

Matière à habiter, matière à concevoir. Le sens de l'environnement construit et de sa transformation dans deux doctrines du 20^e siècle.

Résumé

Au moment du 8^e *Congrès International d'Architecture Moderne*, dans la suite des débats autour de la *Nouvelle Monumentalité*, se sont opposées deux sensibilités doctrinales s'intéressant à la présence matérielle de l'architecture. D'un côté, proches de Reyner Banham, certains s'intéressaient aux différentes relations de nature sociale structurant une communauté et aux différentes traces matérielles qui en sont le relais symbolique. De l'autre côté, proches d'Ernesto Nathan Rogers, d'autres défendaient que toute œuvre architecturale du temps présent doit répondre aux *conditions préexistantes* de l'environnement de cette œuvre, c'est-à-dire aux différentes marques historiques qui témoignent de l'histoire matérielle des établissements humains. Si dans les textes et traités associés à ces deux sensibilités, le sens associé à la matérialité de l'architecture était d'abord relatif à une réalité phénoménale - celle de l'habitant -, les mêmes auteurs exprimaient également comment ils engageaient leur propre créativité dans la transformation des conditions matérielles de chaque œuvre située. En discutant ces différentes propositions, on peut illustrer que la présence de l'architecture est, à la fois, donnée aux habitants et transformée par les auteurs architectes.

Sylvain Marbehant est ingénieur civil architecte et docteur en art de bâtir et urbanisme. Il a enseigné le projet et la théorie de l'architecture à l'École Polytechnique de Bruxelles. Ses recherches portent notamment sur une interprétation pragmatiste de l'architecture postmoderne et du tournant culturel associé.

Matière à habiter, matière à concevoir. Le sens de l'environnement construit et de sa transformation dans deux doctrines du 20^e siècle.

Parmi les conditions fondamentales qui contribuent à l'œuvre architecturale, on peut distinguer les conditions matérielles – relatives à la dimension naturelle de l'architecture, sa présence physique -, les conditions sociocognitives – relevant de l'engagement de l'auteur architecte, sa créativité ou son esprit de synthèse – et les conditions culturelles – rassemblant les valeurs, l'éthique, la norme, les croyances ou plus généralement ce qui relève de la connaissance. Dans ce trio, les premières se singularisent parce qu'elles résistent a priori à nos représentations, nos aspirations et notre volonté. Si la réalité physique de l'architecture nous échappe le plus souvent, c'est toujours par sa forme et sa présence que se construit le sens d'une œuvre. On peut alors s'interroger sur les moyens offerts aux auteurs architectes pour investir cette présence de significations ouvertes.

Au milieu du 20^e siècle, suite à la mauvaise réception du modernisme, ont émergé différentes postures théoriques concurrentes s'interrogeant sur le sens de l'architecture. Dans les différents courants qui, par la suite, ont posé les bases théoriques de l'architecture postmoderne, on peut retenir deux postures doctrinales qui comprennent les qualités physiques de l'architecture comme le relais privilégié de la signification d'une œuvre. Ces deux sensibilités se sont manifestées – et affrontées – sur la scène des *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*. En commentant leur rencontre, on peut bien sûr qualifier les différentes interprétations qui y sont faites de la matérialité d'une œuvre architecturale. Mais on peut également les rapprocher sur la base de ce qu'elles disent de l'engagement créatif des architectes vis-à-vis de cette matérialité.

Inventer une nouvelle monumentalité

Dans l'après-guerre, avec l'imposition du modernisme comme réponse générique aux enjeux posés par l'habitat du grand nombre, est apparu le problème de l'appropriation de cette architecture par ses habitants. Vingt ans plus tôt, l'architecture moderne avait révolutionné les standards de l'habitation privée. Mais le changement d'échelle imposé par la construction de grands ensembles de logement a posé de nouvelles questions liées à l'identité de ces interventions.

Le contexte de l'après-guerre voit ainsi émerger, au sein des *CIAM*, une nouvelle génération exprimant ses voix divergentes face à l'orthodoxie des aînés¹. Avec le thème du « cœur de la ville », le 8^e *CIAM* organisé à Hoddesdon en 1951, proposait d'intégrer le thème de la monumentalité aux fondements de l'architecture moderne. La possibilité de concevoir une *nouvelle monumentalité* avait été évoquée quelques années plus tôt par Josep Lluís Sert, Fernand Léger et Sigfried Giedion. Selon eux: « *les monuments sont des repères humains que les hommes ont créés comme symboles de leurs idéaux, pour leurs objectifs, pour leurs actions. Ils doivent réanimer la période à laquelle ils ont été créés, et constituent un héritage pour les futures générations. Par cela, ils forment un lien entre passé et futur.* »² L'architecture, par l'emphase de ses qualités concrètes, résiste à l'érosion historique des symboles auxquels elle est associée. Si ces derniers évoluent avec la vitalité d'une culture, la forme physique de l'architecture – permanente et présente - peut toujours leur servir de relais.

La question complexe de la signification - que convoquait le thème de la *nouvelle monumentalité* – souleva deux familles de réponses antagonistes au sein de la dernière génération prenant part aux *CIAM*. Au congrès d'Otterlo organisé en 1959 par la *Team 10*, la Torre Velasca, édifice conçu par le bureau milanais BPR, précipita une querelle de fond. D'un côté, proches de Reyner Banham, certains membres de la *Team 10* voyaient dans cet édifice l'expression puritaine d'une architecture régionale et historiciste. De l'autre, proches d'Ernesto Nathan Rogers, les italiens défendaient la modernité d'un édifice qui s'imposait dans le paysage milanais avec une ambiguïté assumée³. Les premiers voulaient rester fidèles au langage instauré par l'avant garde moderniste. Les seconds s'intéressaient à la tradition et à son expression par des moyens esthétiques et techniques modernes.

Au sein de la *Team 10*, la posture de Banham trouve son écho dans l'œuvre et les écrits d'Alison et Peter Smithson. Dans l'après-guerre britannique, avec l'urgence de la reconstruction liée aux bombardements et la crise du logement, s'est imposée une architecture popularisée dans les années trente et faisant écho aux standards défendus par la première génération des *CIAM*. Ces solutions, le plus souvent génériques, ne

correspondaient pas, selon le couple Smithson, aux besoins psychologiques que devait offrir un environnement habité.

À l'origine de leur critique de l'orthodoxie des CIAM, on trouve leur intérêt pour la relation anthropologique qui relie un habitat humain avec la réalité de son environnement. Dans « *The Built World : Urban Reidentification* », ils exprimaient que toute trace matérielle présente dans l'espace habité est susceptible de devenir un support d'identification pour les habitants et, plus généralement, pour la communauté qu'ils forment. Selon eux, l'architecture moderne qui s'érige alors partout ne permettait pas de matérialiser ces supports. Ils expliquaient que : « *l'insatisfaction ressentie aujourd'hui est liée à l'incapacité de ces mouvements à pourvoir un environnement qui donne forme à l'idée d'ordre propre à cette génération. Les formes construites historiques n'ont pas émergé par chance, elles ont trouvé leur ordonnance au travers d'organisations significatives, et ces formes ont une validité permanente, une vie secrète, qui a survécu à leur usage contingent.* »⁴ Ils précisent également la relation existant entre la forme architecturale et les différentes relations de nature sociale – implicites ou explicites - qui structurent une communauté humaine. « *La relation entre la campagne et la ville, entre la banque et la maison, entre l'école et le pub, est convoquée par la forme qu'ils prennent. La forme est une force active, elle crée la communauté, elle est la vie rendue manifeste.* »⁵ Par sa présence matérielle, par sa configuration topologique ou par les différentes transitions spatiales qu'elle peut aménager, l'architecture peut concrétiser l'identité collective.

Du côté italien, l'emphase donnée à la forme architecturale est tout aussi importante mais elle est faite chez eux pour convoquer une réalité autre. La Torre Velasca, objet de polémique au sein des CIAM, se rapproche d'une tendance italienne des années 50 : le style *Neoliberty*. Ce dernier présentait un langage architectural très expressif établi en référence à des principes constructifs issus des traditions du nord de l'Italie⁶. Le contexte difficile de l'après-guerre en Italie a permis plus généralement la valorisation de ces traditions car l'industrialisation dans le domaine de la construction n'était pas amorcée⁷.

Ernesto Rogers trouva dans cette situation l'opportunité de fonder un nouvel historicisme sur l'expression d'une *continuité*⁸ entre l'architecture moderne et la ville historique. La notion de *continuité* exprime la contribution de Rogers à la recherche d'une *nouvelle monumentalité*. Il défend une approche phénoménale basée sur le vécu de l'architecture et de la ville et sur la construction de la mémoire collective par ce biais. La signification véhiculée par un édifice est accessible au travers de l'expérience individuelle et collective de ses habitants. Pour Rogers, toute œuvre architecturale du temps présent doit intégrer de manière active les *conditions préexistantes* constitutives de l'environnement de cette œuvre pour faire écho à cette signification. Avec ce dernier terme, il convoque les formes et les usages historiques de cet environnement mais également les choix constructifs qui, juxtaposés dans l'histoire, ont permis son édification.

Pour insérer leurs interventions dans la *continuité* de l'histoire et de la ville, les architectes doivent intégrer ces *conditions préexistantes* dans leur œuvre. Ernesto Rogers explique que : « *quiconque est confronté aujourd'hui à un problème créatif doit insérer sa propre pensée dans la réalité objective qui chaque fois se présente selon une interprétation propre ; on ne concevra pas un édifice à Milan qui sera similaire à celui qu'on élaborera pour le Brésil et, en fait, dans chaque rue de Milan on cherchera à construire un édifice approprié à ses conditions circonstancielles.* »⁹ Pour lui, ce rapport est permis, non pas par une imposition de l'œuvre à son contexte historique, mais par une médiation, une synthèse garante de l'appartenance de l'édifice à la famille de l'architecture. Cette synthèse est redevable de l'intégration des qualités architecturales du passé dans la matérialisation de l'œuvre et son expression technique. Ainsi, « *Construire un édifice dans un environnement déjà caractérisé par l'œuvre d'autres artistes impose l'obligation de respecter ces présences, dans le sens d'y apporter par sa propre énergie une nouvelle substance pour perpétuer leur vitalité.* »¹⁰

Œuvre habitée et œuvre à concevoir

Dans ces deux sensibilités, qu'elle concrétise la structure sociale d'un espace habité ou qu'elle prolonge une histoire construite de la ville, la matérialité de l'architecture fait sens dans une réalité phénoménale de premier ordre, celle des habitants. En effet, ces deux propositions théoriques sont formulées essentiellement en référence à une compréhension anthropologique de l'architecture. L'importance du thème de l'habitat s'était alors traduite par une série d'emprunts théoriques issus des sciences humaines. Avec le filtre de ces références, la matérialité était alors été plus souvent convoquée au travers de signes et symboles littéraux et

non au travers de sa réalité physique¹¹.

Avant l'émergence du postmodernisme qui épuisa cette littéralité¹², certains avaient déjà annoncé le désenchainement probable entre la symbolique de l'architecture et ses relais matériels. Dans « Learning from Las Vegas », Robert Venturi et Denise Scott-Brown avaient mis à l'épreuve certains codes classiques au travers de l'étude de l'environnement visuel de Las Vegas. L'invention typologique du « *bâtiment décoré* » témoignait de la volonté, dans ces années là, d'avoir voulu régler séparément les questions de la perception de l'architecture et ceux de sa conception. Un autre exemple de cette séparation consiste dans le traitement de l'échelle technique dans le postmodernisme historiciste. Alors que les moyens constructifs mobilisés restaient modernes, les bâtiments étaient constitués de pastiches historiques bariolés conduisant à une expression totalement désincarnée. Avec la défense du *régionalisme critique*, Kenneth Frampton s'est insurgé contre cette architecture du visuel. Pour lui, tout choix constructif devait résulter simultanément des traditions locales et de l'appropriation d'un architecte éclairé et créatif. Sous son regard, une tradition constructive peut être détournée, réinterprétée et conserver, en même temps, son ancrage régional et historique.

Dans « *l'Art comme Expérience* », James Dewey commente la relation existant entre l'auteur et son œuvre. Par l'emphase du rôle de médium qu'incarne l'œuvre, il mettait en relation le moment de la réalisation et celui de la réception. Pour Dewey, l'investissement de l'artiste, est transmis au travers des qualités matérielles de l'œuvre. Une œuvre d'art n'est pas une pure expression mais plutôt le résultat, parfois équivoque, de diverses conditions matérielles - une situation originale objective - et de l'investissement créatif d'un auteur - alimenté par son univers propre et son expérience.

De même, pour faire sens, une œuvre architecturale doit pouvoir afficher sa réalité physique en même temps que l'engagement des personnes - dont l'architecte - qui ont contribué à son élaboration. Pour Dewey, cet engagement est le moteur de la transformation matérielle de l'œuvre, transformation qui doit être perceptible et reste garante de la vitalité du sens de l'œuvre.

Objets trouvés

Afin que l'œuvre architecturale puisse véhiculer ces significations particulières de manière active, les concepteurs architectes ont la responsabilité d'engager leur créativité dans ce processus d'émergence du sens. Du côté de la Team 10, cela s'exprime d'abord dans l'esthétique du *nouveau brutalisme*, sensibilité identifiée et commenté par Reyner Banham dans les années 50. Si on a, plus tard, associé le *brutalisme* à une expression architecturale maniériste basée sur l'accentuation des propriétés physiques des matériaux, Banham s'intéressait plutôt à l'approche indirecte des Smithson. Dans leurs premiers projets, la matière, bien que traité avec sobriété, n'est pas mise en œuvre pour manifester sa seule présence. Elle est volontairement présentée de manière dépouillée pour impliquer l'habitant dans la construction du sens lié à l'habitation.

Avec les membres de *l'Independent Group*, le couple Smithson était intéressé par l'expression directe de la vie quotidienne et par l'appropriation spontanée par les habitants de leur environnement urbain. Les photographies de Nigel Henderson dans le quartier populaire de Bethnal Green témoignent, par exemple, des activités spontanées des habitants de ce quartier populaire. Il y faisait le portrait des activités temporaires, des abris précaires, des marques et traces laissées par le jeu des enfants, par les passants et les commerçants... Plus généralement, dans les œuvres plastiques des membres de *l'Independent Group*, cette recherche de spontanéité passait par l'inventaire de divers témoins matériels de la vie quotidienne. Ces collections, une fois présentées sous formes d'installations, offraient un potentiel d'évocation riche et multiple que chaque utilisateur, acteur, habitant était susceptible de convoquer quand il était confronté à ces œuvres.

Thomas Schreggenberger caractérisa plus tard l'originalité de cette approche par le terme *as found*, désignant la qualité des artefacts qui étaient rassemblés et mis en scènes dans les œuvres et installations de *l'Independent Group*. Il explique que : « *as found est la tendance qui engage avec ce qui est présent, qui reconnaît l'existant, qui suit ses traces. La justification de cet intérêt réside dans la connaissance qu'il peut mener à de nouvelles idées et formes.* »¹³ Il insiste également sur le fait que cette esthétique de l'immédiateté ne peut être activée que par les engagements réciproque de l'auteur et de celui qui rencontre l'œuvre. L'un crée, le second expérimente. « *'as found' n'est pas une approche qui se prête facilement à une volonté assurée : elle appelle la volonté*

de questionner. La découverte peut être aléatoire. Si quelque chose est 'found', par contre, le découvreur en a déjà fixé la signification. 'as found' définit le pivot entre être actif et être passif. »¹⁴

Le couple Smithson reprend également ce terme pour caractériser leur propre œuvre architecturale : « En nous donnant la tâche de repenser l'architecture au début des années 50, par le 'as found' nous ne voulions pas seulement dire les bâtiments voisins mais aussi toutes ces traces qui constituent des souvenirs dans un lieu et qui devaient être lues afin de découvrir comment le tissu urbain existant autour de ce lieu étaient apparus de telle manière... Donc le 'as found' était une nouvelle manière de voir l'ordinaire, une ouverture quant au comment ces 'choses' prosaïques pouvaient réactiver notre activité créatrice. »¹⁵ Dans l'installation intitulée « *Patio and Pavilion* », ils présentent une installation organisée autour d'un abri construit avec des moyens sommaires. Dans cet espace informel, Eduardo Paolozzi et Nigel Henderson ont rassemblé ensuite un ensemble d'objets évoquant la vie quotidienne soit de manière directe, soit de manière plus allégorique. Une fois confronté à ces différents supports matériels, quiconque qui déambulait dans cet espace était pris dans un jeu ouvert de reconstruction symbolique faite à la lumière de ses propres habitudes.

Dans les exemples illustrant l'esthétique du *as found*, on peut évoquer le pavillon Upper Lawn construit par le couple Smithson dans le Wiltshire de 1959 à 1962. Le projet consiste en la transformation d'une ferme en ruine située dans une propriété murée sur l'ensemble de son pourtour. Le pavillon se conçoit en plusieurs phases. D'abord, suite à des démolitions partielles, les architectes choisissent de conserver une série d'éléments construits préexistants : le mur périphérique, les entrées et fenêtres percées dans ce mur, le massif de cheminée qui flanquait la ferme... Ensuite, une construction modulaire en ossature bois s'appuyant sur le mur conservé vient refermer un espace intérieur de petite dimension centré, cette fois, sur le massif de cheminée conservé. Au rez-de-chaussée, ce dernier espace peut s'ouvrir intégralement sur les espaces extérieurs qui sont également réaménagés en différentes zones laissées à la libre appropriation.

Au final, les Smithson présentent un édifice à l'identité multiple. Leur intervention ne consiste ni en la reconstruction du volume préexistant ni à l'édification d'un volume rationnel qui s'imposerait par contraste avec la situation initiale. Avec les différents déplacements opérés pendant la conception, l'édifice se présente plutôt comme la superposition de différentes références spatiales et matérielles. Le pavillon est, à la fois, fermé par l'ancien mur de propriété et par des parois de verres amovibles ; les percements conservés donnent soit sur un espace de terrasse, soit sur un espace intérieur ; le pavillon, par sa position décentralisée abrite des espaces composants l'ancien édifice mais en intègre d'autres... Le pavillon Upper Lawn intègre ainsi des traces matérielles héritées de l'ancien édifice. Mais, au lieu d'être reprises dans leur état original, elles sont érodées, transformées et fondues dans une nouvelle identité.

Les matériaux de l'architecture

Du côté italien, la relation active entre les créateurs architectes et la matérialité de l'environnement construit se traduit notamment par la réciprocité à instaurer entre l'analyse typologique et le projet architectural. Dans son exploitation par le postmodernisme, la notion de *type* a été associée à une compréhension abstraite et intellectualisée de différences références architecturales et urbaines. Elle était un des principaux symptômes du repli théorique amorcé, dans ces années là, avec le débat portant sur l'autonomie disciplinaire.

Cette compréhension tardive de la typologie masque la richesse de la définition originale du *type* par les auteurs et théoriciens concernés, dès les années 50, par la cohabitation entre architecture moderne et bâti historique. Ernesto Rogers définissait la typologie comme une approche permettant de rassembler les modalités de l'analyse et du projet. La typologie devait se construire en référence à la perception physique d'un environnement établi au cours de l'histoire, mais devait simultanément anticiper la transformation de cet environnement dans le cadre du projet. Carlo Argan, souligne cette réciprocité existante entre typologie et projet. Selon lui, « *les aspects typologiques et inventifs du processus créatif sont continus et entrelacés – l'aspect inventif consistant simplement à traiter les demandes de la situation actuelle en critiquant et dépassant les solutions passées contenues et synthétisées schématiquement dans le type.* »¹⁶

A la suite de Rogers et Argan, plusieurs auteurs et architectes ont proposé des pistes concrètes pour intégrer les *conditions préexistantes* de tout environnement construit¹⁷. Parmi eux, Vittorio Gregotti a étendu les propositions de Rogers à une réflexion plus générale sur le territoire. Dans « *Le territoire de l'architecture* », il décrit des stratégies de conceptions architecturales devant répondre aux enjeux environnementaux et aux

mutations professionnelles de son époque, aux problèmes posés par la décentralisation des milieux habités. Il y exprimait également la relation réciproque qui existe entre l'analyse typologique – un travail abstrait qui conduit à formuler un type architectural - et le projet architectural - un processus de mise à l'épreuve de la réalité.

Pour généraliser cette relation complexe, il utilisait de manière métaphorique le terme de *matériau*. Pour lui, « *Reconnaître [le réel] ne revient évidemment ni à le légitimer ni à l'accepter, mais à l'assumer comme objet de critique par le biais de l'architecture et, dans le même temps, comme matériau de chaque projet d'un présent qui nous implique au premier plan comme sujet.* »¹⁸ Cette notion de *matériau* renvoie à l'ensemble des données concrètes offertes à l'architecte au cours du projet - de l'environnement naturel à la technologie ou l'histoire matérielle – qui, une fois appropriées par l'architecte, se plient au jeu dynamique du projet. Pour Gregotti, l'objectif de cette métaphore est de souligner le potentiel de transformation de ces conditions à la lumière de la créativité qui alimente chaque projet architectural. Ces *matériaux*, au lieu d'imposer leur réalité de manière univoque, ont une dimension malléable que l'architecte doit percevoir et maîtriser. Il explique que : « *la question de la définition de l'environnement entretient avec l'architecture deux ordres de relations : elle en est un matériau, domaine unique de l'action de l'architecte, et elle exige de celui-ci des propositions qui, à leur tour, servent de matériau pour structurer l'environnement.* »¹⁹

Chez les italiens, l'enjeu de l'étude typologique était la réappropriation des thèmes historiques écartés par l'architecture moderne la plus orthodoxe. Parmi les *matériaux* à intégrer à l'architecture, Vittorio Gregotti évoque le rapport de l'histoire matérielle avec le projet. Pour lui, l'architecte doit, par le projet, « *proposer de nouveaux objectifs de valeur par rapport auxquels l'historicité des matières, même dans le cas où cette historicité se présente comme 'monument', s'offre comme richesse, articulation complexe de la matière même; ou alors, inversement (mais son utilisation n'est pas moins grande pour autant) comme un obstacle persistant sur lequel la signification s'édifie en mesurant la distance franchie. (...) Le mot projet implique toutefois l'idée d'une distance entre le désir et sa satisfaction, d'un long effort pour organiser, en vue d'un but, une série de phénomènes, à un moment précis du processus historique. Ce but doit se concrétiser, devenir présence et signification, pour se transformer à son tour en matière capable de se recharger de sens en fonction d'un nouveau désir.* »²⁰

L'environnement construit, matière à transformer.

La recherche de la *nouvelle monumentalité* amorcée au sein des CIAM, a engendré plusieurs positions théoriques traduisant les relais potentiels du sens des œuvres architecturales. Si elles ne s'accordent pas sur la source principale de ce sens, elles évoquent ensemble l'importance du rôle de l'architecte dans l'instauration du sens. Au moment de l'avènement du postmodernisme, ce rôle créatif ayant été écarté au profit de références théoriques autonomes, la relation intime reliant une signification à ses supports matériels fut parfois brisée. Si l'on veut s'assurer qu'elle garde sa qualité de médium, la matérialité de l'architecture doit devenir objet d'appropriation, de transformation, voire de spéculation.

Par sa présence, l'architecture peut convoquer chez nous diverses significations. Le détour historique fait ici nous rappelle que cette vitalité est tributaire de la compréhension ouverte que l'on a du phénomène architectural. Sa connaissance doit restituer simultanément ce qu'elle est et ce qu'elle peut être. L'architecture n'est pas une réalité dépouillée et permanente mais bien une réalité à transformer et projeter.

Notes

1- Frampton (Kenneth), *L'architecture moderne une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson, [1984] 2009.

2- Traduit de l'anglais. « *Monuments are human landmarks which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. They are intended to outlive the period which originated them, and constitute a heritage for future generations. As such, they form a link between the past and the future.* » Sert (Josep Lluís), Léger (Fernand) et Giedion (Sigfried), « *Nine points on monumentality* » dans Ockman (Joan) et Eigen (Edward), *Architecture culture, 1943-1968: a documentary anthology*, New York, Rizzoli, [1943] 1993, p. 29-30.

3 – Le débat portant sur la Torre Velasca a eu lieu à Otterloo en 1959 lors du dernier CIAM. Suite à la présentation de la tour milanaise par l'un de ses auteurs, le couple Smithson a dénoncé le puritanisme de cette architecture alors qu'Ernesto Rogers, lui, assumait complètement l'expression constructive de son édifice. Mumford (Eric), *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, London, England, The MIT Press, 2002, pp. 260-261. Ce débat opposant Rogers au couple Smithson s'est ajouté aux positions antagonistes prises

respectivement par Reyner Banham dans la revue *Architectural Design* et par Ernesto Rogers dans *Casabella Continuità* à propos du style *Neoliberty* à la fin des années cinquante.

4- Traduit de l'anglais. « *The dissatisfaction we feel today is due to the inadequacy of either of these movements to provide an environment which gives form to our generation's idea of order. The historical built forms were not arrived at by chance or art, they achieved order through significant organization, and the forms have a permanent validity, a secret life, which outlived their direct usefulness.* » Smithson (Alison), *Team 10 primer*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, [1968] 1974, p. 84.

5- « *The relationship of the country and the town, the bank and the house, the school and the pub, is conveyed by the form they take. Form is an active force, it creates the community, it is life itself made manifest.* » Ibid., p. 86.

6- Le style *Neoliberty* est notamment associé à certaines œuvres conçues par Roberto Gabetti et Aimaro Isola à la fin des années cinquante. Encore plus que la Torre Velasca, ce sont ces œuvres qui seront visées par Reyner Banham dans son article intitulé « *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture* », publié en 1959 dans *Architectural Design*.

7- Les programmes de logements *I. N. A. Casa* construits dans ces années-là présentaient par exemple des typologies de logement génériques mais valorisant les métiers locaux impliqués dans la construction et donc les styles associés à ces métiers.

8- Pour Ernesto Rogers, le terme de *continuité* réfère d'abord au projet éditorial de la revue « *Casabella Continuità* ». Cela exprime également l'ancrage qu'il souhaite de la part des architectes de son temps dans le projet moderne et, enfin, l'idée que tout édifice doit se concevoir en relation avec son environnement culturel. Molinari (Luca), *Continuità : a Response to Identity Crises*, TU Delft, 2008.

9- Traduction basée sur la version anglaise du texte ayant figuré dans *Casabella Continuità* et réédité depuis par Joan Ockman et Edward Eigen. « *One who today confronts a creative problem must insert his own thought into the objective reality, which each time presents itself in terms of its own interpretation ; one will not design a building in Milan that is the same as one elaborated for Brasil and, in fact, in every street of Milan will seek to construct an edifice appropriate to its circumstantial conditions.* » Rogers (Ernesto Nathan), « *Preexisting conditions and issues of contemporary building practice* », dans Ockman (Joan) et Eigen (Edward), *Architecture culture, 1943-1968: a documentary anthology*, New York, Rizzoli, [1955] 1993, p. 203.

10- Traduction basée sur la version anglaise du texte ayant figuré dans *Casabella Continuità* et réédité depuis par Joan Ockman et Edward Eigen. « *To construct a building in a context already characterised by works of other artists imposes the obligation to respect these presences in the sense of bringing in one's own energy as new nourishment for the perpetuation of their vitality.* » Ibid., p. 205.

11- Gandelsonas (Mario), « *The city as the object for architecture* », *Assemblage*, n° 37, décembre 1998, p. 128-144.

12- Le postmodernisme en architecture rassemble les nombreuses postures architecturales occidentales qui, à la fin des années septante, ont exploré les dimensions sémantiques de l'architecture, soit pour en exacerber le sens, soit pour en déconstruire les codes. McLeod (Mary), « *Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism* », dans *Assemblage*, No. 8, MIT Press, 1989, pp. 22-59.

13- Traduit de l'anglais. « *'as found' is the tendency to engage with what is there, to acknowledge the existing, to follow its traces with interest. The justification for this interest lies in the knowledge that this can lead to new insights and 'forms'.* » Schregenberger (Thomas L.), « *'As found' is a small affair, it is about being careful* », dans Hobhouse (Niall), Hutton (Louisa), Krucker (Bruno), *Architecture is not made with the brain : the labour of Alison and Peter Smithson*, Londres, Architectural Association Publications, 2005, p. 81.

14- Traduit de l'anglais. « *Finding can be at random. If something is 'as found', however, the finder has already given it meaning. 'as found' marks the pivotal point between being active and being passive.* » Ibid. p. 81.

15- Traduit de l'anglais. « *Setting ourselves the task of rethinking architecture in the early 1950s we meant by the 'as found' not only the adjacent buildings but all those marks that constitute remembrances in a place and that are to be read through finding out how the existing built fabric at the place had come to be as it was... Thus the 'as found' was a new seeing of the ordinary, an openness as to how prosaic 'things' could re-energize our inventive activity.* » Smithson (Alison) et Smithson (Peter), « *The 'as found' and the 'found'* », dans Robbins (David), *The Independent Group : postwar Britain and the aesthetics of plenty*, Londres, MIT Press, 1990, p. 201-202.

16- Traduction basée sur la version anglaise du texte traduite en 1963 par Joseph Rykwert et réédité depuis par Kate Nesbitt. « *The conclusion must be that the typological and the inventive aspect of the creative process are continuous and interlaced – the inventive aspect being merely that of dealing with the demands of the actual historical*

situation by criticizing and overcoming past solutions deposited and synthetized schematically in the 'type'. » Argan (Carlo), « On the typology of architecture », traduit par Rykwert (Joseph), dans Nesbitt (Kate), *Theorizing a new agenda for architecture, an anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Princeton Architectural Press, [1963] 2005, p. 247.

17- Parmi ceux qui ont porté le style architectural de la *Tendenza*, trois se distinguent parce qu'ils ont offert des réponses à différentes échelles. Le premier est Giorgio Grassi qui s'intéressait au potentiel des traditions constructives pour véhiculer le sens commun dans la ville. Le deuxième est Aldo Rossi qui s'intéressa plutôt à la structure historique des villes et à la place des monuments comme repères matériels de signification. Le troisième est Vittorio Gregotti et plaçait sa réflexion à une échelle plus étendue, territoriale voire géographique.

18- Vittorio Gregotti cité par Croset et Bonino. Croset (Pierre-Alain) et Bonino (Michelle), « Casabella 1982-1996 : autour de Vittorio Gregotti et du 'réalisme critique' en architecture », *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine : la critique en temps et en lieu*, n° 24/25, Paris, Editions du Patrimoine, 2009, p. 70.

19- Gregotti (Vittorio), *Le territoire de l'architecture*, Paris, L'Equerre, [1966] 1982, p. 36.

20- Ibid., p. 77.