Composition architecturale.

1976

Il dirige le Séminaire international de Saint-Jacques de Compostelle.
Il commence à enseigner aux États-Unis, d'abord à la *Cornwell University* d'Ithaca puis ensuite à la *Cooper Union* à New-York suite aux cycles de conférences qu'il y donna.
Dès lors, il donne de nombreux cours et conférences dans les principales universités américaines. Une exposition personnelle lui est consacrée à l'*Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS) de New York.
Il dessine le projet d'une résidence universitaire à Chieti.
Il expose à nouveau à la Biennale de Venise *La Città analoga (La ville analogue*) qu'il réalise de façon collective avec les architectes Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart. Cette œuvre construite sous forme d'un collage, fait en référence à l'œuvre de 1759 de Canaletto, présente une sorte de Venise imaginaire avec les œuvres de Palladio. Elle est destinée à réaffirmer les principes de *la Tendenza.* Ce tableau cher à Rossi esquisse le lien qu'il fait de façon sensible et intuitive entre d'un côté l'idée que l'analogie peut offrir le cadre d'une méthode au projet en architecture de la ville, et d'un autre côté, que la ville ainsi reconstruite sur la toile, existe bien puisqu'elle fait émerger la vision qu'en a Canaletto :

> *« J'ai exposé à la Biennale de Venise un grand collage intitulé La ville analogue. Une œuvre comme je l'ai déjà mentionné - collective. Cette œuvre*

n'est pas l'explication de la ville analogue, notamment parce que nous pensons que les explications n'existent pas. Chaque œuvre comme chaque objet - à moins que l'on ne souhaite y associer l'image de sa destination matérielle – comme le dit mon ami Saverio Vertone, possède sa propre autonomie et développe sa propre vie. Cependant, il me semble que le collage donne de manière très expressive l'image du sens différent que peuvent exprimer des projets reliés par un montage relativement arbitraire : pour retirer toute valeur mécanique ou de mécanisme à cette construction, ses auteurs ont introduit, d'une manière plus ou moins automatique, des choses, des objets, des souvenirs, en cherchant à exprimer les liens avec le lieu et la mémoire ».

1977

Il réalise des maisons mitoyennes à Mozzo dans la banlieue de Bergame.
Il dessine un projet pour le centre administratif de Florence.

1978

Il participe à un séminaire d'étude à Buenos Aires.
Il entame une collaboration avec l'*Institue for Architecture and Urban Studies* de New-York.
Il réalise le *Petit théâtre scientifique* qui est conçu afin de jouer sur les différents degrés d'expérimentation de la conception en architecture. Ce théâtre, appelle, selon Rossi, *« à la quintessence de la forme architecturale du théâtre et crée un lieu idéal pour l'action scénique comme pour la mémoire ».*

1979

Il devient membre de l'*Accademia Nazionale di San luca* à Rome.
Il réalise le collège Broni.
A l'occasion de l'exposition *Venezia e lo spazio scenico* (*Venise et l'espace scénique*), Aldo Rossi réalise le *Teatro del Mondo* qu'il imagine en mélangeant différentes influences telles que les constructions festives flottantes que connaissait Venise au XVI^{e} siècle ainsi que celles provenant des constructions Lombardes (figures ci-dessous). Bien que n'ayant vécu qu'une petite année, le *Teatro del Mondo* joua aussi un rôle très important dans la diffusion des images urbaines. Le *Teatro del Mondo* voguera jusqu'à Dubrovnik avant de revenir à Venise dans le cadre de l'exposition internationale d'architecture de la Biennale.

1980

Il est invité à donner de nombreux cours et conférences en Amérique Latine, en Chine ainsi qu'à Hong Kong.
Il est invité comme professeur de design à *Yale University* à New Haven.
Il commence aussi son activité de designer en entamant une collaboration avec Alessi, Molteni et Unifor.
Il réalise la Chapelle funéraire à Guissano.

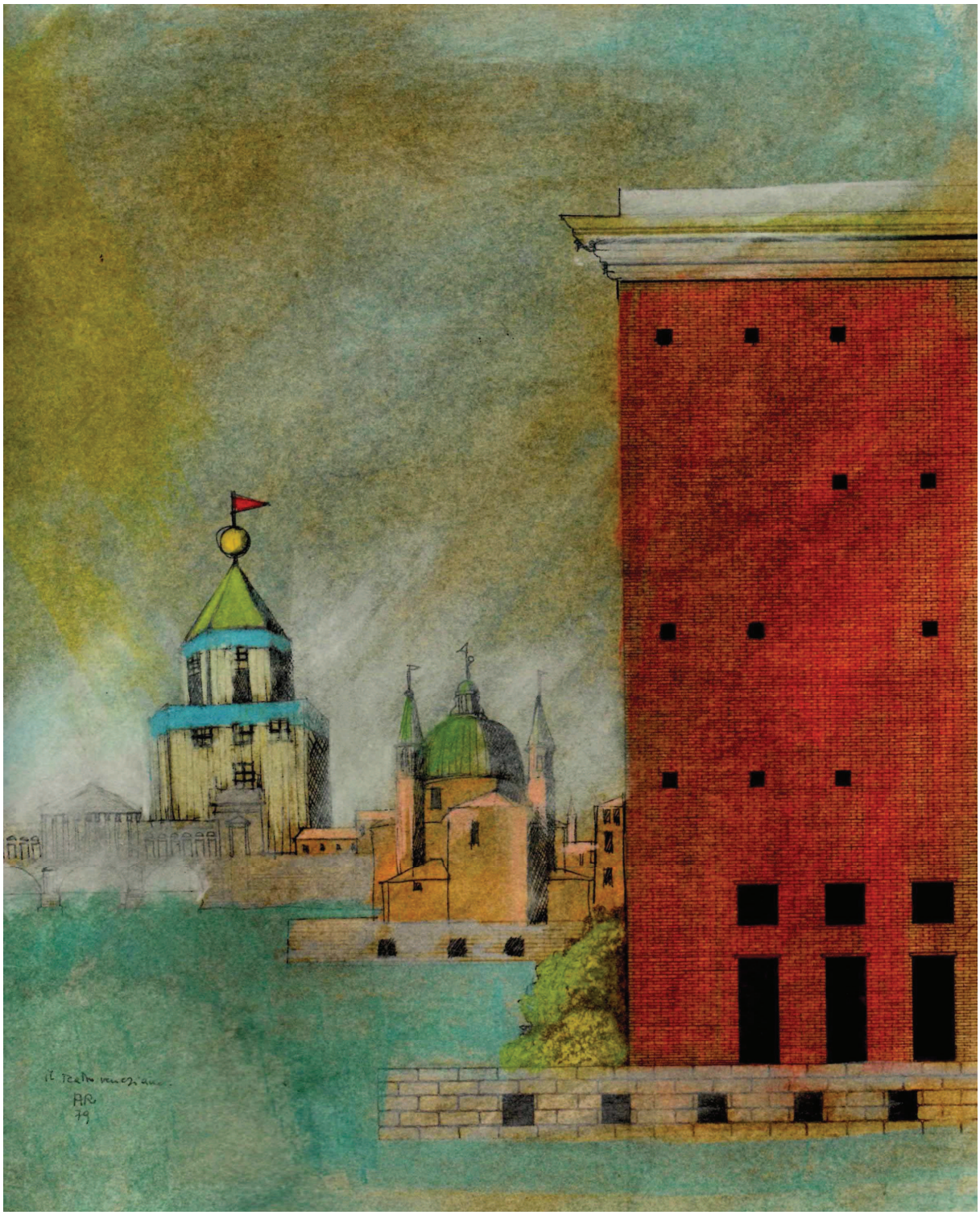


Figure 84 : Projet réalisé pour Cannagerio Ouest avec le Teatro del Mondo en fond, Aldo Rossi, Venise, 1979 – 1980, stylo noir et pastel sur papier, Don de la société des amis du Musée national d'art moderne, 2003.

Figure 85 : Photographie du Teatro del Mondo, réalisé par Aldo Rossi, Vue aérienne, Venise, 1979, photographie d'Antonio Martinelli.

1981

Il remporte le premier prix au concours international lancé en 1980 par l'I*nternationale Bauaussteellung* pour l'exposition internationale d'architecture à Berlin : *Iternational Building Exhibition (IBA)* avec le bloc d'immeubles n°10 qu'il projette entre les rues Kochstrasse et Friedrichstrasse (figures ci-contre). Ce projet est pour Rossi *« une construction à l'échelle urbaine, où la compréhension de la cité constitue »* le préambule de *« l'union entre la ville et l'architecture »*. L'inauguration de l'exposition prévue en 1984 sera finalement reportée à 1987.
Publication de *A Scientific Autobiography* chez MIT Press à Harvard.
Traduction en français de l'*Architettura della Città* qui paraît aux Éditions L'Équerre sous le titre l'*Architecture de la ville*.

1982

Il design la chaise *Teatro* pour Molteni.
Il esquisse un projet d'interventions urbaines pour la zone de Fiera-Catena à Mantoue.
Il réalise les Édifices publics, théâtre et fontaine pour le quartier de Fontivegge en planifiant un nouveau centre urbain à Pérouse capable de refaire renaitre l'identité de cette ville.
Il dessine le projet pour le nouveau palais des congrès de Milan.

1983

Il devient professeur à Harvard.
Il est nommé directeur de la section Architecture de la Biennale de Venise.
Il réalise l'immeuble sur la Rauchstrasse à Berlin, ainsi que la reconstruction du théâtre *Carlo Felice* de Gênes et la nouvelle mairie de Borgoricco.

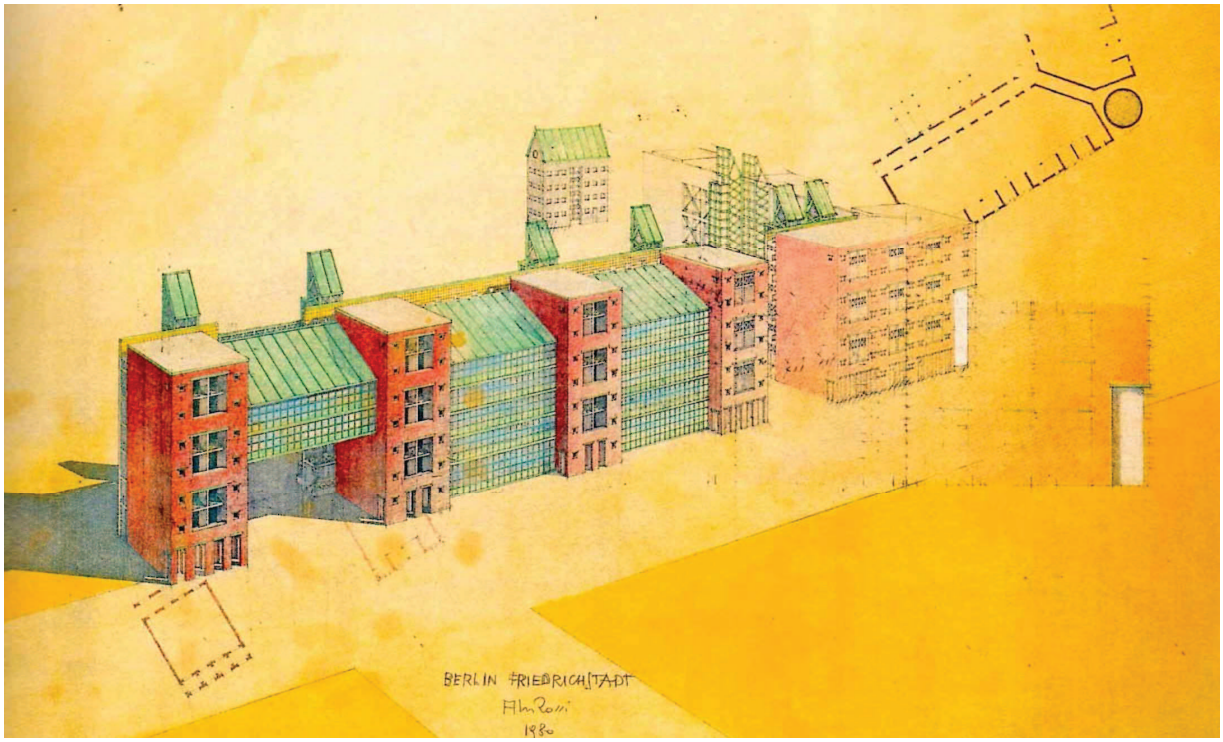


Figure 86 : Projet réalisé pour le complexe résidentiel à Berlin-Friedrichstdadt, réalisé par Aldo Rossi, Allemagne, IBA 1981, Studio di Architettura Aldo Rossi.

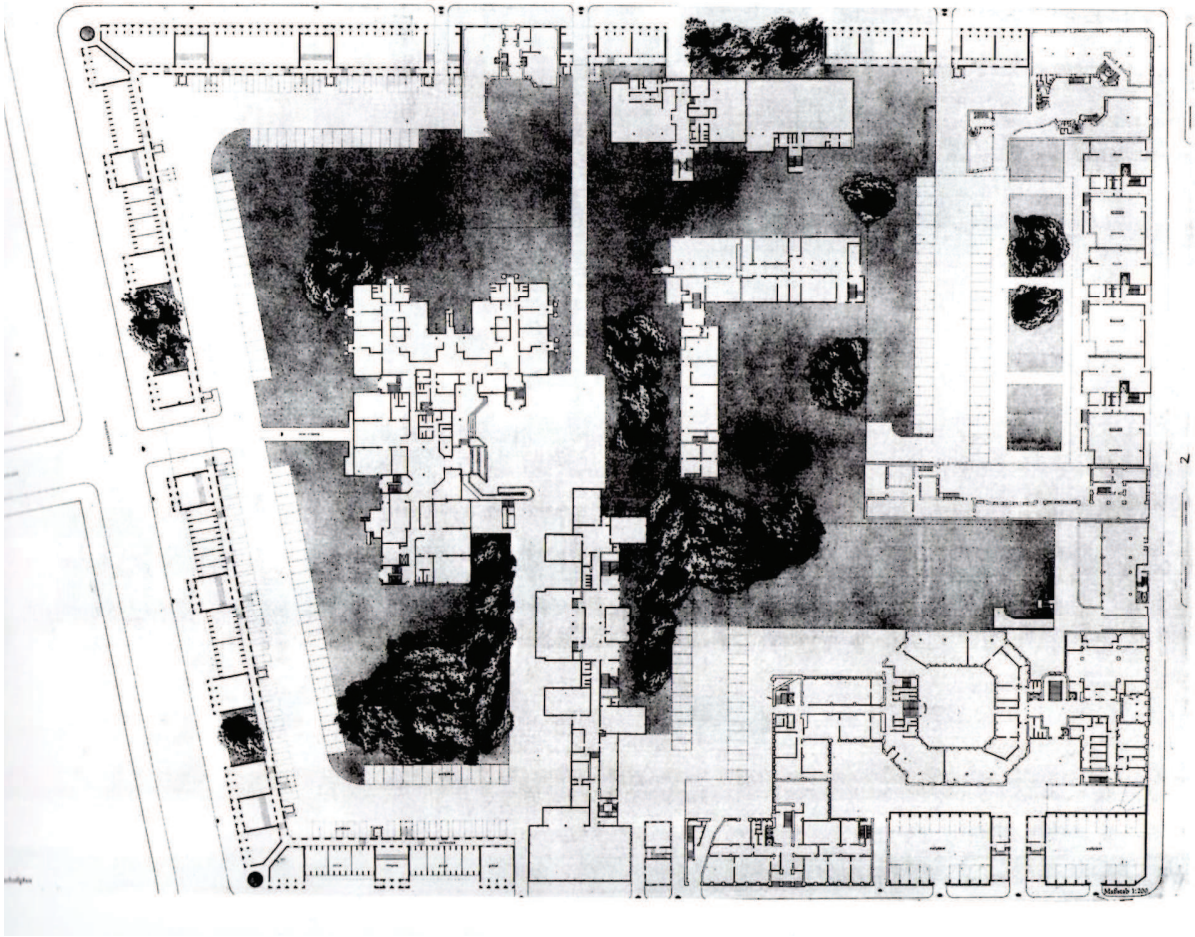


Figure 87 : Plan du rez-de-chaussée du complexe résidentiel à Berlin-Friedrichstdadt, réalisé par Aldo Rossi, Allemagne, IBA 1981, Studio di Architettura Aldo Rossi.

1984

Il est invité au japon par l'Université ainsi que par diverses institutions culturelles.
Il gagne le premier prix pour le théâtre *Carlo Felice* à Gênes.
Il dessine la cafetière *La conica* pour Alessi.
Réalisation de l'immeuble de bureaux *Casa Aurora* qui est le nouveau siège de la société GFT à Turin.

1985

Il participe à l'installation de la III^{e} exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise. Il dessine des portes à franchir tout au long d'un parcours extérieur, sur lesquelles s'affichent les différents projets d'architecture pour la ville de Venise.
Il réalise un complexe résidentiel dans le quartier de Vialba à Milan et débute aussi le centre commercial *Centro Torri* à Parme qu'il achèvera en 1988.

Figure 88 : Photographie du complexe résidentiel à Berlin-Friedrichstdadt, réalisé par Aldo Rossi, Allemagne, IBA 1981, collection particulière.

1986

Il expose ses travaux à la galerie *Albertina* à Turin : *Disegni di Architettura*.
Exposition de ses travaux au Ministère de Vivienda à Madrid.
Il design meuble *Carteggio* pour Molteni.
Il organise l'exposition *Hendrik Petrus Berlage* à la *Villa Farsetti* pour la Biennale de Venise.
Il réalise le collège à Cantu dont le corps du bâtiment se constitue de longues ailes.
Il dessine les décors pour les opéras *Lucia di Lammermoor* et *Madame Butterfly* à Ravenne.

1987

Il est le premier architecte italien à avoir une exposition organisé par la *Maison de l'architecture* à Moscou.
Il remporte le premier prix pour le concours international des immeubles de l'aire sud de la Villette à Paris et pour lesquels certains y verront l'influence de Haussmann et des toits parisiens.
Une rétrospective lui est consacrée par les gouvernements britannique et italien au musée de la ville de York et au *Royal Institute of British Architects* (RIBA) de Londres.
Il est devient membre de l'*Institut américain des architectes (Americain Institute of Architects – AIA).*
Aldo Rossi remporte le premier prix du concours international lancé pour le Deutsch Historisches Museum à Berlin en prenant comme idée de base le *« Berlin capitale »*, tel que selon lui *« le Bernin l'avait postulé »* lors de la réalisation du plan de Paris, alors qu'il concevait la restructuration du palais du Louvre.
Il devient l'architecte coordinateur du projet de requalification des terrains de chemin de fer nationaux (*Ferrovie dello Stato*) pour les districts de Trieste et d'Udine.
Il design la chaise *Milano* pour Molteni.
Il entame la réalisation de l'Hôtel-restaurant *Il Palazzo* à Fukuoka au Japon ainsi que l'Arc de triomphe à Glaveston au Texas.

1988

Traduction en français de *Scientific Autobiography* aux Éditions Parenthèses sous le titre *Autobiographie Scientifique*.
Il est invité au laboratoire international *Naples souterraine.*
Il donne une conférence en Allemagne à l'occasion de la présentation du projet pour le musée de Berlin.
Il design la cafetière *La cupola* pour Alessi.
Il réalise le *Théâtre-phare* à Toronto au Canada ainsi que le centre d'Art contemporain du lac de Vassivière à Clermont-Ferrand.
Il opère la reconstruction et l'agrandissement de l'hôtel *Duca di Milano* à Milan et réalise le monument au président de la République Sandro Pertini sur la piazzetta *Croce Rossa* à Milan.
Il entreprend le projet du centre commercial Centro Città à Gifu au Japon grâce au quel, il entend redonner une cohérence au tissu urbain de la banlieue sud de Gifu.
Il esquisse lors d'un concours international le palais des sports de Milan.

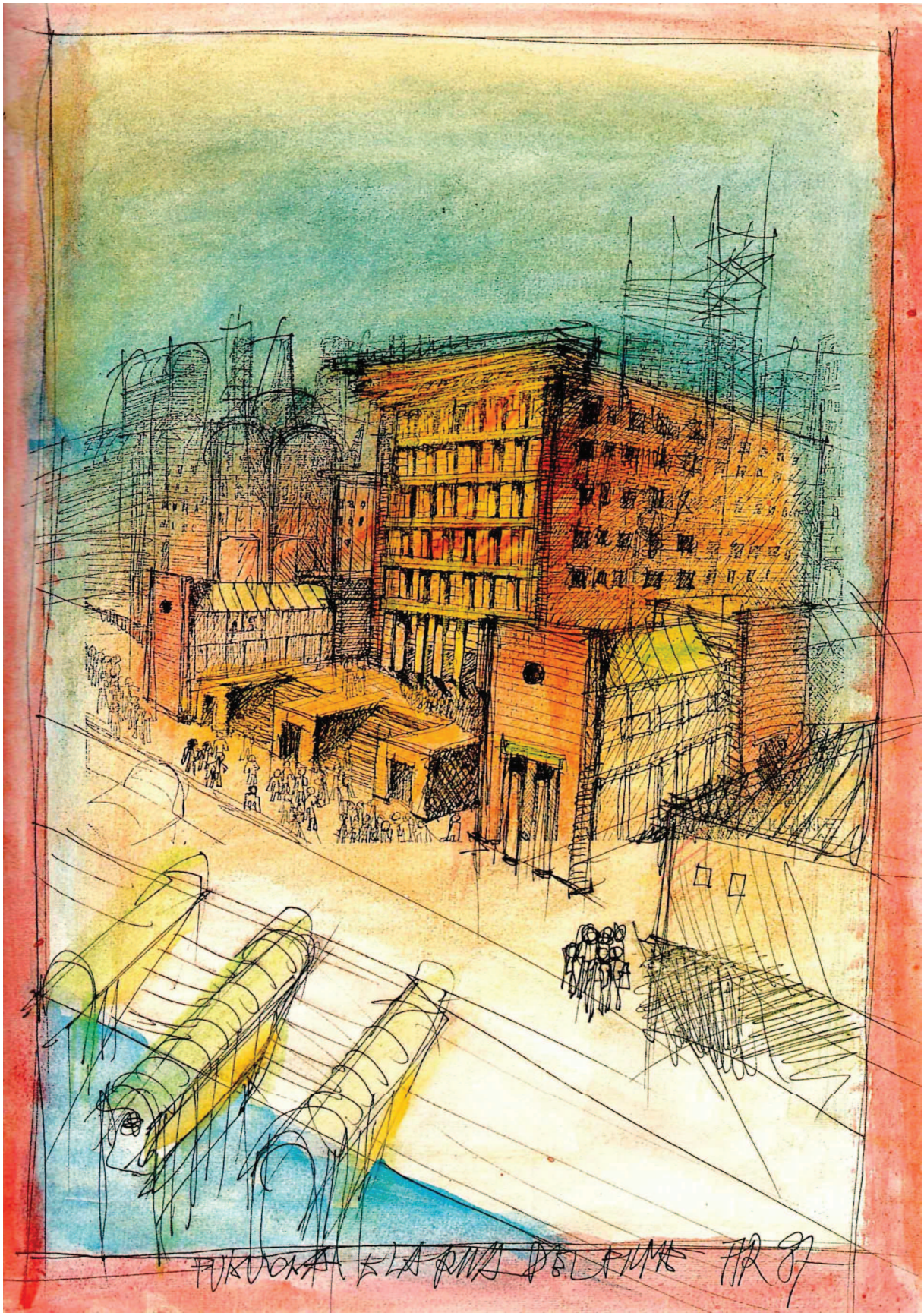


Figure 89 : Croquis de l'insertion urbaine de l'Hôtel restaurant II Palazzo, réalisé par Aldo Rossi, Fukuoka, Japon, 1987, Studio di Architettura Aldo Rossi.

1989

Il reçoit la charge du *Théâtre de Las Indias* de la part de la Junta de Andalucia à Séville.
Il design le fauteuil *Parigi* pour Unifor.
Il réalise le monument urbain à Zaandam au Pays-Bas.
Il élabore la reconstruction de la Villa Alessi à Suna di Verbania en Italie en s'inspirant *"du style romantique"* des maisons qui bordent le lac de Côme et le lac Majeur.
Il réalise le Show-room Ambiente à Tokyo ainsi que le centre commercial *Tochi* à Nagoya qui reprend le style de celui de Gifu.
Il élabore l'agrandissement du cimetière de *Ponte Sesto* à Rozzano en Italie en lui confirmant son *« caractère civil »* comme *« une partie de la ville d'où l'espérance n'a pas fui ».*
Il réalise aussi l'intervention sur l'aire du *Cosmopolitain Pisorno* à Marina di Pisa en Italie.

1990

Il est le lauréat du prix Pritzker.
Il réalise l'Institut Universitaire privé Carlo Cattaneo à Castellanza en Italie en l'abordant comme une œuvre ayant un rôle civil afin l'intégrer au tissu urbain environnant.
Réalisation aussi de nouveaux bâtiments résidentiels et administratifs dans la zone de l'ex-Sogema à *Città di Castello* en Italie, ainsi que celle du nouveau bâtiment du *Bonnefantenmuseum* à Maastricht au Pays-Bas.
Il esquisse un projet pour le palais du cinéma du Lido de Venise qu'il imagine dans toute la splendeur du cinéma d'antan afin d'en transmettre l'évocation au travers de son architecture.

1991

Il est le lauréat de l'AIA (Americain Institute of Architects) Honor Award.
Du 26 juin au 30 septembre 1991, se tient au Centre Georges Pompidou à Paris une rétrospective sur l'œuvre d'Aldo Rossi « Aldo Rossi par Aldo Rossi, architecte » sous la direction d'Alain Guiheux, alors commissaire : y sont exposés les dessins et maquettes des projets de Rossi, principalement ceux des années 1980.
Il obtient le prix ville de Fukuoka pour la meilleure architecture avec la structure hôtelière de son projet *Il Palazzo.*
Il design le canapé *Providence* et le buffet *Normandie* pour Molteni.
Il remporte le concours pour l'aéroport international de Milan.
Il dessine le projet pour le musée national d'Ecosse à Édimbourg.
Il réalise l'ensemble de bureaux pour *Disney Development Company* à Orlando en Floride.
Il dessine un projet pour le quartier Garibaldi-Republica à Milan ainsi que pour le nouveau Politecnico de Bari en Italie.
Réalisation du complexe résidentiel Barialto à Barri en Italie.

1992

Il est le lauréat de *The Thomas Jefferson Foundation Medal in Architecture* ainsi que du prix d'architecture *Campione d'Italia nel mondo (champion d'Italie dans le monde)*.
Réalisation des décors et costumes pour Electre à Taormine en Italie.
Il réalise le complexe administratif et l'aménagement du vieil hôpital à Hasselt en Belgique afin de reconstituer le lien entre le centre historique et les faubourgs et d'offrir une continuité.
Il participe aux concours lancé pour la nouvelle ambassade d'Italie à Washington aux États-Unis, ainsi qu'à celui pour le terminal d'embarquement des ferries de Whitehall à New-York.
Projet pour le musée maritime de Galice à Vigo en Espagne.
Réalisation des immeubles d'habitations et de bureaux sur Schützenstrasse à Berlin.

1993

La *Berlinische Galerie* à Berlin et le musée d'Art contemporain de Gand en Belgique, consacrent une exposition complète à son œuvre.
Il dessine les projets d'un village touristique à Castellaneta Mare à Tarente en Italie ; celui de la requalification de la manufacture de tabac en espaces d'exposition et de bureaux à Bologne ; ainsi que, le projet d'aménagement du vieux port à Marseille en collaboration avec les architectes Xavier Favre, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Akim Bara et Sergio Gianoli figure ci-contre).
Réalisation du complexe hôtelier et commercial dans le port de Moji au Japon.
Il construit le technopôle du lac Majeur à Fondo Toce en Italie.
Il participe au concours lancé pour le réaménagement de l'île de la Spree à Berlin.

1994

Il est invité à participer aux concours de la reconstruction des Souks de Beyrouth ainsi qu'à celui de la construction d'une nouvelle tour de contrôle pour l'aéroport de Stockholm.
Il participe aux concours pour le théâtre de Francfort-sur-l'Oder en Allemagne ; ainsi qu'à celui pour la médiathèque de Strasbourg.
Il participe aux projets d'une tour de bureau à Mexico, ainsi qu'à celui d'un immeuble de bureaux à Broadway à New-York.

1995

Il esquisse les projets de la tour de contrôle pour l'aéroport de Stockholm en Suède, celui pour la nouvelle mairie de San Giovanni Valdarno en Italie, celui pour le nouveau Politecnico de Milan à Bovisa, ainsi que celui pour la réaffectation des immeubles Italtel à San Siro à Milan.
Projet pour un quartier de logements sociaux à Mira au Portugal.
Il réalise la tombe de Dallarigne à Lambrate à Milan ainsi que le plan directeur pour Leipzigerplatz et Leipzigerstrasse avec des immeubles de bureaux, des commerces et un théâtre à Berlin.
Il participe au concours pour la Pariserplatz à Berlin.

1996

Il est nommé comme membre honoraire de *l'Americain Academy of Arts and Letters* (AAAL) de New-York.
Il dessine les projets pour l'aéroport de Kaliningrad en Russie, celui du nouveau pavillon d'exposition lors de la foire de Vérone ainsi que l'aménagement de l'esplanade.
Il réalise une villa individuelle à Seaside à Miami en Floride.
Projet *« Una piazza per il Foro italico »* à Rome.

1997

Le gouvernement italien décerne à Aldo Rossi pour son œuvre le *Prix spécial de la culture 1996* dans le domaine de l'architecture et du design.
Il dessine le projet pour la reconstruction du théâtre La Fenice à Venise.
Il réalise le centre commercial *Terranova* à Olbia en Italie.
Il esquisse les projets pour le presbytère de la cathédrale Santa Maria del Fiore à Florence ainsi que celui pour le musée national d'Histoire et d'Art au Luxembourg.
Il participe au concours pour le musée historique de la ville de Leipzig en Allemagne.

Le 4 septembre, il décède à Milan des suites d'un accident de voiture sur le lac de Côme.

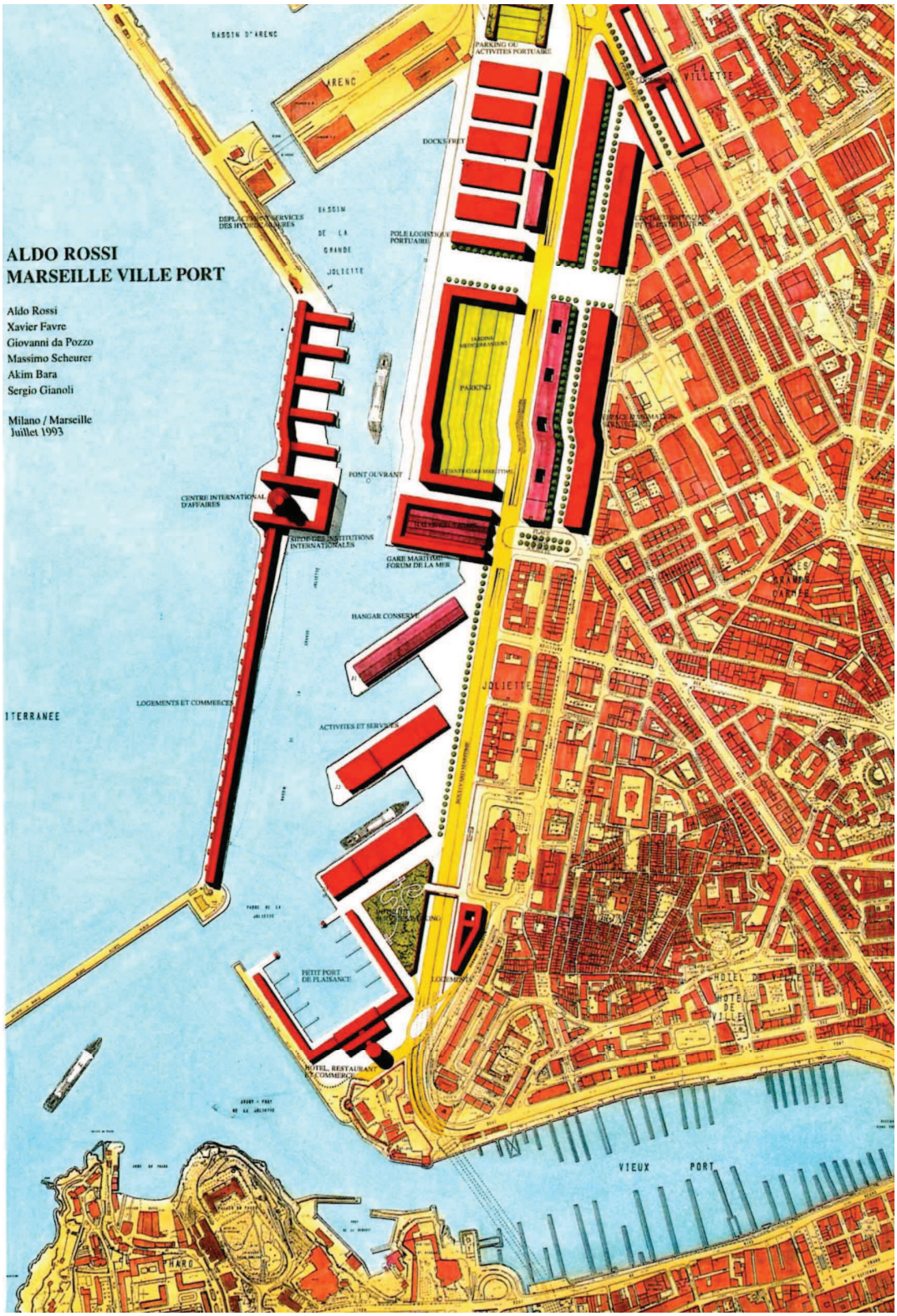


Figure 90 : Croquis du plan d'aménagement du port de Marseille, réalisé par Aldo Rossi en collaboration avec les architectes Xavier Favre, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Akim Bara et Sergio Gianoli, Marseille, 1993, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Bibliographie

Écrits d'Aldo Rossi sur l'architecture de la ville

Aldo Rossi, Carlo Aymonino, « La formation du concept de typologie du bâti. Cours de caractères distributifs des édifices » [« La formazione del concetto di tipologia ediliza. Atti del corso di caratteri distributivi », anno accademico 1964-1965, Venise, Cluva, 1965, pp. 3 - 21], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 134 – 142.

Aldo Rossi, « Une architecture pour les musées » [« Architettura per i musei », in *Theoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1968], in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 263, tr. Fr. Catherine Peyre, Paris, Groupe Expension, 1989, pp. 184 – 187.

Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], Paris, L'Équerre, tr. Fr. Françoise Brun, 1981, p. 295.

Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville* [*L'architettura della città,* Marsilio, Padova, 1966], Paris, In folio, coll. Archigraphy, tr. Fr. revue et corrigée Françoise Brun, 2001, p. 251 (préface d'Arduino Cantafora).

Aldo Rossi, « Introduction à Boullée » [« Introduzione », in Etienne-Louis Boullée, Architettura, saggio sull'Arte, Marsillio, Padova, 1967], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 102 – 109.

Aldo Rossi, « L'architecture de la raison comme architecture de la tendance » [« L'architettura della ragione come architettura di tendenza » in *Iluminismo et archittetura del' 700 veneto*, catalogue de l'exposition Castelfranco Veneto, 1969], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 110 – 113.

Aldo Rossi, « La arquitectura anàloga », *2C Construccion de la ciudad* n°2, Barcelone, Moris Cataluna, avril 1975, pp. 8 – 11.

Aldo Rossi, « Seccion de Arquitectura de la Trienal de Milan », *2C Construccion de la ciudad* n°2, Barcelone, Moris Cataluna, avril 1975, pp. 12 – 15.

Aldo Rossi, « La città analoga : Tavola » [The Analogous City : Panel], *Lotus international* n°13, Milan, 1976, pp. 5 – 9.

Aldo Rossi, « Les espaces de la raison – Une éducation réaliste », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, Paris, Groupe Expension, 1977, p. 39.

Aldo Rossi, « My designs and Analogous Architecture », in, Peter Eisenman (sous la direction de), *Aldo Rossi in America 1976 - 1979*, MIT Press, 1980, p. 60.

Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique* [*A scientific Autobiography,* Boston, Harvard, MIT Press, 1981], Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, tr. Fr. Catherine Peyre, 1988, rééd. 2010, p. 140.

Aldo Rossi, *I quaderni azzuri,* Milano – Los Angeles, Electa – The Getty Research Institute, 1999, 47 volumes p. 2304.

Bernard Huet, Marie-Christine Gangneux (sous la direction de), « Entretien avec Aldo Rossi », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, Paris, Groupe Expension, 1977, pp. 41 - 43.

La bibliographie exploitée par Aldo Rossi

Leone Battista Alberti, *L'art d'édifier* [*De re aedificatoria,* achevé en 1442, édité en 1485], tr. Fr sous le titre *L'Architecture et Art de bien bastir,* 1553, nouvelle tr. Fr. Pierre Caye et Françoise Choay, Seuil, Paris, 2004.

Carlo Aymonino, « Hypothèses et réalité de la forme urbaine. Cours de caractères distributifs des édifices » [« Ipotesi e realtà della forma urbana. Atti del corso di caratteri distributivi », in Carlo Aymonino, Aldo Rossi, *La formazione del concetto di tipologia edilizia. Atti del corso di caratteri distributivi degli edifici, anno accademico 1964-1965*, Venise, Cluva, 1965]. in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 143 – 149.

Etienne-Louis Boullée, *Architecture – Essai sur l'art*, [achevé en 1797, I^er^ édition anglaise en 1953], Paris, Hermann, 1968, p. 188.

Georges Chabot, *Les villes*, Paris, Collection Armand Colin, 1948, p. 222.

Vittorio Gregotti, Les matériaux du projet. Cours de théorie du projet architectural » [« I materiali della progettazione », in coll., *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 150 – 157.

Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997 [1950], p. 295.

Maurice Halbwachs, *La population et les tracés de voies à Paris depuis un siècle*, Paris, Les presses universitaires de France, 1997 [1928], p. 273.

Pierre Lavedan, *Géographie des villes*, Paris, Librairie Gallimard, 1936, p. 204.

Pierre Lavedan, *L'Architecture française*, Paris, Éditions Larousse, 1944, p 256.

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Pocket, coll. Littérature, 2001 [1995], p.502.

Kevin Lynch, *L'image de la cité* [*The Image of the City,* 1960], Paris, Dunod, tr. Fr. Marie-Françoise Vénard et Jean-Louis Vénard, 1999, p. 221.

Lewis Munford, *La cité à travers l'histoire* [*The City in History, Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects, 1961*], Marseille, Agone, tr. Fr. Guy et Gérard Durand révisée et actualisée d'après la dernière version originale par Natacha Cauvin, 2011 [1964], p. 922.

Lewis Munford, *The Culture of the Cities,* New-York, Harcourt Brace & Cie, 1938, p. 586.

Andrea Palladio, *Les Quatre Livres de l'architecture* [*I Quattro Libri dell'Architectura*, Franceschi, Venise, 1570, tr. Fr. Roland Fréart de Chambray, 1641], Paris, Flammarion, coll. Écrits d'Artist, 1997, p. 452.

Marcel Poëte, *Paris - L'Art à Paris à travers les âges,* Paris, Nilsson, 1924, p. 130.

Marcel Poëte, *Introduction à l'urbanisme,* Paris, Sens & Tonka, 2000 [1929], p.568.

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Librairie d'Adrien, Le Clère et Cie, Paris, tome I, livre numérique Google [1832], p. 733.

Ernesto Nathan Rogers, « Continuità », *Casabella Continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953, pp. 2 – 3.

Ernesto Nathan Rogers, « Continuité » [« Continuità », *Casabella Continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et*

la Tendenza, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 79 – 80.

Ernesto Nathan Rogers, « La chiesa di « Notre Dame du Haut » a Ronchamp », *Casabella Continuità* n° 207, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, septembre 1955, pp. 7 – 27.

Ernesto Nathan Rogers, « Éloge de la tendance » [« Tendenza. Ortodissia dell'eterodosia », *Casabella Continuità*, n° 246, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1958], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 77 – 78.

Ernesto Nathan Rogers, « Catarsi », *Casabella Continuità*, n° 195, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1946, pp. 40 – 42.

Ernesto Nathan Rogers, « L'expérience d'un cours universitaire » [« Esperienza di un corso universitario », in coll., *Utopia della realtà*, Bari, Leonardo da Vinci Editrice, 1965], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 83 – 86.

Camillo Sitte*, L'Art de bâtir les villes – l'urbanisme selon ses fondements artistiques* [*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889]*,* Paris, Éditions du Seuil, coll. Essais, tr. Fr. Daniel Wieczorek, 1996, p. 188.

Maximilien Sorre, *Rencontre de la géographie et de la sociologie*, Paris, Librairie Marcel Rivière et Cie, 1957, p. 213.

Manfredo Tafuri, « Les structures du langage dans l'histoire de l'architecture moderne. Cours de théorie du projet architectural », [« Le strutture del linguaggio nella storia dell'architettura moderna », in coll., *Teoria della progettazione architettonica*, Bari, Dedalo, 1968], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 158 – 167.

Paul Vidal de la Blache, *Principes de Géographie humaine*, Paris, Librairie Armand Colin, 1922, p. 320.

Paul Vidal de la Blache, *Tableau de la géographie de la France,* Paris, La Table Ronde, [1903] 1994, p. 560.

Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, 10 volumes, Paris, Bance et Morel, Éd. de 1854 à 1868.

Bibliographie sur Aldo Rossi

Carlo Aymonino, « Une architecture de l'optimisme », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, 1977, Paris, Groupe Expension, p. 46.

Jean-Louis Cohen, « Aldo Rossi en France, l'incompris intime », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 263, 1989, Paris, Groupe Expension, pp. 134 – 135.

Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi – Tout l'œuvre* [*Aldo Rossi – Tutto le opere,* 1999], Cologne, Könemann, tr. Fr. Élizabeth Bozzi et Mathéa Giacometti, 2001, p. 457.
Jacques Lucan, Bruno Marchand, Martin Steinmann (sous la direction de), *Cahier de théorie : Aldo Rossi – Autobiographie partagées*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), Institut de théorie et d'histoire de l'architecture, 2000, p.54.

Marino Narpozzi, « La tradition et le talent individuel », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 263, tr. Fr. Catherine Peyre, 1989, Paris, Groupe Expension, pp. 136 – 139.
Bernard Huet, « Formalisme – Réalisme », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, Paris, Groupe Expension, 1977, pp. 35 - 36.

Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, Paris, éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 159.

Bruno Reichlin, Martin Steinmann, « A propos de la réalité immanente », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 190, 1977, Paris, Groupe Expension, pp. 72 - 73.

« Aldo Rossi, o la construccion dialectica de la arquitectura », *2C Construccion de la ciudad* n°2, Barcelone, Moris Cataluna, avril 1975, pp. 2 – 7.

Ville et architecture de la ville

Paul Bairoch, *De Jéricho à Mexico. Villes et économie dans l'histoire*, 2ed corrigée, Paris, Éditions Gallimard, coll. Arcades, 1996 [1985], p. 705.

Leonardo Benevolo, *Histoire de la ville* [*Storia della città,* 1975], Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Catherine Peyre, 1983, rééd. 2000, p. 509.

Leonardo Benevolo, *La ville dans l'histoire européenne* [*La città nella storia d'Europa*], Marseille, Édition du Seuil, tr. Fr. Sophie Gherardi et Jean-Luc Pouthier, 1993, p. 284.

Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2006 [1978], p. 200.

Paul Blanquart, *Une histoire de la ville - Pour repenser la société,* Paris, Éditions La Découverte, 1998, p. 191.

Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei *, Composition architecturale et typologie du bâti – 1. Lecture du bâti de base* [*Compositione architettonica etipologia edilizia. Lettura dell'edilizia di base*, 1976], Québec, Université LAVAL, école d'architecture, tr. Fr. Pierre Larochelle, 2000, p. 215.

Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 445.

Le Corbusier, *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Éditions Gonthier, 1965 [1937], p. 248.

Le Corbusier, *La Charte d'Athènes*, Paris, Éditions de Minuit, 1957 [1943], p. 189.

Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Éditions Gonthier, 1966 [1946], p. 201.

Irenio Diotallevi, Franco Marescotti et Guiseppe Pagano, « La civilità e la casa. Note introduttive al progretto di quartiere di città orizzontale, studiato dall'ing », in *Costruzioni Casabella*, n° 148, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, avril 1940, pp. 2 – 5

Irenio Diotallevi, Franco Marescotti et Guiseppe Pagano, « Alarme sulle città : Affollamenti, morbilità, mortalità generale ed infantile orizzontale », in *Costruzioni Casabella*, n° 148, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, avril 1940, pp. 10 – 13.

Yankel Fijalkow, *Sociologie de la ville,* Paris, Éditions La Découverte & Syros, 2002, p. 121.

Henri Laborit, *L'Homme et la Ville,* Marseille, Flammarion, 1977, p.214.

Claude Loupiac, *La ville – entre représentations et réalités*, Paris, CNDP, Patrimoine et références, Direction de l'architecture et du Patrimoine, Ministère de la Culture et de la Communication, 2005, p. 395.

Philippe Panerai et Jean- Charles Depaule, Marcelle Demorgon*, Analyse Urbaine,* Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 1999, p. 189.

Marcel Roncayolo, *Lectures de villes - Formes et temps*, Marseille, Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2002, p. 386.

Marcel Roncayolo et Thierry Paquot (sous la direction de), *Villes & Civilisation urbaine - XVIII^e – XX^e siècle,* Paris, Larousse, 1992, p. 687.

Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme* [*Prima lezione di urbanistica*, 2006], Éditions Parenthèses, coll. Eupalinos, 2011, p. 155.

Max Weber, *La ville* [*Die Stadt* in *Wirtschaft und Gesellschaft,* 1921], Paris, Aubier Montaigne, tr. Fr. Philippe Fritsch, 1982, p. 218.

Essais, théorie et projet

Giulio Carlo Argan, *Projet et destin. Art, architecture, urbanisme* [*Progetto e destino*, 1965], Paris, Les éditions de la Passion, tr. Fr. Elsa Bonan, révisé par Claire Fargeot et Agnes Paty, 1993, p. 280.

Leone Battista Alberti, *L'art d'édifier* [*De re aedificatoria,* achevé en 1442, édité en 1485, tr. Fr. Jean Martin, *L'Architecture et Art de bien bastir,* 1553], nouvelle tr. Fr. Pierre Caye et Françoise Choay, Seuil, Paris, 2004, p. 512.

Jean-Pierre Chupin, *Analogie et Théorie en architecture – De la vie, de la ville et de la conception même*, Paris, Infolio, coll. Projet & Théorie, 2010, p. 327.

Françoise Choay, *La règle et le modèle : sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme*, nouvelle Éd. Rev. et corr., Paris, Seuil, 1996 [1980], p. 384.

Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique,* publication à compte d'auteur, *dit le Petit Durand,* Paris, 1809.

Albert Ferran, *Philosophie de la composition architecturale*, Paris, Éd. Vincent Fréal et Cie, 1955, p.98.

Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture* [*Space, Time and Architecture*, 1941], Paris, Denoël/Gonthier, coll. Méditations, tr. Fr. Irmeline Lebeer et Françoise-Marie Rosset, 1978, p. 529.

Giorgio Grassi, « Préface » à *La construction logique de l'architecture* [« Prefazione », *in* Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura,* Venise, Marsilio Editori, 1967, pp. 7 – 13], in Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza. Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, tr. Fr. Marie Bels, 2013, pp. 114 – 116.

Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture [Il territorio dell'architettura,* 1966], Paris, L'Equerre, tr. Fr. Vittorio Hugo, revue et mise au point par Régine Pietra et Béatrice Bonne, 1982, p. 167.

Georges Gromort, *Essai sur la théorie de l'architecture – Cours professé à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de 1937 à 1940*, Paris, Vincent, Éd. Fréal et C^{ie}, 1942, p. 411.

Louis Isadore Khan, *Silence et Lumière* [*Silence and light,* 1969], 5^{e} Éd. , Paris, Éd. du Linteau, tr. Fr. Mathilde Bellaigue et Christian Devillers, 1996, p. 295.

Jacques Lucan, *Composition, non composition. Architecture et théories, XIX^{e} – XX^{e} siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009, p. 607.

Cristiana Mazzoni, *Les mots de l'architecture de la ville – Aldo Rossi et la Tendenza*, 2011, manuscrit publié sous le titre de *La Tendenza*. *Une avant-garde italienne 1950 – 1980*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2013, p. 218.

Robin Middleton et David Watkin, *Architecture moderne. Du néo-classicisme au néo-gothique 1750 – 1870*, Paris, Éd. Berger-Levrault, 1983, p. 459.

Milizia, *Principi di architettura civile*, Milan, S. Majocchi, 1847, p. 596.

Alberto Perez-Gomez, *l'architecture et la crise de la science moderne* [*Architecture and the Crisis of Modern Science,* 1983], Bruxelles, Éd. Mardaga, 1987, p. 352.

Christian de Portzamparc et Philippe Sollers, *Voir Écrire*, Paris, Gallimard, 2003, p. 218.

Manfredo Tafuri, *Théories et histoire de l'architecture* [*Teorie e storia dell'architettura*, 1968], Paris, Société française des architectes, SADG, 1976, p. 397.

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944 – 1985*, Einaudi, Turin, 1986, p. 288.
Estelle Thibault, *La géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France, 1860-1950*, Bruxelles, Éd. Mardaga, p. 271.

Frank Lloyd Wright, *Mon autobiographie* [*An autobiography*, 1943], Paris, Librairie Plon, tr. Fr. Jules Castier, 1955, p. 294.

Bruno Zevi, *Apprendre à voir l'architecture* [*Saper vedere l'architettura*, 1948], Paris, Éd. de Minuit, tr. Fr. Lucien Trichaud, 1959, p. 134.

Histoire de l'architecture : projets, enseignement, commande

Jean-Pierre Estrampes et Nathalie Montier, *La vingtième siècle, la grande mutation. Le douloureux passage d'une forme de civilisation à une autre,* manuscrit publié sous le titre *Le masque et le temple. Les deux modèles de civilisations, et le singulier positionnement du vingtième siècle*, Montpellier, Édition de l'Espérou, 2006, p. 192.

Kenneth Frampton, *Histoire critique de l'architecture moderne* [*Modern Architecture : A Critical History*, 1980] Paris, Philippe Sers éditeurs, tr. Fr. Renée Rousso, 1985, p. 319.
Maria Ludovica Cantelli, *La commande architecturale en Italie (1921 – 1942)*, Paris, CORDA, 1980, tomes I et II, p. 427.

Louis Callebat (sous la direction de), *Histoire de l'architecte*, Paris, Flammarion, 1998, p. 287.

Jürgen Tietz, *Histoire de l'architecture du XX^e siècle*, Cologne, Kônemann, tr. Fr. Marlies Gerner et Dominique Brunet, 1999, p. 120.
Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Tome 2. Pratiques et méthodes*, Paris, Casterman, 1972, p. 468.

Anthony Vidler, *L'espace des Lumières. Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier* [*The Writing of the World*], Paris, Picard éditeur, collection Villes et Sociétés, tr. Fr. Catherine Fraixe, 1995, p. 327.

Vittorio Magnago Lampugnani, *Architettura moderna. L'aventura delle idee 1750 – 1980*, Milan, Electa, 1985, p. 261.

L'utopie

Aristote, *La Politique,* livre II chapitre V, tr. Fr St Jean Barthélémy-Saint Hilaire, 3^e éd revue et corrigée, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1874, p. 529.

Francis Bacon, *La nouvelle Atlantide* [*New Atlantis,* 1627], Paris, GF Flammarion, tr. Fr. Michèle Le Doeuff et Margaret Llasera, 2000, p. 177.

Thomas More, *L'Utopie* [*Utopia*, 1516], Paris, Librio, coll. Philosophie, tr. Fr. Victor Stouvenel, 1842, rééd. 2009, p. 124.

Ville et Cinéma

Abdelkader Benali, « La fourmilière imaginaire Metroplis ou la ville à visage humain », in *Ville et cinéma*, Espace et Sociétés, n° 86, Paris, Éditions l'Harmattan, 1996, pp.47 – 58.

Guy Gauthier, *Villes imaginaires – le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction (littérature, cinéma, bande dessinée)*, Paris, Cédic, 1977, p. 191.

Françoise Giroud, « La Nouvelle Vague », *l'Express*, novembre 1957.

Floréal Jimenez, « Calle Mayor (1956, Juan-Antonio Bardem), construction cinématographique d'un espace urbain et d'une structure idéologique et sociale », in *Ville et cinéma*, Espace et Sociétés, n° 86, Paris, Éditions l'Harmattan, 1996, pp.59 – 87.

Charles Perraton, François Jost (sous la direction de), *Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma – Du cinéma et des restes urbains*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2003, p. 272.

Georges Sadoul, *Le cinéma français 1890 – 1962*, Paris, Flammarion, 1962, p. 292.

François Truffaut, « Une certaine tendance du cinéma français », *Cahier du cinéma*, n° 31, Éd. de l'Étoile, janvier 1954.

Collectif, « Nouvelle Vague, Entretiens avec Claude Chabrol, Jean-Luc Godard et François Truffaut », *Les Cahiers du cinéma*, n° 138, Paris, Éd. de l'Étoile, décembre 1962.

Sémiotique et Architecturologie

Mario Bonnilla, Jeanne Hominal, Jacques Beauffet et Christian Eychene, *Théories et histoire de l'architecture : Formes architecturales – Formes urbaines*, Unité pédagogique d'architecture de Saint-Etienne, Groupe d'étude 3e cycle, compte-rendu des séminaires tenu à l'école d'architecture de Saint-Etienne durant l'année universitaire 1980 – 1981, p. 151.

Philippe Boudon, Philippe Deshayes, Etienne Falk, Hervé Graille, Jean-Pierre Perrin et Françoise Shatz, *Architecture et architecturologie – IV l'idée de l'architecturologie*, compte-rendu effectué pour le service de la recherche architecturale (Ministère de l'Urbanisme et du logement), Paris, p. 269.

Philippe Boudon, *Introduction à l'Architecturologie*, Paris, Dunod, 1992, p. 258.

Umberto Eco, *La structure absente, introduction à la recherche sémiotique* [*La Struttura assente,* 1968], tr. Fr. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 447.

Alain Guiheux et Dominique Rouillard, *Si on peut dire en architecture*, Rapport final de recherche durant les années 1984 – 1985, École d'architecture de Lille, p. 219.

Stéphane Hanrot, *A la recherche de l'architecture. Essai d'épistémologie de la discipline et de la recherche architecturales*, Paris, Éditions l'Harmattan, 2002, p. 252.

Hammad Manar, Provost Éric, Renaudin Christian, Vernin Michel, *Sémiotique des plans en architecture,* Paris, recherche CORDA, 1973.

Divers

15th Triennale di Milano 1973, *Quindicesima triennale di Milano : esposizione internationnale delle arti decorat e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Milano, Grafiche A.Nava, 1973.

Tristan Chatot, *Homme et culture : du langage à la civilisation urbaine,* mémoire de 5e année d'architecture, directeur de mémoire : Luc Doumenc, Membre du jury : Jean-Louis Roux et Jean-Paul Volle, EALR - École d'Architecture du Languedoc-Roussillon, 2003, p.71.

Sergio Romano, *Histoire de l'Italie du Risorgimento à nos jours,* Paris, Édition du Seuil, 1977, p. 393.

Crédits photographiques

Figure de la page de couverture : Montage photographique personnel réalisé par la superposition du dessin de Claude Nicolas Ledoux du *Théâtre de Besançon, coup d'œil*, ainsi que d'un extrait de dessin d'Aldo Rossi avec la silhouette d'un personnage qui se retrouve dans de nombreux dessins, notamment dans *La Città analoga* de 1976.

AVANT PROPOS

Figure 1 : Schéma du plan du palais Borghèse (Rome, Italie, réalisé à la fin du XVI^{e} siècle) montrant la déformation du tracé face à la configuration irrégulière de l'îlot, in Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon, *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains*, p. 70.

Figure 2 : Tableau représentant les schémas de reconstruction des principales transformations diachroniques du type de base dans les villes de Florence, Rome et Gênes, in Gianfranco Caniggia, Gian Luigi Maffei, *Composition architectural et typologie du bâti – 1. Lecture du bâti de base*, p. 148.

Figure 3 : Dessin de la façade principale de l'Altes Museum, réalisé par Karl Friedrich Schinkel entre 1823 et 1828 à Berlin, Birgit Verwiebe, catalogue de l'exposition *« Unter den Linden »,* Berlin, Verlag, 1997.

Figures 4 et 5 : Plan et perspective de l'Altes Museum, réalisé par Karl Friedrich Schinkel entre 1823 et 1828 à Berlin, Birgit Verwiebe, catalogue de l'exposition *« Unter den Linden »,* Berlin, Verlag, 1997.

INTRODUCTION : Problématique et méthode

Figure 6 : Extrait du montage photographique réalisé par, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *La Città analoga,* 1976, 200 x 200, Œuvre présentée lors de la Biennale de Venise en 1976, Collection particulière, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 6.

I – Aldo Rossi et le contexte réflexif du début des années 1960 en Italie :

Figure 7 : Image extraite du film *Main basse sur la ville* (*Le mani sulla città*), Francesco Rosi, 1963.

Figure 8 : Photographie de la *Tour Velasca* (*La Torre Velasca),* construite par le groupe d'architectes Milanais BBPR, Gian Luigi Banfi (1910 - 1945), Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909 - 2004), Enrico Peressutti (1908 - 1976) et Ernesto Nathan Rogers (1909 - 1969). Milan, projet réalisé entre 1950 et 1958 en collaboration avec A. Danusso, collection particulière.

Figures 9 : Dessin en perspective de la place de la mairie et du monument aux Résistants de Segrate, Aldo Rossi et Luca Meda, Segrate, 1965, collection privée, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 38.

Figures 10 : Photographie de la place de la mairie et du monument aux Résistants de Segrate, Aldo Rossi et Luca Meda, Segrate, 1965, photographie de Matteo Vanini.

Figure 11 : Photographie du mur le long du Viale Zola réalisé par les architectes Aldo Rossi et Luca Meda pour la Triennale de Milan, 1964, Fond des Archives de la Triennale de Milan.

Figure 12 : Dessin en axonométrie du projet des architectes Aldo Rossi et Luca Meda pour la Triennale de Milan, passerelle métallique donnant accès à l'entrée de la XIIIe triennale de Milan, 1964, Projet réalisé, encre de chine et crayons de couleur sur calque, collection particulière. In Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 40.

Figure 13 : Photographie du Groupe des architectes présentés à la XV^{e} Triennale de Milan le 20 septembre 1973 devant le tableau d'Arduino Cantafora, *La Città analoga* – Photographie de Heinrich Helfenstein, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 61.
Arrière-plan de gauche à droite : non identifié, Julia Bloomfield, Peter Karl, Antonio Monestiroli, Max Bosshard, Aldo Rossi, Arduino Cantafora, Gianni Braghieri, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Massimo Scolari, Heinrich Helfestein
Premier plan de gauche à droite : non identifié, Richard Meier, Vittorio Savi, Michael Graves, José Da Nobrega, Aldo Aymonino, Claudio Maneri, Franco Raggi.

Figure 14 : Tableau *Capriccio palladiano*, Giovanni Antonio Canal dit Canaletto (1697 – 1768), *Capricio con il ponte di Rialto secondo il progetto di Palladio, il palazzo Chiericati e le Logge palladiane di Vicenza*, 1759, Huile sur toile, 56 x 79, Parme, Galleria Nazionale.

Figure 15 : Montage, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, *La Città analoga,* 1976, 200 x 200, Œuvre présentée lors de la Biennale de Venise en 1976, Collection particulière, in Frédéric Migayrou (Sous la direction), *La Tendenza. Architectures italiennes 1965-1985*, p. 6.

Figure 16 : Florence, relevé typologique du quartier de Santa Croce, avec les édifices construits sur l'amphithéâtre romain. Achille Ardigo, Franco Borsi, Giovanni Michelucci, *Il quartiere di Santa Croce nel futuro di Firenze*, Officina edizioni, Roma, 1968, p. 70.

Figure 17 : Tableau *Romulus et Rémus*, Rubens, 1614, huile sur toile, 210 x 212, Rome, Musei Capitolini.

Figure 18 : Photographie de l'aménagement de la section introductive internationale de la XIII^{e} Triennale de Milan, 1964, vue intérieure du Kaléidoscope, Archives de la Triennale de Milan.

Figure 19 : Plan schématique de l'aménagement de la section introductive internationale de la XIII^{e} Triennale de1964, Archives de la Triennale de Milan.

Figures 20, 21 et 22 : Photographies de la XIII^{e} triennale de Milan, 1964, photographie Casali Domus, in *Domus* n° 418, septembre 1964, p. 512.

Figure 23 : Photographie de *La Casa del Fascio,* construite par Giuseppe Terragni, Côme, entre 1932 et 1936, archives de l'auteur.

Figures 24 et 25 : Plans du Rez-de-chaussée (1) et du premier étage (2) de *La Casa del Fascio,* construite par Giuseppe Terragni, Côme, entre 1932 et 1936, dessins de l'auteur.

Figure 26 : Façade principale de *La Casa del Fascio,* construite par Giuseppe Terragni, Côme, entre 1932 et 1936, dessins de l'auteur.
Figures 27 et 28 : Photographie de la façade d'entrée et de l'escalier principal de *La Casa del Balilla,* construite par Luigi Moretti, Rome, entre 1933 et 1935, Archivio centrale dello Stato.

Figures 29 et 30 : Photographie de la maquette et coupe longitudinale de *La Casa del Balilla,* construite par Luigi Moretti, Rome, entre 1933 et 1935, Archivio centrale dello Stato.

Figures 31 et 32 : Photographies de *La Casa Unità tipo 1*, architectes Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano, in Costruzioni Casabella, n° 148, avril 1940, p. 6.

Figure 33 : Plan de *La Casa Unità tipo 1*, architectes Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano, in *Costruzioni - Casabella*, n° 148, avril 1940, p. 8.

Figure 34 : Tableau figurant l'ensemble des évolutions possible de *La Casa Unità*, afin de la transformer en différents types, architectes Irenio Diotallevi, Francesco Marescotti et Giuseppe Pagano, in *Costruzioni - Casabella*, n° 148, avril 1940, p. 9.

Figure 35 : Photographie et élévation des immeubles d'habitations *Ina-Casa*, rue Tiburtina, construit par Mario Ridolfi et Ludovico Quaroni, en collaboration avec les architectes M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, P.M. Lugli, G. Rinaldi, M. Valori, C. Aymonino, C. Chiarini, S. Lenci, C. Melograni et G.C. Menichetti, Rome, entre 1950 et 1954. Photographie d'Italo Insolera. Au-dessus : Élévation nord des immeubles sur la place et vue partielle de la grande place, quartier Tiburtino.

Figures 36 et 37 : Maquette et plan d'un quartier *Ina-Casa* du groupe Ludovico Quaroni avec présentation de la place centrale et du marché le long de la rue Reggiana, 1956, archives de Ludovico Quaroni.

Figures 38 : Croquis du plan de masse du quartier Tiburtino réalisé par le groupe Ludovico Quaroni, 1950, in Manfredo Tafuri, *Architettura e Realismo*.

Figures 39 : Dessin de la façade d'un immeuble d'habitation, quartier Tiburtino réalisé par le groupe Ludovico Quaroni, 1950, archives de Ludovico Quaroni.

II – De l'exercice de la critique à la pratique du projet : l'influence des « Maitres »

Figure 40 : Montage de l'auteur, réalisé par la fusion de deux dessins. À gauche, Vue intérieure de la nouvelle salle Projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque royale, Étienne-Louis Boullée, 1785, projet non réalisé, 42 x 65 cm, Thaw Collection, The Morgan Library & Museum. À droite, croquis du projet de la nouvelle bibliothèque municipale de Seregno, Aldo Rossi, 1989, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 41 : Photographie d'une réunion de travail à la revue *Casabella continuità*, Milan, fin des années 1950, avec entres autres Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti et Ernesto Nathan Rogers, Fondazione Aldo Rossi.

Figure 42 : Page de couverture de la revue *Casabella continuità*, n° 199, Milan, Arnoldo Mondadori Editore, décembre 1953, conception de la couverture réalisée par Vittorio Gregotti, archive de Casabella.

Figure 43 : Plan du rez-de-chaussée de la chapelle Notre Dame du Haut à Ronchamp, réalisée entre 1950 et 1955 par Le Corbusier, Fondation Le Corbusier.

Figure 44 : Photographie de Jean-Luc Godard, Suzanne Schiffman et François Truffaut sur le tournage du film *Fahrenheit 451* en 1966, collection particulière.

Figures 45 et 46 : Perspectives et plans des étages courants et d'attique de *La casa contemporanea al regime corporativo. Progetto per una casa « qualunque »*, architectes Agence BBPR avec Gian Luigi Banfi, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, 1934 in domus n° 83, novembre 1934, pp. 555 – 556.

Figures 47 et 48 : Photographie et plan de *La Casa del sabato per gli Sposi*, architectes Piero Portaluppi, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgioioso, Enrico Peressutti et Ernesto Nathan Rogers, 1933, photographie crimella, in Domus n° 68, août 1933, réalisée dans le cadre de la V^{e} Triennale de Milan, archive de Domus.

Figures 49 et 50 : Photographie d'Enzo Paci durant les années 1950 à son bureau et photographie d'Aldo Rossi, Guido Canella et Vittorio Gregotti en 1961, archive de *Casabella.*

Figure 51 : Photographie des architectes et conseillers lors d'une session de travail pour la réalisation des quartiers généraux de l'UNESCO, Paris, 1952 avec de gauche à droite : Eero Saarinen, Pier Luigi Nervi, Ernesto Nathan Rogers, Walter Gropius, Le Corbusier, Sven Markelius et au-dessus d'eux, Bernard Zehrfuss et Marcel Breuer, collection particulière.

Figure 52 : Photographie d'Aldo Rossi avec Carlo Aymonino (droite) et un ami dans un restaurant à Venise pendant les années 1960, Fondazione Aldo Rossi.

Figure 53 : Copie des *Notes autobiographiques sur ma formation* d'Aldo Rossi, décembre 1971, p. 3, in Special Collections, The Getty Center for the history of Art and Humanities, Los Angeles, E. U.

Figures 54, 55 & 56 : Perspective, plans du rez-de-chaussée et de l'étage, façade et coupe du projet de Bourse de Claude-Nicolas Ledoux, In Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, Paris, l'Auteur, 1804, pl. 50.

III – Du « type » à l'analogie : les éléments fondateurs de l'épistémologie dans le projet rossien

Figure 57 : Extrait du croquis perspective réalisé pour le concours de l'aménagement de l'île de Spree à Berlin, Aldo Rossi, 1933, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figures 58 & 59 : Ostie antique, insula avec les maisons dites du Sérapide et des Auriges. Reconstitution d'après relevé, des plans des deux maisons, à gauche celle des Auriges, à droite celle du Sérapide, et axonométrie d'une partie de l'insula, avec les deux maisons et, en position médiane, une construction thermale (arch. Italo Gismondi, 1940). In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, 1981, p. 76.

Figures 60 : Dessin de l'Agora avec l'Acropole en arrière-plan, Athènes, auteur inconnu, coll. Particulière.

Figures 61 et 62 : Photographie et plan du Palazzo della Ragione de Padoue, vu depuis la place aux Herbes et après l'aménagement de la place au XIX^{e} siècle. In, Aldo Rossi, *l'Architecture de la ville*, p. 19. Reproduction d'une carte postale (Edizioni Messaggero di S. Antonio, Padova, Foteodizioni Zago, Venezia).

Figure 63 : Photographies des pages de couverture de la revue *2c Construccion de la ciudad*, n°2 et 5, octobre 1975.

Figures 64 et 65 : Photographies tirées du film *Metropolis* de Fritz Lang illustrant le changement de la machine qui se transforme en Moloch, le dieu mangeur d'Homme. Cette machine qui alimente en énergie la ville, est ici filmée de façon métaphorique par Fritz Lang afin de pouvoir comparer la structure et les besoins de la ville à ceux d'une divinité.

Figure 66 : Dessin d'Aldo Rossi, Le dive città, 1973, Quaderni Azzuri n° 15, 24 juillet 1973.

Figure 67 : Photographie de l'unité d'habitation pour le quartier Gallaratese à Milan, Italie réalisée par Aldo Rossi, 1969 – 1970, in Alberto Ferlenga (sous la direction de), *Aldo Rossi – Tout l'œuvre*, p. 49.

Figure 68 : Plans et élévations de l'unité d'habitation pour le quartier Gallaratese à Milan, Italie réalisée par Aldo Rossi, 1969 – 1970, dessin de l'auteur.

Figure 69 : Ecrits d'Aldo Rossi, Quaderni Azzuri n° 1, note du 19 juin 1968, *Teoria dell' architettura – l'architettura come forma analisi – teoria formalista dell'architettura.*

Figure 70 : Dessin d'Aldo Rossi, Parma, 1964, *Quaderni Azzuri* n° 12, juin 1972.

Figure 71 : Dessin d'Aldo Rossi, Parma, 1964, *Quaderni Azzuri* n° 12, juin 1972.

Figure 72 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 1*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

Figure 73 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 2*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

Figure 74 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 3*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

Figure 75 : Dessin d'Aldo Rossi, *Figure 4*, Elementi di architectura analatica, *Quaderni Azzuri* n° 7, 30 mai 1971.

Figure 76 : Plan de la ville de Milet, Stand, 1999.

CONCLUSION

Figure 77 : *La finestra del poeta a New York*, Aldo Rossi, dessin, 1978, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 78 : Aldo Rossi, dessin, 1978, Studio di Architettura Aldo Rossi.

ANNEXES DE LA THESE

Figure 79 : Photographie d'Aldo Rossi à la fenêtre, Fondazione Aldo Rossi.

Figure 80 : Dessin du projet pour le Monument à la Résistance, Aldo Rossi Coni, Italie, 1962, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 81 : Plan, coupe et élévation pour du Monument à la Résistance, Aldo Rossi Coni, Italie, 1962, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 82 : Élévation du portique et de la façade principale du projet pour le nouveau théâtre de Paganini, réalisé par Aldo Rossi, Parme, 1964, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 83 : Croquis du plan général du rez-de-chaussée du cimetière de San Cataldo, réalisé par Aldo Rossi, Modène, Italie, 1971-1978, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 84 : Projet réalisé pour Cannagerio Ouest avec le Teatro del Mondo en fond, Aldo Rossi, Venise, 1979 – 1980, stylo noir et pastel sur papier, Don de la société des amis du Musée national d'art moderne, 2003.

Figure 85 : Photographie du Teatro del Mondo, réalisé par Aldo Rossi, Vue aérienne, Venise, 1979, photographie d'Antonio Martinelli.

Figure 86 : Projet réalisé pour le complexe résidentiel à Berlin-Friedrichstdadt, réalisé par Aldo Rossi, Allemagne, IBA 1981, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 87 : Plan du rez-de-chaussée du complexe résidentiel à Berlin-Friedrichstdadt, réalisé par Aldo Rossi, Allemagne, IBA 1981, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 88 : Photographie du complexe résidentiel à Berlin-Friedrichstdadt, réalisé par Aldo Rossi, Allemagne, IBA 1981, collection particulière.

Figure 89 : Croquis de l'insertion urbaine de l'Hôtel restaurant II Palazzo, réalisé par Aldo Rossi, Fukuoka, Japon, 1987, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Figure 90 : Croquis du plan d'aménagement du port de Marseille, réalisé par Aldo Rossi en collaboration avec les architectes Xavier Favre, Giovanni da Pozzo, Massimo Scheurer, Akim Bara et Sergio Gianoli, Marseille, 1993, Studio di Architettura Aldo Rossi.

Filmographie

***Main Basse sur la ville* [*Le mani sulla città*],** Francesco Rosi, scénario : Francesco Rosi et Raffaele La Capria, photographie : Gianni Di Venanzo, musique : Piero Piccioni, montage : Mario Serandrei, producteur : Lionello Santi, interprètes : Rob Steiger (l'entrepreneur), Salvo Randone (De Angeli), Guido Alberti (Maglione), Angelo d'Alessandro (Balsamo), 1963, durée : 110 min.

***Rome, ville ouverte* [*Roma città aperta*]**, réalisation : Roberto Rossellini, scénario : Sergio Amidei, Frederico Fellini et Roberto Rossellini, photographie : Ubaldo Arata, musique : Renzo Rossellini, montage : Eraldo Da Roma, producteur : Contessa Chiara Politi, interprètes : Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (don Pietro Pellegrini), Marcello Pagliero (Gorgio Manfredi), 1945, durée : 100 min.

Pierrot le fou, réalisation : Jean-Luc Godard, scénario : Jean-Luc Godard, photographie : Raoul Coutard, musique : Antoine Duhamel, montage : Françoise Collin, producteur : Georges de Beauregard, interprètes : Jean-Paul Belmondo (Pierrot), Anna Karina (Marianne Renoir), 1965, durée : 115 min.

Cléo de 5 à 7, réalisation : Agnès Varda, scénario : Agnès Varda, photographie : Jean Rabier, musique : Michel Legrand, montage : Janine Vemeau et Pascale Laverrière, producteur : Georges de Beauregard et Carlo Ponti, interprètes : Corinne Marchand (Cléo), Dominique Davray (Angèle), José Luis Vilallonga (l'amant de Cléo), Michel Legrand (Bob), Antoine Bourseiller (Antoine), 1962, durée : 90 min.

Le fond de l'air est rouge (sous-titré Scènes de la troisième guerre mondiale), réalisation : Chris Marker, scénario : Chris Marker, photographie : Chris marker, Pierre-William Glenn, musique : Luciano Berio, montage : Chris Marker, producteur : Chris Marker, documentaire avec les voix de Simone Signoret, Yves Montand, François Périer, Jorge Semprun, Davos Hanich, Sandra Scarnati, François Maspéro, Laurence Cuvillier, 1977, durée : 240 min.

Metropolis, réalisation : Fritz Lang, scénario : Fritz Lang et Thea von Harbou, photographie : Karl Freund et Günther Rittau, musique : Gottfried Huppertz, producteur : Erich Pommer, interprètes : Alfred Abel, Brigitte Helm, Gustav Fröhlich, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George, 1927, durée : 2 versions - 120 et 145 min.

Playtime, réalisation : Jacques Tati, scénario : Jacques Tati, Jacques Lagrange et Art Buchwald, photographie : Jean Badal et Andréas Winding, musique : Francis Lemarque et James Campbell, producteur : René Silvera, interprètes : Jacques Tati, Barbara Dennek, Rita Maiden, France Rumilly, France Delahalle, Valérie Camille, Erika Dentzler, Nicole Ray, 1967, durée : 155 min.

Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution, réalisation : Jean-Luc Godard, scénario : Jean-Luc Godard d'après *Capital de la douleur* de Paul Eluard, photographie : Raoul Coutard, musique : Paul Misraki, producteur : André Michelin, interprètes : Eddie Constantine, Anna Karina, Akim Tamiroff, Howard Vernon, 1965, durée : 99 min.
Lisbon Story, réalisation : Wim Wenders, scénario : Wim Wenders, photographie : Liza Rinzler, musique : Madredeus, montage : Peter Przygodda, interprètes : Rüdiger Volger, Patrick Bauchau, Madredeus, Manoel de Olivera, 1994, durée : 100 min.

Manhattan, réalisation : Woody Allen, scénario : Woody Allen et Marshall Brickman, photographie, Gordon Willis, musique : George Gershwin, producteur : Charles H. Joffe, interprètes : Woody Allen, Diane Keaton, Michael Murphy, Mariel Hemingway, Meryl Streep, Raymond Serra, 1979, durée : 96 min.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

Tristan CHATOT

amup
Architecture, Morphologie / Morphogenèse Urbaine et Projet

Aldo Rossi

Trajectoire d'un architecte enseignant dans l'Italie des années 1960

Pour une approche dialectique et épistémologique de la Fabrique du projet

Résumé

L'esprit dialectique qui caractérise la posture intellectuelle d'Aldo Rossi en tant qu'enseignant et architecte praticien, cristallise durant les années 1960, en Italie, une nouvelle approche de l'enseignement de la théorie du projet en architecture. Cherchant à être rationnel tout en intégrant la question de *« l'élément subjectif »* de l'architecte, au travers de son expérience, la posture intellectuelle de Rossi s'est positionnée en réponse à un contexte politique et universitaire en crise.

La publication en 1966, de son livre *l'Architecture de la ville,* lui permet de proposer une méthode scientifique à l'enseignement de cette nouvelle discipline, en la rendant autonome.

Dans la continuité des recherches menées sur l'épistémologie et la pédagogie de l'architecture ainsi que sur son ouverture réflexive à d'autres champs disciplinaires, Rossi tente de construire un essai théorique à la Fabrique du projet (la *Città analoga*). Il y questionne la pensée analogique face aux études typologiques. Reprenant les réflexions sur l'urbanisme et explorant de nouvelles disciplines, Rossi cherche à esquisser une méthode didactique fonctionnant par étapes. Face à la difficulté de rationaliser *« l'élément subjectif »,* Rossi, prolonge son essai sur la Fabrique du projet, au travers de ses propres œuvres construites.

Mots clefs : Aldo Rossi – pédagogie – typologie – analogie – épistémologie – théorie – projet – Fabrique - Architecture de la ville – *Quaderni Azzuri* - *Casabella* – Ernesto Nathan Rogers -

Abstract

The dialectical spirit which characterizes Aldo Rossi's intellectual disposition as a teacher and architect practitioner, crystallized during the 1960s, in Italy, a new approach to the teaching of the theory of the project in architecture. Trying to be rational while integrating the question of *" the subjective element "* of the architect, through his experience, the intellectual posture of Rossi was positioned in response to a political and university crisis.

The publication in 1966, of his book *the Architecture of the City*, allowed him to propose a scientific method in the teaching of this new discipline, by making it autonomous.

In the continuity of the researches led by the epistemology and the pedagogy of architecture and on his reflexive openness to other disciplinary fields, Rossi tries to build a theoretical essay to the Fabric of the project (*Città analoga*). He questions the analogical thought in front of the typological studies. Rethinking the reflections on the town planning and, exploring new disciplines, Rossi tries to sketch a didactic method step by step. Facing the difficulty of rationalising *" the subjective element ",* Rossi, extends his essay on the Factory of the project, through his own works.

Mots clefs : Aldo Rossi – pedagogy – typology – analogy – epistémology – theory – project – Fabric - Architecture of the city – *Quaderni Azzuri* - *Casabella* – Ernesto Nathan Rogers –