HAL open science

Echos des sciences sociales dans la pensée architecturale

Daniel Pinson D. Pinson

To cite this version:

Daniel Pinson D. Pinson. Echos des sciences sociales dans la pensée architecturale. Usage et architecture, L'Harmattan, 1993, 2-7384-1800-7. hal-02615626

HAL Id: hal-02615626

https://hal.science/hal-02615626v1

Submitted on 29 May 2020

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.

Daniel Pinson. *Usage et architecture*[1]. Editions L'Harmattan, 190 p., 1993, Collection Villes et entreprises, Jean Rémy, ISBN : 2-7384-1800-7.

Chapitre 5

Echos des sciences sociales dans la pensée architecturale

L'ethnoculturalisme d'Hassan Fathy

L'urbanisme convivial de John F.C. Turner

L'éclectisme symbolique de Robert Venturi

Le néo-rationalisme historique d'Aldo Rossi

[1] Ce texte, sous sa version initiale fournie à l'éditeur, constitue la partie théorique d'une thèse d'Etat sur travaux soutenue à l'Université Paris X Nanterre en décembre 1990, dans la spécialité Sociologie de l'urbain et devant un jury composé de Marcel Roncayolo (Président), Christian Baudelot, Bernard Huet, Michelle Perrot, Henri Raymond (Directeur de thèse). Sa table des matières est présentée en annexe.

Chapitre 5

ECHOS DES SCIENCES SOCIALES DANS LA PENSEE ARCHITECTURALE

Charles Jenks, l'inventeur du Mouvement Post-Moderne (qui n'en est peut-être pas un, n'étant pour certains qu'un rassemblement artificiel, hétéroclite et d'existence éphémère) avait situé l'effondrement de l'architecture internationale au moment de cet acte symbolique que fut le dynamitage de la cité Pruitt-Igoe, à Saint Louis (U.S.A.), le 15 juillet 1972 (1). Cet ensemble projeté en 1955 par l'architecte Minoru Yamasaki, avait été primé, comble de l'ironie, par l'Américan Academy of Architecture et s'était très rapidement transformé en un ensemble taudifié et totalement ghettoïsé (2). Il s'agissait là, sans doute, de la répétition générale d'une scène de la vie de banlieue qui allait être jouée quelques dizaines d'années plus tard en France, aux Minguettes par exemple, œuvre de Marcel Beaudoin, Prix de Rome 1928, lauréat du concours pour le premier grand ensemble de France, la cité Rotterdam à Strasbourg (1951).

En réalité, dans le milieu des architectes, la rébellion se préparait depuis longtemps et finalement l'idée d'une unité du Mouvement Moderne, fondée elle-même sur la rébellion contre l'Académie, était sans doute, dans nos têtes d'étudiants des Beaux-Arts des années 60, une illusion engendrée par notre dévotion corbuséenne. Franck Llyod Wright, Alvar Aalto, et d'autres, dont le message transitait plus par l'œuvre construite que par les grands écrits prophétiques, faisaient quelque peu figure de marginaux par rapport au Mouvement Moderne : ils réalisaient une œuvre personnelle que nous regardions avec délectation, mais sans y trouver la bible dont avait besoin notre révolte. Il nous fallait des mouvements avec des manifestes et des déclarations. La révélation des mouvements soviétiques, étouffés par l'Académisme totalitaire de Staline (Constructivisme, Désurbanisme), vint un temps, avec les recherches d'Anatole Kopp (3), nous mettre du baume au cœur et redonner quelque fraîcheur à la pureté du Mouvement Moderne que nous commencions à voir se faner dans les Z.U.P.. Mais ce n'était là, finalement, qu'une descendance mal connue du Mouvement Moderne.

La première marque de l'influence des nouvelles interrogations des sciences sociales sur la pensée architecturale est peut-être à chercher du côté de cette exposition, Architecture sans architectes, qui se tint du 9 novembre 1964 au 7 février 1965 au Musée d'Art Moderne de New York (4). Elle fut présentée quelque quatre années plus tard au Musée National des Arts Décoratifs de Paris. Un fait étonnamment paradoxal est que l'exposition avait été encouragée et rendue possible grâce aux recommandations des éminences du Mouvement Moderne (Gropius, Sert, Neutra, Ponti, Tange...)

Il est également très frappant de remarquer qu'une autre contribution, non moins critique vis à vis du Mouvement Moderne, la parution du premier ouvrage de l'architecte Robert Venturi, celui que Charles Jenks a consacré comme le père du Mouvement Post-Moderne, avait également été encouragée par le Musée d'Art Moderne de New-York, et à une date fort rapprochée de l'exposition qui vient d'être citée (5).

En introduction au catalogue de cette exposition, Bernard Rudofsky soulignait l'étroitesse des centres d'intérêt de l'histoire de l'architecture : essentiellement circonscrits à l'Europe et au Bassin oriental de la Méditerranée, ils ne concernaient généralement que l'architecture monumentale. L'exposition voulait faire éclater cette "étroite conception de l'art de bâtir, en explorant le domaine de l'architecture non codifiée", qui, selon les cas, relevait de l'architecture "vernaculaire, anonyme, spontanée, indigène ou rurale". Le corpus de l'exposition était un ensemble de documents rassemblés avec beaucoup de difficulté et il constituait la première initiative architecturale visant à valoriser une production "reléguée dans les revues de géographie et d'anthropologie". Les promoteurs de l'exposition se défendaient pourtant de toute concession au pittoresque et insistaient sur la volonté polémique de leur initiative : en présentant la "sérénité de l'architecture des pays dits sous-développés", l'exposition invitait à des comparaisons "même tacites" avec "l'indigence architecturale des pays industrialisés".

L'insistance est donc mise sur la pratique communautaire de cette production architecturale, son caractère humain et sa capacité à répondre à des exigences à la fois pratiques, techniques, symboliques et esthétiques. Il s'agit manifestement d'une critique très directe de la puissance américaine, tant technique qu'économique ou militaire dont l'écho se fera bientôt entendre chez les partisans d'une "architecture douce" (6). Mais c'est là une direction seulement parmi celles, très nombreuses, qu'ouvrent l'exposition montée par Bernard Rudofsky et dont on peut mesurer la teneur dans la fin du texte de présentation : "Puisse ce livre mettre en lumière la philosophie et le savoir-faire des constructeurs anonymes, qui représentent, pour l'homme de l'ère industrielle, une très riche source d'inspiration architecturale encore inexploitée. La sagesse qui en émane dépasse les domaines des considérations économiques ou esthétiques, car elle touche au problème plus ardu et préoccupant, qui est de savoir comment vivre et laisser vivre, comment surtout vivre en paix avec ses voisins, au sens restreint du terme comme au sens universel".

Cette exposition aura manifestement une influence importante aussi bien par le regain d'intérêt qu'elle suscitera vis à vis de l'architecture vernaculaire (7) que par l'inspiration qu'elle suscitera dans la production architecturale elle-même.

Mon intention n'est pas ici de procéder à un exposé exhaustif des projets ou des écrits architecturaux et urbanistiques qui ont tenté, depuis la fin des années 60, soit d'une manière explicite, soit d'une manière implicite, d'utiliser les éléments de connaissance ou une nouvelle sensibilité apportés par le progrès des sciences sociales dans l'appréhension de la ville, de l'habitat, de l'architecture ou de l'urbanisme. Ce serait en soi un travail considérable pour lequel il faudrait rassembler un corpus non moins considérable de textes et d'œuvres construites.

Ma prétention est en réalité beaucoup plus modeste : elle se limitera à repérer un certain nombre de travaux théoriques, produits par des architectes, au centre desquels l'influence des sciences sociales est assez évidente, lorsque l'on y regarde d'un peu près, et qui ont contribué à faire évoluer la pensée et la pratique architecturale et urbanistique. Souvent ces élaborations théoriques s'articulent elles-mêmes à une pratique dont la logique n'a pas toujours une totale cohérence en regard des écrits théoriques. Mais, en cela, ces architectes ne se différencient aucunement de leurs prédécesseurs : il n'y a pas de correspondance totale, par exemple, entre la production théorique d'un Viollet-le-Duc et ses réalisations concrètes, parfois l'œuvre écrite peut laisser plus d'influence que l'œuvre construite et réciproquement. Finalement, de ce point de vue, les architectes ne diffèrent peut-être pas tellement d'autres créateurs (je pense ici aux peintres).

En fait, ce que je voudrais personnellement dégager de cette pensée écrite, hissée au niveau des enseignements généraux tirés d'une réflexion sur le développement de la ville ou de la mise en œuvre d'une pratique personnelle, c'est la dette que cette pensée peut devoir aux sciences sociales et la contribution que ces disciplines peuvent, par là-même, apporter au renouvellement de l'architecture ou à sa remise en cause. D'une certaine manière, c'est ma propre prise de conscience et mon intérêt personnel pour la recherche en sciences sociales appliquée à l'architecture et à l'urbanistique que je souhaite faire ressortir de ce décryptage de l'influence des sciences sociales, dans la pensée théorique d'un certain nombre d'écrits connus ou moins connus des architectes.

Quatre contributions m'intéresseront ici, sur lesquels je viendrai greffer de ci de là d'autres travaux qui en découlent ou qui s'en démarquent : celles de Hassan Fathy, de Robert Venturi, de Aldo Rossi et de John F.C. Turner.

J'ai dit plus haut le tournant que me semble avoir été l'exposition de Bernard Rudofsky : Architecture sans architectes. D'une certaine manière j'affirme là l'idée d'une rupture : elle pourrait être assez subjective, finalement largement personnelle. Mais ce n'est sans doute pas le cas ; l'exposition invitait en effet la recherche dans quatre directions et on les retrouvera diversement partagées par les quatre architectes que j'ai cités plus haut. Ainsi l'histoire, la sociologie et l'anthropologie, des terrains non exclusivement occidentaux et l'architecture mineure fournissent aux uns et aux autres des matériaux et des arguments propices à leurs réflexions théoriques et pratiques.

Ces quatre directions vont intéresser les deux dernières décennies écoulées avant que l'on ne revienne à une conception du travail architectural qui, dans son expression dominante aujourd'hui, tend à réhabiliter l'œuvre personnelle et l'aspect strictement (étroitement) artistique de la discipline architecturale. J'y reviendrai en conclusion.

Ce que Charles Jenks a globalisé dans "l'architecture post-moderne" et Paolo Portoghesi dans l'Au-delà de l'architecture moderne constitue sans doute un retournement qui n'est pas sans relation avec la crise économique, sociale et idéologique, ce grand doute dans le pouvoir et la puissance de l'Occident, qui a marqué la décennie 70. Portoghesi, qui eut la responsabilité du secteur Architecture

de la Biennale de Venise en 1980, n'expliquait pas autrement l'ébranlement des certitudes du Mouvement Moderne (8). Il en montre d'ailleurs les prémisses avec une grande précision tant aux Etats-Unis avec Louis Kahn (9) qu'en Italie avec Muratori (10).

L'ethnoculturalisme d'Hassan Fathy

D'une certaine manière, et d'abord en pratique, Hassan Fathy est sans doute le premier à remettre en cause les dogmes du Mouvement Moderne. La réalisation du nouveau Gourna, ce village de Haute Egypte, dans les années 1945, est une contestation en œuvre des thèses essentielles de l'Architecture Internationale : la référence à la tradition et à l'architecture domestique populaire s'y lit à travers l'utilisation de la brique de boue, de la technique nubienne de la voûte sans cintre et différentes considérations en vue d'une amélioration de l'espace, appropriée aux façons de vivre des paysans égyptiens et compatible avec leurs modèles culturels.

L'inachèvement du programme, sa taudification ont depuis alimenté les arguments de ceux qui considèrent l'expérience comme un échec. Le problème dans ce domaine est que l'évaluation reste totalement subjective, car si les difficultés de l'expérience à "bien vivre", à rester "l'œuvre d'art" qu'y voient certains, sont réelles, objectives, les critères d'analyse de son échec sont rarement bien construits : le parti-pris pour ou contre la tradition intervient trop rapidement pour sanctionner l'échec ou l'excuser. Ainsi différents paramètres externes devraient être mieux pris en compte pour discerner ce qui, dans l'expérience, a réellement répondu aux intentions de l'architecte et convenu aux pratiques des habitants d'une part, et ce qui, contingences externes au projet, a pu en favoriser l'échec d'autre part.

Le fait de déplacer le village loin des tombeaux de Thèbes, que la plupart de ces paysans pillaient pour en faire la source essentielle de leur revenus, déplacement voulu par l'administration, et son implantation sur des terres arables, en rupture avec les traditions édilitaires de l'habitat rural de cette région, seraient ainsi mieux pris en compte pour situer plus objectivement certaines raisons de la désaffection des habitants.

Hassan Fathy a tiré le bilan de son expérience quelque vingt années plus tard, et on ne peut pas dire qu'il ait cherché à travestir son échec : l'ouvrage qui dresse l'histoire de cette expérience, Construire avec le peuple (11) consacre toute sa troisième et sa quatrième partie (la "Fugue" et "le "Final") à l'élucidation de cet échec. Mais ce n'est pas tant à l'échec lui-même auquel je souhaiterai m'attarder qu'à la portée anthropologique et sociologique de l'ouvrage. Cette dimension reste en effet largement sous-estimée, l'essentiel du souvenir ou du message qu'en retiennent beaucoup de lecteurs étant bien plus fixé sur l'aspect technologique de l'expérience. Certes, cette dimension a elle-même un contenu anthropologique, mais il concerne indirectement la question qui m'a principalement intéressée jusqu'à présent, celle de l'usage.

On doit noter tout d'abord la dédicace de l'ouvrage : elle s'adresse d'abord aux paysans, mais aussi aux architectes, aux urbanistes, aux sociologues et aux anthropologues, ainsi qu'à tous ceux qui, en politique, s'occupent d'habitat rural.

L'association des architectes/urbanistes et des sociologues/anthropologues est à noter, en un moment où les anthropologues et les sociologues interpellent les architectes et les urbanistes, et dirigent très directement leur critique sur l'indifférence aux cultures qui est celle du Style International (autre appellation du Mouvement Moderne).

Le livre d'Hassan Fathy paraît ainsi en Egypte en même temps qu'est publié en France l'ouvrage de Philippe Boudon (préfacé par Henri Lefebvre) sur les transformations habitantes de la cité de Pessac, réalisée par Le Corbusier dans les années 1925, et en même temps qu'est publié dans le monde anglo-saxon un classique de l'anthropologie architecturale, écrit par un architecte : House form and culture de Amos Rapoport traduit trois ans plus tard en France sous le titre Anthropologie de la maison (12).

A la différence de l'ouvrage de Hassan Fathy, qui essaie de dégager les leçons théoriques d'une expérience architecturale, Amos Rapoport brosse un vaste tableau encyclopédique de l'habitat sur le globe. Il y distingue l'effet particulier des facteurs technique, climatique et socio-culturel sur la forme de la maison et fait du dernier le déterminant primaire et des premiers les facteurs "modifiants".

C'est à ce rapprochement de l'architecture et des sciences sociales que participe donc également l'ouvrage d'Hassan Fathy et c'est à ce niveau de lecture qu'il est intéressant de s'arrêter.

La conception d'Hassan Fathy prend à contre-pied un certain nombre de thèses du Mouvement Moderne, dont le prestige occidental avait gagné l'administration égyptienne. Il réhabilite ainsi la technique ancestrale de la brique de boue et de la voûte nubienne en valorisant ses qualités mécaniques et économiques et en montrant l'inadaptation du béton armé aux conditions de la construction en Egypte. Mais en affirmant ce choix c'est aussi toute une autre conception du rapport entre tradition et modernité qu'il définit : le changement n'est pas nécessairement bon en lui-même, comme tend à le faire croire le Mouvement Moderne, pour lequel le concept de rupture est comme le critère magique du progrès. "La tradition n'est pas forcément désuète et synonyme d'immobilisme, affirme H. Fathy. De plus, la tradition n'est pas obligatoirement ancienne, mais peut très bien s'être constituée récemment. Chaque fois qu'un ouvrier rencontre une nouvelle difficulté et trouve le moyen de la surmonter, il fait le premier pas vers l'établissement d'une tradition ... Modernisme ne veut pas forcément dire vie, et l'idéal ne naît pas toujours du changement... L'innovation doit être la réponse, profondément pensée, à un changement de circonstances, et non une chose tolérée pour elle-même" (13).

Une autre idée développée par Hassan Fathy est celle d'une valeur, non seulement d'usage mais également plastique, dans la construction populaire, y compris dans les conditions de la plus grande précarité : "On peut trouver les mêmes témoignages d'imagination, d'invention et d'enthousiasme dans de nombreux bidonvilles où des gens sans abri ont construit des choses ravissantes avec de vieilles caisses, des bidons et autres rebuts" (14).

Cette attitude de sympathie à l'égard de l'architecture vernaculaire favorise chez H. Fathy une grande acuité dans l'observation de toutes sortes de dispositifs ingénieux utilisés par les paysans pour maîtriser au mieux leurs conditions d'habitat. Il les reprendra ultérieurement dans la conception des maisons neuves : ainsi peut-on citer le capteur d'air, sorte de climatiseur traditionnel, ou le "piège à scorpion", établi au pied du lit pour éviter les éventuelles morsures nocturnes.

Une autre démarcation intéressante d'H. Fathy vis à vis du Mouvement Moderne réside aussi dans son refus de la standardisation. Ce choix concerne aussi bien "l'individualité du village que la conception des maisons elles-mêmes". H. Fathy souligne ainsi la différence d'attitude de l'architecte avec le client riche pour lequel il "personnalise" la maison et avec les clients pauvres et anonymes pour lesquels il construit un "million de maisons identiques". "Le résultat, ajoute-t-il, est hideux et inhumain. Un million de familles sont entassés dans des cagibis inadéquats sans pouvoir dire un seul mot du projet, et quelle que soit la science employée à sérier les familles et à assortir les logements, une majorité est condamnée à l'insatisfaction" (15).

Conséquent vis à vis de cette position, Hassan Fathy produira "des plans pour chaque famille individuellement", et envisagera à cette fin de consulter chacune d'entre elles au vieux Gourna. Mais pour mener à bien une telle approche, le concours d'un "ethnographe" lui paraît indispensable : "En fait, on aurait dû soumettre le village à une étude socio-ethnographique et économique approfondie, menée avec la plus grande rigueur scientifique". De ce point de vue Hassan Fathy estime que la contribution de l'ethnographe est aussi importante que celle du démographe : "Il manque dans les statistiques des points aussi vitaux que la manière dont les gens célèbrent les fêtes religieuses et familiales"... "Seul un ethnographe est en mesure d'apporter cette compréhension qui peut être vitale pour la réussite d'un projet". L'observation lui paraît donc essentielle à la connaissance profonde du village existant et à la conception du nouveau projet : "Pour trouver comment les gens travaillent, comment ils utilisent leurs maisons, il faut observer, et encourager les suggestions" (16).

Malgré l'absence de toute aide dans ce sens de la part des autorités gouvernementales, H. Fathy dut se "débrouiller avec [ses] connaissances et son intuition, fondées sur [son] attention de la vie paysanne".

C'est à partir de ces considérations qu'Hassan Fathy va alors concevoir la forme du village, le groupement des habitations et la configuration de la maison elle-même. Les pages qu'il a écrites sur la maison, "expression de la culture arabe" sont d'une profondeur et d'une beauté immenses et traduisent bien sa sensibilité à la valeur anthropologique de la maison. La cour intérieure, élément spécifique de la maison arabe, constitue la caractéristique typologique fondamentale de l'habitation : tandis que l'européen essaie d'attirer la nature dans la maison, l'arabe essaie d'y attirer le ciel : celui-ci "sert de toit à la cour" (17). Si opérer cette distinction nous paraît aujourd'hui assez commun, la produire en 1945, en pleine expansion de la modernité, n'est pas de première évidence.

Mais il est également bien d'autres dispositions que l'architecte égyptien tirera de ses observations : ainsi le groupement des maisons n'est-il pas laissé au hasard. Il est très étroitement rapporté aux structures de parenté qui fonctionnent dans le village et qui s'expriment à travers le "badana". "Le badana, nous dit H. Fathy, est un groupe de gens étroitement liés se composant de dix ou vingt familles, avec un patriarche reconnu, et un sens étroit de l'allégeance civile". C'est à partir de cette réalité sociologique que H. Fathy conçoit le mode de groupement des maisons : elles sont ainsi toutes organisées autour d'une placette commune qui permet de donner des fêtes à l'occasion des mariages et des circoncisions (18).

Au-delà de la maison elle-même, du groupement, le plan d'ensemble du village est lui aussi pensé en relation avec l'existence des différentes tribus et de leurs particularités (19).

La mise en forme du village, de ses maisons et des édifices publics essentiels, s'effectue alors dans cette triple interaction qui associe le choix de la technique constructive, le recours permanent à l'observation des pratiques communautaires et domestiques, mais aussi le constant souci d'accéder à la beauté architecturale dont les deux dimensions précédentes (technique et usage) fournissent le substrat; on voit ainsi se reconstituer dans la pratique architecturale d'Hassan Fathy la trinité fondatrice de Vitruve et Alberti.

L'ouvrage, c'est vrai, n'est pas sans être emprunt d'une certaine naïveté, à la mesure de celle qui avait entraîné Hassan Fathy à accepter de l'administration cette déportation du village qui a finalement engendré l'hostilité des paysans-pilleurs de tombeaux. Malgré toute l'attention portée par l'architecte égyptien à la vie paysanne, à ses pratiques les plus menues comme à la réalité de ses conditions économiques, Hassan Fathy n'a pu résister à ce rêve qui poursuit les architectes et qui souvent se transforme en échec, celui de la refondation du monde, à travers le projet d'une ville (ou d'un village) totale. Avec de tous autres moyens, une toute autre démarche et un tout autre système de références, l'entreprise d'Hassan Fathy ne reste pas sans rapport avec celles, démesurées, que tenteront Le Corbusier à Chandigarh et Lucio Costa et Oscar Niemeyer à Brasilia.

Mais l'analogie s'arrête là. A l'hymne futuriste de Le Corbusier, aux grandes envolées prophétiques qui parcourent son œuvre écrite, fidèle traduction de ses "fantastiques sculptures de ciment" (20), s'oppose l'utopie concrète de Hassan Fathy, utopie du possible, modestement ancrée dans les réalités du Tiers-Monde, celles de ses ressources, de ses traditions édilitaires et de sa culture. Au moins Hassan Fathy regarde-t-il son œuvre, son "échec" même, comme il l'avoue lui-même, avec beaucoup de modestie. Et au rendez-vous de ce bilan, pour lequel il convoque tous les arguments de ses détracteurs (mensonges, abandons, incurie, etc.) il n'hésite pas à faire appel à "l'évaluation sociologique, pour interroger les familles de paysans et avoir plus de renseignements sur les maisons qu'ils voulaient" (21).

A ma connaissance, la première publication en France des travaux d'Hassan Fathy coïncide avec la parution d'un article de lui-même dans un numéro de L'Architecture d'Aujourd'hui consacré au Tiers-Monde (22). C'était à la fin de l'année

1968, année significative s'il en est, bien après l'achèvement partiel de son projet et quelque temps avant la parution de son ouvrage en langue anglaise.

Autre fait remarquable, le même numéro de la plus connue des revues professionnelles en France à cette époque s'ouvre sur un article de cet autre architecte qui nous intéresse : John F.C. Turner (23). Il y esquisse l'essentiel des thèses qu'il publiera quelques années plus tard dans Housing by People (24).

L'urbanisme convivial de John F.C. Turner

Les thèses développées par John Turner sont très sensiblement différentes de celles d'Hassan Fathy, même si elles convergent vers une même direction de recherche : une meilleure prise en compte des réalités des pays du Tiers-Monde, en particulier celle de l'habitat populaire, des ressources économiques de leurs habitants et des moyens techniques dont ils disposent. Deux différences notables séparent en effet les approches de Hassan Fathy et de John Turner : le dernier s'occupe de l'habitat péri-urbain et privilégie la dimension économique des pratiques urbaines au détriment de leur dimension culturelle, tandis qu'Hassan Fathy, nous l'avons vu, met l'accent sur les modèles culturels et ce, dans le contexte des campagnes égyptiennes.

John Turner, architecte formé à l'Architectural Association School de Londres, s'inscrit dans la tradition socio-urbanistique tracée par Patrick Geddes au début du siècle, relayée ensuite par son disciple Lewis Mumford. C'est donc avec un regard "polistique", en référence à cette "branche de la sociologie qui a trait aux cités" (25) que John Turner aborde les espaces populaires de la ville, fondant sa démarche, à l'exemple de Geddes, sur l'enquête, et, à l'appel de Cities in Evolution, sur la prise en compte de l'autonomie de l'habitant (26). Il travaillera pendant huit ans au Pérou (1957-1965) auprès de communautés urbaines d'habitants avant d'enseigner aux U.S.A., puis en Angleterre.

Ses idées sur le développement urbain ne sont pas sans parenté avec celles de l'économiste E.F. Schumacher et celle du philosophe Ivan Illich, auquel il devra d'être encouragé à écrire Housing by People (27).

L'idée essentielle que me semble avoir mise en lumière J.Turner, dès 1968, et qu'il développe dans son livre en 1976, tourne autour du paradoxe de la valeur de la maison. Preuves à l'appui, il démontre en effet qu'une baraque de bidonville a une plus grande valeur d'usage pour les déshérités qu'une maison en dur faite selon les normes les plus modernes par l'administration d'Etat. L'usage n'est bien entendu pas circonscrit, dans une telle vision, au problème de l'habitat, à la conformité de l'espace avec les modèles culturels, mais avec l'ensemble des conditions de vie de la population concernée, au centre desquelles la capacité économique et le degré d'initiative sont de première importance.

En formulant cette thèse, née en premier lieu dans les circonstances d'un travail de production de logements dans un pays du Tiers-Monde, Turner s'en prend à une orientation historique du logement social, désormais généralisée, apparue avec la naissance du capitalisme industriel en Occident : elle fait de la production de l'habitat de masse une mission de l'Etat (ou en tout cas d'organisations centro-administrées), un vaste système d'assistance sociale dans le domaine du logement, confisquant à

l'habitant la quasi-totalité de son initiative. Turner considère d'ailleurs que ses thèses, qu'il a formulées pour restituer cette initiative à l'habitant, ne valent pas seulement pour le Tiers-Monde, mais également pour le logement des couches populaires du monde industriel.

Faisant référence à différentes enquêtes, Turner souligne l'absence de contrôle qu'ont les habitants des grands ensembles sur le "genre de logement" qu'il leur est attribué, sur la "conception et la construction de ces logements", leur maintenance. Au contraire, même dans des limites extrêmement étroites, celles des ressources dont ils disposent, les habitants des bidonvilles décident et réalisent selon leur intention (28).

Comme le constatait aussi H. Fathy, il note que la "standardisation et l'ampleur des ensembles d'habitations restreignent la variété et l'adéquation". Sur ce plan il condamne la vanité et la cherté des "onéreux systèmes" visant à une illusoire flexibilité des logements, "vision mécaniste de l'ajustement souple" (29). Une logique indépassable fait que la standardisation, rendue nécessaire par la recherche de moindre coût de production centralisée, "s'oppose nécessairement à la diversité individuelle et locale" du logement (30).

Tout un chapitre est alors consacré à "la valeur de l'habitat" (31) qui expose le contraste paradoxal entre les valeurs de la baraque et de la maison en dur, puis remet en cause les "mesures et indicateurs" utilisés traditionnellement par les organisations centro-administrées. A partir d'une enquête réalisée au Mexique par un de ses collaborateurs au M.I.T., Tomasz Sudra, Turner fait la démonstration que "la baraque constitue un soutien" et "la maison... un fardeau". En résumé, la première "maximise les possibilités d'amélioration de la situation" du ménage (pas de loyer, proximité du lieu de travail, équipements proches...), tandis que la seconde "dévore la moitié du revenu" de la famille et "l'isole de ses sources d'emploi" (32).

John Turner note à ce propos le caractère complexe du logement : il a une valeur marchande, mais aussi des "valeurs sociales et humaines" s'exprimant dans un processus de production et un ensemble de services rendus. Malheureusement les organisations centro-administrées se préoccupent beaucoup plus de la valeur matérielle du logement que de sa valeur sociale : "Il n'y a aucune commune mesure entre valeurs d'usage et valeurs matérielles" (33), en conséquence Turner "soutient la thèse que ce que le logement fait aux gens importe plus que ce qu'il est ou que ce qu'il paraît" (34).

Certes, si la formule a une certaine saveur, elle n'est pas non plus sans une certaine ambiguïté : comme l'essentiel de l'orientation des recherches de Turner, elle donne à l'impact économique du logement et à ses effets sur le mode de vie de l'habitant, à l'utilisation de ses revenus et ressources, à la liberté relative de leur dépense, une importance dominante qui relègue au second plan les représentations sociales qui s'y articulent. On peut interpréter par là-même la critique du paraître comme l'évacuation de ce niveau culturel de la vie sociale des habitants.

En réalité, J. Turner entend bien plus, par le "paraître", la bonne figure que les organisations centro-administrées prétendent donner au logement social (ordre, apparence de haute technicité, application de normes) que les effets de

représentations symboliques que pourraient y inscrire les habitants. Regardé de ce point de vue, le "logement du plus grand nombre" présente une apparence soignée que le bidonville n'a pas avec l'hétéroclisme de ses matériaux récupérés, alors qu'il peut être porteur de manifestations symboliques d'une grande puissance de signification : André Adam l'avait montré dans l'étude des bidonvilles de Casablanca (35).

Malgré la sous-estimation de cet aspect, l'idée de Turner selon laquelle "le système hétéronome bureaucratique produit à grands frais des choses de haut niveau mais de valeur douteuse, tandis que le système autonome produit, à prix modique, des choses de niveaux extrêmement divers mais de grande valeur d'usage" (36), est d'un intérêt indéniable. Cette analyse est particulièrement pertinente dans les pays du Tiers-Monde et j'ai pu en faire le constat dans le parallèle entre l'Algérie et le Maroc. Les grands ensembles produits dans le premier pays sous la forme des ZHUN, étrange transposition de nos Z.U.P. sur les terres algériennes, ont conduit le pays à une paralysie et une pénurie catastrophiques en matière de logement (étant donné l'inadaptation totale des modèles domestiques et productifs portés par ce système), tandis que les lotissements d'auto-promotion réalisés au Maroc, malgré certaines inadéquations bureaucratiques, parvenaient à donner satisfaction à une grande partie de la population marocaine (37).

Par-delà ces intéressantes considérations sur la valeur d'usage de l'habitat, Turner tirent d'autres conclusions de son analyse de la production du logement. Elles privilégient bien plus, dans sa mission d'architecte, ses fonctions d'aménageur et d'urbaniste, que celles de concepteur de l'espace domestique. Ainsi insiste-t-il sur l'utilisation des ressources personnelles et locales (les fameuses "technologies appropriées") de préférence à la fabrication industrielle, et sur l'autonomie maîtrisée dans la production de l'habitat (38).

Les idées de Turner, au début très isolées comme l'étaient celles d'Hassan Fathy, qui les rejoignent sur un certain nombre de plans, ont progressivement gagné en influence (39). Ainsi a-t-on pu constater, dans les "politiques urbaines et les stratégies sociales", comme le notait la synthèse des travaux du colloque Politiques et pratiques urbaines dans les pays en voie de développement, "une double évolution" : la réduction "des grands schémas d'aménagement... à des projets de plus petite échelle, sectoriels ou multi-sectoriels, faisant dans certains cas appel à la participation de la population", d'une part, et le passage "d'un urbanisme très planificateur, démiurgique, mais peu efficace, à un urbanisme de gestion, plus localiste dans ses objectifs et ses modes d'intervention", d'autre part (40).

L'influence de Turner n'y est pas étrangère, comme celles des économistes et des sociologues auxquels ses travaux sur l'habitat s'apparentent (E.F. Schumacher et Ivan Illich). En tant qu'expert, Turner joua, à côté d'Illich, un rôle important dans la sensibilisation aux technologies appropriées, en particulier lors de la Conférence des Nations-Unies sur l'Habitat, tenue à Vancouver du 31 mai au 11 juin 1976. Il fut aussi l'initiateur en 1982 d'un concours de l'U.I.A. (Union internationale des Architectes), ouvert aux étudiants et axé sur le thème de L'Architecte au service des usagers-concepteurs de leur logement (41).

Nous sommes là sur le fil du rasoir, sur cette route étroite qui sépare l'appropriation du logement d'une part et la participation à sa conception et à sa réalisation d'autre part. Le premier concept traduit les modalités par lesquelles l'habitant parvient à disposer du plein usage de son espace, en y trouvant les éléments d'accrochage de son mode de vie ou en intervenant activement sur l'espace qui lui est attribué pour le mettre en conformité avec ses pratiques. La participation, peut être, en ce qui la concerne, la meilleure comme la pire des choses, selon le rapport que les partenaires établiront entre eux. Si l'architecte est attentif à la réalité des pratiques domestiques et urbaines, on est en droit d'attendre de cette procédure des informations utiles pour la conception du projet et sa réalisation. Mais, en pas mal de circonstances, on note la fonction alibi que remplissent divers modes de consultation et de participation. Ils permettent d'obtenir une caution des habitants, alors qu'ils ont servi quelquefois à leur manipulation. On peut en faire le constat dans la conduite d'opérations de réhabilitation dans les grands ensembles (42), et je ne suis pas loin de faire la même analyse pour différents projets considérés de ce point de vue comme exemplaires (43).

Ainsi les propos tenus par l'un des architectes de Beaubourg, Renzo Piano, à propos d'une opération expérimentale à Pérouse (Italie) me paraissent singulièrement suspects. Considérant que "les habitants sont presque toujours conditionnés par des modèles qui leur sont apportés par la publicité, la télévision ou d'autres médias" et que ces clichés sont inspirés par le modèle de la maison bourgeoise de la fin du XIXe, il en conclut qu'en dernier ressort la décision appartient à l'architecte : "On peut parler avec les gens pour connaître leurs problèmes, mais à la fin, l'architecte est responsable de la santé de son client" (44). L'architecture même du projet : cubes de béton divisibles par planchers sur poutrelles-acier et par cloisons préfabriquées nous fait mieux comprendre, il est vrai, les arguments préventifs de R. Piano. Comme le dit Pierre Lefèvre, pourtant adepte de la participation, l'habitant-"enfant" doit respecter les règles du jeu, revêtir un bleu de travail et patiemment visser et dévisser les écrous de sa "petite usine". Si l'enfant se fâche, s'énerve, veut faire sa cabane en bois, le "Père Piano" se fâche : "C'est alors le devoir du père de contrecarrer l'enfant en vertu d'une connaissance scientifique des besoins réels de celui-ci" (45).

Cette singulière désinvolture n'a rien à voir avec les intentions définies par John Turner et sa position me paraît plus proche des réalités, en même temps que plus respectueuse des personnes et de leurs aspirations. Bien que Turner consacre un chapitre entier à cette question (46), la participation ne constitue pas pour lui la panacée universelle pour la production d'un logement satisfaisant, et il souligne d'ailleurs que ce problème se pose de manière "très différente selon qu'il s'agit de pays riches ou de pays pauvres". Il précise également que l'interprétation que les lecteurs ont souvent donnée de son premier ouvrage Freedom to Build (47) tendait trop vers le "faites-le vous-même" alors qu'il s'agissait d'insister sur le "contrôle par l'occupant". Aussi, pour lui, "l'obligation de construire soi-même sa maison peut être aussi tyrannique que l'interdiction de le faire" (48). On peut faire la même remarque à propos de la participation.

Je ne sais pas dans quelle exacte mesure la prise en considération de l'autoconstruction dans les pays du Tiers-Monde, qui était, autant pour Hassan Fathy que pour John Turner, un passage obligé dès le moment où ils accordaient une valeur à l'architecture traditionnelle ou locale, a pu (avec l'exposition de Rudofsky) engendrer, dans les pays occidentaux, celle de la participation des usagers. Il est vraisemblable que la brusque conscience de l'existence de l'habitant comme sujet, non plus seulement comme être de "besoins", mais comme être de "pratiques", n'y ait pas été indifférente non plus (49).

Quoiqu'il en soit, l'autoconstruction, dans nos pays occidentaux, participe d'une entreprise qui a eu ses temps héroïques (50), mais elle est désormais réduite à des dimensions beaucoup plus restreintes, même s'il en existe, à travers l'appropriation active et matérielle de l'espace domestique, des formes d'expression encore particulièrement vivantes (51) dont témoignent encore les organisations de castors. Cette réalité implique désormais un mode de relation entre l'architecte et l'habitant qui situe clairement les compétences de l'un et de l'autre et permet cette "commutation" dont parle Henri Raymond (52). Cette relation, qu'elle transite par le programme, la commande ou la participation, exige le retour à un homme concret, et, à ce titre, non plus seulement la connaissance de son fonctionnement physiologique, mais aussi celle de ses pratiques constatées et analysées dans leur complexité culturelle : mythique, rituelle et symbolique.

Cette conception a sans doute été (ou reste, selon que l'on considère ce mouvement toujours existant ou non) celle des post-modernes. Paolo Portoghesi semble d'ailleurs y situer Hassan Fathy, dont l'œuvre serait alors initiatrice du mouvement. Qouqu'il en soit, il existe bel et bien un effondrement des certitudes modernistes qui eut à la fois raison du Mouvement constitué des Modernes (le dernier congrès des C.I.A.M. eut lieu à Dubrovnik en 1956) (53) et qui engendra en leur propre sein l'annonce de revirements essentiels : l'œuvre tardive de Le Corbusier comme celle de Kahn en font la démonstration avec le lyrisme de Ronchamp et les laboratoires de l'Université de Pennsylvanie.

Deux figures contrastées émergent alors de ces remises en cause, plus tard associées dans un Mouvement Post-Moderne, mouvement qu'à la différence des Modernes, d'autres ont fabriqué pour eux. Ce rapprochement est sans doute assez artificiel (54), et des écarts très nets de sensibilité, de point de vue et de culture séparent en réalité ces deux figures, Robert Venturi, architecte américain et Aldo Rossi, architecte italien. Mais l'un et l'autre nous intéressent parce qu'ils ont joué, tous les deux, un rôle considérable dans la critique du Mouvement Moderne et la reconstruction d'autres fondements théoriques pour l'Architecture, d'une part, et parce que l'influence des sciences sociales, en particulier de la sociologie comme de l'anthropologie (et de la géographie pour A. Rossi), est à mon sens très importante dans l'argumentation qui leur permet de critiquer les thèses fonctionnalistes et d'élaborer une alternative théorique, d'autre part.

Christian Norberg-Schulz soulignait en 1981, dans un article introductif au catalogue de la version parisienne de la Biennale de Venise (55), qu'un trait commun unissait l'architecture dite "Post-moderne" : la quête d'une "signification". "Le terme signification, précisait-il, implique évidemment quelque chose qui ne peut pas être quantifié. L'homme ne s'identifie pas avec des quantités, mais avec des valeurs qui vont au-delà de la simple utilité".

Le même auteur considère les "tentatives" de Robert Venturi et d'Aldo Rossi comme particulièrement représentatives parmi celles qui ont essayé de donner cette signification à l'architecture, signification absente des préoccupations du Mouvement Moderne. Chez Venturi, ce projet est assumé par la "complexité" et, chez A. Rossi, il est réalisé par la "typologie" (projet dont, il faut le dire, il partage l'élaboration avec d'autres architectes italiens : Aymonimo, Fabbri...). Pourtant, quant au fond, ces tentatives vont dans des directions strictement opposées : la "complexité" de Venturi est un appel à la diversification formelle de l'architecture alors que la "typologie" d'Aldo Rossi constitue une entreprise de rationalisation du projet par le recours au type historique. On notera que chacune de ces interprétations n'est pas sans rapport avec la culture respective des pays d'appartenance et des élites intellectuelles dont sont issus ces deux architectes.

1966 est précisément la date commune de parution de chacun de leur premier essai théorique : De l'ambiguïté en Architecture de Robert Venturi (56) et L'Architecture de la ville d'Aldo Rossi (57). Il est indéniable qu'ils ont considérablement influencé la production architecturale au plan international pendant ces vingt dernières années, avant que la nouvelle croissance n'estompe le doute dont était pris le monde occidental et ne remette en selle l'architecture hypertechnologiste de Rogers, Foster et autres. Depuis la publication de ces ouvrages théoriques, l'œuvre construite de Venturi et Rossi a connu un développement certain, mais il n'est pas toujours évident, surtout chez Rossi, d'y percevoir un rapport très direct avec l'œuvre écrite. Sur ce plan, on peut considérer que la portée théorique de cette dernière a eu plus d'impact et d'influence sur d'autres architectes que les réalisations, marquées par la personnalité de leurs auteurs et des décalages ou des détachements vis à vis des énoncés théoriques. Le fait n'est pas nouveau : on pourrait faire la même remarque au sujet des œuvres de Viollet-le-Duc et de Le Corbusier.

Comme je l'ai précisé plus haut, il n'est pas indifférent de rattacher l'œuvre de chacun de ces architectes au contexte culturel qu'ils ont vécu. Leurs préoccupations théoriques sont en rapport avec les problèmes de la société occidentale, mais aussi avec les traditions édilitaires et architecturales de chacun de leur pays.

Venturi participe à cette critique des intellectuels américains contre la mégalomanie des Etats Unis, puissance engagée dans la guerre au Vietnam, "Gendarme" du Monde, dont la présomption est parfaitement illustrée par les buildings de Mies Van der Rohe. La condition de l'homme américain est alors considérée avec dérision et ironie, voire angoisse, comme l'exprime très bien la lettre de commande de M. Tucker pour sa maison de New York : "En regardant attentivement la maison dans les yeux, on doit pouvoir en saisir toute l'originalité (avec les corollaires de notre époque, c'est-à-dire l'ironie, l'angoisse et l'humour, le be-

soin de certitude monumentale et la conscience que cette certitude est, et a toujours été, une superbe illusion comme le prouvent les palais en ruine" (58). Mi-ironique, mi-sérieux, Venturi dirige alors son regard vers les extensions pavillonnaires des Lewittowns et leurs innombrables "abris décorés", narguant la superbe certitude des hérauts américains du Mouvement Moderne. A l'art majeur des buildings, il oppose cet art mineur, (sur)chargé de significations, de la maison américaine de lointaine tradition victorienne quelque peu dégradée.

La position d'Aldo Rossi est sensiblement différente : cet architecte est influencé par le prestige du Parti Communiste Italien, en particulier dans le domaine intellectuel. Cet engagement lui vaudra même une suspension de ses charges d'enseignant (59). Les éléments d'une pensée marxiste non dogmatique imprègnent ses premiers écrits théoriques ; la ville est conçue dans son rapport à la société et envisagée comme processus historique.

Par ailleurs Rossi n'échappe pas à un débat particulièrement aigu dans le contexte européen, et sans doute plus dans l'Italie des centres urbains prestigieux qu'en tout autre pays du Vieux Continent : celui du devenir des villes historiques, attaquées ici ou là par les assauts sauvages de la promotion et les idées du Mouvement Moderne inspirées du Plan Voisin de Le Corbusier. A la différence du contexte spatial vécu par Venturi, dépourvu d'une mémoire aussi profonde que celle de l'Italie, Aldo Rossi est donc complètement cerné et concerné par la question de la ville historique et de la culture dont elle est le support.

Ces différences d'idéologie et de contexte expliquent à mon sens assez largement, au-delà de la personnalité de ces deux architectes, la direction sensiblement divergente que va prendre leur critique du Mouvement Moderne.

L'éclectisme symbolique de Robert Venturi

Le premier ouvrage de Venturi De l'ambiguïté en Architecture ne camoufle pas sa critique du Mouvement Moderne, même s'il s'en prend d'abord au purisme de Mies Van der Rohe, qui domine la pensée architecturale américaine, et ménage Le Corbusier. De ce dernier, il ne retient que l'œuvre construite : elle n'est pas sans porter ces ambiguïtés dont il fait la source de la qualité architecturale. Au demeurant il dit clairement, dans son avant-propos, les "cibles" de sa critique : "l'étroitesse de vue de l'architecture moderne et de l'urbanisme orthodoxes" (60).

L'objectif recherché par Robert Venturi consiste à enrichir les significations dont l'architecture doit être le support. Dans le "Petit manifeste en faveur d'une architecture équivoque" précédant le corps de l'ouvrage, il déclare : "J'aime mieux les objets riches en significations que ceux dont la signification est claire ; j'admets les fonctions implicites tout autant que les fonctions explicites" (61). Or l'architecture moderne réduit les niveaux de significations, passant de "l'expressionnisme industriel" du début du siècle à "l'expressionnisme électronique" des années 65, cautionnant par son sérieux et sa totale absence d'"ironie" une société qui préfère subventionner son "énorme machine de guerre", plutôt que des oeuvres améliorant l'intensité de la vie (62).

Pour démontrer l'importance de la richesse de signification en architecture, Robert Venturi convoque l'histoire de l'architecture et les paysages de la quotidienneté. En cela l'ouvrage de Venturi rompt avec les projections futuristes du Mouvement Moderne, inspirées par la vision machiniste de la société industrielle. Mais il se défend aussi d'être simplement un livre de simple mise en évidence historique de la signification : le "livre traite du présent, et du passé considéré par rapport au présent", et il est aussi "une analyse de ce qui semble bon pour l'architecture de notre temps".

Les styles de l'histoire architecturale auxquels se réfère alors Venturi reflètent ce qu'il considère comme son "parti-pris" : "le Maniérisme, le Baroque et le Rococo". Le choix n'est naturellement pas innocent : il s'agit de périodes architecturales qui font des édifices les supports très avoués d'un message, le message religieux de la Contre-Réforme en ce qui concerne par exemple l'époque baroque et qui sont, du point de vue de l'attitude artistique, des moments de remise en cause de la rigidité classique au profit d'une liberté de création qui ne sera pas sans convenir au goût kantien (63).

L'autre domaine dans lequel Venturi puise la source d'un renouveau de l'architecture savante est l'architecture vernaculaire et, plus largement, certains traits du paysage contemporain engendré par la société américaine de consommation : "J'ai introduit dans ces exemples, précise-t-il, des constructions sans beauté ni grandeur particulière" (64). Il s'intéresse ainsi aux "formes plastiques de l'architecture populaire méditerranéenne [qui] ont une texture simple, mais rectangles, obliques et segments de cercles y sont combinés avec une vulgarité criarde" (65), et la fin de son livre (avant une annexe présentant ses œuvres personnelles et après quelques lignes flatteuses pour le Pop-Art) conclut que "c'est peut-être dans le paysage quotidien, vulgaire et dédaigné, que nous trouverons l'ordre complexe et contradictoire dont notre architecture a un besoin vital pour former des ensembles intégrés au cadre urbain" (66).

La reconsidération de ce qui a été jusqu'alors qualifié de vulgaire ne me paraît pas sans un certain rapport avec la nouvelle dignité que redonnait au pavillon, à la même époque, en France, Henri Raymond et l'équipe de I.S.U.. Toutefois ce n'est pas pour y retrouver l'existence d'un autre ordre ou d'une logique puisée au fondement des pratiques spatio-symboliques, mais pour légitimer, sur le plan plastique, la spontanéité, la richesse formelle et l'expression de vie dont témoignent les exemples trouvés dans l'histoire, l'architecture vernaculaire traditionnelle et les manifestations du quotidien. Elles représentent pour Venturi l'alternative à l'ordre puritain du Mouvement Moderne : "A l'évidence de l'unité, je préfère le désordre de la vie". Il accompagne ainsi cette prise de position d'un appel à ses confrères: "Les architectes n'ont aucune raison de se laisser plus longtemps intimider par la morale et le langage puritain de l'architecture moderne orthodoxe". A partir de là, il procède à une déclinaison des contradictions et des ambiguïtés qui alimentent ses préférences: l'hybridité plutôt que la pureté, le conventionnel plutôt que l'original, l'ennuyeux autant que l'attachant, le contrariant autant que l'impersonnel, etc. (67).

Avec la même recherche délibérée de l'ambigu, Venturi s'insurge contre l'obsession visionnaire de ses confrères contemporains. Il estime ainsi qu'"en tant qu'art, (l'architecture) doit reconnaître ce qui est, et ce qui devrait être, l'immédiat et

l'utopique." A ce titre, il critique la prévention de l'architecture moderne à l'égard des conventions, au point de consacrer tout un chapitre à "l'élément conventionnel" (68). Ces conventions désignent pour lui "les éléments de fabrication, de forme, et d'utilisation courante, non pas les produits sophistiqués de la création industrielle..., mais l'énorme amas de produits de série."

A ce propos, se gardant contre une éventuelle accusation d'académisme, il stigmatise autant l'immobilisme technique des architectes du XIXe siècle que la frénésie machiniste de ceux du XXe : "Pour les architectes du dix-neuvième siècle l'ennui n'était pas tant qu'ils laissaient les ingénieurs innover, mais qu'ils ignoraient la révolution technique qu'accomplissaient les autres. Les architectes d'aujourd'hui dans leur besoin chimérique d'inventer de nouvelles techniques, ont négligé cette obligation : être expert des conventions en cours."

En réalité ces éléments conventionnels s'imposent d'eux-mêmes par leur présence incontestable et par conséquent "la justification de l'emploi d'objets de pacotille dans un ordre architectural est leur existence même... Ces éléments banals répondent à des besoins actuels de variété et de communication... Les architectes peuvent se lamenter, essayer de les abolir, ils ne disparaîtront pas." Cette situation fait que "l'utilisation du conventionnel en architecture" s'impose autant pour des "raisons pratiques" que pour des justifications relevant de "l'expression". Pourquoi, alors, "l'architecte et l'urbaniste ne peuvent-ils pas, en retouchant légèrement les éléments conventionnels du paysage existant ou proposé, provoquer d'importants effets ? "

C'est à cet endroit que l'argumentation de Venturi bascule du constat et de l'interprétation du conventionnel vers la prise de position sur le plan de l'art. Car, si Venturi situe en partie l'origine de l'échec du Mouvement Moderne dans l'ignorance des conventions, ce n'est pas non plus pour les utiliser lui-même d'une manière conventionnelle.

En fait Venturi se positionne avant tout comme artiste et, plutôt que par une recherche réelle de la signification en architecture, son attitude est essentiellement marquée par une volonté de détournement du conventionnel dans un sens quasi-provocateur, de toute façon anticonformiste. C'est dans cette mesure qu'il se réfère à l'Art Pop: "Les peintres Pop donnent un sens inhabituel à des éléments communs en changeant leur contexte ou en augmentant leur dimension." (69); le recours à la convention qu'il propose relève d'une certaine manière du "canular" : "Un architecte devrait utiliser les conventions, dit-il, et les rendre vivantes. Je veux dire qu'il devrait utiliser les conventions d'une manière non conventionnelle".

Cette matière conventionnelle récupérée en vue d'une utilisation non conventionnelle, Venturi va alors la chercher dans tout cet ensemble d'éléments apparus dans le paysage urbain, dans cet "énorme amas de produits de série liés à l'architecture et au bâtiment". Il les trouvera en particulier dans les immenses extensions pavillonnaires formées à la périphérie des grandes villes américaines, version édulcorée de l'architecture domestique américano-victorienne, et dans ces "objets commerciaux et ostentatoires", "franchement banals et vulgaires en eux-

mêmes", qui feront l'objet de ses analyses sur le paysage de l'entrée de ville, dans son ouvrage Les enseignements de Las Vegas (70).

Finalement, la position de Venturi n'est peut-être qu'un immense éclat de rire, dirigé contre les vieux puritains du Mouvement Moderne, mais aussi, et c'est sans doute ce que l'on a moins bien vu (sauf Tom Wolfe), une immense ironie à l'égard de la société de consommation américaine et de l'américain moyen. Et de fait, si son architecture reprend les éléments de l'architecture domestique populaire, ses matériaux comme ses formes essentielles, c'est toujours pour en exagérer les contrastes : dans la maison Tucker, l'œil de bœuf, dans telle autre maison de week-end la dimension et le galbe des colonnes soutenant le fronton d'entrée. Là où le banlieusard américain met beaucoup de sérieux dans le choix d'un élément conventionnel, Venturi y introduit un clin d'œil rigolard, ironique, cette once de dérision avec laquelle il considère la société américaine, son emphase comme ses illusions.

Bien qu'il s'en défende dans son premier ouvrage, Robert Venturi n'est pas sans avoir été influencé par le sociologue Herbert Gans. Il le cite dans un article de 1978, où il apporte la justification de son inclination pour l'éclectisme, disant son égal intérêt pour Scarlatti et les Beattles (71) et trouvant à cet endroit une illustration du "pluralisme culturel" américain analysé par Gans, dont il est par ailleurs un ami proche (72). Or Herbert Gans, en même temps que Venturi écrivait De l'ambiguïté…, s'intéressait comme anthropologue urbain aux Lewittowners (73), contestant les idées méprisantes que nourrissaient les planificateurs à l'égard du style de vie et des goûts architecturaux de ces populations suburbaines. Ces études, comme celles conduites plus tard sur "culture populaire et haute culture" (se refusant à sérier une hiérarchie des cinq "cultures du goût" dégagées) (74), n'ont pas laissé insensibles Venturi et son associée Denise Scott Brown. C'est ce que démontre Jean-Louis Sarbib.

Toutefois ce chercheur fait apparaître que cette influence n'est pas à situer dans l'architecture de Venturi elle-même. En effet cette écoute aux apports de la sociologie réside plutôt dans l'attitude sans a-priori esthétique qu'adopte Venturi pour ses recherches empiriques sur l'espace urbain et l'architecture, en particulier pour Las Vegas (75).

Car, par ailleurs, si l'architecture et les maisons de banlieue, la culture de l'espace dont elles témoignent, intéressaient Venturi, constituaient dans une certaine mesure les éléments de la matière architecturale de ses projets, il n'est pas évident qu'il y ait une correspondance directe entre les enseignements sociologiques de Gans et le travail de création de Venturi. En particulier parce que Venturi, architecte de la "haute culture" travaille, certes, avec le langage architectural de la culture populaire, mais pour des clients qui eux-mêmes se situent parmi les gens de "haute culture" ; mais aussi parce que Venturi, tout en ayant des préoccupations d'ordre politique et social et tout en s'intéressant aux travaux des sociologues tels que H. Gans, affirme l'autonomie de ses choix esthétiques : "La source première de nos sentiments vis à vis de l'ordinaire, du désir de partir de ce qui existe, de regarder notre environnement sans l'agressivité d'idées préconçues est de nature artistique intuitive. Ce n'est pas le résultat d'un processus rationnel" (76).

Et, à l'arrivée, les architectures de Venturi, qui puisent dans le banal et le vulgaire, sont des œuvres qui veulent, par quelques déformations subtiles, à peine mais suffisamment perceptibles par l'œil exercé des amateurs de la "haute culture", sortir de l'architecture "grise" pour entrer dans le Panthéon d'une nouvelle architecture. Venturi opère ainsi ce qu'il appelle une rencontre entre l'art mineur et l'art majeur, procédé de création mis en évidence par l'histoire de l'art, faisant, par exemple, des motifs de la danse populaire, le thème de la musique savante (77).

En fait, s'il y a dans le travail théorique et pratique de Venturi, une référence certaine à l'usage symbolique de l'architecture, en particulier à ses effets de représentation, il reste vrai aussi que cette préoccupation est presqu'exclusivement circonscrite à un travail d'extériorisation symbolique de l'architecture. Venturi traite avant tout la maison comme une image ou une affiche publicitaire : son objectif essentiel est de lui faire dire quelque chose par son aspect extérieur.

Un certain nombre de réflexions qu'il a, à ce sujet, dans De l'ambiguïté… ou d'autres écrits postérieurs, font apparaître sa volonté de casser ce dogme du Mouvement Moderne selon lequel l'extérieur est l'expression résultante de l'intérieur du bâtiment d'architecture (78). Ainsi cite-t-il Le Corbusier, bien que ce dernier pratique quelquefois différemment : "Le plan procède du dedans au dehors ; l'extérieur est le résultat d'un intérieur" (79). Il est à noter d'ailleurs que ce dogme, né vraisemblablement avec le rationalisme du XIXe siècle (mais qui n'est sans doute pas sans devoir à l'Idée platonicienne et à l'Esprit hégelien), n'a rien d'une vérité universelle, il est en particulier contredit par l'architecture traditionnelle arabe.

Venturi dévoile pour sa part, à travers des exemples qu'il emprunte aussi bien à l'architecture moderne qu'à celle qui l'a précédée, le caractère parfaitement arbitraire de cette pensée. Il pousse la contradiction, c'est vrai, à un point qui va particulièrement loin, annonçant par là-même la place obsessionnelle que va prendre le travail sur la façade dans son œuvre construite. Contredisant le dogme de la cohérence entre le dedans et le dehors, critiquant l'anti-décoration prônée par Loos, il en vient à faire jouer à la façade un rôle hyper-signifiant : "Nous n'avions pas vu que les façades des cathédrales n'étaient en fait que d'immenses et complexes tableaux d'affichage destinés, en tant que tels, à transmettre un message" (80).

C'est peut-être là surestimer l'effet de l'image et oublier la manière dont les pratiques rituelles à l'intérieur du sanctuaire agissent sur la foi (81) et en même temps sur l'espace architectural interne (82). Sur le pavillon comme sur l'immeuble collectif, Henri Raymond a, sur le plan des pratiques symboliques, montré pour sa part la relation dialectique complexe, "parfaite" ou "imparfaite", qui structurait le rapport entre intérieur et extérieur (83). La relation "imparfaite" est précisément celle qui frappe l'architecture des collectifs du Mouvement Moderne, et la relation "parfaite" l'idéal de la "belle" façade qui mettra l'extérieur en accord avec l'intérieur, la façade étant ainsi un "marquage esthético-moral de l'habitant" (84).

Mais il est à noter que cet accord "parfait" se situe sur le plan de la valeur symbolique, qui n'a pas nécessairement à voir avec le plan constructif et plus largement architectural. C'est là une "ambiguïté" qui ne donne pas tort à l'idée d'"abri

décoré" de Venturi : on peut noter que dans l'architecture vernaculaire, à laquelle il se réfère légitimement, en particulier dans les maisons néo-victoriennes de San Francisco (archétypes du Schingle-style qui doivent leur survie à la vigilance des mouvements de lutte urbaine des années 60), l'accord "esthético-moral" est présent, mais il coexiste avec le désaccord constructif façade/corps du bâtiment.

Dans ces maisons de bois superbement "décorées", la façade participe de l'ordonnance de la rue en même temps que de l'effet de représentation voulu par l'habitant, mais elle est en même temps plaquée artificiellement sur l'ossature, elle-même disposée en fonction de la configuration longiforme de la parcelle : on a l'illusion d'une toiture parallèle à la rue alors qu'elle se développe perpendiculairement à elle, derrière la corniche, la frise et l'architrave formant décor (85). Ces façades disent en tout cas, avec beaucoup d'art et d'évidence, l'idée de soi que veut donner, sur cette façade publique, l'habitant. Il en est effectivement de l'extérieur de la maison comme de l'intérieur : certaines façades sont à montrer et d'autres à cacher comme les espaces intérieurs. Ces habitations urbaines du XIXe siècle ne contredisent donc pas Venturi : elles sont des abris, vraisemblablement agencés et aménagés à l'intérieur selon les modèles culturels de leurs occupants, décorés selon les valeurs esthético-morales produites par ces mêmes habitants et servis par le talent des charpentiers et des staffeurs américains à la conquête de l'Ouest.

La dignité de l'intérieur est signifiée à l'extérieur, il y a en ce sens accord parfait sur le plan esthético-moral, mais la façade est par ailleurs conçue comme un décor plaqué sur le "hangar" formant l'ossature de l'abri ; sur le plan architectural, il y a donc existence de deux éléments sans correspondance stricte comme l'exige le Mouvement Moderne. Il est à noter par ailleurs que cette conception, sans compromettre l'individualité de la maison, est parfaitement cohérente avec le caractère urbain de ces habitations.

Ainsi, tout en mettant en évidence le système de conventions formelles qui s'expriment dans l'architecture vernaculaire ou urbaine périphérique des Etats-Unis, Venturi en a donné une interprétation finalement très personnelle, l'exploitant, dans son œuvre construite, avec cette ironie caractéristique du désenchantement des intellectuels américains les plus progressistes. Sur le plan théorique, le mérite essentiel de son travail réside essentiellement dans ce dévoilement de l'arbitraire d'un certain nombre de dogmes de la pensée du Mouvement Moderne et dans la redécouverte des valeurs de signification d'architectures qui relèvent autant du patrimoine savant que populaire.

Même si l'insistance est principalement portée sur l'aspect formel des édifices, voire leur extérieur, ce travail réhabilite une dimension symbolique participant des modèles culturels et des usages que le Mouvement Moderne avait largement évacuée. D'une certaine manière, on peut estimer que les habitants de Pessac ont démontré pratiquement ce que Venturi a essayé d'élaborer au niveau de la théorie architecturale (86).

Dans une telle orientation de recherche, Robert Venturi est loin d'être isolé. Il n'est en fait que l'initiateur et le théoricien principal d'un courant nord-américain

appelé Shingle Style et auquel on associe souvent Charles Moore et Robert Stern. L'un et l'autre, comme Venturi, critiquent "l'étrangeté" ou "l'iconoclasme" du Mouvement Moderne : Moore propose pour sa part des "ambiances familières", de manière à ce que "les maisons puissent parler aux habitants" (87), tandis que Stern met ses espoirs "dans le pouvoir de la mémoire (histoire) combinée avec l'action des gens (usage) pour instiller dans le projet architectural richesse et signification" (88).

Les idées nouvelles ont souvent les défauts de leur charme; une fois vulgarisée, la fraîcheur d'invention dont elles témoignent dans un premier temps disparaît rapidement : l'idée devient une mode qui finit par perdre jusqu'à son fondement le plus essentiel. Envisagée, pratiquée comme discipline artistique, l'architecture contemporaine a bien du mal à échapper à cette dimension d'éphémère. Le Mouvement Moderne lui-même n'y a pas échappé bien que son organisation, sa structuration par des congrès réguliers et un certain esprit du temps (né à la fin du XIXe siècle et tendant à étendre le militantisme jusqu'aux écoles artistiques, avec tous les "ismes" que l'on connaît) aient favorisé son existence pendant plus d'un demi-siècle.

En tout cas, les idées de Venturi, particulièrement influentes dans les années 70, ont donné, chez beaucoup d'architectes qui s'inspiraient de ses œuvres construites et publiées, des pastiches historicisants souvent bien commodes pour maquiller les façades ravalées des grands ensembles. Comme le notait déjà Jean-Louis Sarbib en 1978, "il n'est pas indifférent de noter que les préoccupations sociologiques et sociales des Venturi ont disparu chez leurs disciples et que leurs collègues refusent de reconnaître une quelconque influence de la sociologie. L'architecture s'en retourne à des préoccupations esthétiques et formelles"(89). C'est bien ce qui semble en effet s'être passé depuis.

Différents commentateurs, chercheurs ou critiques de l'architecture ont souvent qualifié la posture de Venturi de pragmatique et l'ont mis en rapport avec ses conceptions réformistes libérales en politique, très caractéristiques de toute une pensée nord-américaine (90). Cette conception qui conduit à l'éclectisme symboliste formel de Venturi me paraît diamétralement opposée à celle d'Aldo Rossi, un temps associé à Venturi, par certains critiques, dans l'entreprise post-moderne.

Le néo-rationalisme historique d'Aldo Rossi

Aldo Rossi est, pour sa part, fermement campé sur des positions néo-rationalistes. Elles ne sont pas sans rapport avec la conception marxiste qui a marqué la première période de la critique de cet architecte vis à vis du Mouvement Moderne, au moment où il publie L'Architecture de la ville (91). Paolo Portoghesi a suffisamment bien retracé l'apparition de la critique du Mouvement Moderne en Italie pour qu'il soit utile d'y revenir ici : notons les tentations néo-vernaculaires d'un certain nombre de précurseurs (Gardella, Ridolfi) et la première apparition de la typologie et de la référence historique dans l'enseignement de l'architecte Muratori à Rome (92).

L'entreprise théorique d'Aldo Rossi, telle qu'elle est exprimée dans son ouvrage fondamental L'Architecture de la ville, a une perspective très explicitement scientifique. Elle participe en ce sens des ultimes tentatives de la discipline

architecturale de se fonder comme science (93), et plus largement de la vision radicalement positiviste de la pensée scientifique qui anime le monde intellectuel dans les années 60.

Dans L'Architecture de la ville, Aldo Rossi dit clairement son ambition de fonder une "science des faits urbains". Dans un long passage du troisième chapitre ("L'Architecture comme science"), il manifeste une sympathie à peine voilée à l'égard de la tentative des architectes du XIXe siècle, en particulier Viollet-le-Duc, d'analyser d'une manière rationnelle la production architecturale : "Le problème fondamental, aussi bien dans les traités que dans l'enseignement, consiste dans l'élaboration d'un principe général de l'architecture comme science, dans l'application de ce principe et dans la définition formelle des édifices" (94).

Ce projet est également reformulé dans l'introduction à l'édition portugaise de L'Architecture de la ville (1977) : Rossi y affirme que sa "théorie de la ville analogue", sorte de condensation de l'histoire architecturale dans le projet urbain, est une "direction de recherche [qui] constitue une voie véritablement scientifique pour l'architecture" (95).

L'architecture de la ville est, pour A. Rossi, une globalisation de l'architecture qui, "parce qu'elle donne une forme concrète à la société et qu'elle est intimement liée à celle-ci et à la nature, se différencie d'une manière originale de tous les autres arts et de toutes les autres sciences." (96).

Par là-même, l'étude de la ville, considérée comme architecture, participe de la "science urbaine", qui est elle-même située "à l'intérieur de l'ensemble des sciences humaines" (97). Aldo Rossi insiste sur ce rapport étroit entre ville et société, considérant "l'architecture dans une vision positive, comme une création inséparable de la vie des citoyens et de la société où elle se produit ; de par sa propre nature, elle est collective." (98).

D'une certaine manière, Rossi renoue avec la tradition théorique, quelque peu tombée en désuétude, qui était celle d'Alberti. Ce théoricien considérait en effet la ville, avec Filarete, "comme le plus parfait des accomplissements humains" (99), et l'associait dans sa nature à ses éléments constitutifs : édifices publics et privés. C'est aussi la conception de Rossi. D'entrée de jeu il considère la ville "comme une architecture". Il y a dans cette affirmation une démarcation assez considérable d'avec le Mouvement Moderne qui, tout en disant leur relation et leur unité, insistait sur la distinction entre l'urbanisme et l'architecture.

Une autre critique implicite formulée par Aldo Rossi réside dans l'importance accordée à l'histoire de la ville. Le Mouvement Moderne considérait la ville pour son avenir, son passé étant perçu comme un boulet dont il fallait, soit se débarrasser pour un projet moderne (type Plan Voisin de Le Corbusier), soit assumer à contrecoeur pour les besoins de la conservation historique. Rossi fait, au contraire, de l'histoire et de la mémoire une dimension essentielle du temps présent : le passé est une condition de la vie présente et de l'avenir de la ville. C'est en ce sens que Rossi définit la ville comme un "dépôt de l'histoire" (100).

Cette double manière de considérer la ville, à la fois comme architecture et comme "dépôt" de l'histoire, a pour conséquence la caractérisation de la ville comme "œuvre d'art", comme "artefact", et Rossi reconnaît très sincèrement devoir cette idée à Lewis Mumford qui dit, à propos de la ville, qu'elle "est un fait naturel, comme une grotte, un nid, une fourmilière. Mais elle est aussi une œuvre d'art consciente qui enferme dans une structure collective de nombreuses formes d'art plus simples et plus individuelles... Avec le langage, elle est peut-être la plus grande œuvre d'art de l'homme" (101).

La nouveauté de ce regard sur la ville est accompagnée d'une méthode d'analyse des faits urbains ; sa rigueur est à la mesure du projet scientifique qui a lui-même comme ambition la connaissance de la ville. C'est la fameuse typo-morphologie, mise au point avec Aymonimo, Fabbri et d'autres architectes, qui engendrera plus tard, en particulier en France, cette italophilie notée par Jean-Louis Cohen (102). Dans L'Architecture de la ville, Rossi définit la morphologie urbaine, comme "la description des formes d'un fait urbain". Mais au-delà de "l'ensemble des données empiriques rassemblées dans son essai", données contribuant à la description de la forme, l'objectif de Rossi est de comprendre la "structure des faits urbains" et la "signification de cette structure". Selon lui, c'est précisément la conception du fait urbain comme œuvre d'art qui permet d'y parvenir et de comprendre ainsi la ville, à travers son architecture, comme "chose humaine par excellence", précise-t-il en empruntant cette définition à Claude Lévi-Strauss (103).

Quant à la typologie, Rossi la définit comme le "moment analytique de l'architecture", "comme l'étude des types qui constituent le noyau premier des éléments urbains, ou d'une ville, ou d'une architecture". Le type lui-même trouve sa définition, en architecture, dans un genre d'édifices où sa constitution est particulièrement remarquable : l'habitation. "Le type, dit Rossi, se constitue donc peu à peu en fonction des besoins et des aspirations à la beauté ; unique et pourtant extrêmement varié selon les différentes sociétés, il est lié aux formes et aux modes de vie." (104).

La typologie occupe une place centrale dans la démarche de Rossi : intéressé par la quête de beauté conduite par Camillo Sitte, il critique ses limites "d'épisode artistique", alors que la ville est une expérience concrète. A ce titre, il y a nécessité d'analyser les différentes parties de cette totalité qu'est la ville. La classification est précisément l'opération qui, par la méthode typo-morphologique, va permettre cette analyse par parties, mettre en évidence le rapport entre la typologie des édifices et la forme de la ville. Ce rapport est, selon Aldo Rossi, "l'hypothèse fondamentale" de son livre" (105) et le type y joue un rôle essentiel puisqu'il estime pouvoir dire que "le type est l'idée même de l'architecture" (106).

On se trouve ici en présence d'une de ces nombreuses tentatives qui, dans les années 70, ont essayé de cerner le concept-clef qui pouvait résumer le noyau de la discipline architecturale et parvenir à son identification au-delà de la somme des discours tenus à son propos, aussi bien par les architectes que par d'autres, c'est-à-dire à la définition de ses concepts spécifiques et son entrée dans le temple de la science. Comme le projet architecturologique de Philippe Boudon, qui faisait de l'échelle (107)

le concept central de l'architecture, l'effort théorique d'Aldo Rossi participe de cette ambition : le type serait ainsi, selon Aldo Rossi, le concept central de l'architecture. Cette question a, depuis, fait l'objet de nombreux débats et contributions (108).

Henri Raymond a, pour sa part, été tenté par ce concept et s'est demandé s'il ne fallait pas faire du typique le centre du concept d'architecture, bien qu'aujourd'hui, "tout offre là matière à un drame conceptuel", dit-il, dans la mesure où (et implicitement il fait référence à l'architecture moderne) il y a eu "séparation de l'architecture avec les types" (109). Le type est entendu ici, selon la définition de Quatremère de Quincy développée par Christian Devillers, comme "structure de correspondance entre un espace projeté ou construit et les valeurs différentielles que lui attribue le groupe social auquel il est destiné" (110). Appliqué à la production architecturale passée, la notion s'avère un outil d'analyse pertinent : Henri Raymond, par exemple, distinguant le type architectural qui renvoie à la "structure spatiale, plastique ou constructive et le type culturel qui renvoie aux pratiques" montre la relation qui s'établit entre ces deux niveaux par "transmutation" ("l'abstraction graphique") ou/et par "commutation" (la médiation du programme) (111).

Aldo Rossi donne aussi une définition qui articule le niveau des usages sociaux avec celui des aspects formels et matériels de la construction, critiquant une interprétation fonctionnaliste du type qui le réduit, sous l'influence d'une "conception empruntée à la physiologie", à un "pur schéma de distribution". Il se démarque en même temps d'une certaine conception du type qui s'est développée par la suite et qui a tendu à circonscrire les critères de repérage du type à des considérations strictement géométriques et constructives (112).

Il est toutefois, au cœur de la conception du type développée par Aldo Rossi, un point qui fait problème : c'est, en particulier pour l'habitation, l'insistance qu'il met sur la notion de "permanence". En effet, s'il les considère comme "extrêmement variés" d'une société à une autre, il tend à considérer que, dans une même aire culturelle (la nôtre), "les types de la maison d'habitation n'ont pas changé depuis l'antiquité" (113). Sans doute ce point de vue est-il dirigé contre la propension du Mouvement Moderne à inventer des cellules d'habitation ayant fonction d'instrument pédagogique à l'adresse des "usagers", mais il me semble a contrario instaurer une fixité des types culturels que bien des aspects de la vie actuelle contredisent. La relative clôture des sociétés d'autrefois, entre elles et, à l'intérieur d'elles-mêmes, entre les classes sociales, tend à éclater, produisant des hybridités dont on peut repérer la présence dans le logement contemporain. Ce constat conduit d'ailleurs à contester, dans une certaine mesure, la validité actuelle du type, dès le moment où les variations tendent à supplanter les régularités (114).

On peut même se demander si la typologie, comme procédure de classement issue des sciences naturelles qui se constituaient au XVIIIe siècle, n'est pas elle-même entachée du réductionnisme particulier à la pensée scientifique du XIXe siècle. L'élémentarité qui caractérise cette démarche cognitive est en même temps liquidation de l'individualité, comme l'ont démontré Jacques Ruffié (115) aussi bien qu'Edgar Morin (116). Or ce que dit aussi François Jacob, à savoir que la "diversité des individus" est "l'un des principaux moteurs de l'évolution" (117), me paraît

transposable à tout ce qui relève de l'humain. Cette manière de voir pourrait apporter une réponse au doute de Dürkheim à propos du type appliqué aux "espèces sociales", qui, vu leur "complexité", "ne présentent pas de contours aussi définis qu'en biologie" (118).

L'outil typologique serait donc ainsi doublement interrogé, à la fois en regard d'une diffusion des cultures, dont il faut bien reconnaître avec Lévi-Strauss (119) qu'elle a eu tendance à s'accélérer au cours de ce siècle, et en même temps comme outil d'analyse apparu dans un certain contexte d'édification de la science qui paraît aujourd'hui dépassé. Reste à trouver la méthode qui rendrait compte de cette complexité non élémentariste!

En tout cas on ne peut pas donner tout à fait tort à Christian Norberg-Schulz, lorsqu'il reconnaît, d'une part, l'intérêt du concept de typologie chez Rossi "pour redonner une signification" à l'architecture et d'autre part l'inspiration platonicienne de sa conception fixant les types dans une intemporalité que traduit l'idée de leur permanence (120).

Cette difficulté ne peut faire oublier l'apport considérable qu'a été celui des travaux italiens sur la ville : il est certain qu'une certaine conjoncture, commune aux villes de la vieille Europe, menacées par la rénovation sauvage, a favorisé ce type d'études et, dans ce cadre, Aldo Rossi a pu construire une théorie des faits urbains qui donne une solide base conceptuelle aux travaux empiriques. L'un de ses principaux mérites me paraît être d'avoir fait entrer l'architecture domestique la plus modeste dans le concept de patrimoine architectural. Sa théorie de la ville comme œuvre d'art dans sa globalité a rendu possible cette intégration. Cette conception, dont j'ai dit plus haut la parenté avec celle d'Alberti, rompt autant avec la pensée académique qui avait monumentalisé la conception du patrimoine architectural, la réduisant aux grands édifices, qu'avec la pensée du Mouvement Moderne qui vivait dans l'amnésie totale du passé architectural et de la culture de la ville traditionnelle.

A partir de là il faut souligner ce que doit l'effort théorique d'Aldo Rossi aux sciences sociales, et l'on peut aisément repérer à ce propos la francophilie qui s'étale dans L'Architecture de la ville. Géographes, historiens, sociologues et anthropologues français y sont particulièrement cités, à côté d'autres intellectuels italiens, français, allemands et anglo-saxons.

Aldo Rossi affirme toutefois l'autonomie de la science architecturale de la ville qu'il veut fonder. D'une certaine manière, la référence aux sciences sociales est précisément là pour cerner les mérites et les limites de leurs approches et préciser par ailleurs l'éclairage spécifique que peut apporter l'analyse architecturale à la connaissance de la ville. Rossi dit ainsi, en introduction, l'appartenance de la "science urbaine" aux sciences humaines et en même temps son "autonomie", assumée par cette donnée ultime qu'est "la construction, l'architecture" (121). Il reviendra à plusieurs occasions sur ce problème, soit pour se défendre d'une trop grande proximité des sciences sociales, soit pour combattre une totale autonomie (122).

On est radicalement stupéfait devant la montagne de science sur laquelle repose L'Architecture de la ville. On ne peut ici s'étendre sur la totalité des élaborations

théoriques de géographes, d'historiens, de sociologues et d'anthropologues par rapport auxquels se situe Aldo Rossi. Je m'arrêterai simplement sur quelques références qui m'intéressent particulièrement.

Il est un sociologue que l'on ne trouve jamais cité, mais dont l'influence me paraît indéniable, ayant pu transiter par ses disciples Mauss et Halbwachs, abondamment cités par Rossi, et par les arguments de certains géographes comme Maximilien Sorre favorable au rapprochement de la géographie et de la sociologie (123). Je veux parler de Dürkheim : à mon sens la théorie des "faits urbains" n'est pas sans emprunter à celle de Dürkheim considérant les "faits sociaux" comme des choses (124).

Au-delà de cette tonalité générale, faisant participer la démarche d'Aldo Rossi d'une certaine objectivité scientifique, l'emprunt essentiel aux autres sciences sociales concerne les travaux des géographes de l'Ecole Française, en particulier la géographie humaine. Vidal de la Blache est ainsi le premier cité au titre de l'image urbaine, qu'il a restituée à travers le "territoire vécu et construit par l'homme" (125).

Aldo Rossi se réfère également beaucoup à Chabot et à Tricart. Tout en critiquant la conception fonctionnaliste du premier, il lui emprunte l'idée de "totalité", tandis qu'il retient du travail de Tricart "l'intérêt majeur d'une étude qui part du contenu social" (126). Demangeon est cité, quant à lui, pour l'intérêt de ses travaux sur la typologie rurale (127).

Lavedan et Poëte font, pour leur part, le lien entre l'approche géographique et l'approche historique, et c'est surtout le concept de "permanence" qui retient l'attention d'Aldo Rossi. La place donnée à l'évolution historique de la ville, à la persistance du plan l'intéresse particulièrement. L'importance attribuée à la rue par Marcel Poëte est aussi reprise par Rossi qui considère qu'"associer le destin de la ville aux voies de communication est une règle méthodologique fondamentale" (128).

Halbwachs est quasiment le seul sociologue mentionné, mais d'une manière réitérée. C'est essentiellement son ouvrage sur La Mémoire collective (129) qui intéresse Aldo Rossi : cette notion fait le lien entre la ville matérielle et son contenu social, entre l'histoire de la ville, sa spécificité et sa nature collective. D'une certaine manière, elle n'est pas sans rapport avec le concept d'appropriation. Aldo Rossi cite un passage de Halbwachs qui va tout à fait dans ce sens : "Lorsqu'un groupe est inséré dans une partie de l'espace, il la transforme à son image, mais en même temps il se plie et s'adapte à des choses matérielles qui lui résistent..." (130). Aldo Rossi élargit cette thèse de Halbwachs pour l'étendre à l'ensemble de la ville ; ainsi l'histoire "comme rapport de la collectivité avec le site" permet d'approcher "la signification de la structure urbaine, de sa spécificité et de l'architecture de la ville, qui est la forme de cette spécificité" (131).

Un autre aspect de l'œuvre de Halbwachs intéresse Aldo Rossi, c'est sa théorie de l'évolution des faits urbains, élaborée à partir des expropriations, qui lui permet de cerner le rôle de la question foncière dans l'évolution de la cité moderne : cette thèse met en évidence le rôle des faits économiques, celui des individus et la complexité du développement urbain (132).

Halbwachs est l'un des rares sociologues français du début du siècle à s'être intéressé à l'Ecole de Chicago. Il fournit sans doute à Rossi l'occasion de prendre connaissance des travaux de ce courant de la sociologie urbaine. Les recherches de Park et Burgess l'intéressent dans l'élaboration de son concept du développement de la ville par parties, où s'entremêlent les aspects sociaux et formels de la morphologie des quartiers. Malgré une certaine inclination à suivre l'argument de l'effet de la forme urbaine, Rossi ne se dégage guère des préjugés qui minimisent les travaux de l'Ecole de Chicago : "livres de description sans doute plutôt que de science", disait Halbwachs lui-même en 1932 (133). Rossi critique en particulier le "fonctionnalisme" de Burgess, à travers sa définition du zonage (134), et le "schématisme" de Park (135).

La critique du fonctionnalisme architectural trouve précisément un écho à travers la mise en cause de cette même conception dans la géographie comme dans l'anthropologie. Aldo Rossi considère ainsi que l'anthropologue Malinowski a "le plus clairement énoncé et mis en pratique le fonctionnalisme". En privilégiant l'étude de la fonction, par exemple dans l'habitation, "on en arrive facilement à ne considérer que les critères d'utilité du produit, de l'objet ou de la maison" (136). Cette pensée a ensuite gagné l'architecture et l'urbanisme ; Rossi tient à s'en démarquer et c'est pourquoi les travaux de Lévi-Strauss le séduisent tellement. L'affirmation de cet auteur, selon laquelle "la ville [est] la chose humaine par excellence", introduit à la fois l'ouvrage de Rossi, en même temps qu'elle le conclut (137). L'architecte italien insiste tout particulièrement sur le passage de "Tristes tropiques" dans lequel Lévi-Strauss définit la ville à la fois comme "objet de culture et sujet de nature" : elle est à la fois une réalité de pierre, chargée d'art et d'histoire, et une collectivité d'individus (138).

Il y a, dans L'Architecture de la ville, une quête d'interdisciplinarité qui n'est absolument pas voilée, même si par ailleurs l'ambition d'Aldo Rossi reste le projet d'une science urbaine partant de la ville comme architecture. En diverses occasions, Rossi regrette cette mutuelle ignorance (volontaire ou non) de travaux scientifiques qui gagneraient à leur connaissance réciproque. Il déplore en particulier que Demangeon, dans ses études sur l'habitation, ne tienne pas compte du matériel rassemblé par Viollet-le-Duc (mais est-il bien homogène, Viollet-le-Duc ayant tendance à idéaliser les types ?) (139).

Au demeurant la tentative théorique d'Aldo Rossi demeure l'une des plus fructueuses, à la fois par sa contribution à la connaissance de la ville et par ses développements ultérieurs dans la discipline architecturale. L'influence des sciences sociales y est indéniable, même si le corpus utilisé par Rossi (mais il ne pouvait en être autrement, étant donné le moment où cette recherche a été conduite) reste en deçà des travaux réactivés par la sociologie urbaine en France après 1960. Cette instillation de l'apport des sciences sociales n'est pas indifférente à la nouvelle humanité que tente de reconstruire Aldo Rossi pour le renouveau de la discipline architecturale. A la vision développée par le Mouvement Moderne, celle d'un homme de la civilisation industrielle "encagé" dans ses machines à habiter, Rossi propose une conception enracinée dans l'histoire et la culture urbaine, dans la mémoire et l'œuvre collective que constitue la ville.

Je regrette pour ma part que ce fond humaniste, ou plus précisément cette épaisseur sociale concrète, ait été depuis partiellement perdue, errant dans les avatars de l'outil typo-morphologique en autant de travaux d'archéologie sans rapport avec les pratiques sociales, collectives et individuelles, se réduisant à une entreprise de géométrie parfaitement abstraite et formelle. J'ai même ressenti l'évolution professionnelle d'Aldo Rossi comme entraînée dans cette direction, accusant, après s'être ressourcée dans la "chose humaine" une déviation néo-platonicienne quelquefois inquiétante : entre Viollet-le-Duc et Boullée, architectes également estimés au départ, Rossi a fini par choisir Boullée, l'absoluïté utopique aux dépens de la rationalité pragmatique.

L'analyse du travail théorique de ces quatre architectes m'a ainsi permis d'illustrer quelle écoute des nouvelles réflexions en sciences sociales avait été la leur et plus largement celle du milieu. J'ai essayé de cerner l'écho qu'elles avaient eu, en premier lieu dans les écrits, dans la mesure même où ce mode d'expression, dont la forme la plus achevée est le traité, vise à la mise en évidence d'idées générales, directrices du travail pratique et susceptibles d'une diffusion argumentée dans la discipline. Peut-être est-il trop exclusif de n'en rester qu'à ce niveau et, lorsque cela était utile ou nécessaire, j'ai mis en relation les principes énoncés avec l'architecture réalisée. J'ai noté toutefois qu'il n'y avait pas une absolue cohérence entre les principes et leur application : le propos à ambition théorique va souvent au-delà de sa mise en application ; l'application n'est alors qu'une vérification partielle ou imparfaite de l'ensemble de la construction théorique ébauchée.

C'est ce que j'ai dit en particulier à propos d'Hassan Fathy : l'expérience du village de Gourna est en-deçà des leçons que tire l'architecte égyptien de l'application elle-même. Cette dernière constitue une vérification partielle : elle confirme des séquences possibles du projet en même temps qu'elle montre leurs limites dans un certain contexte politique. Le projet est souvent trop étriqué vis à vis des principes dont il tente la réalisation et, en même temps, dans la mesure où il est lui-même, en un lieu concentré, la synthèse d'un complexe de déterminations diverses, afférentes ou non à l'architecture, il subit des effets extérieurs pervers qui empêchent la vérification de certaines propositions. Je m'explique : par exemple, dans la conception des maisons, Hassan Fathy prend appui sur un certain nombre de traits culturels spécifiques de la culture des paysans égyptiens. Le désaffection des paysans, constatée après réalisation, ne fait pas la preuve, selon moi, de l'inadéquation de certains dispositifs inscrits dans le projet d'H. Fathy. C'est en réalité l'éloignement des tombes qui se révèle être le facteur de cet abandon ; il met en cause l'implantation du village, mais non la configuration spatiale domestique adoptée.

Si l'on se plaçait d'un point de vue strictement artistique, on pourrait tenir une argumentation très différente : dans les arts plastiques, comme en musique ou en poésie, les écrits théoriques ne sont rien ; seule l'œuvre compte. Les traités et les réflexions sur l'art, par les créateurs eux-mêmes, ne seraient alors qu'un épiphénomène, parfaitement contingent, dont la valeur n'aurait que peu à voir avec la qualité des œuvres produites, cette valeur étant contenue essentiellement dans la matérialité sensible exprimée au terme de l'activité artistique elle-même et non pas dans

l'expression littéraire (prosaïque ou poétique) qui peut ou non l'accompagner. On peut défendre une telle idée aussi bien en ce qui concerne Le Corbusier qu'en ce qui concerne Aldo Rossi ; elle vaut pour eux comme elle vaut pour Baudelaire, Berlioz ou Kandinsky.

Mais, du point de vue de l'étude de l'art, cette conception ne peut se suffire à elle-même : si l'œuvre architecturale est plus ou autre chose que l'effort de théorisation (ou plus simplement d'explicitation) des fondements conceptuels du projet, elle ne peut se concevoir en dehors d'un mouvement plus global qui va la situer dans une école, dans un courant, dans un style, dans une mouvance, dans un processus, dans une période qui désindividualise l'œuvre pour la replacer dans un contexte culturel et historique objectivement définissable. La tentative de son intelligibilité est un processus inéluctable et, s'il ne se réalise pas par l'entremise des artistes eux-mêmes, il est assumé par d'autres, critiques d'art, historiens, sociologues, les personnes concernées elles-mêmes, lorsqu'il s'agit d'architecture du logement. L'architecture, au-delà de la démonstration d'elle-même qu'elle est en soi, comme architecture ou comme illustration (représentation) dans les revues professionnelles, est contrainte de s'expliquer : elle est soumise à l'effort théorique comme n'importe quelle autre discipline.

Une des vertus de l'écrit à ambition théorique consiste précisément à dégager, au-delà de la dimension personnelle qui imprègne nécessairement l'œuvre, les principes généraux qui la guident, fondent le courant, l'école ou le mouvement. Il est indéniable que l'apparition du traité d'architecture, à la Renaissance, sanctionne un nouveau statut en regard de la pratique : l'architecte se rapproche plus du savant, du lettré, de celui qui possède la substance du savoir et la formule par des signes : le texte et le plan, que du maçon dont le métier se résume aux gestes d'exécution. Cette distinction entre pratique et connaissance étant accomplie, le texte à finalité théorique permettra ultérieurement d'opérer d'autres distinctions : la Déclaration des C.I.A.M. à La Sarraz joue, dans la constitution du Mouvement Moderne, un rôle fondateur qui n'a pas moins d'importance que cet autre manifeste : l'exposition d'architecture moderne qu'a été, à Stuttgart, la Cité de Weissenhof en 1927. Au spectacle des différences formelles, la déclaration ajoute l'impact des concepts : toit plat, absence de décoration, etc.

Il y a d'ailleurs un rapport entre le manifeste et l'œuvre construite qui fait souvent précéder le premier et succéder la seconde. C'est très récemment qu'on a pu mesurer les effets exacts des idées doctrinales de Le Corbusier ; de la même manière, les œuvres construites de Venturi et de Rossi, par exemple, n'en sont qu'à un moment initial de leur déploiement, comme l'influence des idées théoriques de ces architectes sur le milieu.

En fait, il s'est agit ici, pour moi, de justifier la pertinence d'un choix : celui-ci m'a bien plus orienté vers le commentaire des écrits influencés par l'écoute des sciences sociales que vers l'analyse d'œuvres traduisant dans l'espace les choses entendues auprès des sciences sociales. Ce choix permettait plus aisément, il faut le dire, la mise en correspondance des écrits des sciences sociales et des écrits d'architectes, la référence éventuelle des premiers dans les seconds et même la perspective

d'intégration de la réflexion théorique des seconds dans le champ disciplinaire des premiers (c'est suffisamment net pour Turner comme pour Rossi).

Mais en dehors de toutes ces considérations, je voudrais dire aussi l'intérêt supplémentaire qu'a quelquefois le propos théorique sur l'œuvre construite, et c'est surtout cela qui a retenu mon attention en particulier pour ce qui concerne le problème de l'usage. Entre Garnier et Viollet-le-Duc, pour le concours de l'Opéra de Paris, il fallait certainement choisir Garnier, mais du point de vue du rayonnement théorique, ce qui est resté, ce sont les textes de Viollet-le-Duc. Et sur ce problème de l'usage, de son importance dans les différents écrits récents ayant intégrés cette question, je me fais la même idée. Je ne suis pas sûr que Venturi, ni Rossi, n'aient très bien pris en compte, dans tous ses aspects, cette dimension dans leurs réalisations, le traitement du problème n'étant d'ailleurs pas comparable de la pratique de l'un à celle de l'autre, étant donné la différence des commanditaires. En tout cas leurs ouvrages écrits, très lus, disent des choses neuves là-dessus et tentent de les intégrer dans une conception renouvelée de l'architecture ; c'est avant tout cela qui m'a intéressé ici, à la fois comme témoignage de cette écoute des sciences sociales et comme contribution au renouvellement de la pensée et de la pratique architecturales.

NOTES

(1) Charles Jenks, *The language of Post-Modern Architecture*, Londres, 1977.

(2) Tom Wolfe, *Il court, il court, le Bauhaus*, (édition américaine, 1981), Mazarine, Paris, 1982, op. cit., pp. 91-92.

(3) Anatole Kopp, *Ville et révolution*, Anthropos, Paris, 1967.

(4) Bernard Rudofsky, *Architecture sans architectes*, (édition américaine, New York, 1966), Le Chêne, Paris, 1977.

(5) Robert Venturi, *De l'ambiguité en architecture*, (édition américaine, New York, 1966), Dunod, Paris, 1971.

(6) *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 179, Boulogne, mai-juin 1975.

(7) J'en vois par exemple comme effet (conscient ou inconscient) le support à l'étude typologique des Trulli de l'Italie du Sud (B. Rudofsky, op. cit., pp. 48-49 et Ph. Panerai et alii, *Eléments d'analyse urbaine*, AAM, Bruxelles, 1980, p. 81).

(8) Paolo Portoghesi, *Au-delà de l'Architecture Moderne*, (édition italienne, Rome, 1980), L'Equerre, Paris, 1981, chap.III, "L'Architecture et crise de l'énergie", pp. 33 sq.

(9) Ibid., pp. 102 sq.

(10) Ibid., pp. 60 sq.

(11) Hassan Fathy, *Construire avec le peuple*, (édition anglaise, Le Caire, 1969), Sindbad, Paris, 1979 , pp. 45 sq.

(12) Amos Rapoport, *Anthropologie de la maison*, (édition anglaise, 1969), Dunod, Paris, 1971.

(13) Hassan Fathy, op. cit., pp. 59-60.

(14) Ibid., p. 73.

(15) Ibid., pp. 67-68.

(16) Ibid., pp. 101-102.

(17) Ibid., p. 106.

(18) Ibid., p. 108.
(19) Ibid., p. 126.
(20) Peter Blake, *Form Follows Fiasco*, Boston-Toronto, 1974.
(21) Hassan Fathy, op. cit., p. 296.
(22) *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 140, Boulogne, oct.-nov. 1968, pp. 12-17.
(23) John Turner, "Problèmes d'habitat", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 140, Paris, oct.-nov. 1968, pp. 12-17.
(24) John Turner, *Le logement est votre affaire*, (édition anglaise, Londres, 1976), Seuil, Paris, 1979.
(25) Patrick Geddes, cité par F. Choay, *Urbanisme, utopies et réalités*, Le Seuil, Paris, p. 346.
(26) Patrick Geddes, *Cities in Evolution*, Williams and Norgates, Londres, 1915.
(27) Colin Ward, Préface à John Turner, op. cit., pp. 9-15.
(28) John Turner, op. cit., pp. 127 sq.
(29) Ibid. p. 64.
(30) Ibid. p. 69.
(31) Ibid., chap. III, pp. 69-91.
(32) Ibid., p. 70.
(33) Ibid., p. 93.
(34) Ibid., pp. 117.
(35) André Adam, *Casablanca, essai sur la transformation de la société marocaine au contact de l'Occident*, CNRS, Paris, 1968.
(36) John Turner, op. cit., p. 102.
(37) Daniel Pinson, *Modèles d'habitat et contre-types domestiques au Maroc*, Fascicule de Recherche n° 23, URBAMA-URA CNRS 365, Tours, 1992.
(38) John Turner, op. cit., chap. IV, "Trois principes pour l'habitat", pp. 123-134.
(39) Voir à ce sujet Michel Foucher, "L'habitat du plus grand nombre dans les villes d'Amérique Latine" in *Hérodote* n° 19, Paris, 4e trimestre 1980.
(40) (Sous la direction de) Nicole Haumont et Alain Marie, *Politiques et pratiques urbaines dans les pays en voie de développement*, 2 tomes, L'Harmattan, Paris, 1987, p. 16.
(41) John F.C. Turner, "Des architectes pour un autre développement", in *Techniques et Architecture* n° 345, Paris, déc. 82, juin 83.
(42) Daniel Pinson, *Voyage au bout de la ville*, ACL, Nantes, 1989, pp. 300 sq.
(43) *H*, revue de l'habitat social, U.N.HLM, n° 93, Paris, février 1989, et *Construire en participation*, CCI-Centre G. Pompidou, Paris, 1984.
(44) Interview de Renzo Piano, in *H*, revue citée, pp. 64-69.
(45) Ibid., pp. 74-75.
(46) John Turner, op. cit., chap. VIII, "La participation dans l'habitat", pp. 149-175.
(47) John Turner et Robert Fichter, *Freedom to Build*, Mac Millan, New York, 1972.
(48) John Turner, op. cit., p. 159.
(49) Henri Raymond, "L'habitant cet inconnu" in *Construire en participation*, op. cit., pp. 10-14.
(50) Bernard Legé, "Les castors de la Monnaie", in *Terrain* n° 9, Paris, oct. 87, pp. 40-59.

(51) Daniel Pinson, *Du logement pour tous aux maisons en tous genres*, "Recherches" (M.E.L.), Paris, 1988.
(52) Henri Raymond, *L'Architecture, les aventures spatiales de la Raison*, CCI-Centre G. Pompidou, pp. 65 sq.
(53) B. B. Taylor, "Chants d'innocence et d'expérience", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 177, Boulogne, janvier-février, 1977, pp. 1-3.
(54) Tom Wolfe, op. cit., pp. 140 sq., et d'autres dont C. Norberg-Schulz.
(55) Christian Norberg-Schulz, "Vers une architecture authentique" in *La présence de l'histoire, l'après-modernisme*, catalogue du Festival d'Automne à Paris et de la Biennale de Venise (1980-1981), L'Equerre, Paris, 1981, pp. 36-46.
(56) Robert Venturi, op. cit.
(57) Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, (édition italienne, Padoue, 1966), L'Equerre, Paris, 1981.
(58) Présentation de "Tucker House, New York, 1975" in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 197, Boulogne, juin 1978.
(59) Aldo Rossi, "Entretien" in *Architecture, Mouvement, Continuité* n° 40, Paris, sept 1976, pp. 76-81.
(60) Robert Venturi, op. cit., p. 21.
(61) Ibid., p. 23.
(62) Ibid., p. 51.
(63) Voir à ce sujet Luc Ferry, *Homo Æstheticus*, Grasset, Paris, 1990.
(64) Robert Venturi, op. cit., p. 20.
(65) Ibid., p. 101.
(66) Ibid., p. 103.
(67) Ibid., p. 22.
(68) Ibid., "6, L'intégration et les limites de l'ordre : l'élément conventionnel", pp. 46-53.
(69) Ibid., p. 51 ; voir aussi à ce sujet, Eric Valentin, "Warhol et la culture populaire" in *Artstudio* n° 8 (spécial Andy Warhol), Paris, printemps 1988, pp. 53-67.
(70) Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, (édition américaine, Cambridge, Massachusetts, 1972), Mardaga, Liège, 1968.
(71) Robert Venturi, "Une définition de l'architecture comme abri décoré", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 197, Boulogne, juin 1978, pp. 7-16.
(72) Jean-Louis Sarbib, "Complexité et contradiction d'une architecture pluraliste", in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 197, op. cit., pp. 2-6.
(73) Herbert Gans, *The Lewittowners : Ways of life and Politics in a New York Suburban Community*, Vintage Books, New York, 1967.
(74) Herbert Gans, *Popular Cultur et High Culture*, Basic Books, New York, 1974.
(75) Jean-Louis Sarbib, art. cit., p. 4.
(76) Robert Venturi, *Conversation with Architects*, in Cook, John W. and Klotz, Heindrich, Praeger Publishers, New York, 1973, cité par Jean-Louis Sarbib, art. cit, p. 4.
(77) Robert Venturi, "Une définition de l'architecture comme abri décoré", art. cit., p. 13.
(78) Robert Venturi, *De l'ambiguité en architecture*, op. cit., pp. 71 sq.
(79) Le Corbusier, *Vers une architecture*, Crès, Paris, 1923, p. XX.

(80) Robert Venturi, "Une définition de l'architecture comme abri décoré", art. cit., p. 8.
(81) Georges Duby, *Le temps des cathédrales*, Gallimard, Paris, 1976.
(82) André Scobeltzine, *L'Art féodal et son enjeu social*, Gallimard, Paris, 1973.
(83) Henri Raymond, op. cit., pp. 185 sq.
(84) Ibid., p. 196.
(85) *Painted Ladies*, Dutton, New York, 1978.
(86) Philippe Boudon, *Pessac de Le Corbusier*, Dunod, Paris, 1969.
(87) Cité par Paolo Portoghesi, op. cit., p. 121.
(88) Ibid., p. 124.
(89) Jean-Louis Sarbib, art. cit, p. 5.
(90) Ibid., p. 3.
(91) Paolo Portoghesi, op. cit., pp. 69-83.
(92) Ibid.
(93) Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural, essai d'épistémologie de l'architecture*, Dunod, Paris, 1971.
(94) Aldo Rossi, op. cit., p. 134.
(95) Ibid., p. 242.
(96) Ibid., p. 7.
(97) Ibid., p. 9.
(98) Ibid., p. 7.
(99) Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Le Seuil, Paris, p. 104.
(100) Aldo Rossi, op. cit., p. 167.
(101) Lewis Mumford, *La cité à travers l'histoire*, (édition américaine, New York, 1961), Le Seuil, Paris, I964.
(102) Jean Louis Cohen, "Le détour par l'Italie", in *Esprit* n° 12, Paris, Décembre 1985, pp. 23-34.
(103) Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955, p. 122.
(104) Aldo Rossi, op. cit., p. 25.
(105) Ibid., p. 25.
(106) Ibid., p. 27.
(107) Philippe Boudon, op. cit.
(108) Cf. colloque Actualité de la typologie architecturale, CRH-URA CNRS 1248, Ecole d'Architecture de Paris-La Défense, 17-19 mars 1989.
(109) Henri Raymond, L'Architecture,..., op. cit., p. 85.
(110) Christian Devillers, "Typologie de l'habitat et morphologie urbaine", in L'Architecture d'Aujourd'hui n° 174, Boulogne, juillet-août, pp. 18-22.
(111) Henri Raymond , L'Architecture,..., op. cit., pp. 6 sq.
(112) Aldo Rossi, op. cit., p. 28.
(113) Ibid., p. 232.
(114) Daniel Pinson, "Diffusion des modes de vie et brouillage des types architecturaux : une interrogation actuelle de la typologie", in *Actualités de la typologie*, CRH-URA CNRS 1248, Ecole d'Architecture de Paris-La Défense, 17-19 mars 1989, Paris.
(115) Jacques Ruffié, *Traité du vivant*, Champ Flammarion, Paris, pp. 21 sq.
(116) Edgar Morin, *La Méthode, 2, la vie de la vie*, Le Seuil, Paris, p. 152.

(117) François Jacob, *Le jeu des possibles, essai sur la diversité du vivant*, Fayard, Paris, 1981, p. 115.
(118) Emile Dürkheim, *Les règles de la méthode sociologique* (1895), PUF, Paris, 1937, pp. 76-88.
(119) Claude Lévi-Strauss, *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983, p. 47.
(120) Christian Norberg-Schulz, "Vers une architecture authentique", art. cit., p. 37.
(121) Aldo Rossi, op. cit., p. 9.
(122) Ibid., introduction à l'édition portugaise, p. 223.
(123) Maximilien Sorre, Rencontres de la géographie et de la sociologie, Librairie Marcel Rivière et Cie, Paris, 1957.
(124) Emile Dürkheim, op. cit., p. 15.
(125) Aldo Rossi, op. cit., p 15 (il cite un extrait des *Principes de géographie humaine*, Vidal de la Blache, Armand Colin, Paris, 1922).
(126) Aldo Rossi, op. cit., pp. 40-41 (il cite de Georges Chabot : *Les villes. Aperçu de géographie humaine*, Armand Colin, Paris, 1948 et de Jean Tricart : *Cours de géographie humaine*, (vol. 1, *L'habitat rural* ; vol. 2, *L'habitat urbain*), CDU, Paris, 1963.
(127) Ibid., p. 138 (Il cite en particulier : "L'habitation rurale en France. Essai de classification des principaux types", Albert Demangeon, in *Annales de géographie* n° 161, Paris, sept. 1920).
(128) Ibid., pp. 34 sq., voir aussi p. 168.
(129) Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1950.
(130) Ibid., p. 132.
(131) Aldo Rossi, op. cit., p. 173.
(132) Ibid., p. 188.
(133) Maurice Halbwachs, "Chicago, expérience ethnique", in *Les annales d'histoire économique et sociale*, T. IV, Armand Colin, Paris, 1932 (republié in *L'Ecole de Chicago*, textes traduits et présentés par Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, Champ urbain (CRU), Paris, 1979).
(134) Aldo Rossi, op. cit., p. 57.
(135) Ibid., p. 142.
(136) Ibid., p. 29.
(137) Ibid., p. 22 et p. 214.
(138) Ibid., p. 22 .
(139) Ibid., p. 121.

Annexe

Table de l’ensemble des matières de l’ouvrage

Daniel Pinson. *Usage et architecture*. Editions l'Harmattan, 190 p., 1993, Collection Villes et entreprises, Jean Rémy, ISBN : 2-7384-1800-7.

A PIED D'ŒUVRE…

(en guise d'avant propos)

ENTREE

(et rites de passage…)

1 L'ARCHITECTURE, DU TRIVIAL AU GENIAL

L'Architecture, "art mécanique" ou "art de génie" ?

Architecture et cabane, Architecture et construction populaire

2 DE LA TRADITION DE L'ART A LA TENTATION DE LA SCIENCE

De l'apparence à la vérité

Anciens et modernes ou la crise de la raison

Naissance du fonctionnalisme : la Science éclairera l'Art

Du côté de l'Académisme : rien de nouveau

Théories académiques

3 DE L'HOMME DE L'ART AUX TECHNICIENS

L'ingénieur ou l'ascension du cousin de province

L'urbaniste, au pays disputé de l'Art et du génie urbains

4 L'USAGE DANS LES DOCTRINES ARCHITECTURALES

A l'origine, l'Utilité, entre la Solidité et la Beauté

Commodité, distribution et composition

De la morale académique à la mécanique fonctionnaliste

5 ECHOS DES SCIENCES SOCIALES DANS LA PENSEE ARCHITECTURALE

L'ethnoculturalisme d'Hassan Fathy

L'urbanisme convivial de John F.C. Turner

L'éclectisme symbolique de Robert Venturi

Le néo-rationalisme historique d'Aldo Rossi

6 REGARD SUR LE VECU DE L'ARCHITECTURE POUR CONCEVOIR UNE ARCHITECTURE A VIVRE

L'interpellation de l'urbanisme et de l'architecture modernes

Un concept fondamental et fécond : l'appropriation

Regards croisés : sociologie/ethnologie, texte/image

Individuation, massification et dilution des modes de vie

Invention correctrice de l'habitant et conception architecturale

SORTIE

(en forme de conclusion)