

E

La Biennale de Venise 1976

Le Mouvement moderne
en discussion

LÉA-CATHERINE SZACKA

171

Quel Mouvement moderne

Débat de la Biennale
de Venise 1976

197



Affiches de la Biennale de Venise 1976.

La Biennale de Venise 1976

Le Mouvement moderne en discussion

LÉA-CATHERINE SZACKA

Le 1^{er} août 1976, au Palazzo del Cinema du Lido de Venise, se tient un débat houleux animé par l'historien et critique anglais Joseph Rykwert¹, auquel participent une vingtaine d'architectes internationaux parmi les plus en vogue du moment². Sous le titre plutôt énigmatique de « Quale Movimento moderno » (Quel Mouvement moderne), la rencontre est organisée parallèlement à « Europa-America, Centro storico-suburbio »³, l'une des trois expositions d'architecture de la 37^e Biennale d'art de Venise⁴. À un moment charnière de l'histoire de l'architecture, ce débat – dont nous donnons ci-après la retranscription – offre des clés de lecture pour comprendre la fin de l'hégémonie du Mouvement moderne. Il marque la préhistoire de la Biennale d'architecture de Venise, qui ne sera créée que quatre ans plus tard, et annonce la relève postmoderne. Quelle place doit-on donner à cet événement ? Quels en sont les enjeux théoriques, idéologiques et disciplinaires ? Comment le comprendre aujourd'hui, près de quarante ans après ?

171

L'entrée de l'architecture à la Biennale

En 1974, l'architecte milanais Vittorio Gregotti (né en 1927) est nommé chef de la section des Arts visuels de la célèbre Biennale d'art de Venise. Il est alors une figure importante de la scène architecturale italienne. En plus de sa carrière d'architecte praticien (il vient tout juste de fonder

E

l'agence Gregotti Associati avec Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolini, Hiro-mishi Matsui et Bruno Viganò), il mène une activité de commissaire d'exposition. Dès 1951, il a travaillé sur la 1^{re} Triennale de Milan au côté d'Ernesto Nathan Rogers. En 1964, il a de nouveau participé à la Triennale, cette fois comme responsable de la présentation générale de la 11^{ème} édition. Gregotti est également l'auteur d'ouvrages importants. En 1966, il a publié *Le Territoire de l'architecture*⁵ où il abordait les thèmes qui sont au centre de ses préoccupations : le rapport de la géographie avec l'architecture et la réflexion sur le devenir du métier d'architecte. Il entendait ainsi sensibiliser à l'importance de penser le projet au-delà des seules limites du bâtiment. Deux ans plus tard, il a publié *New Directions in Italian Architecture*⁶, son premier ouvrage en langue anglaise. Parallèlement, Gregotti a collaboré activement à la revue *Casabella-Continuità* à partir de 1952, ainsi qu'à *Edilizia Moderna*, *Casabella*, *Lotus*, et *Rassegna*, et s'est investi dans le monde universitaire, notamment comme professeur de composition architecturale à l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). Il a un goût marqué pour les arts plastiques, fréquente des artistes et le galeriste Leo Castelli, grand

promoteur de l'expressionnisme abstrait américain. Mais Gregotti est d'abord et avant tout un architecte, et lorsqu'il accepte ce rôle au sein de la Biennale, il pose une condition : le département des Arts plastiques doit devenir le département des Arts plastiques et de l'Architecture.

Pour la Biennale de 1976, Gregotti prend le parti d'un thème unique – l'environnement –, sur lequel il souhaite un point de vue critique, ce qui est une première pour la manifestation vénitienne. Le sens que prenait alors le mot « environnement » était fortement lié à l'espace et à l'architecture. Gregotti voulait ainsi aborder la question du contexte, les notions de site et d'inscription, de construction du lieu et d'habitation comme activités premières de l'homme.

Autre nouveauté, la décentralisation des expositions : traditionnellement confinées aux jardins publics de Venise, elles investissent dorénavant de multiples lieux (souvent désaffectés) de la ville : églises, entrepôts, chantiers, palais, etc. Sous le titre « Ambiente, partecipazione, strutture culturali » (Environnement, participation, structures culturelles), la manifestation de 1976 interroge le rapport de l'architecture aux autres arts. L'exposition comprend comme d'habitude plusieurs parties : l'une d'elles est consacrée à l'Espagne post-franquiste et propose, un an seulement après la mort de Franco, une ode aux dissidents du régime ; une autre, orchestrée par le commissaire Germano Celant et l'architecte Gino Valle, est constituée de « pièces-environnements » (tantôt reconstructions et tantôt créations originales) dédiées à différents artistes historiques et contemporains⁷. À cela s'ajoutent trois autres expositions d'architecture dispersées dans la lagune. Alors que les deux premières abordent l'architecture sous un angle historique et traitent d'une part du Deutscher Werkbund (sur 1 500 m²) et d'autre part du rationalisme italien entre 1914 et 1939 (sur 2 000 m²), la troisième, « Europa-America » (2 000 m² également), est consacrée à la création contemporaine.

« Europa-America »

Organisée par Gregotti avec l'aide de son complice américain Peter Eisenman⁸, « Europa-America » se tient du 31 juillet au 10 octobre 1976 aux Magazzini del Sale, d'anciens entrepôts de sel qui vont ainsi échapper à leur destruction prévue par la municipalité de Venise⁹. À la différence de la première Biennale d'architecture, qui sera organisée par

⁷ L'exposition se compose de sept pièces qui reconstituent des environnements historiques : des futuristes italiens et russes aux artistes plus jeunes (notamment Claes Oldenburg ou Michelangelo Pistoletto) en passant par El Lissitzky ou Marcel Duchamp. En parallèle, d'autres artistes contemporains sont invités à s'approprier les espaces du pavillon central des Giardini, avec des œuvres *in situ* de Bruce Nauman, Dan Graham, Mario Metz, Daniel Buren, Joseph Beuys, etc.

¹ Joseph Rykwert (né en 1926), historien et critique d'architecture, est aujourd'hui professeur émérite à l'université de Pennsylvania. S'il travaille surtout en Angleterre et aux États-Unis, Rykwert entretient tout au long de sa carrière des liens étroits avec l'Italie. Parmi ses ouvrages les plus importants : *The Idea of a Town* (1963), *On Adam's House in Paradise* (1972), *The Dancing Column* (1996) et *The Seduction of Place* (2000). Seul le deuxième est traduit en français : *La Maison d'Adam au Paradis*, Paris, Seuil, 1976.

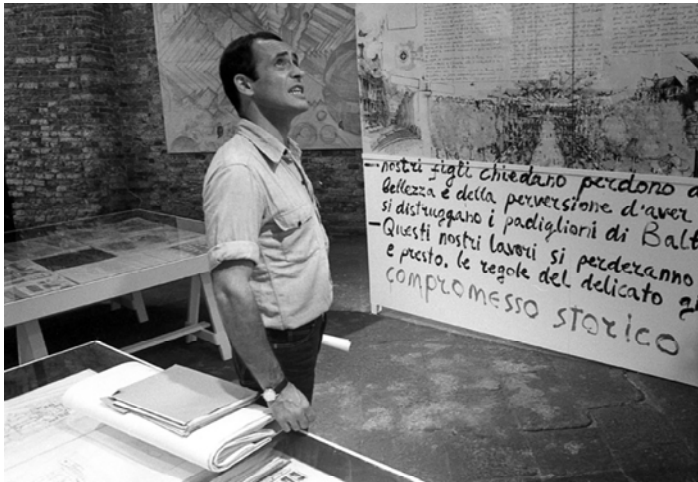
² Prennent part à ce débat tous les architectes exposés (voir *supra* note 4), exceptés Richard Meier, Charles Moore et César Pelli ; Manfredo Tafuri intervient aussi.

³ Le catalogue a été publié par la Biennale de Venise en 1978, sous la direction de Franco Raggi, deux ans après l'exposition. Son titre a été modifié par rapport à celui de l'exposition pour devenir : *Europa/America: Architettura urbana alternative suburbana*.

⁴ Cette exposition confronte un groupe composé de quatorze architectes européens, sous la houlette de Vittorio Gregotti et Franco Raggi, à un autre groupe de onze architectes américains réunis par Peter Eisenman et Robert A. M. Stern. Le groupe des Européens est composé de Carlo Aymonino, l'AAU, Giancarlo De Carlo, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Lucien Kroll, Martorell Bohigas Mackay (MBM), Aldo Rossi, Álvaro Siza, Alison & Peter Smithson, James Stirling, le Taller de Arquitectura (Ricardo Bofill), Oswald Mathias Ungers, Aldo van Eyck. Le groupe des Américains est composé de Raimund Abraham, Emilio Ambasz, Peter Eisenman, John Hejduk, Craig Edward Hodgetts, Richard Meier, Charles Moore, César Pelli, Robert A. M. Stern, Stanley Tigerman, Robert Venturi, John Rauch & Denise Scott Brown.

⁵ Vittorio Gregotti, *Le Territoire de l'architecture [Il territorio dell'architettura]*, Milan, Feltrinelli, 1966), Paris, L'Équerre, 1982.

⁶ Vittorio Gregotti, *New Directions in Italian Architecture*, New York, Braziller, 1966.



Deux générations d'architectes devant leurs projets dans les Magazzini del Sale :
 - en haut : Alison et Peter Smithson
 à gauche, en blanc, mettant en parallèle langages classique et moderne (avec sur la droite Paul Chemetov de face et Joseph Rykwert de dos) ;
 - en bas : Manuel Núñez Yanowsky devant le projet du Taller de Arquitectura pour les Halles (Paris, 1975).

LÉA-CATHERINE SZACKA

Paolo Portoghesi quatre ans plus tard¹⁰, «Europa-America» évite les scénographies spectaculaires et préfère présenter des projets – réels ou utopiques – de façon conventionnelle : c'est une exposition par et pour les architectes.

Cependant les architectes présentés dans l'exposition ne sont pas tous de la même école, ce qui explique le scepticisme exprimé par certains. Le quotidien *La Repubblica* rapporte ainsi les propos de l'architecte néerlandais Herman Hertzberger sur le travail de certains de ses collègues américains :

Ce sont des architectes ? Je pense qu'ils devraient plutôt exposer aux Giardini, avec les peintres, car leurs œuvres n'ont rien à voir avec l'architecture. L'architecture doit servir les gens, c'est-à-dire créer un environnement qui leur permette d'exprimer leur individualité. Au lieu de cela, ces messieurs font de beaux dessins et se prennent pour Piranèse¹¹ !

Les œuvres des vingt-cinq architectes sont exposées dans les cinq «salons» des Magazzini. Chacun d'eux a un espace délimité par des cimaises blanches. Fait notable, les architectes sont responsables de la présentation de leurs travaux. Ils se côtoient donc durant les quelques jours que dure l'installation, avant de se retrouver pour le débat.

L'événement invite à une double confrontation. La première découle de la forme binaire de l'exposition qui oppose les architectes américains à leurs collègues européens. Eisenman dit alors :

En tant qu'Américains nous avons, je crois, l'espoir de porter pour la première fois des idées provenant d'Amérique. C'est aujourd'hui possible parce qu'en cette période de transformation du Mouvement moderne, nous nous sentons moins

175

- 8 Initialement, c'était Bernard Huet, alors rédacteur en chef de *L'Architecture d'aujourd'hui*, qui devait s'occuper de la sélection des architectes européens. Prétendant le manque de temps et d'argent, il se retira : « Dans ces conditions, je préfère renoncer à la préparation d'une exposition dont je suis incapable d'assurer la responsabilité. » (Lettre de Bernard Huet à Carlo Ripa di Meana, président de la Biennale de Venise, Paris, 24 fév. 1976. Archives Biennale di Venezia, ASAC, Fondo Storico, Arte visive, busta 244).
- 9 *Les Magazzini del Sale* ont été préservés jusqu'à ce jour. Ils abritent aujourd'hui notamment la Fondazione Vedova, un espace d'exposition dédié au peintre italien Emilio Vedova.
- 10 « La Presenza del Passato/The Presence of the Past », avec la « Strada Novissima », 1980.
- 11 Vanna Barenghi, « Biennale / Mostra e convegno sull'architettura Europa-America. Mio caro architetto voi essere Piranesi ? », *La Repubblica*, 5 août 1976.

E

profondément marqués par le poids du fonctionnalisme et du modernisme, qui n'appartiennent pas, comme chez vous, à notre histoire culturelle¹².

Cette confrontation Europe-Amérique partait d'une intuition de Gregotti. Selon lui, les deux continents avaient produit deux points de vue complètement différents sur la relation entre l'art et l'environnement : alors qu'en Europe cette relation se décline au travers de l'histoire et de la géographie, en Amérique, elle serait liée à l'idée de la perception. Cette question des différences de part et d'autre de l'Atlantique revient constamment au cœur du débat. La seconde confrontation est idéologique et générationnelle. Elle oppose des membres du Team X, préoccupés par l'usager, attachés à une approche sociale et phénoménologique, pensant l'architecture et l'urbanisme en continuité (Aldo van Eyck, Giancarlo De Carlo, Peter et Alison Smithson), à la jeune génération qui gravite autour de l'Institute of Architecture and Urban Studies (IAUS)¹³ de New York, obsédée par le langage et prônant une approche dite « conceptuelle » et théorique (Peter Eisenman, Robert A. M. Stern, ainsi qu'Aldo Rossi et Manfredo Tafuri). L'enjeu de l'exposition est ainsi moins les rapports entre le centre et la périphérie que la constitution d'un nouvel axe d'influence entre Venise et New York, ou, plus précisément, entre deux institutions : l'IAUS et l'IUAV.

1976 : le tournant postmoderne

1976 est une année-clé pour l'histoire de l'architecture, du moins aux États-Unis. Une importante exposition s'achève alors au Museum of Modern Art (MoMA) de New York : « The Architecture of the École des Beaux-Arts¹⁴ », qui marque le retour au dessin d'architecture. L'année précédente, Charles Jencks formule le terme « postmoderne¹⁵ » alors

¹² Voir *infra* p. 206.

¹³ Fondé par Peter Eisenman en 1967, l'IAUS est pensé comme un *think tank* en vue de promouvoir aux États-Unis la théorie et la critique en architecture. À la croisée de l'université, du musée et de la profession, l'IAUS s'attache aux expérimentations formelles et aux spéculations intellectuelles. À l'instar des avant-gardes des années 1920 et 1930, Eisenman souhaite trouver de nouvelles bases théoriques pour le modernisme. Entre 1967 et sa fermeture en 1984, l'IAUS attire un grand nombre d'architectes, praticiens et enseignants d'Europe et d'Amérique. En 1973, il entre dans une seconde phase de développement : il se définit comme un véritable institut de recherche académique, lance sa propre revue (*Oppositions, Journal for Ideas and Criticism in Architecture*), ouvre un enseignement de premier cycle et, surtout, accueille régulièrement des chercheurs en résidence, grâce à des fonds publics et des bourses privées.

¹⁴ Commissaire : Arthur Drexler. Du 29 oct. 1975 au 4 janvier 1976.

qu'il s'apprête à publier la première édition de son célèbre ouvrage *Le Langage de l'architecture postmoderne*¹⁶.

Cette année marque aussi la fin de l'époque qui avait débuté vers 1957 avec la création du Team X et la dissolution du groupe Mars. Comme l'explique l'historien de l'architecture Louis Martin, qui considère 1976 comme une année charnière¹⁷, les Anglo-Américains sont alors à la recherche d'une théorie de l'architecture qui puisse tempérer les excès du fonctionnalisme. Et c'est précisément lors d'« Europa-America » qu'a lieu la prise de contrôle symbolique du discours théorique par la troisième génération des architectes modernes, ceux formés dans l'après-guerre, dont certains participent à ce débat. Une distance vis-à-vis des membres du Team X est ainsi créée. C'est également vers 1976 qu'émerge une génération d'architectes très influencée par les théories structuralistes et sémiologiques venues de France et d'Italie.

La retranscription du débat « Quale Movimento Moderno » permet de cerner la personnalité des acteurs. De plus, l'exposition comme événement – non pas déclencheur mais bien instrument de mesure de l'état des choses à un moment donné – aide à comprendre les liens unissant alors les différents architectes.

Le débat – protagonistes

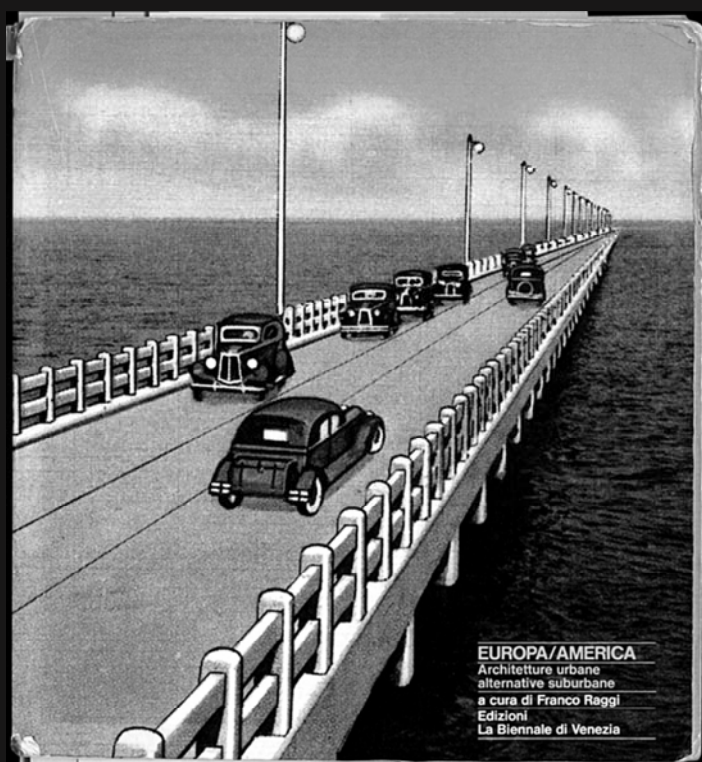
À l'exception de Richard Meier, Charles Moore et César Pelli, tous les architectes exposés se retrouvent le 1^{er} août 1976 devant une salle comble pour participer au débat¹⁸.

¹⁵ Charles Jencks, « The Rise of Post-Modern Architecture », *Quartely*, n°4, oct.-déc. 1975. Il utilise l'adjectif « post-moderne » pour qualifier un ensemble d'idées qui constituent une alternative aux contradictions inhérentes à l'architecture moderne. Comme il aime à le répéter, ce terme avait été utilisé dès 1945 par Joseph Hudnut dans son article « The Post-modern House », *Architectural Record*, n°97, mai 1945, pp. 70-75.

¹⁶ Charles Jencks, *Le Langage de l'architecture post-moderne* [*The Language of Post-Modern Architecture*, New York/Londres, Rizzoli/Academy, 1977], Londres, Academy, 1979.

¹⁷ Dans sa thèse de doctorat non publiée, l'historien de l'architecture Louis Martin défend l'idée que 1976 a été une année décisive dans ce qu'il identifie comme la recherche d'une théorie universelle de l'architecture. Voir *The Search for a Theory in Architecture: Anglo-American Debates, 1957-1976*, Princeton University, 1999.

¹⁸ La rencontre devait initialement durer deux jours, mais après une première journée de discussion, il fut convenu de se retrouver le lendemain pour débattre dans l'espace d'exposition plutôt qu'au Lido. Un article publié à l'époque dans *La Repubblica* rapporte qu'il n'en fut rien, le débat étant réduit à une journée seulement.



Fac-similé de la couverture du catalogue de l'exposition: Franco Raggi (dir.), *Europa/America: Architettura urbana alternativa suburbana*, Venice, La Biennale di Venezia, 1978.

LÉA-CATHERINE SZACKA

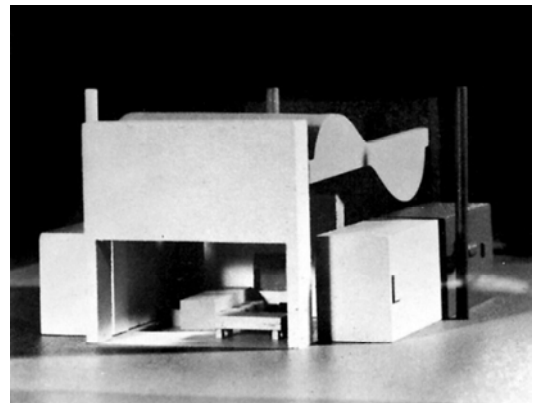
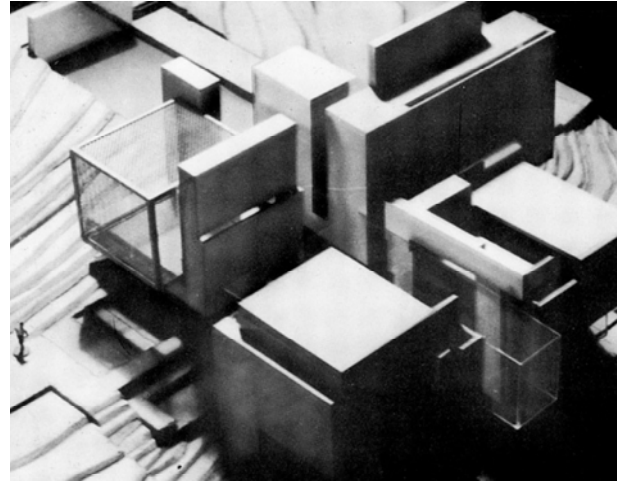
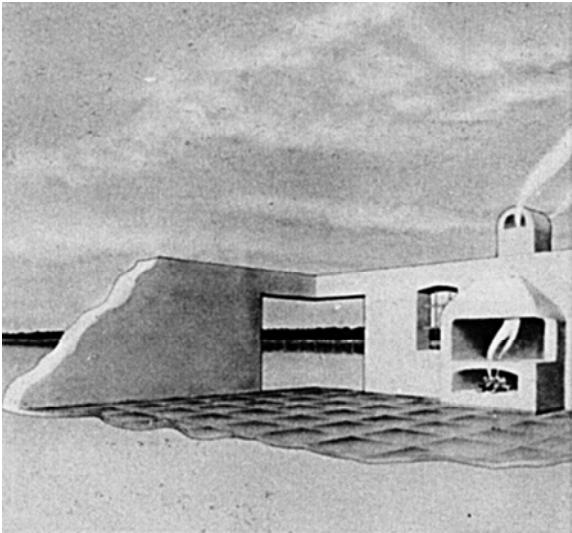
Le premier à prendre la parole après Gregotti est Carlo Aymonino, architecte romain et membre éminent du Parti communiste italien (PCI). Avec l'ensemble d'habitation du Gallarate à Monte Amiata (Milan, 1967-1972), Aymonino s'intéresse au bâtiment comme système ou comme ville. Recteur de l'IUAV depuis 1974 (il le restera jusqu'en 1979), Aymonino est à 50 ans une figure importante de la scène vénitienne.

Le deuxième intervenant est Peter Eisenman, alors âgé de 44 ans, fondateur et directeur de l'IAUS, membre du groupe surnommé les New York Five (ou les Whites, en référence à la blancheur typique des constructions de ses membres). Il a déterminé les principaux thèmes de l'exposition en vue de produire une architecture « théorique » américaine et constitué le groupe de ses représentants. Voilà pourquoi les architectes menés par Eisenman ont voulu concevoir des œuvres spécialement pour l'exposition : selon lui, ils contribuent ainsi à fonder une tradition architecturale authentiquement américaine, tant « théorico-idéale » que pratique. Dans l'exposition, Eisenman présente *Five Easy Pieces*, « série de fragments dialectiques pour la décomposition et la réintégration de la périphérie ». Ce projet part du postulat que la périphérie américaine est devenue le symbole de l'individualisme et du triomphe des intérêts privés. L'architecte expose aussi des dessins, maquettes et textes déconstructivistes décrivant la *House VIII* issue de deux conditions de disjonction : le centre et l'extrémité.

John Hejduk, Robert A. M. Stern et Emilio Ambasz sont les trois complices d'Eisenman. Tous membres actifs de l'IAUS, ils ont également participé à l'organisation de l'exposition. Hejduk a peu construit. Il est surtout connu pour son activité d'enseignant, notamment à la Cooper Union à New York¹⁹, et fait aussi partie des New York Five tout en étant associé à un autre groupe d'architectes et enseignants surnommés les « Texas Rangers²⁰ ». Stern, aujourd'hui doyen de l'école d'architecture de Yale, est un peu plus jeune qu'Eisenman et que les autres Américains. À l'époque de l'exposition « Europa-America », il travaille aux côtés d'Eisenman, mais il s'en éloignera par la suite pour devenir une sorte d'opposant amical. En effet, alors qu'Eisenman est à la tête des Whites, Stern se tournera vers le postmodernisme historiciste après la Biennale de 1980. Il sera le chef de file des Grays, qui se réclament des idées de Robert Venturi.

¹⁹ Il y enseigne à partir de 1964 et la dirige de 1975 à 2000.

²⁰ Le surnom provient de leur lien avec la Texas School of Architecture. Colin Rowe en fait également partie. Sur Rowe et les Texas Rangers, voir Sébastien Marot, « De la mathématique de l'architecture moderne à la jurisprudence de la ville classique : la trajectoire critique de Colin Rowe », dans *Marnes, documents d'architecture*, vol. 1, 2010, pp. 159-177.



Projets d'habitats suburbains de quatre Américains:
- en haut à gauche: Emilio Ambasz, Coopérative
de cultivateurs de raisins, Californie, 1976;
- en bas à gauche: Robert A.M. Stern, Greenwich Poolhouse,
Connecticut, 1975;
- en haut à droite: Peter Eisenman, House VIII, 1975;
- en bas à droite: John Hejduk, Day-night House,
Los Angeles, 1975-1976.

Toutes les images des projets sont extraites du catalogue
de l'exposition.

LA BIENNALE DE VENISE 1976

À 33 ans, Emilio Ambasz est le cadet des trois organisateurs américains. Cet Argentin venu aux États-Unis étudier à l'université Princeton est responsable du département de design du MoMA de 1970 à 1976. Il y présente en 1972 son exposition la plus importante «Italy: The New Domestic Landscape», avec une sélection de travaux de douze architectes et designers italiens au sommet du mouvement radical des années 1960 et 1970. Fantasque, Ambasz propose souvent des projets sous formes de fables portant un message dépassant la seule réalité de la construction.

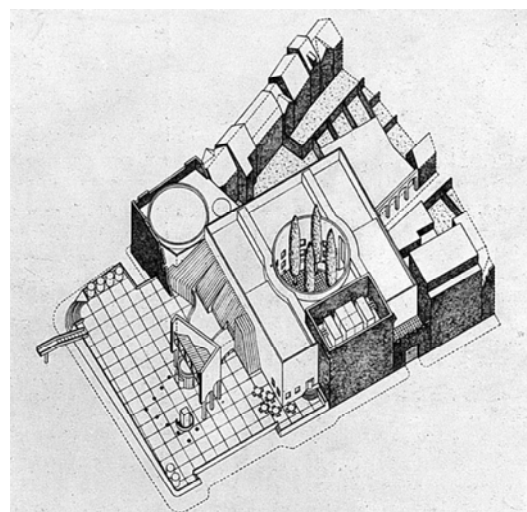
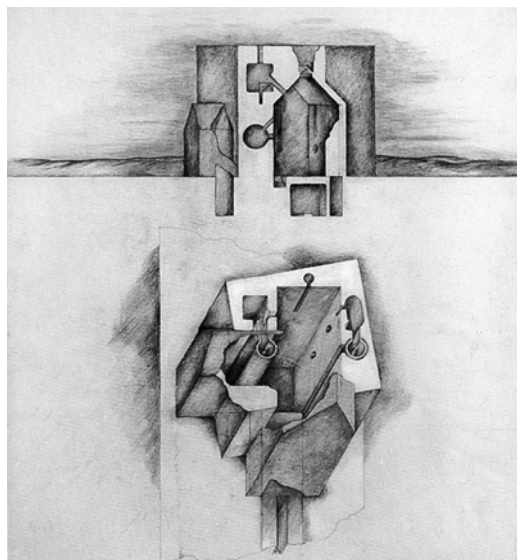
Si le noyau Eisenman, Hejduk, Ambasz, Stern est particulièrement fort, d'autres tendances, voire groupes et sous-groupes peuvent être identifiés, tant chez les Américains que chez les Européens. Certains font en revanche cavaliers seuls. C'est le cas de l'Anglais James Stirling, figure majeure et excentrique de la scène architecturale britannique, qui poursuit l'œuvre des architectes modernes non sans provocation : sa première œuvre, les maisons en bande réalisées en 1956 à Ham Common, dans la banlieue de Londres, est une réinterprétation des maisons Jaoul de Le Corbusier. À 50 ans, il a déjà beaucoup construit : l'école d'ingénieurs de l'université de Leicester (1959-1964), la faculté d'histoire de Cambridge (1964-1967), des résidences étudiantes et le centre de formation Olivetti dans le Surrey (1969-1972). Il termine alors le chantier des maisons en bande de la ville nouvelle de Runcorn (1967-1977).

L'Autrichien émigré aux États-Unis Raimund Abraham (1933-2010) est enseignant, notamment à la Cooper Union et au Pratt Institute de New York. Il a très peu construit mais est l'auteur de dessins visionnaires. Fonctionnaliste, fervent défenseur de l'architecture « de papier », le dessin est pour lui architecture au même titre que les constructions.

Également passionné par la représentation graphique, Aldo Rossi est à 45 ans une figure centrale de l'école de Venise et chef de file de la *Tendenza*²¹. Il présente alors pour la première fois l'une des lithographies tirées du célèbre collage *La Città Analoga* réalisé en collaboration avec Fabio Reinhart, Bruno Reichlin et Eraldo Consolascio²². Dès la fin des années 1960, Rossi porte un regard critique sur le modernisme.

²¹ Ce courant architectural est né en Italie vers le milieu des années 1960, avec pour point de départ une critique du Mouvement moderne et de l'utopie au profit d'une architecture critique et politique, ancrée dans le réel. Voir le catalogue de l'exposition récemment produite au Centre Georges-Pompidou : Frédéric Migayrou (dir.), *La Tendenza, Architectures italiennes 1965-1985*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2012.

²² Sur ce paysage inventé à partir de fragments du réel, voir Jean-Pierre Chupin, « L'architecture de la ville », in *Analogie et Théorie en architecture*, Gollion, InFolio, 2010, pp. 127-190.



Projets de deux architectes qui font «cavaliers seuls» :
- en haut : Raimund Abraham, *Seven Gates to Eden*, 1976 ;
- en bas : James Stirling, *Musée de la Rhénanie-du-Nord-Westphalie*, Düsseldorf, 1975.



Aldo Rossi au centre et Fabio Reinhart tirant l'échelle, devant leurs projets exposés dans les Magazzini del Sale, dont *La Città Analoga* à droite.

En 1966, il a publié *L'Architecture de la ville*, qui «invitait à considérer la ville comme une œuvre, un artefact chargé de valeurs symboliques, le lieu d'une mémoire collective²³». En 1976, il a déjà réalisé les écoles de Broni (1969-1970) et de Fagnano Olanda (1972-1976), ainsi que le complexe Gallaratese à Milan (1969-1973), en collaboration avec son ami Aymonino, et il travaille alors sur le cimetière de Modène (1971-1984). La Biennale est pour lui l'occasion de nouer des liens avec Eisenman et l'IAUS, ce qui lui vaudra d'être régulièrement invité à New York par la suite pour participer aux activités de l'Institut. Cette collaboration donnera lieu en 1980 à une exposition et une publication intitulées *Aldo Rossi in America: 1976-79*²⁴.

L'Autrichien Hans Hollein (né en 1934) est, depuis la fin des années 1950, en contact avec la scène américaine : il a étudié durant deux ans à Chicago et à Berkeley, puis enseigné à la Washington University en 1963 et en 1966. Dans les années 1960, l'architecte pour qui «tout est architecture²⁵» conçoit des projets radicaux sous forme de collages ou de performances. Il réalise ensuite de petits projets en Autriche, comme la boutique du joaillier Schullin à Vienne en 1974, avant d'entrer sur la scène internationale en construisant des musées en Allemagne.

Le Catalan Oriol Bohigas (né en 1925) a fondé avec Josep Martorell en 1951 l'atelier MB (devenu MBM en 1963 avec l'arrivée David Mackay). Au moment de la Biennale, il est depuis quinze ans un pilier de la scène architecturale catalane, spécialiste des grandes opérations urbaines. Son travail se caractérise par un «conflit entre rationalité et régionalité²⁶». Bohigas gardera un souvenir très fort de l'expérience de 1976 :

La Biennale fut pour moi une porte ouverte sur une nouvelle vie. Elle coïncidait avec plusieurs facteurs importants : la mort de Franco, ma première réalisation à l'étranger²⁷, la rencontre de plusieurs architectes américains et européens qui allait donner suite à des amitiés durables, et le début d'une longue aventure sentimentale avec Venise²⁸.

23 François Chaslin, «Aldo Rossi», in *Dictionnaire des architectes*, Paris, Encyclopaedia Universalis/Albin Michel, 1999, p. 591.

24 *Aldo Rossi in America, 1976 to 1979*, catalogue d'exposition, Institute for Architecture and Urban Studies, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1980.

25 En 1963, Hollein publie le célèbre manifeste «Alles ist Architektur» dans la revue BAU.

26 Kenneth Frampton, *Martorell, Bohigas, Mackay, Trente ans d'architecture, 1954-1984*, Milan, Electa, 1984, p. 8.

27 L'agence MBM assure la scénographie de l'exposition sur l'Espagne également présentée lors de la Biennale de 1976 dans le pavillon central des Giardini.

28 Oriol Bohigas, *Entusiasmos compartidos y batallas sin cuartel*, Barcelone, Anagrama, 1996, p. 194.

D'une autre génération, le Néerlandais Aldo van Eyck et les Anglais Alison et Peter Smithson sont des membres fondateurs du Team X. Van Eyck est demeuré fidèle à des principes d'engagement social, d'attention à l'usager et de tiers-mondisme. Ainsi, il développe une «critique "de gauche" de la modernité canonique et du progressisme technologique», et s'intéresse «aux cultures dites primitives et au vernaculaire européen²⁹». En 1976, à 58 ans, il a peu construit en dehors de son célèbre orphelinat municipal d'Amsterdam (1955-1960)³⁰.

Le couple Alison (1928-1993) et Peter Smithson (1923-2003) fondent leur agence à Londres en 1950. Après plusieurs bâtiments scolaires, notamment à Hunstanton dans le Norfolk (1949-1954), ils construisent la Caro House (1960) et l'ensemble Robin Hood Gardens (1968-1972), tous deux situés dans la région de Londres. Ils sont membres de l'Independent Group formé au début des années 1950 de critiques, d'artistes et d'architectes, responsable de l'avènement du Pop Art en Angleterre, et sont souvent associés au Nouveau Brutalisme, identifié dès 1955 par le critique Reyner Banham³¹.

L'autre membre de la génération du Team X, connu pour son engagement dans la Résistance et dans le PCI, est Giancarlo De Carlo (1919-2005), véritable représentant d'une troisième voie : sans jamais abandonner les principes du Mouvement moderne, il s'attache aux notions de lieu, de territoire et de proximité avec l'usager. Son travail s'appuie sur la participation des habitants en amont du projet, sur une compréhension de l'histoire, de la ville, du paysage et des modes de vie.

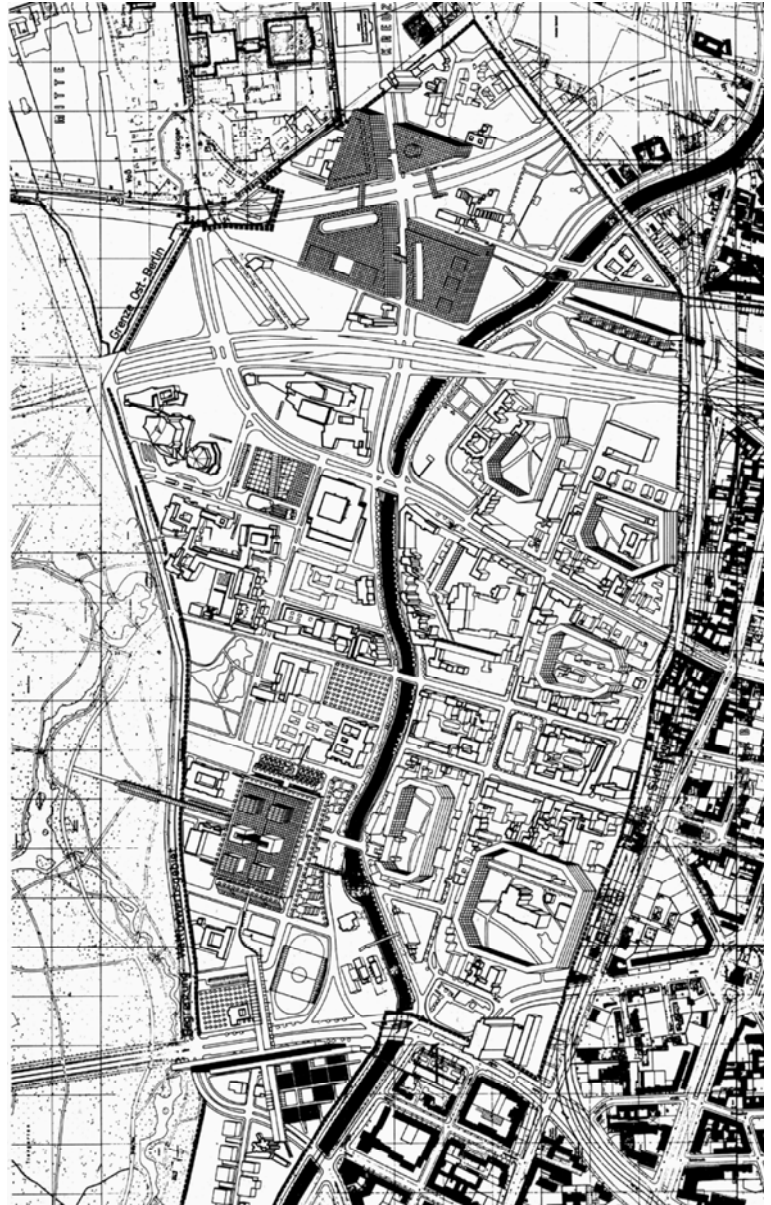
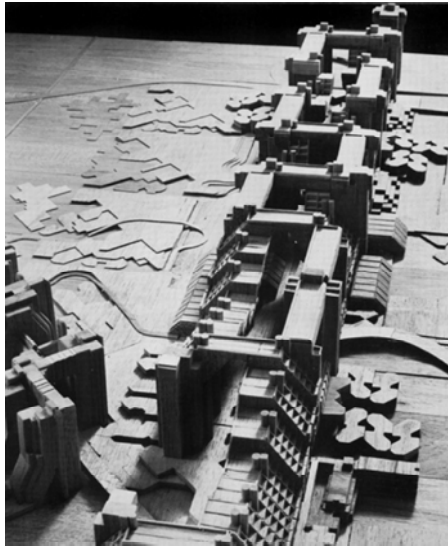
Revendiquant lui aussi une certaine filiation avec le Mouvement moderne, l'architecte et urbaniste Paul Chemetov (né en 1928) est le seul Français à prendre la parole. En 1961, il a rejoint l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA) un an après sa fondation. Défendant une idéologie de gauche, l'AUA opte dans les années 1960 et 1970 pour une méthodologie pluridisciplinaire, rassemblant à une même table architectes, urbanistes, ingénieurs, paysagistes, designers et autres afin de se pencher sur la question du logement, des équipements publics et de la ville en général. Henri Ciriani, qui a rejoint l'AUA en 1969, est également présent aux côtés de Chemetov lors du débat, mais il ne prend pas la parole.

Álvaro Siza Vieira (né en 1933) est le seul Portugais de l'exposition. En réponse aux paysages et à la topographie, il développe une architecture qui correspond à ce que Kenneth Frampton nommera le «régionalisme

29 Jean-Claude Garcias, «Aldo van Eyck», in *Dictionnaire des architectes*, op. cit., p. 692.

30 Voir le dossier consacré à van Eyck et à l'orphelinat d'Amsterdam dans ce volume *infra* pp. 115-127.

31 Reyner Banham, «Le nouveau brutalisme [éd. or.: *Architectural Review*, déc. 1955]», *Marnes, documents d'architecture*, vol. 1, 2010, pp. 50-69.



Projets de trois Européens :
- en haut à gauche: AUA, concours pour le quartier 1 de la ville nouvelle d'Évry, 1971-1972;
- en bas à gauche: Giancarlo De Carlo, Village Matteotti, Terni, 1970-1975;
- à droite: Oswald Mathias Ungers, proposition pour le Tiergartenviertel, Berlin, 1973.



LA BIENNALE DE VENISE 1976

critique». Si ses premiers projets sont inspirés par l'architecture vernaculaire, sa production deviendra peu à peu plus épurée, marquée par une «subjectivité poétique, souvent blanche, unitaire bien que très articulée³²». Au milieu des années 1970, Siza entame une carrière internationale.

L'architecte et théoricien allemand Oswald Mathias Ungers (1926-2008), qui a été recteur de la faculté d'architecture de la ru de Berlin puis du département d'architecture de l'université de Cornell, vient alors de se réinstaller en Allemagne et devient l'une des références de la nébuleuse néorationaliste. Après une longue parenthèse théorique, il s'est remis à produire des projets, notamment pour le centre-ville de Berlin (1973-1980), Merthenhof (1975-1980) et Marbourg (1976). L'année suivante, il publiera *Die Stadt in der Stadt: Berlin, ein grünes Archipel*³³.

Denise Scott Brown, alors âgée de 45 ans, est la seule femme présente avec Alison Smithson lors du débat du 1^{er} août. Originaire d'Afrique du Sud, elle étudie l'urbanisme à Londres et sur la côte est des États-Unis. En 1967, elle s'associe à celui qui devient son mari, Robert Venturi (né en 1925). L'année suivante, avec Steven Izenour, ils organisent pour leurs étudiants de Yale un studio à Las Vegas ; celui-ci donnera lieu en 1972 à l'ouvrage *Learning from Las Vegas*, qui invite à considérer les valeurs et goûts dits «banals» tout en préconisant une architecture de signes³⁴.

Enfin, l'historien italien marxiste de l'architecture Manfredo Tafuri (1935-1994), qui n'a pas été officiellement invité au débat du Lido, se trouve assis au fond de la salle, comme en témoignent les photos de l'événement et sa réponse à une violente attaque de van Eyck. Architecte de formation, il se tourne vite vers l'histoire de l'architecture, qu'il élève au rang de discipline à part entière. Il remet en cause les méthodes utilisées par les historiens de l'art et cherche des alternatives méthodologiques propres à cette discipline. Il fonde en 1968 le département d'histoire de l'UAUV, anticipant d'une dizaine d'années la création de tels départements dans les universités d'Europe et d'Amérique. Dès le début des années 1970, il est en contact avec l'IAUS et contribue à la revue *Oppositions*.

³² François Chaslin, «Alvaro Siza», in *Dictionnaire des architectes*, op. cit., p. 628.

³³ Oswald Mathias Ungers, Rem Koolhaas, Peter Riemann, Hans Kollhoff, Arthur Ovaska, *La Ville dans la ville: Berlin, un archipel vert* [*The City in the City: Berlin, a Green Archipelago*, 1977], traduit et réédité par Florian Hertweck et Sébastien Marot, Zurich, Lars Müller, 2013.

³⁴ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'Enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale* (titre original: *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* [1977]; 1^{er} éd. 1972), Wavre, Mardaga, 2008.



Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, Photographies de l'exposition «Signs of Life: Symbols in the American City», Renwick Gallery, Washington.

Le grand nombre de participants au débat explique peut-être la curieuse disposition de la salle : trois rangées de longues tables placées les unes derrière les autres et faisant face au public installé dans une salle de cinéma classique à gradins. Grâce au système de traduction simultanée (italien/anglais), chaque architecte s'exprime dans sa langue, ce qui donne lieu à un étrange débat bilingue, et même parfois trilingue (Chemetov prend la parole en français).

Le débat – thèmes majeurs

L'importance de la Biennale de 1976 réside dans la consolidation de l'axe entre l'Europe et l'Amérique. Bien que des échanges entre les deux continents aient eu lieu bien avant les années 1970, ceux-ci étaient limités et bien souvent mono-orientés, les États-Unis prenant l'Europe comme référence. Ainsi les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) sont demeurés essentiellement européens, malgré les efforts répétés de Sigfried Giedion pour former un groupe en Amérique. Cependant, avant 1976, plusieurs événements avaient initié les échanges transatlantiques : en 1968, l'International Design Conference à Aspen (Colorado), présidée par Banham sous le titre de « Dialogue Europa/America », et en 1973 la Triennale de Milan où ces premiers contacts avaient été consolidés, Rossi invitant les post-fonctionnalistes des New York Five à exposer aux côtés des néorationalistes italiens. Mais en 1976, l'axe devient véritablement bidirectionnel, les idées circulant de l'Europe vers l'Amérique et réciproquement. Comme l'affirme Aymonino, le débat de la Biennale est la première confrontation véritable entre l'Europe et l'Amérique.

Plutôt que la tension entre centre et périphérie qui donne son sous-titre à l'exposition, le sujet majeur du débat est la recherche d'une identité commune, d'une ligne directrice qui prendrait le relais du Mouvement moderne. Car si les architectes modernes avaient dans les années 1920 cherché à fonder une théorie universelle et rationnelle associée à des idéaux de réforme sociale, leur échec était devenu flagrant après la Seconde Guerre mondiale, et plus encore après la destruction en 1972 de l'ensemble de logements de Pruitt-Igoe réalisé par Minoru Yamasaki³⁷.

³⁶ Sur les rapports entre l'Amérique et la Grande-Bretagne, voir Murray Fraser et Joe Kerr, *Architecture and the « Special Relationship »: the American Influence on Post-war British Architecture*, Londres, Routledge, 2007.

³⁷ Cette destruction est considérée par le critique Charles Jencks comme l'événement qui marque la mort du modernisme. Il commence son ouvrage *Le Langage de l'architecture post-moderne* par cette célèbre phrase : « L'architecture moderne est morte à Saint Louis, Missouri, le 15 juillet 1972 à 3 h 32 de l'après-midi. »

Gregotti explique en introduction au catalogue de l'exposition que les architectes réunis tentent de préserver l'essence de l'architecture moderne tout en développant leur propre langage. La nature de ce nouveau langage ne fait pas consensus. Stirling exprime la volonté de produire un langage qui soit « plus accessible à l'homme de la rue ». Scott Brown pense qu'il ne faut pas imposer un style aux clients, mais comprendre et s'inspirer du langage vernaculaire des banlieues américaines, qui s'est constitué en marge des architectes. Peter Smithson et d'autres déplorent l'usage excessif de la linguistique qui « rend l'architecture plus confuse » : il faut d'après lui laisser au langage moderne, issu des techniques nouvelles, le temps d'être accepté comme un ensemble de symboles, au même titre que le langage classique.

Dans son introduction, Gregotti offre des clés pour comprendre ce que l'identité représente pour les architectes de sa génération : « L'objectif de notre génération est de défendre l'identité de l'architecture, son essence, même si celle-ci est parfois dissimulée sous l'idéologie, la pratique, l'histoire, la représentation graphique, voire le renoncement. » Et plus loin :

Deux visions s'affrontent. La première tend à la dissolution de l'architecture construite : nous trouvons qu'elle n'est plus communicable car noyée dans notre quotidien où les objets perdent leur sens premier d'instruments et deviennent les moyens de communication esthétiques d'une société millénariste à venir. La seconde vision réaffirme la valeur de l'architecture comme discipline dotée d'une symbolique traditionnelle grâce à l'analyse rigoureuse de ses constituants³⁸.

Gregotti fait ici référence à l'architecture de papier d'une part, et à l'approche typomorphologique d'autre part, dont l'école de Venise est l'un des principaux foyers. Pour lui, le fait que les architectes se retrouvent sans pères (Wright meurt en 1959, Le Corbusier en 1965, Mies van der Rohe et Gropius en 1969, Kahn en 1974, Aalto en 1976) explique ce désir d'homogénéité de la génération, par-delà l'individualité des différents pays. Et c'est le rapport au contexte qui unirait tous les architectes présentés dans l'exposition.

Un autre sujet qui traverse tout le débat est le rapport entre théorie et pratique. Si la majorité des architectes européens exposent leurs réalisations récentes, les Américains présentent des idées nouvelles, des projets inédits qui sont issus d'idéologies, de théories et de modèles proprement

³⁸ Vittorio Gregotti, « Introduzione », in Franco Raggi (dir.), *Europa/America: Architetture urbane alternative suburbane*, Venise, La Biennale di Venezia, 1978, p. 7.

états-unis : les Seven Gates to Eden d'Abraham, le projet de coopératives pour viticulteurs mexicains en Californie du Sud d'Abasz, les Five Easy Pieces d'Eisenman, le projet Silent Witness de Hejduk, le Collage Suburb de Meier. Tous témoignent de la volonté des Américains de montrer leur compétence dans le domaine des idées. Le thème de la dissociation entre l'idée et sa réalisation matérielle est également abordé par Hejduk. Après la déception suscitée par bien des réalisations du Mouvement moderne, certains architectes semblent vouloir se retirer dans le domaine des idées et n'accordent que peu d'attention à leur concrétisation. Au Lido, Abraham et Rossi reprochent, eux, le caractère abstrait de la discussion et souhaitent déplacer le débat dans l'espace d'exposition, suivant le modèle des rencontres du Team X³⁹.

Mais le moment le plus intense de cette confrontation entre théorie et pratique est sans doute la sortie très violente de van Eyck contre Tafuri. Symptomatique de l'époque, cet affrontement où le fonctionnaliste fustige le théoricien pour les errements et le cynisme de toute sa génération semble exorciser des tensions qui sont au cœur des événements de la Biennale de 1976.

D'une manière générale, le ton employé par les architectes en dit long sur l'atmosphère très politiquement chargée de cette époque, en particulier en Italie. La plupart des architectes présents sont engagés à gauche, et les propos de plusieurs d'entre eux, notamment Gregotti, Aymonino et Tafuri, sont nettement marqués au coin de la dialectique marxiste et par la rhétorique du parti. Gregotti évoque ainsi en introduction « un système fragilisé par les violences des mécanismes de production », tandis qu'Aymonino compare la salle à un *politburo*.

Un pont entre deux rives

La couverture du catalogue de l'exposition présente une image énigmatique : un pont sur lequel roulent dans les deux sens des voitures des années 1930 et qui ne semble aller nulle part. Si cette image évoque le Ponte della Liberta reliant Venise à la terre ferme, elle représente plutôt une jetée de Key West qui figure sur une carte postale trouvée par Franco Raggi lors d'un voyage en Floride. Elle résume assez bien, rétrospectivement, l'essence du débat de 1976 : la naissance d'une réciprocité dans les rapports entre Europe et Amérique et la conscience de l'impasse qui menace la recherche d'une identité générationnelle.

³⁹ Lors des réunions du Team X, la discussion portait du projet : des architectes présentaient et expliquaient une œuvre ; s'en suivait une discussion ouverte, mais partant toujours des travaux exposés et évitant le plus possible les propos abstraits.

Le débat dont nous publions ci-après la retranscription se lit comme une pièce de théâtre. Bien souvent cependant, les répliques des uns et des autres ne semblent pas suivre un ordre logique. Elles se croisent ou s'entrecroisent dans ce qui ressemble à un dialogue de sourds empreint des tics langagiers de l'époque. Dans l'introduction du catalogue, Gregotti soulignera que les questions ouvertes par l'exposition et la discussion du Lido sont restées sans réponse⁴⁰. Vers la fin du xx^e siècle, cette recherche d'identité, si présente dans le débat de 1976, aboutira à l'individualisme caractéristique du *star system* de l'architecture. Là réside probablement l'actualité de cette rencontre. On peut voir dans ce dialogue, ou plutôt dans l'absence de dialogue, l'amorce d'une époque où il ne sera plus possible de rassembler autour d'une table deux douzaines d'architectes parmi les plus influents de leur temps pour débattre, non pas de choses construites, mais bien de langage et d'idéologie.

⁴⁰ Vittorio Gregotti, art. cit.