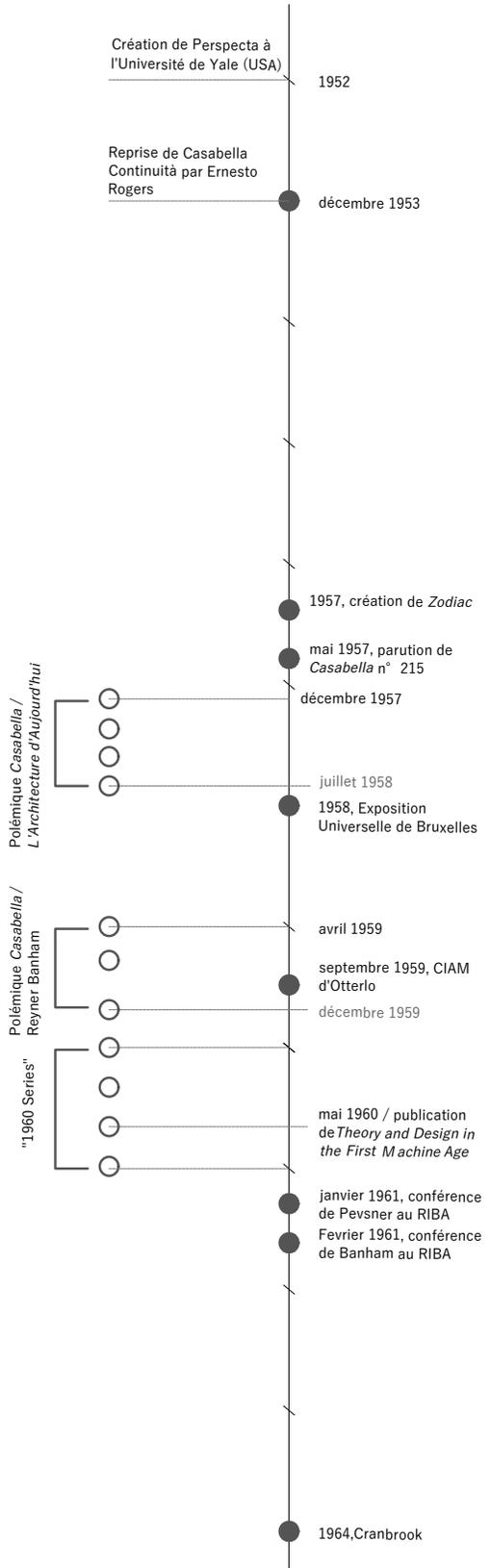


A Room with a view



Repères temporels



En couverture: La Bottega d'Erasmus (arch. Gabetti & Isola)
Extrait de *AA Files* n° 56, «In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour
and the Revision of Modern Architecture», Martino Stierli

Dan Toutou

Mémoire du séminaire de Master «Faire de l'Histoire»,

Sous la direction de Françoise Fromonot, MarieJeanne Dumont et Mark Deming
Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville
2020

A Room with a view

Reyner Banham et le NeoLiberty

Italie / Angleterre / Etats-Unis

Instantané d'une querelle théorique à travers les revues

Table des matières

Avant-propos	9
NeoLiberty, le retrait italien de l'architecture moderne	11
Introduction	25
1. NeoLiberty, racines et fondements	33
Mécénat industriel et essor éditorial	34
Persico, précurseur du Groupe Casabella	41
Relecture historique et "Continuità"	49
2. Réception critique anglaise, rencontre et conflit	67
Internationalisation, emprise médiatique et réception critique	68
<i>The Architectural Review</i> , posture et trajectoire d'après-guerre	90
Banham et l'Italie	98
3. Transformation du paradigme critique et correspondance transatlantique	113
Émanation dans la <i>Review</i>	114
Indice de rayonnement dans l'appareil critique	128
Une correspondance américaine	140
Conclusion	161
Bibliographie	166

Rarement sont évoqués les moments de doute dans la construction historique de l'architecture.

La lecture d'un article sur la "*Génération de l'incertitude*"¹ par Francesco Dal Col et Mario Manieri Elia fut le moment de la découverte d'une production architecturale italienne segmentée entre 1945 et 1975. Comprimé entre sa coutume artisanale et les réalités que le marché attendra dorénavant de lui, le rôle de l'architecte devient ambigu dans le nord de l'Italie.

Seules quelques lignes font état d'une polémique à la toute fin des années 1950 entre certains architectes italiens et Reyner Banham, l'un des théoriciens majeurs du XXe siècle².

L'étude de cette polémique fut l'occasion de s'enrichir des débats formalisés au cours d'une période dense et pourtant peu discutée dans nos écoles.

"A room with a view"³, conte l'histoire d'une romance dans l'Angleterre edouardienne du tournant du XIXème siècle. A la faveur d'un voyage à Florence, la jeune Lucy Honeychurch découvre l'amour clandestin en la personne de George Emerson rencontré dans la pension qu'ils partagent tous deux. Le premier jour de leur rencontre et dans un élan de prévenance peu conventionnel, Georges et son père avaient accepté de céder leur chambre à Lucy qui déplorait de ne pouvoir admirer la vue sur l'Arno promise depuis la sienne.

Le récit de l'Italie à travers le regard anglais posé par les protagonistes fixe ici toute la démarche de l'ouvrage qui vient à suivre. La mécanique de travail amorcée tend à se représenter l'article de Banham en belvédère, propice à l'observation du monde théorique italien. Catalyseur des débats, la saillie publiée par l'anglais polarise un instant significatif de la théorie architecturale. Semblable au paysage italien cher à Lucy, le cadre intellectuel

1. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°181, 1975, "La génération de l'incertitude", Mario Manieri-Elia, Francesco Dal Co

2. *Criticat*, n°18, 2016, " Peter Eisenman, dernier des grands touristes, voyages avec Colin Rowe", Peter Eisenman, p.108. Traduit de l'anglais par Françoise Fromonot

3. "A Room With a View" film de James Ivory, 1985

italien dépeint, sera constitué de nombreux plans, à divers distances, qu'il est nécessaire de mettre en perspective. En somme, la lecture critique évoquée par Reyner Banham s'enrichit à la lumière de l'étude des contextes et des relations italo-britanniques contribuant à faire de l'article une véritable *chambre avec vue*.

Nul n'est prophète en son pays et si la posture de Banham se distingue par sa singularité sur sa terre natale, les échos de ce choc avec l'Italie se firent peu entendre en dehors de leurs frontières respectives.

Ainsi, l'exercice exigeant des allées-et-venues constantes d'une langue à une autre, les traductions des textes à venir altèrent sans doute la justesse d'écriture du matériau primaire; c'est pourquoi, dans l'attente d'un travail de traduction rigoureux, le lecteur est encouragé à consulter les textes originaux si sa curiosité le conduit à étoffer nos recherches.

A l'origine de ce mémoire, le séminaire «Faire de l'Histoire» encadré par Mark Deming, Marie-Jeanne Dumont et Françoise Fromonot a fourni un cadre d'étude riche, exigeant et stimulant que je m'enorgueillirais d'avoir pu approcher, ne serait-ce que de loin, dans l'ouvrage qui suit. Un remerciement tout particulier s'adresse à Françoise Fromonot pour sa disponibilité et ses conseils éclairés qui ont permis de cristalliser l'ouvrage en un titre évocateur.

Ce mémoire n'aurait sans nul doute pu être le même sans le concours précieux de Cristiana Mazzoni, Emmanuelle Chiappone-Piriou et Léa-Catherine Szacka avec qui les discussions furent passionnantes et toujours fécondes.

Ma plus profonde gratitude est de même destinée à Clémentine pour son amitié et son soutien, merci également à Noé, Samuel, Margaux et Maxime.

Enfin, à mes soeurs et mes parents, merci pour tout.



Reyner Banham

The giant scale of the works for the London-Yorkshire motorway, contrasted to the scale of an existing major British road—A45, Northampton to Weedon—which it crosses at Upper Heyford,  opposite, emphasizes the dramatic break the new motorway programme will make with the existing detailing and dimensioning of the English scene. This, in its turn, emphasizes the need to build architects and landscapists into the motorway design-team right at the beginning, as Raymond Spurrer points out in an article on pp. 242-246, instead of calling them in late to cosmetic the raw edges of the road-engineers' work.

Reyner Banham

NEOLIBERTY

THE ITALIAN RETREAT FROM MODERN ARCHITECTURE

The present baffling turn taken by Milanese and Torinese architecture probably appears the more baffling to ourselves, viewing it from the wrong side of the Alps, because of the irrelevant hopes, the non-Italian aspirations of our own, that we have tended to project on Italian architecture since the war. Without realizing what we were doing, we built up a mythical architecture that we would like to see in our own countries, an architecture of social responsibility—stemming, we believed, from such political martyrs as Persico, Banfi, the younger Labo—and of formal architectonic purity—stemming from Lingeri, Figini, Terragni. This architecture, socially and aesthetically acceptable to men of goodwill, we saw embodied in particular in the Milanese *BBPR* partnership, of which the first *B* was the martyred Banfi, the terminal *R* was Ernesto Rogers, the hero-figure of European architecture in the late Forties and early Fifties.

The evidence of the eyes often contradicted the myth; again and again the architectonic qualities that we sought were to be found in work of the Roman school, notably (and surprisingly) in the work of Moretti, whom the Milanese would brush off as 'not socially serious' while the awkward questions of modern eclecticism raised by the work of Luigi Vagnetti had a way of being unformulable except in terms that put Milan on the spot as well. Nevertheless, our hopes continued to reside in Milan, in the *Triennale*, in *QT8*, in the *Compasso d'Oro*, in *Comunità*, in *Domus* and, even more, in *Casabella Continuità*, Persico's famous magazine of the Thirties revived under Rogers's editorship.

But when *Casabella* began to publish, with manifest editorial approval, buildings that went far beyond Vagnetti's in historicist eclecticism, when the *BBPR* partnership staged

Le tournant déconcertant pris récemment par l'architecture milanaise et turinoise l'est probablement davantage pour nous qui l'observons du mauvais côté des Alpes, à cause des attentes non pertinentes et des aspirations non italiennes que nous avons eu tendance à projeter sur l'architecture italienne depuis la guerre. Sans nous en rendre compte, nous avons échafaudé une architecture mythique dont nous aurions aimé jouir dans nos pays, une architecture de la responsabilité sociale – trouvant sa source, nous le croyons, dans des martyres politiques comme Persico, Banfi, le jeune Labo – et de pureté architectonique formelle – avec Lingeri, Figini et Terragni. Cette architecture, socialement et esthétiquement acceptable pour tout homme de bonne volonté, nous l'avons vue incarnée par le partenariat milanais BBPR, dont le premier B représente le martyr Banfi et le R final Ernesto Rogers, la figure héroïque de l'architecture européenne de la fin des années 1940 et du début des années 1950.

Ce que l'on voyait contredisait souvent le mythe : encore et encore, les qualités architectoniques que nous recherchions se trouvaient dans le travail de l'École de Rome, notables (de façon surprenante) dans le travail de Moretti, que les Milanais qualifiaient de « socialement peu investi », tandis que les questions gênantes de l'éclectisme moderne, soulevées par le travail de Luigi Vagnetti, restaient impénétrables pour des protagonistes non milanais, mettant ainsi Milan sur la sellette. Néanmoins, nos espérances continuèrent de se tourner vers cette ville, la Triennale, le QT8, le *Compasso d'Oro*, *Comunità*, *Domus* et, par-dessus-tout, *Casabella Continuità*, le fameux magazine des années 1930 de Persico, ranimé sous la direction de Rogers.

Cependant, quand Casabella commença à faire paraître, avec une complaisance manifeste, des bâtiments qui allaient bien au-delà dans l'éclectisme historiciste que ceux de Vagnetti, quand le partenariat BBPR orchestra, pour le *London Furniture Exhibition* de 1958, une section italienne qui ressemblait fort à un hymne au goût *borghese* milanais dans ce qu'il a de plus désagréable et désengagé, et quand, enfin, la section italienne de l'Exposition Universelle de Bruxelles fut dévoilée, la confusion suivit de près la désillusion. Derrière nos propres réactions à ce sujet demeurent les bâtiments qui les ont engendrées et la posture conceptrice de ces bâtiments, une posture que même les autres Italiens, comme Bruno Zevi, considèrent clairement comme malavisée. Ainsi, ces travaux récents de Gae Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino, Gabetti, leurs associés et disciples, et les polémiques avancées dans leur défense par Aldo Rossi et d'autres – tout ceci remet en question le statut du mouvement Moderne en Italie. *

Historiquement, le mouvement Moderne a toujours eu un ancrage faible dans la Péninsule, dépendant de coups de poker du mécénat. Avant la guerre, l'architecture moderne existait difficilement au-delà de la ligne de chemin de fer reliant Milan à Côme, zone dans laquelle il était plus plausible de sentir l'influence de Marinetti (que Sartoris reconnut un jour publiquement comme le patron du mouvement) et d'autres Modernistes fascistes. Dans cette zone étroite, le « moderne » était pratiqué comme style, vu qu'il ne pouvait être pratiqué comme discipline totale – comme le démontre brillamment le formalisme littéralement creux de *la Casa del Fascio* de Terragni. Depuis la guerre, le moderne s'est principalement appuyé dans les villes du nord sur une velléité post-partisane de responsabilité sociale et d'avant-gardisme délibéré, sur des programmes d'assistance internationale, et – comme nous avons tous été forcés de le constater à cause d'une brillante campagne de relations publiques – sur Olivetti. Mais laissons cette attitude dépérir, ces programmes d'assistance passer entre les mains romaines, laissons la détermination stylistique d'Olivetti chanceler.... Le vaste mécénat de l'architecture est toujours issu du gouvernement et des classes *borghese*, et ni l'un

ni l'autre n'ont besoin d'un vrai modernisme, particulièrement pour les constructions domestiques - dans lesquelles on a vu débiter le retrait du moderne.

Rappelons-nous les écrasants immeubles fascistes de *Ladri di Bicicletta*, les intérieurs sombres et surchargés des premiers récits de Moravia. Tout près d'eux, les blocs de logements à bas loyer en construction de SGI et même d'INA-Casa, ou les intérieurs dans lesquels posent les stars montantes des films italiens, « chez eux » : très peu de choses ont changé au-delà de détails, d'une légère amélioration des standards spatiaux. Rappelons-nous aussi le couple sans abri et affamé de *Miracolo a Milano*, dont le vœu le plus cher est un chandelier de cristal, et l'on obtient une amère impression du processus mental milanais.

La plupart des gens qui achètent ou louent des logements en Italie aujourd'hui exigent des formes et structures qui donnent l'impression immédiate d'une plus grande valeur, par rapport à ce que coûte le vrai « moderne », et qui dégagent, dans leur iconographie, une preuve immédiate et rassurante de la nature domestique du bâtiment – à la fois *signorile* et *casalinga*, et ce peu importe le niveau du client sur l'échelle sociale. De telles exigences n'excluent pas nécessairement l'existence d'une bonne architecture, comme le démontre largement le travail de Quaroni à La Martella, au beau milieu du désespoir économique, ou la *Casa del Girasole* de Moretti.

Surtout, il existe dans ces deux ouvrages et dans certains travaux comparables un niveau d'aspiration progressive, une esthétique prospective, alors même que leurs techniques structurelles et les ordres sociaux auxquels ils s'adressent peuvent se situer à des années-lumière de ceux pour qui le mouvement Moderne a été créé.

Mais le retrait rappelle, délibérément et résolument, ce qu'Aldo Rossi appelle « les formes d'un passé de classe moyenne » : les *Tempi Felici*, le bon vieux temps où les villes du nord grossissaient à vue d'œil avec l'expansion industrielle du début du XXe siècle, quand le tunnel du Simplon venait d'être creusé, quand l'Exposition Universelle de Milan en 1906 était l'incontournable de l'Europe – et quand *lo Stile Liberty*, l'Art nouveau italien, avait encore une influence notable, mais commençait à perdre ses jolies mais futiles fioritures sous l'effet d'influences soufflées par-delà les Alpes.

Paolo Portoghesi semble avoir été le premier à désigner le style du Retrait sous le terme « *Neoliberty* » à la fin de l'année 1958*, mais les aspects Liberty de ce style furent signifiés d'emblée, soulignant le fait que le *Neoliberty* n'était pas un manifeste isolé « de jeunesse » (car tous les *Neolibertarians* sont jeunes) mais bien une responsabi-

for the London Furniture Exhibition of 1958 an Italian section that seemed to be little more than a hymn of praise to Milanese *borghese* taste at its queasiest and most cowardly, and when, finally, the Italian exhibit at the Brussels Exhibition was seen, then confusion followed hard on disillusion. But behind our own private reactions there remain the buildings that produced them, and the attitude that produced the buildings, an attitude that even other Italians, like Bruno Zevi, clearly regard as wrong-headed and misguided. Indeed, these recent works of Gae Aulenti, Gregotti, Meneghotti, Stoppino, Gabetti, their associates and followers, and the polemics advanced in their defence by Aldo Rossi and others—all these call the whole status of the Modern Movement in Italy in question.*

Historically, the modern movement has always had a meagre foothold in the Peninsula, and has depended on flukes of patronage. Before the war, modern architecture hardly existed out of earshot of the railway line from Milan to Como, an area where the back-stage influence of Marinetti (whom Sartoris once acknowledged in print as a patron of the movement) and other Fascist Modernists was most likely to be felt. Within that narrow zone, 'modern' was practised as a style, since it could not be practised as a total discipline—as the literally hollow formalism of Terragni's *Casa del Fascio* at Como brilliantly demonstrates. Since the war it has relied chiefly on a post-partisan mood of social responsibility and conscious avant-gardism in the cities of the north, on foreign relief programmes, and—as we have all been forced to know by a brilliant public-relations campaign—on Olivetti. But let that mood wither, let those relief programmes pass into Roman hands, let Olivetti's stylistic determination waver . . . the bulk patronage of architecture still comes from the government and from the *borghese* classes, neither of whom has much use for out-and-out modernism, especially in domestic work, which is where the retreat from modern has begun.

Recall the crushing Fascist tenements in *Ladri di Biciclette*, the dark, overstuffed interiors of Moravia's early stories. Set against them the blocks actually being built for low-rental housing by SGI and even INA-Casa, or the interiors in which rising Italian film-stars are photographed 'at home,' and depressingly little has altered beyond the detailing, and some amelioration of space standards. Recall too the homeless, starving, couple in *Miracolo a Milano* whose first wish was a crystal chandelier, and you know something bitter about Milanese mental processes.

Practically everyone who is buying or renting domestic accommodation in Italy today wants forms and structures that give better immediate value for money than out-and-out modern affords, and giving, iconographically, immediate and reassuring evidence of the building's domestic nature—be it *signorile* at one end of the social scale, *casalinga* at the other. Such requirements do not necessarily rule out good architecture, as Quaroni's work at La Martella, in the face of

economic desperation, and Moretti's *Casa del Girasole*, in the teeth of economic affluence, amply demonstrate. Above all, there is in both of these, and in some other comparable works, a degree of progressive aspiration, a forward-looking aesthetic, even when structural techniques and social orders seem a millenium behind those for which the modern movement was created.

But the retreat harks back, consciously and avowedly, to what Aldo Rossi calls 'the forms of a middle-class past,' to the *Tempi Felici*, to the good old days when the northern cities were growing fat on the proceeds of the industrial expansion of the early nineteen-hundreds, when the Simplon had just been triumphantly pierced, when the Milan International Exhibition of 1906 was the talk of Europe—and when *Lo Stile Liberty*, Italian Art Nouveau, still held sway, but was beginning to lose its fine carefree flourish under influences from beyond the Alps.

Paolo Portoghesi seems to have been the first to call the style of the Retreat by the apt term 'Neoliberty' as late as the end of 1958,† but the Liberty content of the style has been clear from the start, and underlines the fact that this is not just an isolated piece of juvenilia (the Neolibertarians are all young) but something for which the whole body of Italian modernism must share the blame. For more than three years now, leading architectural periodicals in both Milan and Rome have been working over the remaining monuments of Art Nouveau in a degree of detail that bespeaks a more than historical interest. Works of Gaudi, Sullivan, d'Aronco, Horta, and the Viennese school, in particular, have been described and illustrated even to the extent of the original drawings and colour-blocks of their exteriors, supported by texts that were far less expository or explanatory than they were eulogistic and rhetorical.

Where the oddity of this situation struck the present writer most forcibly was in the way in which Italian writers dealt with Sant'Elia, playing down his Futurism, playing down his influence on later architects, but emphasizing his *origini Liberty*. Again, Gillo Dorfles, most intelligent and least parochial

[continued on page 295]

* Rossi's polemic, and illustrations of typical works of the Retreat, can be found in *Casabella*, No. 219 (other buildings had been illustrated earlier in No. 217). Zevi's editorial attack on 'provincialism' is in *l'Architettura*, No. 33, and there is a further worthwhile editorial comment, from a less committed position, in *Architettura-Cantiere*, No. 18.

† The term is apt chiefly in describing the intentions of the Retreat; its stylistic sources go well beyond the wild Liberty of, say, d'Aronco, and draw clearly from the *Wagnerschule* in Vienna, and even from the Amsterdam school (particularly from de Klerk) and the Glasgow school. From these last two sources come, presumably, the preoccupation with brick, and a tendency to square off the profiles and silhouettes of projections and roof-slabs. Nevertheless, the term *Neoliberty* can stand—if only because it was coined by someone close, and sympathetic, to the movement.

lité que l'ensemble du corps du modernisme italien devait partager. Depuis plus de trois ans maintenant, des magazines d'architecture périodiques de premier plan, tant milanais que romains, ont étudié les monuments restants de l'Art nouveau, à un niveau de détail traduisant un intérêt bien plus qu'historique. Des travaux de Gaudi, Sullivan, d'Aronco, Horta et l'École de Vienne, en particulier, ont été décrits et analysés jusque dans leurs dessins originaux et palettes de couleurs extérieures, appuyés par des textes bien moins descriptifs ou explicatifs qu'élogieux et rhétoriques.

Là où l'étrangeté de cette situation a le plus frappé l'auteur du présent article est la façon dont les auteurs italiens ont traité avec Sant'Elia, mésestimant son futurisme, mésestimant son influence sur les futurs architectes, mais grossissant son origine Liberty. À nouveau, Gillo Dorfles, le plus intelligent et le moins paroissial des esthètes italiens, parle du *Stile Liberty* dans un ouvrage récent (justement nommé *Oscillazioni del Gusto*) comme d'un style « très proche de nous ».

Questionné quant à sa position sur le Neoliberty et son ancêtre Liberty, Dorfles répond, dans une lettre de laquelle sont extraites les citations suivantes : « Aujourd'hui, ma position est critique vis-à-vis de la stylistique excessive et des assouvissements décadents de certains groupes milanais et turinois (notamment certaines expérimentations d'Aulenti, BBPR, etc.), sans toutefois les considérer, comme le fait Zevi, comme de purs éléments provincialistes ». Dorfles éveille notre attention sur le fait que pour les Italiens, l'Art nouveau, ou ses variantes locales, possède une validité durable perdue ailleurs, et il dresse un bilan qui ouvre la question plus large d'une pertinence autre qu'italienne : « Mais je reste convaincu que le futur en architecture, ainsi que dans le design en général, repose davantage sur une continuation stylistique de l'Art nouveau que sur le style Bauhaus ».

Maintenant, le problème des alternatives au «style Bauhaus» exerce l'esprit des jeunes architectes en plusieurs endroits du monde, bien qu'ils n'aient pas, comme en Angleterre, d'hostilité explicite à « l'architecture blanche des années 1930». Il existe un sentiment général selon lequel ce qui avait de la valeur, avant 1914, en architecture et en théorie, a été perdu ou enterré dans des formulations stylistiques hâtives du début des années 1920, puis oublié pendant la phase académique des années 1930 – d'où cette préoccupation des jeunes architectes, sur laquelle Henry-Russell Hitchcock a attiré l'attention, pour des questions architecturales qui étaient d'actualité à l'époque de leur naissance.

Mais même si les hommes des années 1920 avaient tort, et que les hommes des années 1930 s'entêtaient dans l'erreur, ce n'est pas une raison pour retourner au point de départ et tout reprendre de zéro. Les choses sont allées trop vite, même dans les années 1940, pour que l'architecture puisse prendre le temps de revenir en arrière et remettre en question ses problèmes d'alors. Par-dessus tout, il existe des raisons particulières pour ne pas revenir à l'Art nouveau.

La seule justification envisageable pour ranimer quoique ce soit dans les arts serait que l'individu qui souhaite le faire se trouve lui-même dans une position analogue à celle de l'époque qu'il veut faire renaître: le retour opéré par l'Italie du XIVe siècle vers la sophistication et l'affluence classiques justifient l'architecture Renaissance du XVe siècle ; la recherche d'une opinion démocratique athénienne, au début du XIXe siècle, justifie le style néo-grec. Ce qui ébranle ces justifications est la présence de facteurs qui n'existaient pas à l'époque de ces styles ranimés - la chrétienté dans l'architecture Renaissance, l'industrialisation pour le néo-grec - et quand ces facteurs intrusifs sont trop grands pour être ignorés, alors la justification échoue.

À présent, la justification du Neoliberty selon l'idée que la vie *borghese* milanaise est demeurée telle qu'elle était en 1900 est l'attitude proposée par Aldo Rossi. Or, elle ne se vérifie pas: notre vie n'est plus du tout équivalente à la vie au début du siècle, car comme Marinetti, avec son automobilisme fanatique, l'a déjà reconnu à Milan en 1909, l'Art nouveau a trouvé la mort lors d'une révolution culturelle qui semble absolument irréversible. La révolution domestique a commencé, avec les cuisinières électriques, les aspirateurs, le téléphone, le gramophone et toutes ces aides mécanisées d'un environnement raffiné qui continuent à envahir la maison et qui ont altéré la nature de la vie du foyer et les enjeux de l'architecture domestique.

En parallèle de cette révolution domestique, on a vu une révision approfondie des idées et méthodes dans les arts plastiques en général, marquée par des signes tels que le *Foundation Manifest of Futurism*, la découverte en Europe de Frank Lloyd Wright, *Ornament and Crime* d'Adolf Loos, la conférence d'Hermann Muthesius au Westbund Congress de 1911, l'avènement de la peinture Cubiste, etc. Ces éléments sont un tournant décisif dans le développement de l'architecture moderne ; on y voit une certaine cohérence avec ce qui est arrivé depuis et un schisme avec ce qui est arrivé avant. Et l'Art nouveau, *lo Stile Liberty*, est arrivé avant.

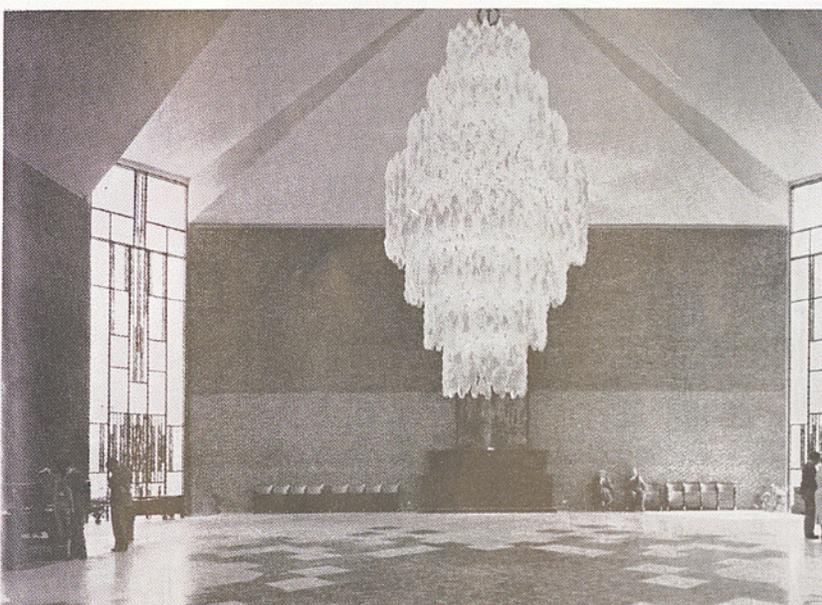
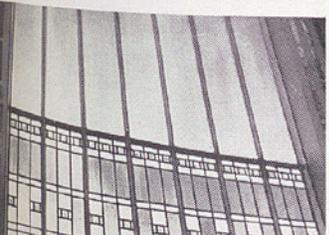
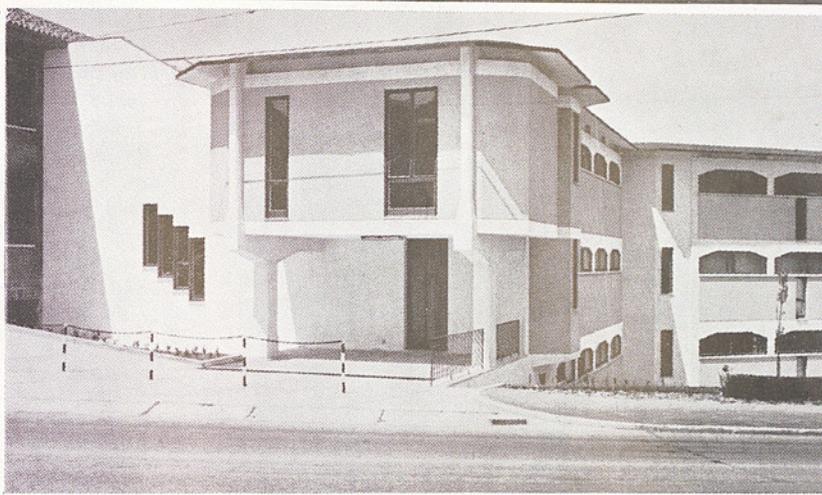
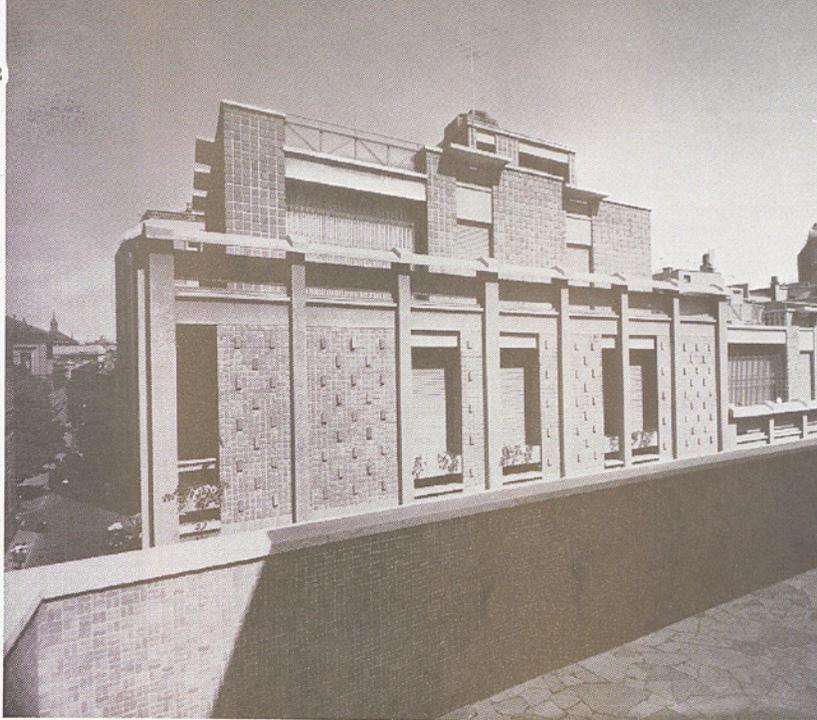
Il est devenu convention, à cause d'une trop grande considération donnée à ce que les maîtres de l'Art nouveau promettaient de réaliser, de considérer l'Art nouveau comme le premier des nouveaux styles, mais il semble évident qu'il était plutôt le dernier des anciens styles, malgré

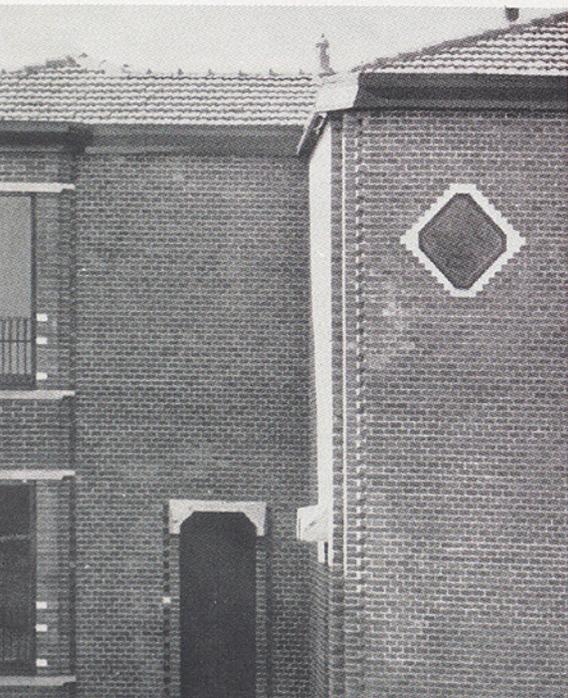
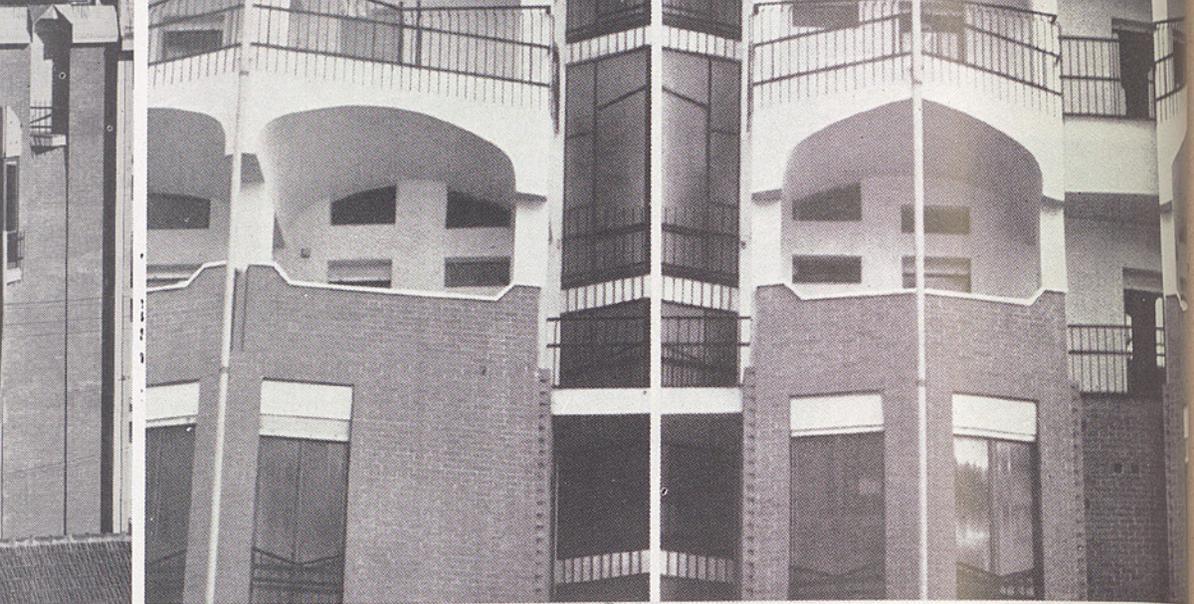
NEOLIBERTY



The extent to which the famous names of Milanese architecture have retreated can be judged by these two blocks by Figini and Pollini, one of 1949 in the via Broletto, 1, and the other in the via Circo, completed last year, 2.

3 and 4, the relationship of the retreat to historical precedents can be measured by comparing two illustrations, 5 and 6, of a late villa by Otto Wagner (as they appeared in Bruno Zevi's magazine *l'Architettura*) with two recent works in which Ernesto Rogers was involved, the *Aquila* offices in Zaule, with their dummy pitched eaves concealing a flat roof behind, and the interior of the Italian Pavilion in Brussels, with its Wagnerian stained glass (and its stupendous outburst of Milanese Chandelierism).





In spite of the work of their elders, it is the young who have been credited with the creation of Neoliberty, as exemplified by their work in Turin, Milan and Novara.

7 and 8, in Turin, the much-discussed Bottega d'Erasmus, by Roberto Gabetti and Alvaro d'Isola, emulates the hard, brisk plasticity of Mackintosh on the front, and something softer and more Viennese at the back. 9, at San Siro, outside Milan, the stable-block designed by Gae Aulenti seems to draw on the same late nineteenth-century sources as the earliest Le Corbusier (AR, March, 1959.)

10, near Novara, the block of duplex apartments by Gregotti, Meneghotti and Stoppino, shows unmistakable likenesses to Amsterdam-school work that appeared in Casabella about the time of their completion.

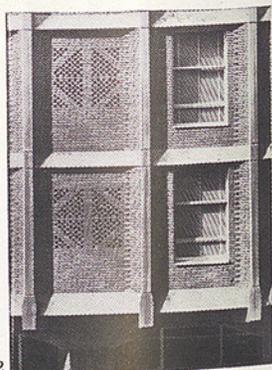
11, apparent 'Modern Historicism' is not restricted to Italy—witness this house by David Gray at Lowestoft—but a case can be made for drawing on some periods rather than others. 12, finally, Neoliberty is not limited to the North of Italy; this detail is from a new block in Rome designed by the well-known Cooperativa di Reggio d'Emilia.

7	8
9	
10	

NEOLIBERTY



11



12

continued from page 232]

of Italian aesthetes, spoke of *lo Stile Liberty* in a recent book (significantly entitled *Oscillazioni del Gusto*) as a style 'very near to us.'

Questioned about his attitude to both Neoliberty and its forerunner, Dorflès replied, in a letter from which the following are quotations, 'Today . . . my position is critical towards the excessive stylistic and decadent indulgences of certain Milanese and Torinese groups (including some of the experiments of Aulenti, BBPR, etc.) without, however, considering it purely a piece of provincialism as Zevi does.' This, from Dorflès, should warn us that, for Italians, Art Nouveau, or its local variants, has some continuing validity that it has lost elsewhere, and he goes on to make a statement that opens up a wider question of more than Italian relevance: 'But I am convinced still, that the future in architecture, as much as in design generally, lies more in a stylistic continuation of the Art Nouveau than in the Bauhaus-style.'

Now the problem of alternatives to the 'Bauhaus-style' is one that clearly exercises the minds of younger architects in many parts of the world, even if they have not, as in England, an explicit hostility to 'the white architecture of the Thirties.' There is a widespread feeling that much that was of value in the architecture and theory current before 1914 was lost or buried in over-hasty stylistic formulations in the early Twenties, and then forgotten during the Academic phase of the Thirties—hence that preoccupation of younger architects, to which Henry-Russell Hitchcock has drawn attention, with architectural questions that were current about the time they were born.

But, even if the men of the nineteen-twenties were wrong, and the men of the thirties were stubborn in error, that is no reason for going back to the beginning and starting all over again. Events have moved too fast, even in the Forties, for there to be any time for architecture to go back and re-puzzle its earlier problems. Over and above this, there are particular reasons for not going back to Art Nouveau.

The only conceivable justification for reviving anything in the arts is that the reviver finds himself culturally in a position analogous to that of the time he seeks to revive—a return to something like classical sophistication and affluence in Fourteenth-century Italy justifies the Renaissance architecture of the Fifteenth, the achievement of something like Athenian democratic sentiment in the early nineteenth justifies *le style neo-grec*. What undermines these justifications is the presence of factors that notably were not present in the styles revived—Christianity in Renaissance architecture, industrialization in *neo-grec*—and where these intrusive factors are too large to be overlooked, the justification must fail.

Now a justification of Neoliberty on the basis that Milanese *borghese* life is still what it was in 1900 is indeed implied in the polemics of Aldo Rossi. But it will not wash, because that life is not at all what it was at the beginning of the century, as Marinetti, with his fanatical automobilism, already recognized in Milan in 1909, Art Nouveau died of a cultural revolution that seems absolutely irreversible: the

domestic revolution that began with electric cookers, vacuum cleaners, the telephone, the gramophone, and all those other mechanized aids to gracious living that are still invading the home, and have permanently altered the nature of domestic life and the meaning of domestic architecture.

Parallel with this domestic revolution there was a thorough overhaul of ideas and methods in the plastic arts generally, marked by such signs as the Foundation Manifesto of Futurism, the European discovery of Frank Lloyd Wright, Adolf Loos' *Ornament and Crime*, Hermann Muthesius's lecture to the Werkbund Congress of 1911, the achievement of fully Cubist painting, and so forth. These mark a watershed in the development of modern architecture; there is a certain consistency about everything that has happened since, and a schism from what happened before. And Art Nouveau, *lo Stile Liberty*, happened before.

It has become a convention, based chiefly on paying too much attention to what the masters of Art Nouveau claimed they were doing, to regard it as the first of the new styles, but the evidence of the eye affirms that it was the last of the old, in spite of the signs of transition that can be found in its best works. To revive it is thus to abdicate from the Twentieth Century—which may have purely personal attractions, like going to live on a desert island, but is no help to one's fellow-men, and architecture, for better or worse, concerns one's fellow-men.

On the other hand, these objections do not—yet—apply to the tendency to a *de Stijl* revival visible in Anglo-Saxon countries, reaching an extreme point, as far as England is concerned, in David Gray's recent house at Oulton Broad. Even insofar as this revives the forms of Rietveld's work, it does at least revive forms created since the watershed, still possessing a marginal significance. But if the present disquiets of architecture resolve themselves in a crisis of ideas—such as the Neolibertarians claim is already upon us—and raise another cultural watershed, then the Rietveld revival, as well, will cease to have any live significance for us, and Neoliberty will become a revival of—not a pre-mechanical culture—but the last pre-mechanical culture but one.

But all such justifications are marginal; the lasting significance of the revolution put in hand in 1907 is that it has given Western architecture the courage to look forward, not back, to stop reviving the forms of any sort of past, middle-class or otherwise. The performance of the revolutionaries may not have matched their promise, but the promise remains and is real. It is the promise of liberty, not *Liberty* or 'Neoliberty,' the promise of freedom from having to wear the discarded clothes of previous cultures, even if those previous cultures have the air of *tempi felici*. To want to put on those old clothes again is to be, in Marinetti's words describing Ruskin, like a man who has attained full physical maturity, yet wants to sleep in his cot again, to be suckled again by his decrepit nurse, in order to regain the nonchalance of his childhood. Even by the purely local standards of Milan and Turin, then, Neoliberty is infantile regression.

les signes d'une transition déjà visibles dans les meilleurs ouvrages Art nouveau. Faire renaître l'Art nouveau, c'est abdiquer face au XXe siècle – ce qui peut être attirant, un peu comme le rêve de tout quitter pour vivre sur une île déserte, mais à titre purement personnel, sans aucun égard pour notre prochain; et l'architecture, pour le meilleur ou pour le pire, c'est surtout considérer son prochain.

D'un autre côté, ces objections ne s'appliquent pas – du moins pas encore – à la tendance d'une renaissance de Stijl visible dans les pays anglo-saxons, atteignant son paroxysme, dans le cas de l'Angleterre, dans la maison récente de David Gray à Oulton Broad. Même si cette maison ranime les formes du travail de Rietveld, au moins ranime-t-elle des formes créées depuis le tournant décisif, au moins possède-t-elle toujours une signification marginale. Or, si les préoccupations présentes de l'architecture se résolvent par une crise d'idées – que les *Neoliberarians* nous incombent déjà – et soulèvent un autre tournant culturel décisif, alors le retour de Rietveld, également, ne sera plus signifiant pour nous, et le Neoliberty deviendra la renaissance non d'une culture pré-mécanique mais de la dernière culture pré-mécanique.

Mais toutes ces justifications sont marginales; la signification durable de la révolution engagée en 1907 réside dans le fait qu'elle a donné à l'architecture occidentale le courage d'aller de l'avant et non vers l'arrière, le courage de cesser de vouloir raviver les formes d'un quelconque passé de classe moyenne ou autre. Les performances des révolutionnaires n'ont peut-être pas atteint leurs promesses, mais la promesse demeure et est réelle. C'est la promesse de la liberté, non du Liberty ou du Neoliberty, la promesse de ne pas avoir à porter les habits surannés de cultures antérieures, même si ces cultures antérieures chantent les *tempi felici*. Vouloir porter à nouveau ces habits serait comme être, comme le dit Marinetti pour décrire Ruskin, un homme ayant atteint sa pleine maturité physique qui dormirait encore dans son berceau, se nourrirait encore au sein de sa vieille nurse décrépée, dans l'espoir de retrouver l'insouciance de son enfance. Même pour les standards purement régionaux de Milan et Turin, le Neoliberty est une régression infantile.

Légende p. 12 : L'immense échelle des travaux de l'autoroute Londres-Yorkshire, mise en contraste par l'échelle d'une route existante majeure (l'A45, de Northampton à Weedon) qu'elle croise à Upper Heyford, ci-contre, met en exergue la rupture spectaculaire que le programme de la nouvelle autoroute créera avec les particularité et dimensionnement du paysage anglais. Ceci souligne la nécessité de faire appel à des architectes et paysagistes dès le début de la conception d'autoroutes, comme le remarque Raymond Spurrer dans un article pp. 242-246, au lieu de les solliciter à la fin dans la visée d'une esthétique de finition des travaux d'ingénieurs routiers.

*** P. 14 :** La polémique de Rossi et les illustrations de travaux typiques du Retrait peuvent être trouvés dans *Casabella*, n° 213 (d'autres bâtiments avaient été illustrés plus tôt dans le n° 217) ; l'attaque éditoriale de Zevi sur le « provincialisme » se trouve dans *l'Architettura* n° 33, et quelques commentaires éditoriaux pertinents postérieurs, moins engagés, dans *Architettura-Cantiere* n° 18.

note bas de page p. 16 : Ce terme est surtout approprié pour décrire les *intentions* du Retrait ; ses sources stylistiques vont bien au-delà du Liberty sauvage de, par exemple, d'Aronco, et remontent clairement au *Wagnerschule* de Vienne, voire à l'école d'Amsterdam (particulièrement vers de Klerk) et celle de Glasgow. De ces deux dernières sources viennent probablement la préoccupation de la brique et une tendance à équarrir les profils et silhouettes des projections et dalles de toitures. Néanmoins, le terme *Neoliberty* peut convenir car il a été estampé par quelqu'un de proche et sympathique au mouvement.

Légende p. 19 : La mesure dans laquelle les grands noms de l'architecture milanaise se sont *retirés* peut être évaluée au-travers de ces deux blocs de Figini et Pollini, l'un datant de 1949 sur la via Broletto, en **1**, et le second sur la via Circo, livré l'année dernière, en **2**.

En 3 et en 4, la relation de la retraite avec des précédents historiques peut être mesurée en comparant deux illustrations, en **5** et en **6**, d'une villa d'Otto Wagner (telles qu'apparues dans le magazine de Bruno Zevi *l'Architettura*) avec deux travaux récents sur lesquels a travaillé Ernesto Rogers, les bureaux Aquila à Zaule, avec leurs avant-toits élancés factices dissimulant une toiture plate, et l'intérieur du Pavillon italien de Bruxelles, avec son vitrail wagnerien (et son incroyable démonstration de *Chandelierism* milanais).

Légendes p. 20 : Malgré les travaux de leurs prédécesseurs, ce sont les jeunes qui ont reçu le crédit de la création du Neoliberty, comme le montrent leurs travaux à Turin, Milan et Novara. En **7** et en **8**, à Turin, la polémique Bottega d'Erasmus, de Roberto Gabetti et Almaro d'Isola, imite, en avant, la dure et dynamique plasticité de Mackintosh, tandis qu'une esthétique plus douce et viennoise apparaît en arrière. En **9**, à San Siro, près de Milan, les écuries conçues par Gae Aulenti semble s'inspirer des mêmes sources fin XIXe siècle que les premiers travaux de Le Corbusier (AR, mars 1959). En **10**, près de Novara, le bloc d'appartements en duplex de Gregotti, Meneghotti et Stoppino, montre des similitudes évidentes au travail de l'École d'Amsterdam observable dans *Casabella* au temps de sa complétion.

En **11**, l'« Historicisme moderne » apparent n'est pas restreint à l'Italie – comme le montre cette maison de David Gray à Lowestoft – mais il est intéressant d'observer que certaines périodes sont plus revisitées que d'autres. **12**, enfin, le Neoliberty ne se limite pas au nord de l'Italie : ce détail provient d'un nouveau bloc, à Rome, conçu par la fameuse *Cooperativa di Reggio d'Emilia*.

Introduction

En avril 1959, Reyner Banham¹, *l'enfant terrible*² de la théorie anglaise, déclara le “retrait italien de l'architecture moderne” dans les colonnes de *The Architectural Review*. A travers le journal, populaire à l'international, le jeune théoricien prit pour objet l'architecture contemporaine italienne dont les récentes explorations linguistiques manifestaient un retour appuyé au *stile Liberty*, l'Art nouveau italien du début du XXe siècle. Fustigeant cette démarche, il lança par la même occasion une vive polémique qui mit en lumière les positions subversives des architectes de la péninsule.

L'auteur, arrivé à la *Review* quelque années auparavant, avait déjà commencé à diffuser ses analyses de l'architecture italienne du début des années 1950; sa parution de la fin de la décennie installa une prise de parti idéologique.

Pour Banham, le NeoLiberty témoignait de l'expression la plus caractérisée de passéisme architectural. Selon lui, ce type de démarche dénotait un assèchement de la créativité qui compromettait la lecture du présent. Ferme opposé à tout *revival*³, Banham s'engagea en faveur d'un esprit du temps, déterminé par les conditions et les idées de son époque⁴. En ce sens, le retour à une période donnée ne pouvait survenir que si l'on se trouvait dans une situation comparable à celle que l'on projette à nouveau. Pratique comme un style, le retour aux formes préexistantes semble viable, mais envisagé comme une attitude, le NeoLiberty se compromettait fatalement face à la “révolution culturelle” et sa mécanisation, disqualifiant dès lors les raisons d'être du *stile Liberty*.

Principalement centrés autour de Milan et Turin, l'ensemble des ouvrages d'après-guerre des *NeoLibertarians* se vit étendu par Banham, qui y ajouta les oeuvres d'Ignazio Gardella, Figini et Pollini mais surtout d'Ernesto Nathan Rogers⁶.

Qualifié par le britannique de “figure héroïque de l'architecture de la fin des années 1940 et du début des années 1950”, Ernesto Rogers s'établit en effet sur la scène italienne en raison de ses activités tentaculaires dans le domaine architectural. Fondateur du studio BBPR dont il était le “R”, il tenta par son emprise médiatique de forger un présent à la théorie italienne en rémission après le long silence qu'imposa le conflit armé.

1. voir notamment

Reyner Banham, Mary Banham, Sutherland Lyall, Cedric Price, Paul Barker, “A Critic Writes Selected Essays by Reyner Banham”, ed. University of California Press, 1999

Nigel Whiteley, “Reyner Banham, Historian of the immediate future”, ed. MIT Press, 2002,

2. *The Architectural Review*, n° 1095, 1988, “J.M. Richards Writes”, J.M. Richards

3. *Résurrection, renaissance*. Cette notion fut assez présente dans les débats théoriques anglais du tournant du XXe siècle principalement porté par John Ruskin

voir John Ruskin, “The Seven Lamps of Architecture”, ed. Dover Publications, 1989, publié pour la première fois en 1849

4. Whiteley Nigel, “Reyner Banham, Historian of the immediate future”, op.cit p.17

5. *The Architectural Review* n° 747, 1959, “NeoLiberty, The Italian Retreat from Modern Architecture”, Reyner Banham

6. voir notamment

Chiara Baglione, “Ernesto Nathan Rogers 1909-1969”, ed. Franco Angeli, 2012

Ernesto Nathan Rogers, “Esperienza dell'architettura”, recueil d'articles paru en 1958, ed. Einaudi

A la tête d'une revue italienne d'envergure, *Casabella Continuità*, l'architecte utilisa sa tribune afin de reconquérir, d'une part, la tradition artisanale délaissée par les méthodes de production d'alors, et d'autre part, *la ville historique* dont la "continuité" avec l'environnement préexistant constituait la composante essentielle. La méthode que la revue adopta, fondée sur une recherche érudite et méticuleuse des motifs formels du passé, mena les jeunes étudiants de Rogers et rédacteurs du magazine vers la redécouverte des valeurs perdues de l'Art nouveau.

Ainsi, les oeuvres de Roberto Gabetti, Aimaro Isola, Gae Aulenti, Vittorio Gregotti ou encore Giorgio Rainieri, tous rassemblés autour de l'appellation "*NeoLiberty*" choisie par l'architecte Paolo Portoghesi en 1958⁷, furent accusés par Banham de "*régression infantile*"⁸ ne laissant plus à cette dénomination qu'une charge péjorative.

Alimentée par revues interposées, la polémique enfla lorsque Rogers répondit à Banham. D'avril à décembre 1959, seules trois parutions nourrirent un affrontement entre le britannique et l'Italien, conclu par Banham dans le n° 754 de *The Architectural Review*⁹.

L'état des discussions existantes à ce sujet traitent souvent des attitudes italiennes, mais peu de textes se consacrent aux raisons du rejet britannique¹⁰. On peut compter parmi ceux-ci certaines publications de Mary-Lou Lobsinger ou l'article de Manuel López Segura pour les *Cuadernos de Projectos Arquitectónicos* qui s'attachent particulièrement à qualifier la production NeoLiberty et le rejet qu'elle suscita. López Segura propose quant à lui une analyse succincte des échanges entre *Casabella Continuità* et *The Architectural Review*, en mettant l'accent sur le conflit.

Dans la littérature française, le sujet du NeoLiberty apparaît peu. Jean-Louis Cohen propose de le remettre dans son contexte historique à l'occasion de son ouvrage sur les *Italophilies*¹¹. Source bibliographique majeure des rapports entretenus entre la France et l'Italie, le livre se concentre majoritairement sur les apports des démarches italiennes à la dimension urbaine et ses ancrages politiques. Si ce rapport de Cohen restitue une fresque extrêmement détaillée de l'évolution, entre la France et l'Italie, des regards portés sur l'architecture, il délaie les conditions du transfert entre Banham et Rogers.

En Italie, en revanche, cette période illustre un moment-clé sur lequel les commentaires sont multiples. Le recueil de Luca Molinari et Anna Gian-

7. *Comunità*, n°65, 1958, "Dal neorealismo al neoliberty", Paolo Portoghesi

8. *The Architectural Review* n°747, 1959, "NeoLiberty, The Italian Retreat from Modern Architecture", Reyner Banham

9. L'opposition en question est constituée de l'attaque virulente de Banham en avril 1959, suivie d'une réponse de Rogers en juin pour s'achever sur une conclusion générale en décembre.

Voir notamment

The Architectural Review, n°747, 1959, "NeoLiberty, the retreat"... art.cit

Casabella Continuità, n°228, 1959, "L'Evoluzione dell'architettura, risposta al custode dei frigidaires", Ernesto Nathan Rogers

The Architectural Review, n°754, 1959, "NeoLiberty, the debate", Reyner Banham

10. *Cuadernos de projectos arquitectónicos*, n°4, 2013, "NeoLiberty & co. The The Architectural Review against 1950s Italian historicism", Manuel López Segura

11. Rapport de recherches Jean Louis Cohen, "La coupure entre architectes et intellectuels ou les enseignements de l'Italophilie", ed. Mardaga, publié une première fois par l'Ecole d'architecture de Paris-Villemin en 1984

netti, par exemple, tente moins d'expliquer les raisons des dissensions anglo-italiennes que d'interpréter voire de légitimer la posture transalpine¹². Le spectre du NeoLiberty planera un temps au-dessus de l'oeuvre de Manfredo Tafuri, qui en définira les contours par le biais d'une analyse psychanalytique¹³. Il soulignera le déclin des maîtres à penser de l'entre-deux guerres et la quête identitaire des jeunes *NeoLibertarians*, au prix d'un pillage des caractères poétiques et allusifs de l'Art nouveau, âge d'or de la bourgeoisie éclairée dont ils faisaient partie. Enfin, l'historien britannique Anthony Vidler fournit également une brève étude du NeoLiberty dans son ouvrage *Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism*¹⁴. Seule une série d'articles du même auteur parue dans *The Architectural Review* entre 2011 et 2014¹⁵ indique le tournant décisif que la polémique internationale fera prendre au débat.

Pourtant, une fois mis en perspective critique, le profond rejet de Banham traduit les enjeux de positions distinctes entre les deux pays. Ces différents enracinements thématiques sont palpables à la lumière d'une investigation dont l'outil principal serait la revue d'architecture. Véritable *sismographe*¹⁶, les périodiques offrent la possibilité de sonder le passé. Étudier leurs diachronies revient donc à effectuer un carottage dans les préoccupations de l'époque examinée. Hélène Lipstadt¹⁷ parle de la presse spécialisée en architecture, l'envisageant dès ses origines comme un moyen d'établir une "*autonomie*" de l'oeuvre architecturale. Cette autonomie tend, selon l'auteure, à être employée par un cercle d'intellectuels fabriquant ainsi leur propre actualité par la sélection d'édifices de choix ou la chronique d'événements particuliers. Bien que les revues d'architectures ne représentent qu'un faible segment des inquiétudes ressenties par la profession, elle renseigne néanmoins sur un " filtrage délibéré qui dépend d'un système de relations que le rédacteur maintient, et avec ses lecteurs, et avec l'ensemble des institutions culturelles qui existent dans son domaine"¹⁸.

Les articles de revues seront donc une ressource fondamentale qui permettront, à mesure qu'on les analysera, de rendre compte avec précision des tentatives et des échanges survenus en des espaces et temps donnés. La médiatisation singulière que véhicule périodique rend alors possible la capture sur le vif de pensées potentiellement fugaces.

Le mémoire tente ainsi de dépasser "l'énigmatique étape du *NeoLiberty*"¹⁹ en se proposant de cartographier un instant de la théorie archi-

12. Anna Giannetti, Luca Molinari, "Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra", ed. Alinea Editrice, 2010, " *La Torre Velasca non fu' un 'infantile ritratta*" P. Belfiore, M.D. Morelli, p.128

13. Manfredo Tafuri, *Vittorio Gregotti, Projet et architecture*, ed. Electa Moniteur, 1982

14. Anthony Vidler, "Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism", ed. Writings Architecture, 2008

15. *The Architectural Review*, 2011, "Troubles in Theory", Anthony Vidler

16. la revue *EAV*, n°10, 2005, "Perspecta, la fin du commencement", Kenneth Frampton

17. Hélène Lipstadt, Rapport de recherche, "Polémique débat conflit - Architectes et Ingénieurs dans la presse" 1977

18. *ibid.*

19. Rapport de recherches Jean Louis Cohen, "La coupure entre...", *op.cit*

tecturale dans plusieurs pays au-travers d'une querelle, en y recherchant l'apparition de thèmes qui prendront toute leur mesure dans les débats de la seconde moitié du XXe siècle.

Afin de comprendre au mieux les raisons de la médiatisation des ouvrages NeoLiberty, un propos liminaire traitant du contexte historique permettra de saisir les grands enjeux de l'architecture milanaise du milieu du XXe siècle. Il s'agira d'étudier le bourgeonnement du NeoLiberty en le croisant avec la politique éditoriale de *Casabella Continuità*. Toujours à travers le magazine d'architecture, nous étudierons le déploiement de cette tendance orchestrée par Ernesto Rogers dans l'espace médiatique. Ce premier volet verra se dessiner en parallèle la vision personnelle et fantasmée de l'Italie que Banham échafaude à partir de ses propres travaux et de sa lecture des revues.

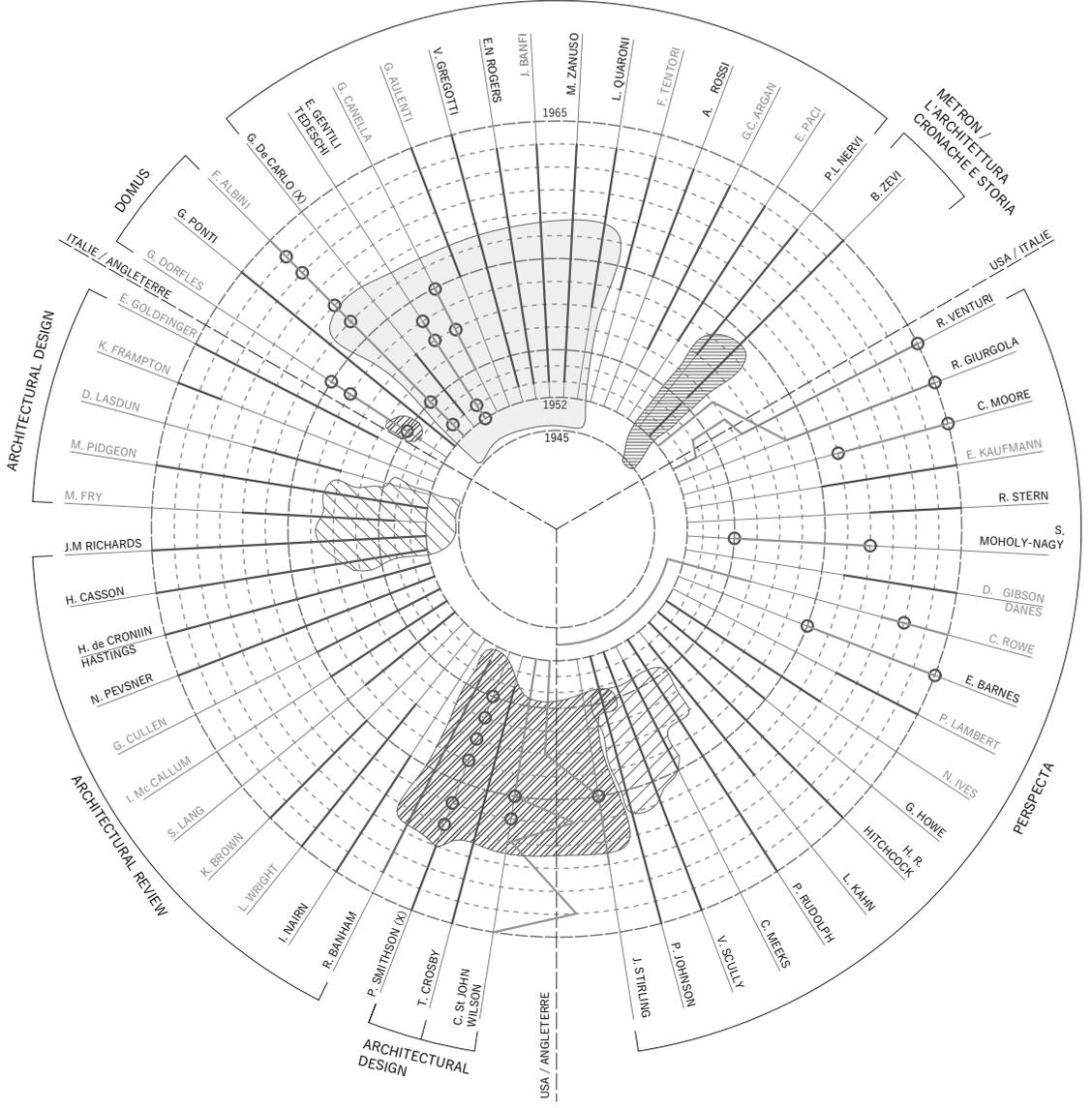
La deuxième étape de notre exposé portera sur la série d'événements médiatiques qui jalonnent la diffusion progressive des positions italiennes à l'international. La réception que leur réserve le théoricien anglais et certains de ses proches, notamment Alison et Peter Smithson, marquera une première étape de l'analyse. Par le biais des ouvrages exhaustifs de Nigel Whiteley et Anne Massey et des revues d'outre-Manche, il s'agira de recomposer une image de la scène architecturale anglaise qui, prise d'un élan nouveau, fit émerger une génération de penseurs réunis par des cercles de réflexions plus ou moins formels. L'avènement de l'iconoclaste théoricien anglais dans l'intelligentsia britannique pourra s'apprécier au regard de son parcours au sein de *The Architectural Review* durant une décennie, conclue par la parution de son premier ouvrage majeur en 1960.

Le troisième axe se déroulera en deux temps.

En premier lieu, nous tâcherons d'évaluer les retombées de l'article de Banham dans le débat anglais, dans lequel le journaliste tentera d'insérer ses postures intellectuelles. La revue italienne *Zodiac* permettra ensuite par la nature de sa ligne éditoriale d'offrir une vue d'ensemble de l'état du contexte théorique afin de déterminer un point d'inflexion dans les dialogues théoriques anglais et italien. Nous nous attarderons également sur les travaux de Louis Martin, Hélène Jannièrre, Alexis Sornin et France Vanlaethem, dont les publications permettent un repérage séquencé des débats théoriques et critiques de l'époque, mais également une source bibliographique d'envergure.

Enfin, comme pour l'Italie et la Grande-Bretagne, il conviendra de tisser une correspondance avec la situation américaine, proche des enjeux européens de l'époque. En fournissant une analyse de la revue *Perspecta*, on pourra noter dans les trois pays examinés un parallélisme des structures qui tend à ritualiser le processus médiatique. L'existence de cercles de réflexions et leurs rapports ténus avec le monde académique fourniront un cadre favorable à la construction des postures exposées.

CASABELLA CONTINUITA



-  Publication(s)
-  Présence dans le Comité Editorial
-  Parcours
-  PROCRUSTES CLUB
-  MSA (MOVIMENTO STUDI PER L'ARCHITETTURA)
-  INDEPENDENTGROUP
-  MARS Group (Modern Architectural Research Group)
-  APAO (Associazione per l'Architettura Organica)
-  Membre de TEAM X

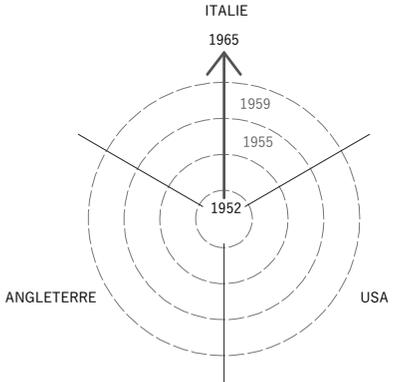


Figure 1: Cercles d'influences et interactions entre revues dans trois pays

Document, d.t



Figure 2: couverture de
Casabella Continuità,
n° 215, 1957

1.

NeoLiberty, racines et fondements

Mécénat industriel et essor éditorial

“NeoLiberty: the Italian Retreat from Modern Architecture”²⁰ part d’un postulat, celui d’une Italie fantasmée par ses voisins. Avant de commencer son plaidoyer, Banham énumère les espoirs chimériques qu’il avait fondé par-delà la Manche, à travers l’analyse d’une partie de la production italienne pour lesquelles revues furent un miroir déformant. Selon le traitement médiatique qu’on leur réserva, certains phénomènes - dont le NeoLiberty - apparurent plus ou moins imposants qu’ils ne l’étaient réellement.

Puisque notre recherche nous amène à nous interroger sur l’existence de deux pensées conflictuelles à travers les prismes de *Casabella Continuità* et *The Architectural Review*, nous tâcherons tout d’abord de circonscrire le statut des revues en Italie. Leurs échos et leur diffusion, sans retracer leur vaste pluralité de discours, sont fortement indexés à une conjoncture économique et sociale s’étendant de l’entre-deux-guerres à l’après-guerre. Succinctement dans ce chapitre, il nous appartiendra de restituer le cadre académique et économique qui participa à la prospérité - sinon à la prolifération - des périodiques d’architecture dont l’engagement fut un facteur primordial. Indépendamment des grands groupes industriels qui se constituaient dans la région lombarde, le groupe Olivetti tissa des liens remarquables avec le domaine éditorial.

Olivetti et la politique industrielle

L’essor industriel que connut le nord de l’Italie depuis l’entre-deux-guerres, poursuivie par le *miracolo economico* des années 1950, fut en grande partie centré autour de Turin. Une famille, les Olivetti, attira particulièrement l’attention. Le rôle des acteurs de l’entrepreneuriat, conjugué à la mutation des conjonctures économique et politique relatives à l’après-guerre conduisit le monde artistique à bouleverser ses méthodes. La politique industrielle menée par les Olivetti démontra la vigueur fertile de la pensée théorico-sociale, économique et artistique. Par les réformes pilotées par la firme, l’appareil productif nord-italien évolua. Singulièrement, dans la région de Turin et Milan, la dominance de groupes industriels tels qu’Olivetti, FIAT et Pirelli entraîna une montée en puissance d’élites bourgeoises²¹ bien installées dans ce nouveau capitalisme, qui jouèrent un rôle dominant dans la formalisation de la commande NeoLiberty.

Camillo Olivetti (1868-1943) fut le premier entrepreneur de la firme Olivetti. Diplômé de l’Ecole Polytechnique de Turin en ingénierie, il passa ensuite deux ans aux Etats-Unis, où il travailla comme assistant en génie électrique de l’Université de Californie. De retour en Italie, il décida de fonder à Ivrea, modeste commune à une cinquantaine de kilomètres de Turin,

20. *The Architectural Review*, n°747, 1959, “NeoLiberty, the italian retreat from...” art.cit

21. Silvia Danesi et Luciano Patetta, “Il razionalismo e l’architettura in Italia durante il fascismo, “Struttura economico-sociali e fascismo fra le due guerre”, Valerio Castronovo ed. La Biennale di Venezia

une première entreprise destinée à la production de petits appareillages de mesure, la C.G.S (Centimètre, Gramme, Seconde). Camillo Olivetti, sensible à la pensée socialiste, fut une figure du patronat unique, comme le montre sa correspondance avec sa femme:

”Je m’inscrivis au Parti socialiste et me jetai à corps perdu dans la lutte (...) en mai 1898, je me rendis à Milan dans la ferme intention de prendre part à la révolution. A Milan, rien ne se passa de ce que j’avais prévu, à cause des ces chefs (Turati, etc...) qui ne comprirent rien et ne surent ni freiner, ni guider le mouvement”²².

Ces révoltes font référence aux perturbations rencontrées à Milan en 1898 et dues à la hausse majeure du prix des denrées alimentaires. Conséquemment, les autorités milanaïses se virent décréter l’état de siège et ordonnèrent la fusillade des partisans rebelles, fait que l’historien Benedetto Croce analysera plus tard comme une “attaque d’agents viraux sur un corps sain”²³.

Camillo Olivetti semble en outre s’intéresser très tôt au médium de la revue ; l’éditorial *L’Azione Riformista*, hebdomadaire fondé en août 1919, tint lieu d’un premier relais pour ses idées socialistes. Il y dépeignait sa “foi” dans les avancées majeures du socialisme, mais également sa volonté certaine d’aider à établir un nouveau système politique focalisé sur un nouvel ordre social. Les premières répercussions des engagements moraux de l’industriel se traduisirent formellement par sa commande, dès 1926, de logements pour les contremaîtres, encadrés par son fils Adriano à l’usine d’Ivrea (grand complexe industriel qu’ils inaugurèrent en 1907).

Le parcours d’Adriano (1901-1960) s’inscrit d’emblée dans les pas de son père; comme lui, il obtient son diplôme d’ingénieur à l’Ecole Polytechnique de Turin, et résidera aux États-Unis en 1925.

En janvier 1920, *L’Azione Riformista* met en pause sa parution pour laisser Adriano Olivetti intégrer la rédaction. En parallèle, sa participation à un nouvel hebdomadaire, *Tempi Nuovi*, se fonde dans la lignée des velléités socialistes de la dynastie Olivetti. Ce nouveau journal a pour ambition de dénoncer le milieu patronal italien, la classe politique et d’agiter la reprise du système productif et social. Avec une note de fatalisme, les rédacteurs y constatent les échecs démocratiques italiens et la défaite du gouvernement de Bonomi²⁴.

De 1926 à 1932, l’action d’Adriano Olivetti au sein de la société familiale prend de l’ampleur, posant les jalons d’une activité fortement marquée

22. Camillo Olivetti, “Lettere americane”, ed di Comunità, 1968 p.195

23. Benedetto Croce, “Histoire de l’Italie 1871-1915”, ed., Laterza 1928.

24. *L’Architecture d’Aujourd’hui* n°188, 1976, “la dynastie Olivetti”, Amerigo Restucci, monographie de l’oeuvre d’Olivetti

par les principes moraux de son père. En incarnant personnellement²⁵ certaines ambitions sociales, l'entreprise se structure autour de valeurs économiques rapportées de l'étude des procédés tayloristes, observés lors des séjours américains des Olivetti. S'ensuit un fort développement dans le domaine économique et une grande importance donnée aux secteurs du design et de la publicité. En s'inspirant de ces nouvelles méthodes rationnelles d'organisation du travail²⁶, l'industriel met en place un système économique viable. Il conçoit, en outre, l'entreprise comme un tout inséparable et organique duquel dépend la paix sociale. Tout en se développant, la société Olivetti & C. se caractérise par une organisation centrée sur la responsabilité et l'esprit de coopération²⁷. Par ses caractéristiques insolites dans les conjonctures politique et économique d'alors, l'entreprise fait office d'unicum à l'échelle de la production territoriale.

L'esprit moderne reflété par ce patron iconoclaste se concrétise avant-guerre par une internationalisation de la production, atteignant un rythme de fabrication remarquable. En 1933, les 870 ouvriers aidés de 180 unités de fabrication livrent 15 000 machines de bureau et 9000 machines portatives.

En 1945, après un bref passage en prison pour collaboration antifasciste et fugue vers la Suisse, Olivetti regagne l'Italie dans une conjoncture politique cette fois plus favorable. C'est dans ce contexte qu'il définit les bases d'une "nouvelle société" essentiellement sociale²⁸, par lesquelles il expose sa volonté en faveur d'une entreprise rentable (déterminée par la qualité d'image de publicité²⁹ exprimant le sérieux des produits) et transformant le rapport entre entreprise et société.

Fort de ces principes, l'entrepreneur se mue peu à peu en figure capitaliste rêvant d'un "nouveau monde"³⁰, mais dont la réussite économique ne trahit pas ses ambitions éthiques. C'est pendant cette période de faste qu'il se lie d'amitié avec les peintres, philosophes et architectes de son entourage. L'esprit de "Comunità" (Communauté) émergera quand ce groupe de réflexion analysera le nouveau contexte dans lequel ils doivent évoluer, celui où la permanence des structures politiques inadéquates engendre des vides sociétaux et des perturbations de l'ordre social. L'absence d'une véritable éducation politique, l'incapacité de l'État à résoudre des crises cycliques, la dégénérescence du corps administratif de l'État, la dichotomie

25. De nombreuses sources nous rapportent la dissimulation puis la fuite du chef politique socialiste italien Filippo Turati orchestré par Olivetti. Les 12 Septembre 1926, une voiture conduite par A.Olivetti dirige S.Pertini ainsi que F.Turati vers Savone afin de les faire embarquer pour la France.

26. L'architecture d'Aujourd'hui n°188, "Les transformations de l'image du produit", P.Fossati, op.cit

27. Contextes,n°12, 2012, "L'Olivetti, une image industrielle du personnalisme et de communautarisme" Marco Maffioletti

28. Adriano Olivetti, "L'ordine politico delle Comunità. Le garanzie di libertà in uno stato socialista", ed. Nuove Edizioni Ivrea, 1945

29. Olivetti a employé des peintres et artistes afin de réaliser les publicités de sa marque. Pour plus de précisions, consulter Giuseppe Lupo, "Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta", ed. Pubblicazione dell'Università Cattolica, 1996, p.119

30. Bruno Caizzi, "Gli Olivetti", ed. Hutet, 1962, p.150

entre l'État et la culture ainsi que le conflit entre l'État et l'individu³¹ seront, entre autres, les champs d'action définis afin de ne pas répéter les erreurs du passé. La conclusion de ce constat est claire: "L'économie nouvelle ne doit plus se fonder exclusivement sur l'idée de profit individuel, mais sur la responsabilité dans le travail, l'ambition de servir la Communauté, la conscience professionnelle, le sens du devoir social, la joie du coeur."³²

Au-travers de ses écrits, qui seront publiés par sa propre maison d'édition, Olivetti se caractérise comme un industriel intellectuel. Il propose une refonte massive des rapports de l'ouvrier à l'entreprise; cette stratégie s'accompagne d'une vif attrait pour la planification et l'architecture. En journaliste raisonné, il dénonce les méfaits des migrations internes, l'industrie sauvage et l'exode rural menant les villes dévastées d'après-guerre à des extensions sans limites. Dans son journal *Comunità*, il rendra compte de la crise urbaine dont souffrent les cités désœuvrées. Se joignant au débat lancé par Lewis Mumford³³ sur les "non-cities" et le "non-plan" (initié par la standardisation des quartiers-bidonvilles suite aux grandes migrations populaires), Olivetti inaugure en 1948 le mouvement *Comunità*, soutenu par son périodique, dont le but avoué est de former un lobby politique. Ce mouvement, bien qu'étant "l'expression d'un courant minoritaire, constitue un véritable programme d'action"³⁴.

Avec *Comunità*, Olivetti offre une tribune conséquente aux protagonistes des débats politiques et urbains. L'architecte Ludovico Quaroni y signe un article³⁵ dans lequel il pose la coopération intellectuelle et politique entre les courants d'idées comme condition essentielle à la résolution des problèmes urbains.

Aussi, la présence d'Olivetti dans de nombreux organes de décisions urbains, dont l'Institut Nationale d'Urbanisme (INU), permet de lutter contre la lenteur de l'Etat en proposant des solutions concrètes.

Son implication dans le comité rédactionnel de nombreuses revues d'architecture témoigne de son attrait particulier pour la pratique architecturale et les débats d'idées conjoints, et ses actions récurrentes en matière d'architecture et d'urbanisme contribuent à nourrir l'atmosphère intellectuelle italienne par la publication et le mécénat. Le cas de *Zodiac* est révélateur de l'implication d'Olivetti dans le domaine de la parution et de la recherche. Cette revue semestrielle, fondée par Adriano Olivetti, fut totalement prise en charge par la société Ing. C. Olivetti & C., Ivrea, Italie, promouvant à sa tête Bruno Alfieri et à la direction artistique Roberto Sambonet³⁶ dès sa création en 1957. Dès ses premières publications, le comité de rédaction est doté d'interlocuteurs étrangers, afin de chroniquer l'actualité nationalement et internationalement (par la suite, et au travers de son

31. *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°188, "la dynastie Olivetti", art.cit

32. Adriano Olivetti, "La città dell'uomo", *Le forze spirituali*, ed. Edizioni di Comunità, 1960

33. Lewis Mumford, "The culture of cities", ed. A Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich, 1970 p.183, première publication en 1938

34. *Zodiac* n°6, 1960, "Adriano Olivetti", Carlo L. Ragghianti, Traduction issu *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°188

35. *Comunità*, n°13, 1952, "L'Urbanistica per l'unità della cultura" Ludovico Quaroni

36. Bruno Alfieri (1927 - 2008) est un journaliste et critique d'architecture italien, Roberto Sambonet, designer de son état, prend quant à lui la direction artistique de la revue. L'établissement de ce type de profil à la tête d'un périodique prouve résolument une ligne éditoriale fondée sur la recherche théorique et la quête de champs disciplinaires transver-saux.

spectre éditorial ainsi que des enjeux traités, nous étudierons les apports implicite et explicite que cette revue offrit à la théorie italienne).

La participation d'Olivetti dans le champ de la publication d'architecture s'avère tentaculaire; il intervient même dans les pages commerciales d'autres groupes et revues d'importance. Les différentes campagnes publicitaires éditées dénotent la force du soutien financier de la classe industrielle dans la parution de revues de fond. Les publicités pour Fiat ou Olivetti illustrent les préoccupations des grands groupes de l'essor industriel turinois dans le parrainage de la sphère architecturale nord-italienne. De surcroît, cette iconographie permet aux firmes de créer de l'intérêt pour l'adoption de nouvelles technologies domestiques, mais aussi pour les recherches graphiques et esthétiques qu'elle génère³⁷. Les arrivées de Figini et Pollini, comme celle de Schawinsky, dont la démarche s'inspire du Bauhaus, contribuent à l'apport d'images de marques.

Avec l'aide de Pintori et Sinisgalli, Nizzoli et Schawinsky se retrouvent en charge de la création artistique et contribuent, avec la machine à écrire MP1, à approcher un marché auquel ils se greffent. Ils choisissent d'y incorporer l'idée d'image de produit en générant un dialogue, non entre un vrai public et une vraie société, mais plutôt par l'image d'un public et d'une société sur un principe *métahistorique*³⁸. Les produits lancés sur le marché³⁹, bien au-delà de vanter leurs propres mérites techniques, font la promotion du "*classicisme du nouveau*", système global, politique et culturel soutenu par Olivetti.

Cette image d'une monde nouveau, secondée par le mythe de l'entreprise, est fortement relayée par la revue d'architecture, qui prend, en Italie, une place fort symbolique.

1948-1959: Développement et maturation des revues spécialisées

En citant *Comunità*, *Domus* et surtout *Casabella Continuità*, Banham indique sa connaissance des revues lombardes pour lesquelles il a de grandes attentes. Le britannique connaît particulièrement bien le contexte italien. Tout ceci précise l'intérêt que comporte pour lui la revue d'architecture ; le critique se forge une image de la production architecturale à travers le contenu des articles parus. Si, donc, les périodiques semblent être un outil de diffusion conséquent pour les réalisations italiennes, cette place de choix est due à une superposition de facteurs circonstanciels qui expliquent, bien que très superficiellement, la prééminence de ce médium ; le soutien financier, notamment du groupe Olivetti, établit un premier pilier qui, conjugué

37. Publicités extraites de *Casabella Continuità*, n° 215, mai 1957

38. Manfredo Tafuri, "History of italian architecture" 1944-1985, chapitre 3, "Aufklärung I: Adriano Olivetti and the *Comunitas of the Intellect*", op.cit

39. Nous parlons ici de la *Lexicon 80* (1948), la *Lettera 22* (1950), la *Divisumma* (1956) et la *Summa Prima* (1960).

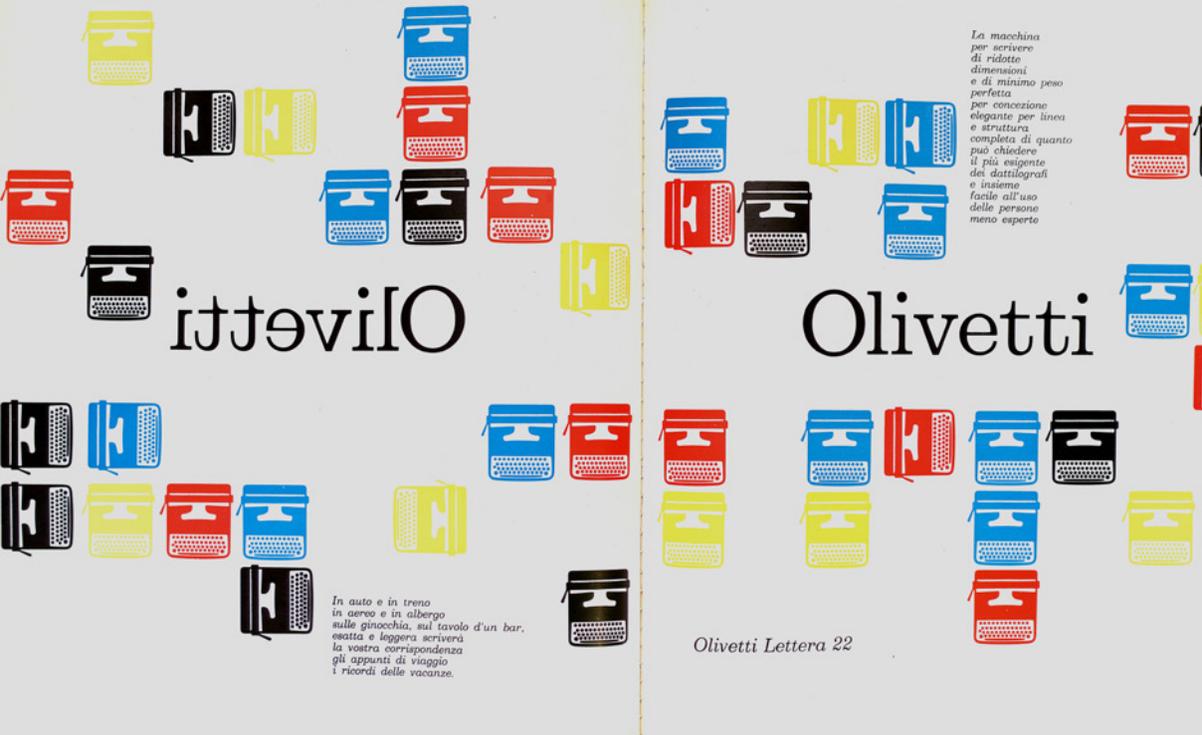


Figure 3: Publicité pour la machine à écrire Lettera 22, 1957
Casabella Continuita, n° 215, 1957

aux relations qui se nouent entre instances académiques et cercles de réflexions, formalise un besoin d'expression collective.

La formalisation de groupes de pensées centrés autour des questions de la reconstruction tend à faire surgir un mouvement commun. Dans l'Italie d'après-guerre, on identifie un processus commun dans les trois pôles de l'Italie du Nord que sont Rome, Milan et Venise. Allant fortement de concert avec le milieu académique, les groupes comme le *Movimento Studi per l'Architettura* (MSA) à Milan où l'*Associazione per l'architettura Organica* (APAO) à Rome cristallisent les ambitions d'une nouvelle génération de jeunes architectes. Ces groupes, particulièrement actifs au sein de leurs institutions académiques, proposent des traductions inédites de textes fondateurs de la toute jeune historiographie du mouvement moderne, de Pevsner à Zevi. En conséquence, les revues d'architectures, fruits de la production d'une jeunesse émergente, devint un lieu de médiatisation et de communication remarquable. Le milieu académique devient lui aussi sujet de réflexion dans les colonnes de *Metron*⁴⁰ où des acteurs venus du monde universitaire tels que Nervi, Zevi, Quaroni ou Ridolfi partagent leur enseignement. Son pendant milanais, le MSA, a pour objectif de teinter le processus projectuel d'un contenu "idéal, moral et pratique".

Ainsi, des liens très ténus entre les corps intellectuels académiques et les comités rédactionnels sont nourris vers la fin des années 1940, et de nom-

40. *Metron* n°9, 1946, "Sulla riforma dell'insegnamento nelle Facoltà di Architettura", G de Luca,

breuses revues d'architectures voient le jour⁴¹. Il serait toutefois historiquement incorrect d'assimiler ces initiatives à un seul et même courant. Si les modes d'action semblent communs, les groupes formés défendent des positions relativement différentes. Les valeurs de continuité linguistique et d'avant-garde moderne défendues par le groupe milanais ne trouvent que peu d'écho dans la pratique et la pensée romaine, dont l'examen de travaux de maîtres du modernisme comme Frank L. Wright les mène à une lecture organique de l'architecture. Au sein de la sphère romaine, deux branches se distinguent : les "conservateurs" amalgamés autour du périodique *Rassegna Critica di Architettura*, lancé en mai 1948 et, de l'autre côté, faisant ouvertement opposition à *Metron*, revue de l'APAO, de nature résolument plus progressiste⁴². "Les revues apparaissent alors comme des refuges politiques et idéologiques où la polémique est synonyme de dialectique"⁴³. En 1955, Zevi se détache de *Metron* pour fonder sa propre revue, *L'Architettura, Cronache e Storia*, dont le cap reste similaire à celui fixé avec l'APAO dans la recherche de qualité architectonique, mais propose une chronique plus détaillée et régulière de l'actualité architecturale italienne. Les années 1950 continuent de voir proliférer de nouvelles revues dont les intérêts se montrent diversifiés. Certaines expériences, certes "courtes ou peu rentables"⁴⁴, restent dignes d'intérêt et démontrent la pluralité des modes d'expression que peuvent assurer les revues.

Dans la région de Milan, le MSA existe depuis le 20 avril 1945⁴⁵. La décision de constituer ce groupe restreint survient seulement cinq jours avant la libération de Milan et la fuite de Mussolini, le 25 avril de cette même année. Dans les conditions de l'après-conflit, cette association d'un "esprit nouveau" exprime alors comme principe cardinal la coopération générale afin de satisfaire au plus vite les nécessités dues à la reconstruction⁴⁶ » Elle se proposait d'agir sur la scène culturelle en promouvant des actions visant une "tendenza"⁴⁷.

Si revenir sur tous les débats tenus par le MSA entre 1945 et 1961 (année de sa dernière réunion) dans le but d'en rétribuer la construction et la recherche d'un modernisme - qui imprégna le corps éditorial des principales revues lombardes - est un travail qui dépasse le cadre de notre étude, l'on

41. C'est le cas de *Comunità* (1946), *Metron* (1945), *Architettura cronache e storia* (1955), *Spazio*, *Rassegna delle Arti e dell'Architettura* (1950), *Stile* (1941),

42. C. Conforti, "Roma, Napoli, Sicilia", dans F. Dal Co (a cura di), "Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento", Milano ed. Electa, 1997

43. M. Mulazzani, "Le riviste di architettura. Costruire con le parole", "Napoli, Sicilia", dans F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana...* op.cit

44. C. Conforti, "Roma, Napoli, Sicilia", dans F. Dal Co (a cura di), "Storia dell'architettura italiana...", op.cit

45. Matilde Baffa, Corinna Morandi, Sara Protasoni, Augusto Rossari, "Il Movimento studi per l'Architettura", op.cit

46. Anna Giannetti, Luca Molinari "Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra", *Il movimento di studi per l'architettura: un luogo di aggregazione e di dibattito*, A Rossari, op.cit, p.14

47. En ce sens le lien que le MSA entretient avec la Triennale de Milan occupe un grand espace médiatique.

Voir

Casabella Continuità, n°203, 1954, "Il Congresso dell'Industrial Design alla X Triennale, Mario Labo

Casabella Continuità, n°243, 1960, "Le sezioni italiane della XII Triennale"

peut néanmoins mettre en évidence le fait que les signataires principaux du groupe sont membres actifs de multiples périodiques.

Ernesto Nathan Rogers, en premier lieu, fut l'un des fondateurs du MSA. D'abord à la rédaction de *Domus* de 1946 à 1947 en compagnie de Banfi, Peressutti et Belgiojoso, par ailleurs membre du groupe, il réunit Franco Albini (qui avait pris en charge *Casabella* de 1947 à 1953) et Piero Bottoni, tandis qu'Ignazio Gardella et Giancarlo De Carlo, futurs rédacteurs de *Casabella Continuità*, forment le noyau dur du groupe. À ces protagonistes, quasiment tous universitaires⁴⁸ s'ajoutent les étudiants de Rogers (dont l'un des objectifs était de rénover une culture étudiante en péril): Rossi, Vigano et Canella et Gae Aulenti qui eurent également un rôle au sein de *Casabella Continuità*.

En décembre 1953, Rogers quitta son poste à la tête de *Domus* pour hériter de la direction de la rédaction de *Casabella*. La revue, dont l'emprise est certaine à l'échelle nationale, est également lue à l'étranger : depuis les années 1930 et la mise au point d'une nouvelle politique interne, le magazine a su s'ouvrir à l'Europe.

48. Rogers enseignant à l'Ecole polytechnique de Milan, Bottoni à l'Université de Trieste, di Belgiojoso à l'Université de Venise, Peressutti est aussi professeur invité, bien qu'hors de l'Italie, au MIT et à l'Architectural Association voir notamment Carlo de Carli, "Architettura, spazio primario", ed. Hoepli, 1982, p.236

Persico, précurseur du Groupe Casabella

Afin de saisir les enjeux qui sous-tendent la polémique Neoliberty, il faut revenir brièvement sur les événements liés à la compréhension globale de la conjoncture italienne à travers la perception des périodiques. Pour ce faire, il nous faudra dilater la fourchette temporelle de l'après-Seconde Guerre mondiale pour rejoindre l'entre-deux-guerres, période à laquelle une évolution significative des conditions de création et de parution de l'architecture nord-italienne voit le jour.

En préambule de son exposé, Banham livre, en 1959, ses déceptions quant au “tournant déconcertant”⁴⁹ que connaît l'architecture italienne. L'architecture “socialement et esthétiquement acceptable” prônée par Figini et Terragni s'éclipse pour laisser place à un éclectisme moderne dont Banham repère les origines dans le travail de Luigi Vagnetti. Toujours selon l'auteur, les motifs d'espoir qui subsistent dans la production italienne sont fondés par la présence d'outils de médiation d'importance comme les revues *Domus* ou *Comunità* et des manifestations d'envergure lors des Triennales de Milan.

Aussi, depuis 1957, l'éventail des publications proposé par la revue *Casabella Continuità* fait douter Banham sur les principes qu'adopte la revue.

Ces principes de révisions historiques entrepris par la revue ne peuvent être saisis qu'à la lumière de l'évolution de la politique éditoriale de celle-ci. Ainsi, depuis les années 1930, la revue qui se nommait encore *La Casa Bella* supervise un certain nombre de réformes structurelles dont l'héritage pèse sur le magazine qu'il devient au milieu des années 1950.

Comme le souligne Manfredo Tafuri, les évolutions de la revue s'insèrent dans un développement général de la presse architecturale en Europe. Selon lui, cette presse correspond à une “nouvelle littérature qui renonce à l'immobilisme historique pour s'inscrire dans le présent en acceptant le risque de la contradiction”⁵⁰

L'importance de la publication et de l'exposition dans la mise en valeur d'une architecture européenne des années 1930 devenue “moderne” dans sa progression victorieuse incite à une refonte de l'espace de médiatisation, comme nous allons le voir dans ce volet, par l'extension de sa surface éditoriale et la réalisation de son approche formelle.

49. *The Architectural Review*, n°747, 1959, “Neoliberty...”, art.cit

50. Manfredo Tafuri, “Théorie et Histoire de l'architecture”ed. Sadg, 1976, p.210

Ce renouveau des politiques éditoriales en Italie semble se caractériser par l'intronisation de personnalités telles qu'Edoardo Persico⁵¹ et Giuseppe Pagano⁵², à la direction de *Casabella* en 1935.

Ces jeunes intellectuels italiens qualifiés par Banham de "martyrs"⁵³ cultivent l'idée d'une architecture "politique et socialement responsable"⁵⁴ porteuse de potentialités pour la production italienne de la fin des années 1950. Il n'est pas étonnant de constater l'instrumentalisation rhétorique dont Banham fait usage pour parler de Persico. Tel que le rapporte Hélène Jannièrre, le martyr italien est souvent érigé en "figure exceptionnelle, parfois héroïque" par les auteurs de l'après-guerre en raison de ses positions antifascistes⁵⁵. Nous le verrons par la suite, le Banham des années 1950 est très attentif aux écrits architecturaux italiens ; il connaît donc assurément le travail de Giulia Veronesi⁵⁶, qui contribua à ériger le mythe exemplaire du jeune Persico⁵⁷.

Edoardo Persico, plus de vingt ans après sa mort, incarnait encore aux yeux du critique britannique la mise en avant d'une architecture exaltante dans laquelle il reconnaissait toutes les constituantes de la nouvelle esthétique des progrès social et technologique. Cette fascination se révèle dans les pages de la revue et au coeur des articles traités.

51. Edoardo Persico (1900-1936). Né à Naples, il rentre vite dans le cercle intellectuel turinois antifasciste en 1927 où il sera employé dans les usines de Fiat. Après avoir été revuiste (Motor Italia), il se tourne vers la critique d'art et soutient le Gruppo di Sei. Il travaille avec Pier Maria Bardi dans sa galerie de Milan suite à son arrivée à *La Casa Bella*, qu'il rejoint en 1929 et dont il devient codirecteur (avec Pagano) en 1935. Il est trouvé mort en 1936 chez lui ; certaines hypothèses avancent un assassinat commandé par le régime fasciste.

Voir notamment

Giulia Veronesi, "Difficoltà politiche dell'architettura in Italia, 1929-1940", ed. Christian Marinotti Edizioni, 2008, première publication en 19

Francesco Tentori - "Edoardo Persico, grafico e architetto" ed. Clean edizioni, 2006

Marcello Del Campo, "Edoardo Persico, scritti di architettura", ed. Universale di Architettura, 2004

52. Giuseppe Pagano (1896-1945), né Pogatschnig à Parenzo. Il officie dans l'armée italienne lors de la Première Guerre mondiale. Une fois diplômé de l'Ecole Polytechnique de Turin, il commence à travailler en tant qu'architecte. En 1931, il emménage à Milan afin de collaborer à la revue *La Casa Bella* dont il prendra la tête en 1935 avec Persico. Après avoir embrassé les idéaux fascistes au début des années 1930, il souhaite se distancier du régime. Il sera capturé et torturé en 1944 et meurt dans le camp de Mauthausen en 1945 après avoir ouvertement critiqué les postures dogmatiques du régime fasciste dans les pages de *Casabella* en 1942

53. *The Architectural Review*, n°747, 1959, "Neoliberty the italian retreat..." art.cit

Les martyrs en questions sont Giorgio Labo (1919-1944), Edoardo Persico (1900-1936) et Gian Luigi Banfi (1910-1945), tous trois assassinés en raison de leurs convictions.

54. *ibid.*

55. Hélène Jannièrre, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie", "*Quels transferts vers les revues d'architectures?*" ed. Arguments, 2002, p.261

56. Reyner Banham, "Theory and Design in the first machine age", ed. Praeger publishers, 1967, publication originale de 1960, p.128

Comme l'indique une note de bas de page de la seconde édition de son livre, Banham a clairement conscience de l'actualité du travail de Veronesi.

57. Hélène Jannièrre, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie" p.261, *op.cit*

L'ouvrage de Jannièrre pense notamment à certains travaux du tournant des années 1950:

Giulia Veronesi, "Difficoltà politiche dell'architettura italiana 1920-1940, ed. Tamburini, 1953

Giulia Veronesi, "Edoardo Persico, tutte le opere 1923-1935, ed. Comunità, 1964

Cesare De Seta, "Il destino dell'architettura, Persico, Giolli, Pagano", ed. Laterza, 1989

Arrivé en 1929 aux côtés de G. Pagano en tant que collaborateur - il deviendra rédacteur en 1933 -, Persico commença par renommer la revue : *La Casa Bella* devient *Casabella*. La reprise de l'intitulé leur permet de se rapprocher des discours théoriques avant-gardistes qu'ils entendent mener et de se garder de la chronique d'objets domestiques et décoratifs que la revue pratiquait à ses débuts. Sous les plumes de ses rédacteurs en chefs, *Casabella* se transforme en un fabuleux instrument de critique et d'engagement politique.

Notion de modernité et publication d'une architecture "du nord"

Le thème de la modernité dont Persico se fit le chantre du début à la moitié des années 1930 est indissociable de son parcours de critique d'art dans le Turin des années 1920. Arrivé à Turin en 1927, le critique d'art découvre la tradition industrielle et la culture ouvrière dont jouit la ville.

Il rejoint à la fin des années 1920 le milieu intellectuel turinois, dans lequel il fait la découverte du travail du "Gruppo di Sei"⁵⁸ et d'autres artistes en faveur d'un avancement culturel européen dont il promeut les réalisations. A priori entrevue comme "moyen de lutter contre l'autarcie culturelle et la rhétorique formelle du régime fasciste"⁵⁹, l'ouverture à l'Europe n'est alors pas encore l'objet systématique d'opposition politique puisque certains liens fructueux furent établis entre instances de presse, architectes et artistes croyant au développement de la politique fasciste⁶⁰.

Tout ceci ouvre néanmoins l'esprit de Persico à la découverte d'un art européen qui, dans les pages de *Casabella*, alimentait sa vision d'une forme de *modernité*.

En 1927, Persico avait déjà affirmé sa croyance en une culture générale "moins provinciale qu'européenne"⁶¹.

Le critique italien s'était notamment tourné vers l'Allemagne pour chroniquer l'arrivée d'une architecture proche de l'industrie.

Dans sa rubrique "Stile" en mai 1930, Persico "juxtapose des images d'architecture, mais aussi d'objets d'art, de véhicules, de meubles et des figures de mode (...) Afin d'évoquer la nature du style, notion récurrente qui reste implicite chez lui, Persico associe des objets singuliers qui représentent chacun à leur manière ce style et dont l'association incarne méta-

58. formé de Jessie Boswell (Leeds, 1881 - Moncrivello, 1956), Gigi Chessa (Turin, 1898 - Turin, 1935), Nicola Galante, (Vasto, 1883 - Turin, 1969), Carlo Levi (Turin, 1902 - Rome, 1975), Francesco Menzio (Turin, 1899 - Turin, 1979), Enrico Paulucci Delle Roncole (Gênes, 1901 - Turin, 1999).

59. Hélène Jannièrre, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie" p.263, op.cit

60. Le Gruppo 7, jeunes diplômés du Politecnico di Milano se réunissent sous la bannière rationaliste par la publication d'articles de 1926 à 1927. Constitué de Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava, Giuseppe Terragni puis Adalberto Libera le groupe souhaitait suivre les principes modernes en remplacement du langage classique.

Voir notamment la revue *Novecento* et les publications de Massimo Bontempelli

61. *Il Baretto*, juin 1927 dans Giulia Veronesi, "Tutte le opere"...op.cit

phoriquement un style de vie *moderne*⁶². Selon lui, la modernité se détermine par un ensemble de conditions qui marquent une rupture; les objets de la maison comme les modes de déplacement induisent une nouvelle idée de la manière de vivre. Les idées principales défendues se cristallisent alors autour de la question de la production en série. Depuis 1929, Persico était un acteur de la revue sans réellement analyser l'architecture. Sa position de critique lui permettait néanmoins une expertise sur les objets de mobilier et les intérieurs qu'il mettait en confrontation avec des objets de natures différentes dans un but pédagogique.

Très attaché au développement de l'art dans sa société d'accueil, Persico fait jaillir de son analyse de l'Allemagne de Weimar et des pays du Nord une forte dimension sociale. Marquées par l'industrialisation grandissante post-Première Guerre mondiale, ces nations avaient dû faire face aux problèmes posés par le logement de masse et le traitement de la classe ouvrière: en somme, un fort devoir éthique incombait à l'artiste.

Même voilée, la critique à l'égard de la production italienne et principalement milanaise, dont les récentes expressions architecturales ne tentaient pas de traiter la mission sociale⁶³, marque la volonté de s'absoudre de l'autarcie italienne afin d'y rechercher des modèles moraux étrangers.

En 1935, l'article que Persico fait paraître sur la coopérative Forbundet⁶⁴, dont les positions éthiques faisaient état d'un "service social", démontre une fois de plus ses attentes quant au progrès de l'architecture qui doit passer par les dimensions sociale et industrielle⁶⁵. Sur le sol italien, les exemples de réalisations qui pouvaient se targuer de réunir les injonctions morales de Persico ne furent pas nombreux, et, paradoxalement, les ensembles de logements sociaux de Taut et Gropius ne figuraient qu'assez peu dans les pages de *Casabella* - qui préférait réserver des pages à la promotion de villas bourgeoises⁶⁶.

Toutefois, comme Reyner Banham le fera remarquer bien des années plus tard⁶⁷, l'engagement de Persico envers la chaîne d'assemblage du Lingotto⁶⁸ de Turin et sa fameuse rampe le rapprochait des Futuristes, auxquels Banham consacra une vaste étude.

62. Jean Louis Cohen, "La coupure entre architectes et intellectuels...", op.cit

63. *Casabella*, n°37, 1931, Editorial d'Edoardo Persico

Persico reproche principalement aux Novecento un historicisme trop formel en décalage avec les préoccupations urbaines et sociales.

64. *Casabella*, n°92, 1935, "La cooperativa Foerbundet", article attribué à Edoardo Persico

65. Rossano Astarita, "Gli architetti di Olivetti, una storia di committenza industriale", ed. Nuova Edizioni, 2012

66. Héléne Jannièrre, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie" p.267, op.cit

67. Reyner Banham, "A Concrete Atlantis", ed. MIT Press, 1987

68. Achevé en 1923 par l'architecte Giacomo Mattè Trucco sur la commande de Giovanni Agnelli, le Lingotto est l'usine Fiat de Turin conçu d'après les préceptes d'industrialisation américains.

Consulter à ce sujet

Reyner Banham, "Fagus et Fiat: architecture moderne et représentation de l'industrie américaine" dans Jean-Louis Cohen et Hubert Damisch (dir), "Américanisme et modernité. L'idéal américain de l'architecture", ed. Flammarion, 1993, p.144

Jean Claude Dumas, "La mémoire de l'industrie: de l'usine au patrimoine", "Le lingotto ou le patrimoine industriel au carrefour des contradictions", Marie Teresa Pontois ed.Presse universitaire de franche Comté, 2003

: [actes du colloque, Besançon, 25, 26 et 27 novembre 2003]

Edoardo Persico, "Tutte le opere"... op.cit

Historic Preservation news, octobre/novembre 1993 "Linking Lingotto to the City and the Future" Nina Rappaport

La structure de la pensée *persicienne* réside également dans les emprunts qu'il fit à Lionello Venturi, fidèle relecteur de Benedetto Croce⁶⁹ dont on retrouve les invocation chez Rogers. Son passé turinois en compagnie de Gobetti ou Venturi, qui animaient les groupes intellectuels antifascistes, et son expérience de critique dans le milieu de l'art façonnent sa vision d'un esthétisme crocéen revendiqué. Il se range derrière la lecture que faisait Venturi de Croce, qui établissait un passage de la critique littéraire à celle des arts visuels via la linguistique, chère à ce dernier. Par la séparation de "l'art" et du "goût", Venturi avait développé un discours sur la spiritualité et les conditions d'émergence d'une oeuvre d'art dans sa structure sociale et rejetait la notion de déterminisme technique associée à cette "architecture nouvelle" en la conjuguant à une dimension spirituelle⁷⁰. En somme, Lionello Venturi retient de la théorie crocéenne que la réception critique d'une oeuvre d'art ne peut se faire aux dépens de son ensemble historique et pose les bases de la nécessité d'une interprétation historique. Comme le rappelle Croce,

"cette solution établit l'importance de l'interprétation historique pour la critique esthétique. Ou plutôt elle établit que la véritable interprétation historique et la véritable critique esthétique coïncident"⁷¹

Cette acception est déterminante et orientera une immense frange de la génération d'historiens qui suivra. En effet, au cours des années 1950, les éditorialistes de *Casabella Continuità* donnent à la pensée crocéenne une postérité nouvelle en accordant une place primordiale à la critique architecturale par la dimension historique⁷².

Ceci nourrit les écrits et représente le vecteur principal de l'incompréhension autour du NeoLiberty.

Transformations formelles de Casabella

Les revues spécialisées se font donc les échos des doutes de la profession et des spéculations quant à la conjoncture politique. En résultent des transformations plastiques, éditoriales et une émergence de périodiques revendiquant une "nouvelle architecture".

Les nominations de Pagano et Persico à la tête de *Casabella* sonnent comme un acte de bravoure, d'une part par la transdisciplinarité que ces auteurs entraînent, mais aussi par les risques politiques encourus. Toutefois, dans un premier temps et sur le plan du fascisme, Pagano et Persico tenaient des positions dissemblables. Pour Persico, le rationalisme était le

69. Benedetto Croce (1866-1952), né à Pescasseroli fut un philosophe, politicien et historien italien

70. *La Casa Bella*, n°29, 1930, "Tendenze e realizzazioni", Edoardo Persico

71. Benedetto Croce, "Problemi di estetica", ed.Gius. Laterza & Figli,1966, première publication en 1910

72. *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine(CRAU)* 24/25, 2009, "La critique architecturale..." art.cit

prétexte d'une critique à peine voilée du système, d'une manifestation politique.

Giuseppe Pagano, quant à lui, représente l'autre face de cette association avec Persico. Architecte de formation, il entretient lui aussi une relation particulière à la cité de Turin puisqu'il y a grandi et fait ses études à l'École Polytechnique - où il côtoyait le Gruppo 7 dont il ne fera jamais partie. Tout comme Persico, Pagano retrouve en l'architecture développée en Allemagne les origines d'un genre nouveau, mais son corpus s'étoffe davantage autour d'une sélection néo-classique. Militant pour l'ouverture du régime fasciste italien à l'architecture rationaliste, dynamique transnationale qui se concrétise par l'affirmation d'un modernisme classique trouvant ses racines dans la culture méditerranéenne, il relie la culture moderne à l'architecture anonyme antique de Pompéi qui ne cessent de rythmer son activité de photographe. En effet, la rationalisation fonctionnelle du logement entreprise par les Allemands fait écho à celle de l'habitat romain, qu'il comprend comme "idéal de clarté et d'honnêteté architecturale". Au contraire de Persico, qui distingue clairement les termes de moderne et rationalisme, il laisse planer une ambiguïté dont les interprétations peuvent prêter à confusion.

Les efforts de théâtralisation de l'architecture dans une perspective de propagande d'État ont fait de l'architecture un instrument principal de l'appareil étatique fasciste.⁷³ Comme vu précédemment, la stature explicitement antifasciste de Persico est une donnée qui influence directement la composition de la revue et le travail de Persico au sein de cette dernière.

En conséquence, le contenu éditorial se métamorphose et certaines des rubriques se retrouvent sous la houlette de Persico. C'est le cas de "Ecchi, riflessi, chiose" dans lesquelles il se permet des critiques déguisées et "acerbes du formalisme de la production italienne et de la rhétorique d'une architecture pensée comme art d'État"⁷⁴.

Parallèlement, les progrès en matière de reprographie permettaient la manipulation de l'outil photographique de manière plus virtuose⁷⁵. Persico fit aussi évoluer la dialectique iconographique de la revue en utilisant des dispositifs qui font montages⁷⁶. Par des comparaisons et des procédés de mise en page, un rapprochement fut fait entre objets de différentes échelles, participants eux aussi à l'argumentaire déployé.

L'utilisation en 1933 des typographies et graphies Bauhaus témoigne d'une démarche de la revue vers la modernité⁷⁷. S'inspirant de l'ouvrage de Jan Tschichold *The New Typography* (1928), Persico révolutionne les mises en page de *Casabella*. En 1933, il change le format du périodique pour des pages carrées, et profite des développements technologiques pour intro-

73. Jean Louis Cohen, *La coupure entre...*, op.cit

74. Hélène Jannière, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie" p.261, op.cit

75. voir notamment l'utilisation de la photographie par Pier Maria Bardi dans les pages de *Quadrante*

76. Hélène Jannière, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie", "Quels transferts vers les revues d'architectures?" ed.Arguments, 2002

77. Silvia Danesi et Luciano Patetta, "Il razionalismo e l'architettura..." op.cit. "*Milano e la cultura architettonica tra le due guerre*"

duire des innovations graphiques - comme les photographies intégrées le long des textes, donnant une place plus importante aux illustrations et descriptions techniques. Il instaure aussi l'insertion sur deux pages en regard de certaines photographies, afin d'en faire des éléments visuels dominants⁷⁸.

D'après sa lecture de la pensée complexe de Persico, Manfredo Tafuri considère ce dernier comme le précurseur de la récupération du siècle des Lumières. Le rédacteur de *Casabella* comprend le rationalisme comme un effort à consentir pour atteindre un nouveau classicisme en employant "le langage de l'architecture moderne comme un métalangage docile, capable de parler métaphoriquement du classicisme". Le duo formé par Pagano et Persico souligne deux voies bien différenciées dans l'architecture de l'entre-deux-guerres: Pagano se tournera peu à peu vers l'architecture *mineure* et rurale, quand Persico réhabilitera les "témoignages monumentaux de la rhétorique qui masquent la littérature académique"⁷⁹

Pagano entretenait en outre une fascination pour l'outil photographique et s'adonnait à une activité de photographe. Ses nombreuses illustrations servirent aux scénographies et expositions à de multiples reprises, notamment lors d'une exposition sur "l'Architettura Italiana" dans le cadre de la VI^e Triennale de Milan en 1936 ». Avec Guarniero Daniel, Pagano s'intéresse à l'architecture vernaculaire italienne comme voie cruciale en vue d'un rationalisme italien autonome au sein du groupe rationaliste international⁸⁰. Par son élaboration photographique et scénographique, Pagano accompagne donc Persico dans les expérimentations stylistiques de *Casabella*.

L'étude du travail accompli par Persico et Pagano au sein de *Casabella* permet de documenter en premier lieu l'élan progressiste qui marqua durablement la postérité du journal. Ces quelques éclairages sur la trajectoire de *Casabella*, bien que sommaires, posent le constat d'un changement général d'utilisation du médium vers une vocation plus critique et une autonomie morale. On peut comprendre aisément que la série des prescriptions léguées par Persico et Pagano influencent assez largement les politiques rédactionnelles futures.

Avec le relais pris par Roger, arrivé à la tête de *Casabella* dans les années 1950, apparaît très nettement le spectre d'une "continuité" dont Banham questionne la valabilité de l'héritage.

78. *AA Files* n°65, 2012, "The big O", AnnMarie Brennan,

79. Manfredo Tafuri, "Théories et histoire de l'architecture", ed. Sadg, 1976

80. Giovanni Fanelli, "Histoire de la photographie d'architecture", ed. Presses polytechniques et universitaires romandes, édition française 2016

Relecture historique et “Continuità”

Révision et engagement

Auparavant directeur de la rédaction de *Domus*, E.N Rogers est nommé rédacteur en chef de *Casabella* en Janvier 1954, qu’il s’empresse de rebaptiser *Casabella Continuità*. Le chantier est vaste; le long silence éditorial de la guerre n’est levé que par trois numéros, à partir de 1946.

L’architecte, diplômé de l’Ecole Polytechnique de Milan en 1932, en plus d’être un bâtisseur avec son bureau, BBPR⁸¹, s’était engagé sur la voie de la théorie architecturale en signant des articles pour *La Fiera Letteraria* ou *Quadrante*, dont il fut le directeur de 1931 à 1936.

Renommée *Costruzioni Casabella* par son prédécesseur Franco Albini tout juste après la guerre, Rogers modifie le nom du magazine, perpétuant une fois de plus cette tradition. Cet acte n’est pas anodin : en tant que nouveau directeur, il entend faire émerger une ligne éditoriale forte.

Reproduisant l’entrée en matière marquante des nouveaux directeurs, à l’instar de Persico et Pagano⁸², Rogers veut faire adopter à la revue un tournant idéologique propre aux débats en cours dans les cercles de réflexions universitaires, par le changement de l’intitulé et le remaniement de sa gamme éditoriale. Pour son premier éditorial, traduit en anglais et français, Rogers invoque la mémoire de Pagano et Persico et explique toute la mesure de l’héritage à transmettre par l’adjonction au titre du mot “*continuità*”, symbole de renaissance cyclique mis en perspective par l’Histoire.

Bien plus que le simple fait pratique d’utiliser un en-tête avec le nom de Casabella, “continuité” signifie conscience historique, c’est-à-dire quintessence de la tradition dans l’acceptation totale d’une tendance qui, pour Pagano et Persico, est opposée à tout formalisme passé ou présent.⁸³

Loin d’être dans le mimétisme des actions passées, Rogers tente de reproduire la démarche de Persico et Pagano. Au-delà de tout principe subsiste pour Rogers celui de la cohérence historique, qui justifie “la recherche libre et non dogmatique, plutôt que le recopiage passif”⁸⁴.

Avec ce premier éditorial, Rogers confirme l’idée d’une continuité en marche, éloigné de tout passéisme vain ou formalisme creux. A la critique voilée du Style International s’ajoute un engagement en faveur d’une révision historique⁸⁵, « puisque aucune réalisation n’est réellement moderne sans un authentique fondement dans la tradition, les oeuvres antiques n’ayant de signification que si elles sont capables de résonner à nos

81. Du nom de ses créateurs, Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers. Le studio a conçu un grand nombre de projets dans la région lombarde. Signe des très bonnes relations qui unissaient le bureau au monde industriel, BBPR signe le magasin Olivetti de New-York en 1954

82. *Casabella Continuità* n°199, décembre 1953 / janvier 1954, “*Continuità*” E.N Rogers

83. Ibid, traduction du livret complémentaire

84. ibid

85. *Casabella Continuità*, n°246, 1960, “Architettura... “sostanza di cose sperate””, Ernesto Nathan Rogers
Cette démarche accompagne la revue sans discontinuer même après la charge de Banham, en faisant encore une fois référence à Pagano et Persico,

oreilles »⁸⁶. Le projet de continuité revêt ainsi deux formes majeures. La première manifestation est le prolongement de la politique éditoriale menée par ses pairs, la deuxième se situe au coeur de la discipline architecturale et urbaine. Héritée de Croce, Rogers croit en l'histoire perçue comme un fait culturel partagé par les consciences collectives, et ainsi, tente d'insérer les techniques de construction modernes à la sanction de la tradition. En effet, la tradition, restée implicite, est un élément dominant de l'insertion d'un projet à son site. "La préexistence environnementale", le contexte, sont l'ensemble des phénomènes qui se rapportent à la réalité géographique dans ses dimensions sociologique et historique. Pour Rogers, le lien indissoluble entre "préexistence environnementale" et histoire sera le motif d'une critique de l'orthodoxie moderne.

"L'on pourrait accuser de formalisme un architecte qui n'absorbe pas dans son travail le contenu tout particulier suggéré par "l'ambiante" (l'environnement)" ⁸⁷.

Le périodique veut se garder d'une lecture idéaliste et aliénée à son époque. En abattant toute forme de chronologie, c'est un vaste processus de recherche sur les "maîtres"⁸⁸ de l'architecture qu'initie le magazine.

Au contraire de Zevi, membre de l'APAO, qui s'efforçait de restituer un panorama réaliste de la culture architecturale italienne, le magazine de Rogers s'engage sur la voix d'un "bilan critique de l'héritage moderne dont les maîtres étaient Le Corbusier et Walter Gropius"⁸⁹.

Ceci explique sûrement la relative proximité de Zevi et Banham sur la question Neoliberty en 1959. Dans "*NeoLiberty, the Italian Retreat*", Banham utilise les chroniques de l'historien italien afin d'étayer son propos.

Tout comme ses illustres prédécesseurs, le fraîchement nommé rédacteur entraîne avec lui un aréopage de chroniqueurs, qui trouvent en l'engagement critique affirmé une forme de continuité. Ces nouveaux auteurs, pour la plupart diplômés ou encore étudiants de l'Ecole Polytechnique de Milan, incarnent un souffle nouveau sur la pensée italienne. Giulia Veronesi, Matilde Baffa, Giancarlo de Carlo, Giulio Carlo Argan, Marco Zanuso, Francesco Tentori, Aldo Rossi ou encore Vittorio Gregotti (qui

86. "Continuità" E.N Rogers, art.cit, traduction de Cristiana Mazzoni et Marie Bels dans "La Tendenza, une avant garde architecturale italienne, 1950-1980"

87. Joan Ockman, "Architecture Culture 1943-1968", *Preexisting conditions and Issues of contemporary building practice*, Ernesto Nathan Rogers, ed. Rizzoli, 1993, publié pour la première fois en 1955

88. *Casabella continuità*, n°229, 1959, "Classicità et razionalismo di Auguste Perret", Vittorio Gregotti
Casabella continuità, n°227, 1959, revue dédiée au travail de Frank Lloyd Wright
Casabella continuità, n°210, 1956, "L'altra corte di Giustizia a Chandigarh"
Casabella continuità, n°221, 1958, "Gustave Eiffel", Giulia Veronesi
Casabella continuità, n°208, 1955, "Alvar Aalto, edificio per uffici e negozi "Rautatalo" a Helsinki"

89. Rapport de recherches Jean Louis Cohen, "La coupure entre architectes..." op.cit
Ajoutons à celaparticipation de Gropius à la première parution de la revue
Casabella Continuità, n°199, 1954, "Un nuovo capitolo della mia vita" Walter Gropius

prendra la suite de Rogers en 1965) sont autant d'auteurs assurant le renouvellement critique de la revue.

En somme, Rogers représente un théoricien-praticien dans la veine de ses pairs. Son travail reste en grande partie associé à une révision critique sur le plan historique⁹⁰ qu'il manifeste dès le premier numéro édité, l'architecte tentant de s'entourer d'écrivains et théoriciens confirmés afin d'offrir un socle solide à son propos.

Au cours de son mandat à la tête de *Casabella Continuità*, Rogers entreprendra un travail profond de requalification de l'architecture moderne débarrassée d'apriorismes arbitraires. En guise d'inauguration, cette toute première publication propose un éclairage monographique sur le travail de Ridolfi et Gardella, en les faisant égarer d'un "engagement anti-formel qui dépasse la commodité des solutions esthétiques, refusant tout schématisme logique"⁹¹. Louant, dans sa première publication, la notion de "tradition", qui par transparence anime l'oeuvre de Ridolfi et Gardella, la revue les érige en symboles de la modernité défendue par Rogers et portée sur la culture architectonique comme une direction future⁹².

Cette révision de "maîtres" aux consonances architecturales communes fut une première étape de mise en oeuvre des nouvelles bases éditoriales, qui s'accompagna d'un appareil critique de Giancarlo de Carlo laissant place à une interprétation culturelle et symbolique des édifices.

En plus d'un remaniement de ses valeurs rédactionnelles, Rogers dota la revue d'un corps d'écrivains ouverts à d'autres branches en lien direct avec la posture d'architecte intellectuel qu'il prônait. Ainsi, au fil des numéros, se succédèrent historiens, philosophes et écrivains qui apportèrent un éclairage second sur l'état de l'architecture italienne, la nourrissant de leurs analyses⁹³.

Ancrages disciplinaires

La porosité des postures adoptées par le noyau soudé autour de Rogers à l'égard des autres champs disciplinaires trouve également une correspondance dans les écrits de *Casabella Continuità*.

Les cénacles de la culture milanaise apparus à l'après-guerre eurent pour conséquence de brasser bon nombre d'intellectuels italiens. Ces groupes, dont l'ambition était de produire un débat critique, faisaient part de leurs influences communes. Comme le démontre Cristiana Mazzoni, ces assem-

90. *Cahier de recherches architecturales et urbaines (CRAU)*, n°24/25, 2009, "Casabella 1982 - 1996 Autour de Vittorio Gregotti et du « réalisme critique » en architecture", Pierre-Alain Croset et Michèle Bonino

91. *Casabella Continuità*, n°199, décembre 1953 / janvier 1954, "Architectures italiennes", G.de Carlo

92. Anna Giannetti, Luca Molinari, "Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra", Dall'ossessione per la continuità al nichilismo del pensiero de Ernesto Nathan Rogers", A. Castellano, op.cit p.33

93. voir *Casabella Continuità*, n°214, 1957, Roberto Guidicci, sociologue urbain et ingénieur, Filippo Sacchi, critique de cinéma et écrivain

voir également *Casabella Continuità* n°227, 1959, voir les articles d' Enzo Paci, Sybil Moholy-Nagy, Gillo Dorfles.

La gamme des intellectuels italiens et étrangers ayant participé à *Casabella Continuità* s'est considérablement étoffée avec la présence de Rogers à sa tête en raison de ses multiples activités au sein de cercles de réflexions et de ses entrées dans les milieux artistiques et bourgeois.

blées jouent un rôle déterminant dans la pluridisciplinarité des thèmes investis⁹⁴. Des écrivains tels qu'Umberto Eco se lient d'amitié avec certains architectes⁹⁵ et introduisent la pensée structuraliste en Italie⁹⁶. Éveillés à la sémiologie et la phénoménologie husserlienne, les principaux acteurs des cercles de discussions s'engagent sur la voie intellectuelle en proposant une tribune aux écrivains dans leurs espaces médiatiques dédiés⁹⁷.

Ainsi formulée, il s'agit d'établir l'architecture comme un ensemble organique institutionnalisé dont les rapports d'équivalence peuvent être faits avec d'autres structures linguistiques. Par l'étude des signes comme premiers outils de communication, les architectes cherchent à tisser de nouvelles méthodes d'appréhension de leur discipline. En outre, le structuralisme donne à comprendre la ville comme un langage à proprement parler et permet de mettre au point des approches comparatives plus abouties par leurs valeurs évocatrices, mais ce détour par d'autres champs permet aussi de fournir une nouvelle méthode à la critique architecturale. L'appréciation critique novatrice qu'encouragent ces nouveaux modes linguistiques mène vers une nouvelle voie critique⁹⁸ dont les traces ne se limitent pas à une seule revue mais parsèment la plupart des périodiques d'architecture italiens de premier plan.

La Bottega d'Erasmus, publication et premières polémiques

A la fin des années 1950, un duo de jeunes architectes turinois voit naître une polémique autour de leur travail. Roberto Gabetti (1925 -2000) et Amairo d'Isola (-1928) se retrouvent propulsés au devant de la scène architecturale turinoise par la diffusion et la publication de leurs travaux, qui deviendront les symboles emblématiques de la croisade entreprise par Reyner Banham contre le NeoLiberty. La Bottega d'Erasmus, conçue dès 1953 et livrée en 1956, poursuit les travaux lancés depuis la mise en oeuvre

94. Mazzoni Cristiana, "La Tendenza, une avant-garde italienne", ed. Parenthèses, 2013, p.45

Bien qu'elle développe les rapports entre architectes et structuralistes dans les années 1960, ces liens ont commencé à émerger une décennie plus tôt.

95. Umberto Eco signera même la préface du livre de V. Gregotti, "Le territoire de l'Architecture", ed. L'Espresso, 1982

96. Voir notamment le Gruppo 63, mouvement littéraire engagé contre les modèles traditionnels véhiculés dans les années 1950. Ils pratiquent une expérimentation littéraire par le rejet de la structure linguistique corsetée et revendiquent une absolue liberté se traduisant par l'absence de trame précise. Le groupe se tient très proche du phénomène structuraliste français et des avancées marxistes. Bien qu'un peu éloigné des événements de la crise NeoLiberty, ce genre de collectif corrobore la sédimentation d'un groupe de pensée actif.

Dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* n°170, 1973, Vittorio Gregotti raconte: "La tentative de relier au domaine des "activités artistiques" traditionnelles - par la construction d'un environnement total- tout un ensemble d'apports différenciés sur le plan disciplinaire mais qui en fait mais qui en fait appartiennent tous à l'éventail de la production et de la création intellectuelle (...). A la reconnaissance d'un certain nombres d'objectifs s'ajoutait l'effort de présentation culturelle de toute une génération. C'est au cours de ces années que l'on a vu basculer le rapport idéologie-langage, que l'on a assisté à la formation du groupe "63" en littérature, à la naissance de la critique active"

97. *Domus* n°360, 1959, "Valori semantici degli "elementi di architettura" e dei "caratteri distributivi" Les concepts structuralistes et sémiologiques dans le champ architectural interviennent notamment sous la plume de Gillo Dorfles

98. *Zodiac* n°2 1958, "Critique sémantique et continuité historique de l'architecture Européenne", Sergio Bettini

de la Borsa Valori (1952 - 1956). Les architectes entendaient se rapprocher de la “*tradition*” pour s’affranchir de la litanie des Styles International⁹⁹ et NéoRéaliste éprouvée jusque-là. La pesanteur sociale du contexte de l’époque, associée aux tentatives de reconstructions théorique et physique de la culture architecturale, avait conduit la jeunesse lombarde à une relecture attentive et complexe du XIXe siècle. Gabetti et Isola proposèrent une réponse enrichie des stimuli Arts & Crafts et Arts nouveau. Le *Liberty*, Art nouveau italien, apparut alors comme une voie à suivre parallèlement aux recherches menées par *Casabella Continuità*. Introduit en Italie au tournant du XIXe siècle, le Liberty représentait un style architectural en lien direct avec une génération qui découvrait le savoir-faire industriel. Très fortement marqué par les groupes bourgeois, ce style résonnait avec les Arts & Crafts et les différents courants de pensée similaires parcourant l’Europe. Tout comme ses mouvements analogues, l’intérêt était porté sur “l’art mineur”, la décoration et l’exécution de l’oeuvre d’art par l’Industrie¹⁰⁰. Hérité du patronyme d’Arthur Lasenby Liberty¹⁰¹, un marchand d’art de Londres, le style connut un fort succès à rebours des dogmes académiques néoclassiques par la gratification sociale qu’il faisait de l’artisanat ¹⁰².

Afin de fournir une lecture plus complète du débat, Giulia Veronesi cite Saul Venturini :

« Le floréal a été la grande aventure de la bourgeoisie italienne, et particulièrement de la bourgeoisie milanaise. Comme la révolution sociale se fit à Paris, sous l’enseigne de Victor Hugo, ainsi ce fut sous l’enseigne de ces architectes de la bourgeoisie que Milan entreprit sa révolution ou sa contre-révolution ¹⁰³ ».

La Bottega d’Erasmus constitue l’affranchissement des dogmes fonctionnalistes, et pour ces jeunes architectes, l’Art nouveau est le langage transgressif par excellence. Le projet de la Bottega d’Erasmus, bâtiment de logements résidentiels, devait composer avec une librairie-antiquaire que le propriétaire Angelo Barrera souhaitait conserver. Pour ce projet, le propriétaire décida d’occuper les deux premiers étages, les niveaux restants étant consacrés à du logement. La consternation vis-à-vis de cet édifice vint sans nul doute de son utilisation d’un lexique daté, par le dessin de ses bow-windows achevés par des ferronneries forgées, les appuis et charnières aux goujons apparents ainsi que des couronnements en pierre de

99. La valeur transgressive de l’oeuvre du duo d’architectes réside dans la portée provocante qu’ils lancent à travers cette opération. L’éloge de la tradition affirmée contraste l’internationalisme de style qu’a vu naître le modernisme. Dans un entretien dédié à Gabetti & Isola, Carlo Olmo évoque l’ironie volontaire d’un tel bâtiment “ *La Bottega d’Erasmus est un test provocateur qui, introduit au prétendu NeoLiberty, devient l’occasion d’une excommunication car, avec élégance et ironie, elle remet en question le mythe moderne*”.

Carlo Olmo, “Cantieri e disegni, architettura e piani per Torino 1945-1990”, ed. Umberto Allemandi & C, 1992

100. Valentino Brosio, “Lo stile Liberty, ed. Vallardi 1981

101. Victor Arwas, “Art nouveau : from Mackintosh to Liberty : the birth of a style”, ed. Andreas Papadakis, 2000

102. Cesare de Seta, “La cultura architettonica in Italia tra le due guerre”. ed. Electa Napoli, 1998

103. *Zodiac* n°5, 1959, “Liberty et néo liberty”, Giulia Veronesi, après l’article de Banham, Veronesi propose une approche sociale des explorations revivalistes et cite Saul Venturini dans la préface d’une monographie sur Campanin, architecte du “Liberty” italien. Traduction issue de la publication originelle de Zodiac.

Luserne agrafés, rappelant le Postsparkasse de Wagner. L'ondulation de la façade arrière évoquait quant à elle la Casa Milà de Gaudi.

Livrée en 1956, la Borsa Valori, leur deuxième bâtiment le plus remarqué, devint la nouvelle place de commerce de Turin. Conçue en collaboration avec G. Rainieri en tant qu'ingénieur, le bâtiment incarne une première rébellion architectonique¹⁰⁴ dans le paysage turinois. La Borsa Valori se présente comme un éclectisme général dont les réminiscences vont du *palazzo* italien traditionnel à la maison du peuple de Victor Horta¹⁰⁵. La structure profite en outre de son autonomie structurelle pour explorer les possibilités expressives.

Parallèlement aux lectures des expériences néoréalistes pratiquées dans le cadre des programmes INA Casa¹⁰⁶, l'attention critique se concentra autour des réalisations de Gabetti et Isola. Ces opérations venaient compléter les travaux de réexamination ébauchés par les rédacteurs de *Casabella Continuità* comme une matérialisation plastique directe des recherches amorcées sur la reconquête du langage historique. L'édition consacrée à Gabetti et Isola recueillait consécutivement les études d'Aldo Rossi et Guido Canella sur l'architecture bourgeoise du XIXe siècle¹⁰⁷.

L'historicisme affirmé de ces bâtiments n'échappa donc pas à *Casabella Continuità* pour qui la recherche systématique des traces de la modernité avait directement amené à considérer l'Art nouveau comme le plus ancien des styles modernes. Selon Rogers, le retour rétrospectif pouvait mener à une récupération des "valeurs" spécifiques dont la réinsertion dans l'architecture contemporaine nourrissait la pratique¹⁰⁸.

Le numéro 215 de *Casabella Continuità*, dont le texte inaugural se questionnait sur la notion de continuité historique¹⁰⁹, s'attela à former légitimement un groupe architectural italien dont les bases théoriques et pratiques soulignait le travail de Rogers et de ses étudiants au sein du comité rédactionnel de *Casabella Continuità*. Plusieurs livrets de la revue furent dédiés au référencement du travail de Gabetti et Isola de manière exagérément complaisante¹¹⁰. Ce même numéro servit de droit de réponse aux architectes mis en cause par Gregotti. Quelque numéros auparavant, Gregotti avait signé un article mélioratif à l'égard de l'oeuvre de Giorgio Rainieri¹¹¹

104. Papuzzi Alberto, "La Borsa Valori di Torino, Il progetto, la sua storia", ed. Allemandi & co, 2011

105. Guerra Andrea, Manuela Morresi, "Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Opere di architettura". ed. Electa, 1996

106. Lancé entre 1949 et 1963, le programme INA Casa avait pour objectif de reconstruire l'Italie décimée par la guerre et d'investir les terres laissées déshéritées par le boom économique. Initié par Amintore Fanfani, alors Ministre du Travail et de la providence sociale du gouvernement de De Gasperi, il s'agissait de répondre à deux rôles de grande importance: l'acte symbolique de la reconstruction et celui d'outil de mesure politique de l'insatisfaction générale.

107. *Casabella Continuità* n°215, op.cit, "A proposito di un recente studio sull'Art nouveau", A. Rossi, "L'epopea borghese della Scuola di Amsterdam. Dai giornali et dalle riviste (a cura di M. Baffa)", G. Canella

108. Torsten Schmiedeknecht, Andrew Peckham, "Modernism and the professional architecture journal reporting editing and reconstructing in postwar Europe", ed. Routledge, 2019

109. *Casabella Continuità* n°215, "Continuità o Crisi ?"

110. ibid., "L'impegno della tradizione"

111. *Casabella Continuità* n°212 "Un nuovo architetto torinese: Giorgio Rainieri"

faisant étalage du respect historique des références invoquées et du “provincialisme” respectueux de la tradition.

S’opposant frontalement aux dogmes modernes, les architectes expliqueront avoir pris une grande partie des décisions sur le chantier même - ainsi, l’emploi de la pierre de Luserne fut une recommandation des maçons. Cette posture ancre résolument les dispositions du duo turinois dans un procédé régionaliste; d’une part, la remise du choix des modes constructifs à la main d’œuvre locale installe des techniques de construction de l’objet architectural en question dans un savoir-faire local ; par ailleurs, la modulation du processus constructif lors de la phase de chantier contrevient à la logique d’intervention moderne dont la priorisation et le rationalisme constructifs se pensent en amont de la réalisation du projet.

Les architectes, en s’emparant de la question du chantier, orientent leur travail en faveur de la réédification de la *tekhnè*, que Rogers appelait de ses vœux en 1954¹¹².

En ce sens, et comme les nombreux débats au sein du MSA le laissent entendre, Rogers, en se saisissant de la question historique, évacue la notion de production. Le cas de Gabetti et Isola sonne donc comme une réponse à la faille méthodologique que Rogers mettait en place.

La portée des échanges au sujet de l’incorporation d’une lecture traditionaliste nourrit des réactions au sein du comité de *Casabella Continuità*. Loin d’être univoques, les disparités de conception se firent sentir. De Carlo mit en garde ses confrères quant à la reprise d’un vocabulaire aussi ostensiblement historique.

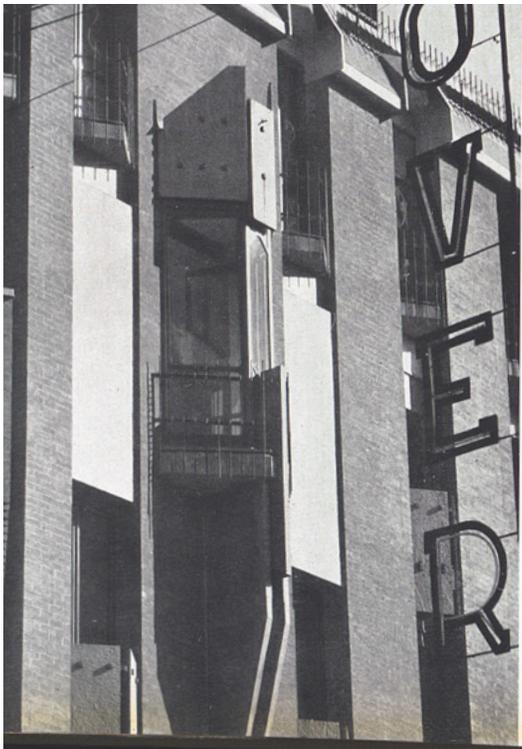
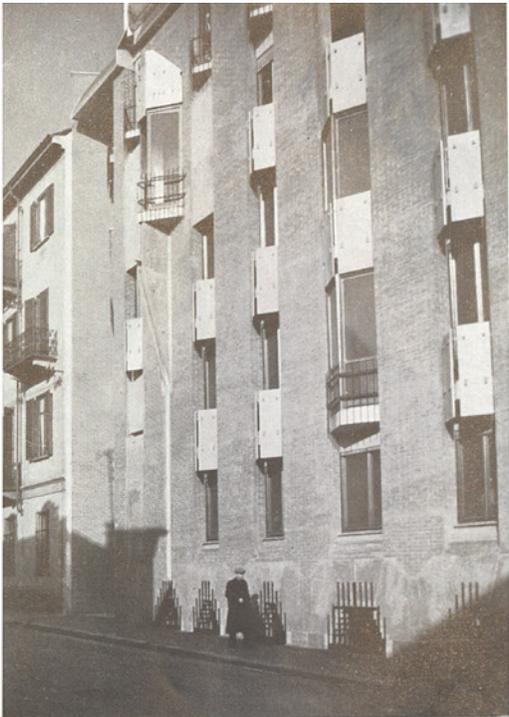
«Mais voici la sympathie pour le néoclassique, pour le XIX^e siècle, et pour le Liberty, pour ces valeurs qui ne peuvent pas s’intégrer avec cohérence dans la volonté d’affranchissement de cet intellectualisme, que leur reproche le Mouvement moderne; justement, parce que si certaines récupérations de valeurs laissées errantes dans le processus historique sont actuelles et toujours possibles, nous devons capturer les contenus qui ne sont pas encore pleinement développés, sans toutefois suivre des figures formelles évidentes qui déclarent une simple revalorisation du goût, insuffisante pour exprimer les besoins de la société actuelle».¹¹³

Si De Carlo déplore que ce regain d’intérêt pour le Liberty n’implique rien d’autre que la répétition d’un langage figuratif stérile, dans le fascicule suivant, Rogers se fait invectiver par Eugenio Gentili Tedeschi, qui confesse sa perplexité. Notons que c’est Eugenio Gentili qui pour la première fois adopta le terme “neo-liberty” pour parler des “fruits monstrueux” présenté dans ce numéro 215.

112. *Casabella Continuità* n°199, 1954, “Continuità”... art.cit

“Quel contenu éthique pour notre esthétique? Rapporter sans déroger les problèmes de la quantité à la sanction de la qualité, et contribuer à ce que la qualité devienne progressivement de la quantité, grâce à la reconduction du métier de l’art à la synthèse originale: à la *tekhnè*” traduction de Mazzoni et Biels

113. *ibid.*





Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola

"Bottega d'Erasmus"

Un edificio per una libreria antiquaria e per appartamenti a Torino (1953-56)

*Un particolare della facciata verso strada. La muratura è in mattoni pergamano lavorata faccia a vista con giunto a filo. I parapetti dei balconi ed il coronamento dei bow-window sono in pietra di Luserna fermati da piastre a vite ed attacchi in ferro zincato. Mentre i primi due piani comprendono la libreria antiquaria, terzo, quinto e quinto (arrestato) sono di alloggi. * Un détail de la façade sur la rue. L'ouvrage de elle est en brique avec joint à fil. Les parapets des balcons et le couronnement des bow-window sont en pierre de Luserna tenus par des plaques à vis et attaches en fer zincé. Alors qu'aux deux premiers étages se trouve une librairie-antiquaire, au troisième, quatrième et cinquième étages (en retrait) se trouvent les appartements. * A detail of the front facing the street. Exposed brickwork with flush joinings. The balcony rails and bow-window top pieces are in Luserna stone held in place by screws on plates and galvanized iron fittings. The first two floors house the antique library and the third, fourth and fifth (recessed) are apartments.*

Planimetria generale

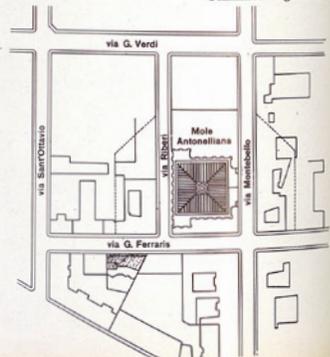


Figure 4 & 5 p.56, p.57:
La Bottega d'Erasmus, arch.
Gabetti et Isola.
Extrait de *Casabella*
Continuità, n° 215, 1957

« J'ai cru avec ce numéro que la revue allait perdre la substance qui nous permet encore de la considérer comme une revue d'architecture moderne¹¹⁴

(...)Ton éditorial (celui de Rogers, de ce même numéro, ndr) m'informe que tu m'accompagnes dans ma désapprobation du travail des turinois: mais alors pourquoi le mettre en avant ? De tels exemples, pourraient faire naître des fruits monstrueux et ce numéro de *Casabella* (215, ndr) aura alors signé l'acte de naissance officiel du neo-liberty, ».

Dans son éditorial, Rogers répondra en évoquant son rôle de directeur de revue, pour qui la médiatisation d'une production jeune et engagée fait montre de sa déontologie.

«Notre tâche (...) est de regarder avec sympathie, avec soin, ou du moins avec générosité, les signes de ces ferments et je dirais même que nous devons essayer d'être aussi compréhensifs quant au fait que nous puissions partager au moins certaines impulsions (...) Si je devais obliger Casabella à croire mes convictions, il faudrait que je limite le champ à mes préférences personnelles (...) sans pouvoir laisser transparaître aucune des influences que je ne favorise pas ou que je n'aime pas (...) Et néanmoins, un magazine, pour ne pas devenir agnostique et ne pas se faire assaillir de toutes parts, exige que quelqu'un - c'est-à-dire celui qui dirige le gouvernail- manifeste la responsabilité de ses déterminations, en établissant des coordonnées auxquelles le lecteur peut se référer. (...) Mais devrais-je donc intervenir d'un lourd paternalisme sur chacune des pages ? Toujours mettre en avant mes desideratas, mes réserves ?»¹¹⁵

Cette polémique interne pose un premier cadre au débat qui suivra. Tel qu'on en pose les termes dans *Zodiac*, la nouvelle génération se trouve en position d'incertitude quant aux modèles à éprouver.

“L'échec de l'architecture rationnelle sur le plan esthétique est encore à démontrer; si son échec sur le plan idéologique est un fait qui peut nous remplir de tristesse mais qu'on ne peut contester. C'est peut-être pour cette raison que l'architecture contemporaine, bien qu'elle ait eu et ait encore devant elle de graves problèmes de reconstruction à affronter, demeure en fait, d'idéologie, extrêmement timide pour ne pas dire craintive. Objectivement, on ne peut pas nier que l'archi-

114. *Casabella Continuità*, n°216, 1957, “Lettere al direttore, “Ortodossia dell'eterodossia”

115. *ibid.*, “Ortodossia dell'eterodossia”, *Ernesto Nathan Rogers*

lecture des cinquante dernières années constitue un impressionnant héritage: elle a fait la justice de bien des préjugés, elle a précisé de nouvelles conceptions de l'espace, de la forme, de la fonction, elle a mis au point de nouvelles méthodes de travail (...) Ce n'est évidemment pas l'analyse des thèses rationnelles qui nous fournira une réponse, mais l'analyse de la crise idéologique par où elle est passée, elle et son radicalisme politique."¹¹⁶

Cette première dissension interne entre Rogers, De Carlo et Gentili Tedeschi exprime une hétérogénéité des voix au sein de *Casabella Continuità* que la démission de De Carlo en février 1957¹¹⁷ finira par exalter. Le scepticisme de Gentili Tedeschi, de surcroît, en dit long sur les erreurs d'interprétation que le nouveau contenu du périodique suscita et qui se vérifie en 1959 lors de l'intervention de Banham.

Toujours en 1957, une débacle, cette fois-ci internationale, démontra tout le caractère polémique que pouvait revêtir l'oeuvre de Gabetti et Isola.

Dans son tour d'horizon de l'architecture étrangère de septembre 1957, un numéro consacré à la jeunesse, *l'Architecture d'Aujourd'hui*, repère les réalisations du duo turinois dont ils parlent en ces termes:

“Ces architectes appartiennent à un mouvement encouragé par la revue italienne *Casabella* qui tend vers l'introduction dans l'architecture d'une sorte de romantisme dont les sources d'inspirations sont très diverses: Wright, néo-gothique, Ecole d'Amsterdam, des années 1920, Gaudi... c'est une réaction violente contre pratiquement tous les acquis de l'architecture contemporaine qui sont ainsi remis en discussion”¹¹⁸

La réponse de Rogers, en décembre de cette même année, soulignera tout l'autoritarisme dont faisait preuve sa démarche au sein de *Casabella Continuità*. Signé par la rédaction, le billet ne trahit rien des attitudes personnellement défendues par Rogers.

“*L'Architecture d'Aujourd'hui*, dans son numéro consacré aux jeunes architectes, gâche une idée excellente en publiant quelques exceptions louables mises à part les expressions du formalisme international le plus suranné, et malgré cela, cette revue ose accuser *Casabella* de déchaîner dans le domaine de l'architecture une “réaction violente contre pratiquement tous les acquis de l'architecture contemporaine qui sont ainsi remis en discussion”

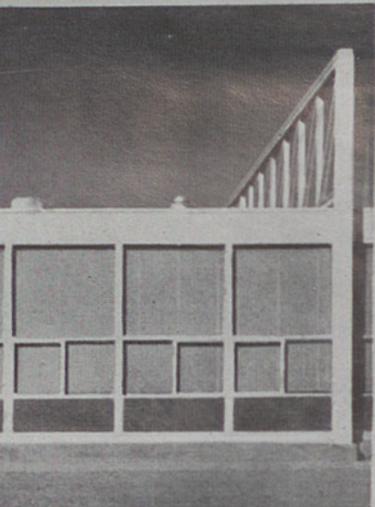
Nous au contraire, nous nous glorifions d'apporter une importante contribution aux problèmes de l'architecture actuelle en élargissant et en approfondissant l'historiographie jusqu'à cette marge où - ne serait-ce que comme essai- l'on

116. *Zodiac* n°1, 1957, “Architecture et idéologie”, Giulio Carlo Argan. Traduction issue de la publication originelle.,p.228

117. *Casabella Continuità* n°214, 1957, “Una Precisazione” Giancarlo De Carlo

118. *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n°73, 1957,” Italie, Roberto Gabetti, Aimaro d'Isola”

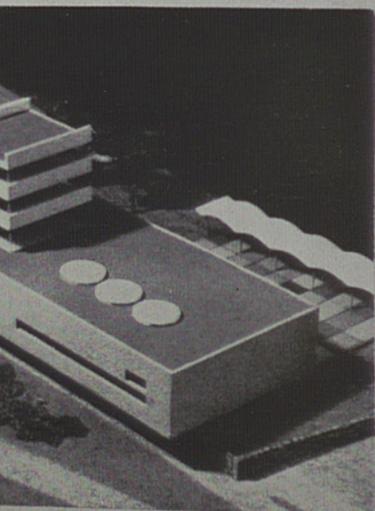
Francia



Stati Uniti



Turchia



Israele

Contro i formalisti

L'«Architecture d'Aujourd'hui» in un numero dedicato ai giovani sciupa un'ottima idea pubblicando — salvo qualche lodevole eccezione — le espressioni del più vieto formalismo cosmopolita e con tutto ciò osa accusare «Casabella» di sferrare nel campo architettonico una «reazione violenta contro, praticamente, tutte le acquisizioni dell'architettura contemporanea che sono così messe in discussione».

Noi invece ci vantiamo di portare un serio contributo ai problemi dell'architettura attuale proprio allargandone ed approfondendone la storiografia e la critica fino a tutti quei margini dove — anche come puro tentativo — vi sia vitalità e cioè la negazione di quel conformismo desolante di cui la rivista menzionata si compiace pascendone i suoi lettori.

Red.

En publiant dans notre n° 73, consacré aux jeunes architectes dans le monde, la Bourse de Turin des architectes Roberto Gabetti et Aimaro d'Isola, nous ajoutons : « Ces architectes appartiennent à un mouvement encouragé actuellement par la revue italienne *Casabella* et qui tend vers l'introduction, dans l'architecture, d'une sorte de romantisme dont les sources d'inspiration sont très diverses : Wright, néo-gothique, Ecole d'Amsterdam des années 1920, Gaudi... C'est une réaction violente contre pratiquement tous les acquis de l'architecture contemporaine qui sont ainsi remis en discussion. »

Notre estimable confrère *Casabella*, ainsi mis en cause, a choisi, parmi les projets que nous avions présentés dans notre numéro, un certain nombre de photographies et leur a consacré une page entière avec, sous le titre : *Contro i formalisti*, le texte d'accompagnement suivant, dont nous reprenons textuellement la traduction française qu'en a donnée notre confrère :

« *L'Architecture d'aujourd'hui*, dans un numéro consacré aux jeunes, gâche une idée excellente en publiant, quelques exceptions louables mises à part, les expressions du formalisme international le plus suranné, et malgré cela, cette revue ose accuser « *Casabella* » de déclencher dans le domaine de l'architecture une « réaction violente contre pratiquement tous les acquis de l'architecture contemporaine qui sont ainsi remis en discussion ».

« Nous, au contraire, nous nous glorifions d'apporter une importante contribution aux problèmes de l'architecture actuelle en en élargissant et en en approfondissant l'historiographie jusqu'à cette marge où — ne serait-ce que comme essai — l'on sent la présence de la vitalité, c'est-à-dire de la négation de ce conformisme désolant dont la revue citée se plaint à faire la nourriture de ses lecteurs. »

Nous reproduisons à notre tour quelques-unes des œuvres publiées dans les récents numéros de *Casabella* (parallèlement d'ailleurs à celles de Mies Van der Rohe, Saarinen, Aalto, Auguste Perret, etc., que l'on trouve aussi bien dans nos pages), ainsi que deux œuvres des architectes Belgiojoso, Peressutti et Rogers, ce dernier étant également directeur de la revue *Casabella*.

Il nous apparaît, quant à nous, que cette sorte de panorama éclectique du meilleur et du pire crée une confusion totale sur les tendances réelles, constructives, de l'architecture contemporaine.

Une certaine gratuité est un geste artistique acceptable et valable, voire nécessaire. Ce qui ne l'est pas, c'est la laideur, la boursouffure baroque, l'emphase, la fausse originalité, l'étrange et l'insolite. Le surréalisme n'est pas une forme d'art possible en architecture.

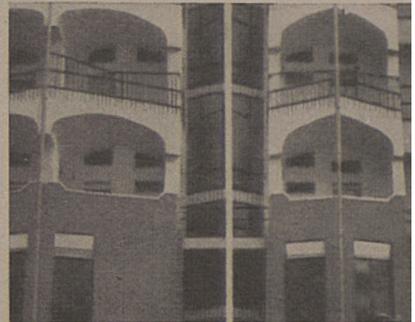
Nous croyons à la nécessité des expériences et nous avons toujours encouragé les recherches hors des sentiers battus car elles valent mieux, même si elles comportent des erreurs, que l'éternelle routine... Mais peut-on comparer des projets et des réalisations expérimentales, menées au stade laboratoire par de jeunes architectes qui cherchent leur voie et la construction d'édifices qui, réalisés à une échelle qui ne supporte ni expérimentation, ni erreur, ni tâtonnement, gâchent irrémédiablement les perspectives des villes elles-mêmes !

CASABELLA...

CASUS BELLI ?



1 et 2. Immeuble-tour à Milan, abritant bureaux et habitations, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, architectes, 1957 (Documents Architectural Forum février 1958).
3. Monument aux déportés. Cimetière de Milan. Belgiojoso, Peressutti, Rogers, architectes, 1948 (!).



page de gauche, Figure 6: *Casabella* *continuità*, n° 217, 1957, "Contro i formalisti"

page de droite, Figure 7: *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 77, mai 1958, "Casabella... Casus Belli"

sent la présence de la vitalité, c'est à dire de la négation de ce conformisme désolant dont la revue citée se plaît à faire la nourriture de ses lecteurs.¹¹⁹

Le dénouement prit acte en mai 1958, lorsque *l'Architecture d'Aujourd'hui*, dans son numéro 77, condensa la série de faits. Intitulé "Casabella...Casus Belli ?" l'article tendait vers une clôture de la polémique mais précisa une dernière fois son point de vue. Bien qu'il soutienne les recherches originales en matière d'architecture, le comité de rédaction de la revue française mené par Pierre Vago nuança le propos: les essais menés par les jeunes praticiens encore tâtonnants sur des édifices d'échelle conséquente n'avaient rien de comparable à des projets expérimentaux. La revue soulignait que les projets réalisés affectaient réellement leur environnement urbain, aussi, la mise en valeur de cette production offrait-elle un panorama tronqué des forces réellement en présence sur la scène italienne. A cela, *l'Architecture d'Aujourd'hui* ajoute que la croisade entreprise par *Casabella* reposait sur des termes dont la définition demeurera floue.

"Formalisme, conformisme, cosmopolitisme etc... sont des termes usés jusqu'à la corde sans aucune signification véritable, chacun en abusant selon ses besoins de "sa" cause, la seule, la vraie"¹²⁰

Enfin, l'habillage de "Casabella... Casus Belli?" ne manque pas d'ironie. Bien que "Contro i formalisti" ait été signé par la rédaction de *Casabella Continuità*, *l'Architecture d'Aujourd'hui* démontra qu'elle reconnaissait en l'intervention italienne la manoeuvre de Rogers. En regard du paragraphe dédié à la traduction de la protestation de *Casabella*, le périodique glissa une photographie de la toute récente tour Velasca doublée d'une signalétique éloquentة laissant le lecteur libre de juger la pertinence de la corrélation. Bien entendu, les rédacteurs français ne manquèrent pas de mentionner le lien de parenté entre BBPR, le studio à l'origine de la tour Velasca, et le chef de file de la fameuse revue italienne.

Ces premières altercations renseignent de multiples informations dont on retrouve les échos dans les assertions de Banham. En premier lieu, tel que le britannique le revendique en citant Zévi, les attitudes adoptées en Italie ne furent pas univoques, même au sein du comité de *Casabella Continuità*. Mais la rigidité de Rogers et sa persistance en faveur de l'homogénéité du contenu dévoilèrent une production qui, bien que cohérente, créa "une confusion totale sur les tendances réelles"¹²¹.

De plus, à partir la parution du numéro 215 de *Casabella Continuità*, et sans qu'ils soient clairement regroupés, les jeunes protagonistes présentés par le magazine italien se virent affiliés à un corpus de réalisations composées par d'autres revues.

119. *Casabella continuità*, n°217, 1957, "Contro i formalisti", Red.

120. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°77, mai 1958, "Casabella... Casus Belli"

121. *ibid*

Ainsi, avant même d'être chroniqués dans *Casabella Continuità*, les projets de BBPR symbolisèrent pour les périodiques qui les observaient le symptôme de la dérive du magazine italien.

Les documents utilisés par la revue française, tirés d'*Architectural Forum*, revue américaine, de février 1958, annoncent dès lors le devenir médiatique internationale qui entourait la tour Velasca.

D'un groupe informel à une désignation concrète

La mise au-devant de la scène des ces jeunes praticiens amorce la sédimentation d'un groupe de jeunes gens autour de thèmes historicistes. Comme Olmo le souligne¹²², les recherches complexes de Rossi sur la tradition et sa relation à l'architecture et la société prennent une dimension particulière à partir de cette période. Tout comme Gregotti, Gabetti et Isola, il trouve en Alessandro Antonelli, architecte prolifique du Turin du XIXe siècle, l'expression d'une rationalité à analyser¹²³. En mai 1958, sans les formaliser autour d'une appellation, il regroupa notamment Rainieri, Gregotti et évidemment Gabetti et Isola, dont la production homogène partageait le même intérêt pour la dimension historique¹²⁴. L'attrait de Rogers pour la jeunesse n'est pas qu'une simple préférence personnelle mais revêt un caractère stratégique. Son obsession pour la "continuité" et sa position de professeur l'avaient naturellement mené à former la nouvelle génération, mais comme le rappellera Gregotti, les confrères de sa génération n'étaient que très peu sensibles aux idées qu'il défendait. Impliqués dans la réalité du marché, ils furent moins investis dans les problèmes historiques que dans ceux relatifs à la production.¹²⁵

L'unité de l'entreprise historiciste ne prit acte qu'en décembre 1958. Bien que les travaux développés au sujet du retour historique dans le processus de projet furent bien distincts les uns des autres, Paolo Portoghesi condensa ces initiatives par le biais du néologisme "*NeoLiberty*"¹²⁶. Prenant la défense de ce groupe aux ambitions communes, l'architecte proposa une lecture optimiste de la tendance qu'il voyait se dessiner. Dans les colonnes de *Comunità*, le périodique fondé par A.Olivetti, Portoghesi considère les essais *Néo Liberty* comme une passation du néoréalisme, qu'il interprète comme une possible architecture au référentiel autobiographique dont l'humanisme exalté s'opposerait à l'aliénation économique. Partant du constat que le développement de l'Italie a subi des phases successives de développement, son postulat se ramifie en deux branches; la première évo-

122. *Assemblage*, n°5, 1988, "Across the Texts", Carlo Olmo, Jessica Levine

123. *Casabella Continuità*, n°228, 1959, "L'ordine Greco" Aldo Rossi

124. *Casabella Continuità*, n°219, 1958, " Il passato e il presente nella nuova architettura", Aldo Rossi

125. Vittorio Gregotti, "New directions in Italian Architecture" ed. Georges Braziller, 1968, p.58

126. *Comunità* n°65, 1958, "Dal neorealismo al NeoLiberty", art.cit

lution, “néoréaliste”¹²⁷, provenant du dénuement total rattaché à la situation d’après-guerre, puis le deuxième volet, celui qualifié de *Neo Liberty*, provenant d’une étude plus fine de l’Histoire dans le but d’enrichir le langage moderne. Ces efforts de restitution entrepris aboutirent en l’enracinement plus complet du modernisme dans la tradition italienne¹²⁸.

Bien que le terme lui soit attribué, Portoghesi n’a en réalité pas joué un rôle majeur dans la crise NéoLiberty; toutefois, la récupération de la dimension historique s’intègre dans ses travaux autour de Borromini, en qui il entrevoit le “paradigme de la condition humaine”¹²⁹

Comme il l’expliquera plus tard¹³⁰, son article mettait en lumière la difficulté d’harmoniser les problèmes conjoncturels cruciaux que la société italienne traversait au cours de son développement et les réponses architectoniques que l’on pouvait associer. Portoghesi reconnaissait en Gabetti et Isola l’identification à la classe ouvrière que le néoréalisme avait érigé en fer de lance dans un moment de “sincère auto-analyse”.

Déjà étoffé dans les pages de ce même numéro 215 de *Casabella Continuità*, le cas du quartier de Tiburtino¹³¹ obtient l’épanchement de Quaroni: il effectue une autocritique, à l’instar des textes de C. Aymonino et F. Gorio annonçant la fin des élaborations néoréalistes¹³².

S’il paraît hasardeux de parler de mouvement ou style architectural, tant son impact dans le temps et l’espace semble restreint¹³³, le néologisme a le mérite de donner à lire une tendance du modernisme dont les dogmes fondateurs, re-questionnés de l’intérieur, affichent moins une trame formelle commune qu’une profonde crise d’identité. A cela s’ajoute l’inexis-

127. Puisant sa source dans les affres d’après-guerre, le néoréalisme tentait de reconquérir une humanité en souffrance par la quête d’une action sociale. Cette approche trouvait des concrétisations à différents degrés de disciplines artistiques, notamment le cinéma, qui consacra certains de ses réalisateurs les plus prolifiques appuyés dans une certaine mesure par les politiques culturelles catholiques menées par le gouvernement en place.

Dans le champ de l’architecture, la pratique se tourne vers un intérêt particulier dans le domaine urbain. Tournée vers la réalité d’un contact avec les zones de paupérisation et de désertification laissées à l’abandon après l’exode industriel, le néo-réalisme oriente son action sur l’intervention des pouvoirs publics dans la réalité populaire. Considérablement aidée par l’existence des programmes de développements de logements tels que l’INA Casa ou l’UNRRA Casas dont l’intervention la plus connue se trouve à Matera, les instances publiques favorisaient l’apparition de nouveaux secteurs de logements. Olivetti, comme souligné plus haut, occupa de fortes responsabilités dans les comités de pilotage de ces manœuvres urbaines et influença durablement la conception de ces quartiers comme communauté humaine.

128. Harry Francis Mallgrave, “Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673–1968”, ed. Cambridge University Press, 2005, p.362

129. Tafuri Manfredo, “History of Italian Architecture 1944-1945”, ed. MIT Press, 1989

130. Canella Gentucca, Mellano Paolo, “Roberto Gabetti 1925-2000”, ed. Franco Angeli, 2017

Dans ce passage, P.Portoghesi revient bien des années plus tard sur la répercussion de l’article publié dans *Comunità*, et reconnaît en Gabetti et Isola les pionniers d’une révolution du mouvement moderne par l’intérieur. Il établit par ailleurs un lien d’équivalence entre les questionnements sociaux auxquels les architectes devaient se confronter et la révolution culturelle induite par la Nouvelle Vague en France.

131. *Casabella Continuità*, n° 215, 1957, “Il paese dei barocchi”

132. Baglione Clara, “Casabella 1928-2008”, ed. Electa Architettura, 2008

133. Les architectes affiliés à cette tendance ne se déclarent pas NeoLiberty. De même, la relative durée du courant à l’échelle historique et sa nature anachronique compromettent la lecture en tant que mouvement défini. Pourtant, Gregotti, en parlant du NeoLiberty, utilisera le terme “mouvement” dans sa publication anglaise : “(...) saw the beginning of the movement later to be called neo-liberty”

voir Vittorio Gregotti, “New directions in Italian Architecture” op.cit, p.101

tence d'un tracé commun si ce n'est par l'emploi d'un vocabulaire du passé propre à chacun et basé sur la perception historique individuelle fantasmée de ses acteurs.

L'on peut retrouver à travers la stratégie éditoriale de Rogers la construction d'une méthode de projet. Cette identité forte s'exprima à travers la pratique de cette jeunesse fraîchement diplômée que *Casabella Continuità* soutenait activement. Toutefois, les reproches émis par *l'Architecture d'aujourd'hui* comme un présage s'avérèrent lorsque des groupes émanant de *Casabella*, toujours menés par Rogers, prirent part à des représentations d'importance nationale.

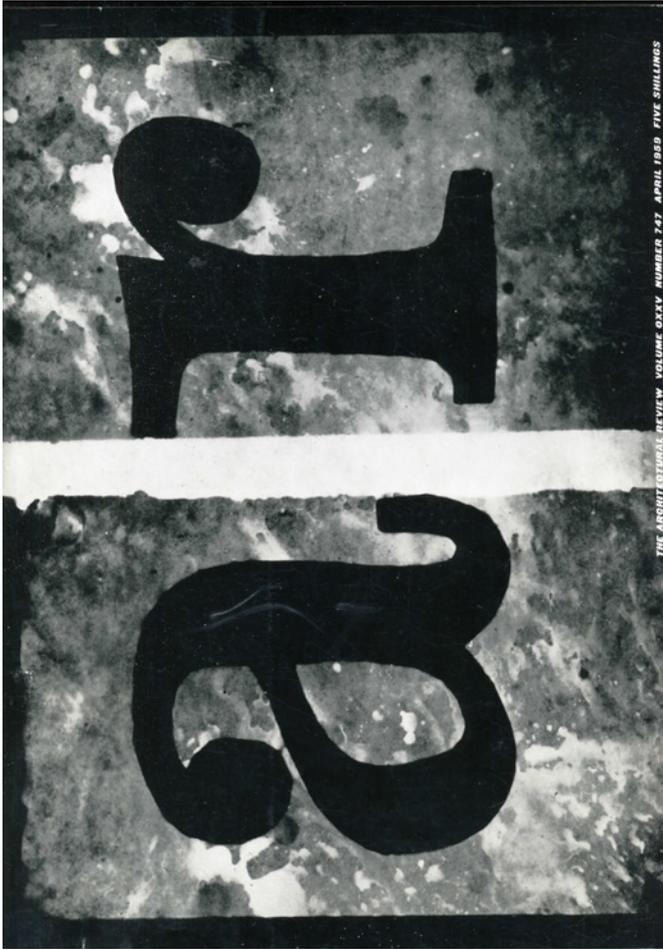


Figure 8 : couverture de The Architectural Review, n° 747, 1959

2.

Réception critique anglaise,
rencontre et conflit

Internationalisation, emprise médiatique et réception critique

Les désirs d'internationalisation de Rogers¹³⁴, sa position de rédacteur en chef d'une revue remarquable et ses nombreux engagements lors d'événements européens d'avant-plan¹³⁵ contribuèrent à lui donner un rôle majeur dans la diffusion du débat italien à l'échelle internationale¹³⁶. La présentation à l'étranger du travail italien propre à la notion de tradition et ses différentes relectures historiques peut être appréhendé en deux étapes substantielles.

Une première rencontre formelle a lieu lors de l'Exposition Universelle de Bruxelles qui illustre alors une première crise du langage architectural dans l'approche italienne¹³⁷; la deuxième, plus confidentielle, à Otterlo, est le théâtre d'une rencontre critique franche et l'occasion de regards croisés sur l'état de la production de chacun des congressistes.

Bruxelles 58, représentation nationale et insoumission

Du 3 avril au 30 novembre 1958 se déroula à Bruxelles l'Exposition Universelle et Internationale, qui conviait une trentaine de nations à venir exposer un pavillon de leur conception sur un terrain situé entre l'Atomium et le Parc Royal, spécialement aménagé pour abriter les œuvres étrangères. Pour les pays invités, l'enjeu était de démontrer toute l'ampleur de leur génie technique et esthétique par la construction d'un édifice remarquable.

Le pavillon Philips, fruit du travail du Corbusier et du musicien Iannis Xenakis, fit état de tout un savoir-faire en matières de technologie et d'acoustique. Le dispositif, commandé par la marque Philips, démontra une nouvelle fois les évolutions technologiques possibles lors d'une association d'architectes et d'une firme. Voulu dès son origine comme un artefact où lumière, couleur et son se mêleraient harmonieusement, le projet trouvait son origine en la personne de Louis Kalf¹³⁸, qui proposa en 1956¹³⁹ à Le Corbusier de participer à son entreprise. Le bâtiment devait

134. Baglione Chiara, a cura di, "Ernesto Nathan Rogers, 1909-1969", *"Una vocazione all'internazionalità: dalla Réunion Internationale d'Architectes all'UIA Congress"* Maria Vittoria Capitanucci, op.cit

135. La participation à des expositions nationales et régionales constitue une première étape de diffusion. L'on retient la Triennale IX de 1951 ou bien la Fiera Campionaria de Milan 1957.

136. L'implication de Rogers dans la communication de la production italienne se polarise dans des manifestations diverses, comme la présentation des projets de BBPR au Royal Institute of British Architects de Londres (1952) et l'UIA de Moscou en 1958.

137. Manfredo Tafuri, "Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia", ed. Comunità, 1964

138. Louis C. Kalf (1897-1976) était un concepteur graphique et design néerlandais. Il entra chez Philips en 1924 au département publicité, puis devint directeur artistique de l'entreprise jusque dans les années 1960.

139. Le rachat des archives de L.C.Kalf par le Getty Research Institute de Los Angeles nous a permis de tracer une lettre du 23 mai 1956 dans une correspondance de d'Aboville à Kalf relatant l'épisode.

être perçu comme une édification sans matériaux¹⁴⁰ cherchant l'abstraction musicale dans un esprit de performance semblable à l'image revendiquée par la firme audiovisuelle. Les nouvelles recherches structurelles tendaient vers une plasticité inouïe au cœur des interrogations¹⁴¹, car l'exposition se présentait comme contemporaine et laissait aux pays invités toute la place pour démontrer leur maîtrise de la modernité.

L'édifice présenté par les Italiens fit volontairement défaut à la lecture uniforme du reste de la production de l'Exposition. Issu de la collaboration de BBPR, Quaroni, de Carlo et Perugini, Gardella, Lucentini et Monaco, le bâtiment détonne par sa nonchalance assumée à l'égard du reste des autres pavillons. Dès sa genèse, les architectes engagés refusèrent toute compétition et s'associèrent en un groupe très étendu¹⁴². A son origine, donc, le pavillon italien installait déjà un climat d'irrévérence. À rebours des extravagances structurelles présentées par les autres protagonistes de l'Expo, le Pavillon italien n'a rien de spectaculaire. Il se présente comme une adjonction de petits édicules formant un village, terme fortement connoté dans le lexique architectural italien¹⁴³ de l'entre-deux-guerres. Le retard lors de la construction et le dessin aussi ouvertement vernaculaire n'en finirent plus de nourrir un scandale en amont même de l'évènement. Publiquement, le gouvernement italien avait désavoué les architectes:¹⁴⁴ l'image d'un village Méditerranéen convenait assez mal au mythe du progrès d'après-guerre que voulait projeter l'Italie.

L'installation se distingue également par la netteté de ses volumes, la couleur blanche des crépis des murs ourlets et l'opposition claire entre intérieur et extérieur. La rareté des fenêtres et points d'entrée ne laisse rien transparaître de l'intérieur quand la maîtrise du terrain offre au visiteur le loisir de se promener dans les dédales de blanc immaculés, appréciant le spectacle changeant. L'oeuvre fut importante pour le groupe de concepteurs italiens constitué autour de ce bâtiment; l'espace d'un instant, elle marqua les convergences de la production dans un même sens¹⁴⁵.

Dans sa composition libre, où les éléments des objets similaires s'assemblaient, la volonté était portée à l'origine sur des structures ouvertes préfabriquées dont les possibilités de recyclages s'inscrivaient résolument dans la mouvance de concepteurs-ingénieurs revendiquée par les autres participants. Le groupe italien opta dans sa proposition définitive pour une structure plus conventionnelle, faite de maçonnerie porteuse et de charpente bois.

Rogers, ardent défenseur de son bâtiment définissait le résultat obtenu:

140. Alessandra Capanna, "Le Corbusier "Padiglione Philips: Bruxelles", ed.testo & immagine, 2000

141. *L'Architecture d'aujourd'hui* n°78, "Formes, techniques et révolution", Frei Otto, 1958

142. Rika Devos, Alexander Ortenberg, "Architecture of Great Expositions 1937-1959: message of peace, image of war" ed. Routledge, 2015, p.10

143. Voir Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, "Architettura rurale italiana". Milan, ed.Hoepli, 1936, Catalogue de l'Exposition de la Triennale de 1936, renvoyer a note faisant mention de cet événement dans le mémoire Voir également *In Situ* revue des patrimoines n°21, 2013 "Le débat sur l'architecture rurale en Italie et l'exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936", Giovanna D'Amia

144. *L'Unità*, 27 avril 1958, "Il governo scarica sugli architetti la responsabilità dello scandalo dell'expo", issu de Darren Dean, Sarah Butler "Nationalism in Architecture"

145. Manfredo Tafuri, "Storia dell'Architettura Italiana 1944-1985", ed.Piccola Bibliotheca Einaudi, 1986

“Un environnement italien compris dans ses valeurs les plus profondes, exprimé par certaines propriétés constantes et toujours valables de notre histoire de l’architecture: un rapport pondéré et varié entre les espaces, un enchaînement de volumes, une prépondérance du plein sur le vide, un emploi du matériau qui reste limité à l’expression tactile et à la couleur, une technique instrumentale qui ne devient jamais but en soi; une sérénité qui ne tend pas vers une approche de sphères abstraites ou métaphysiques, mais matérialisée dans la réalité de l’événement constructif, en rapport constant avec la dimension humaine. Avec cet objectif de relation avec le concret, avec cette affirmation de la modestie, nous avons cru pouvoir présenter l’Italie (sous l’un des précieux aspects de son esprit démocratique naissant) dans une compétition internationale”¹⁴⁶

La recherche d’une monumentalité apparaît plus nettement avec la présence de statues isolées dans les rues et placettes et crée un rapport d’échelle. A l’intérieur, dans la salle de représentation, un immense lustre fut suspendu au centre de la pièce; la mise en oeuvre de l’ouvrage fut fastueuse: des vitraux colorés et un calepinage de sol composé de marbres rouge et blanc. Le lieu entier trouva une dynamique verticale par ses baies hautes et étroites, mais également une centralité marquée par la présence du mobilier placé dans les pourtours de la salle.

La réception que suscita le Pavillon Italien chez les revues nationales et étrangères a de quoi laisser dubitatif¹⁴⁷. Il apparaît aux yeux de certains commentateurs, comme le second acte de la polémique *Casabella Continuità / l’Architecture d’Aujourd’hui*.

Ainsi, dans la plupart des revues majeures en Europe, on ne dénombre que peu de traces d’un retour sur le Pavillon italien. Censuré ou simplement peu considéré, il ne fut que très peu relayé. Dans leur retour sur l’Exposition, certaines revues ne mentionnèrent pas même sa présence¹⁴⁸. Dans son souvenir de l’Expo, un an plus tard, le rédacteur de *l’Architecture d’Aujourd’hui* Alexandre Persitz définit la participation italienne comme “incompréhensible”¹⁴⁹ tout comme l’anglais J.M Richards de *The Architectural Review* à qui la portée de l’édifice échappait, bien qu’il reconnaissait là le travail des plus fins architectes transalpins. Toujours en Angleterre, les critiques sur le Pavillon furent troublées: les affirmations en faveur d’une ‘cohérence’ et d’une ‘continuité’ semblaient pour une partie de la presse

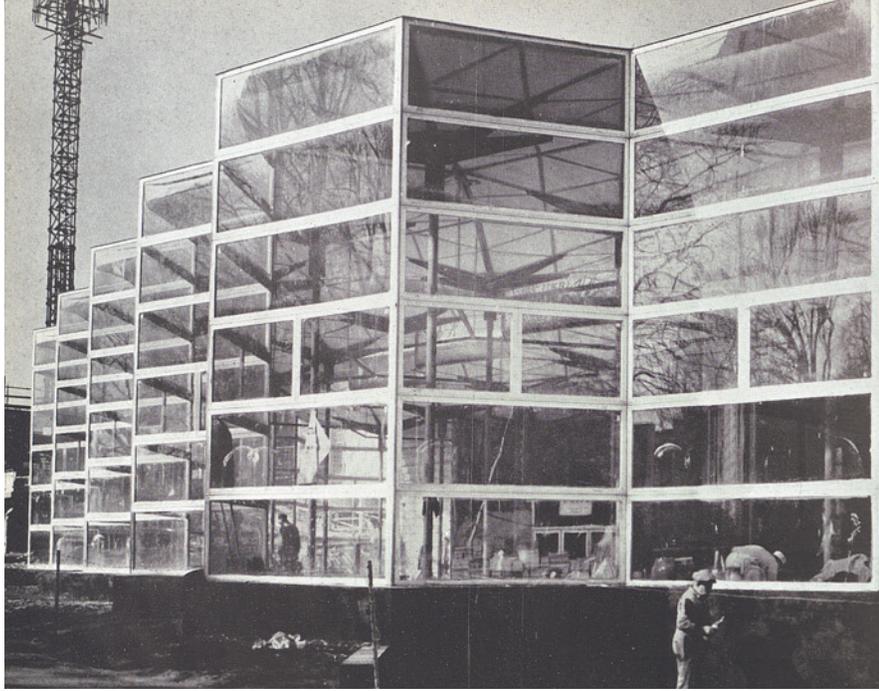
146. *L’Architettura cronache e storia* n°36, octobre 1958, “Inchiesta sul Padiglione Italiano a Bruxelles”, L.Belgiojoso, E.Peressutti, E.N Rogers. Traduction de Catherine Warnant.

147. Voir *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n°78, 1958, edito “Bruxelles 58”, André Bloc, *The Architectural Review*, n°739, août 1958, J.M Richards

148. *Streven*, 1 tome I Xlll, 1958, “De Expo 58: planning, architectuur en vormgeving”, K.N Elno *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n°78, 1958, “Bruxelles 58”...op.cit

149. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n°81, 1959, “Souvenir de l’exposition de Bruxelles 1958”, Alexandre Persitz

Figure 9
Le pavillon espagnol
issu de *Casabella*
Continuità, n° 222, 1958



signifier “un abandon des techniques de construction modernes donc, par extension, un abandon de l’architecture moderne”¹⁵⁰

Contrairement à l’indisposition des revues internationales, Rogers utilisera son magazine pour mettre en lumière l’ouvrage italien. S’épanchant le long de nombreuses pages sur le pavillon¹⁵¹, le périodique réservera un traitement plus spécifique à la réalisation italienne qu’à ses consoeurs étrangères, jusqu’à illustrer la table des matières de ce même numéro réservé à l’Exposition Universelle avec, en fond, une photographie pleine page du Pavillon italien et des drapeaux des nations invitées. Rétrospectivement, cette image subliminale de l’oeuvre italienne glissée dans les feuillets ne trahit rien des ambitions internationales de Ernesto Rogers.

Plus globalement, et en dépit de son succès populaire¹⁵², les principales revues - surtout italiennes - qui en firent mention se trouvèrent scandalisées par l’oeuvre italienne. Seul Bruno Zevi prit la défense du Pavillon, louant un édifice “pour une fois sincère”¹⁵³

Assurément, les commentaires de Banham sur le pavillon, dans son article, un an après l’Exposition Universelle, furent fortement indexés à l’état des discussions autour du bâtiment. Aujourd’hui perçu comme un élément anticipateur des débats théoriques qui auront lieu dans les années 1960 et 1970¹⁵⁴, le Pavillon italien souffrit d’un déficit de reconnaissance qui posa

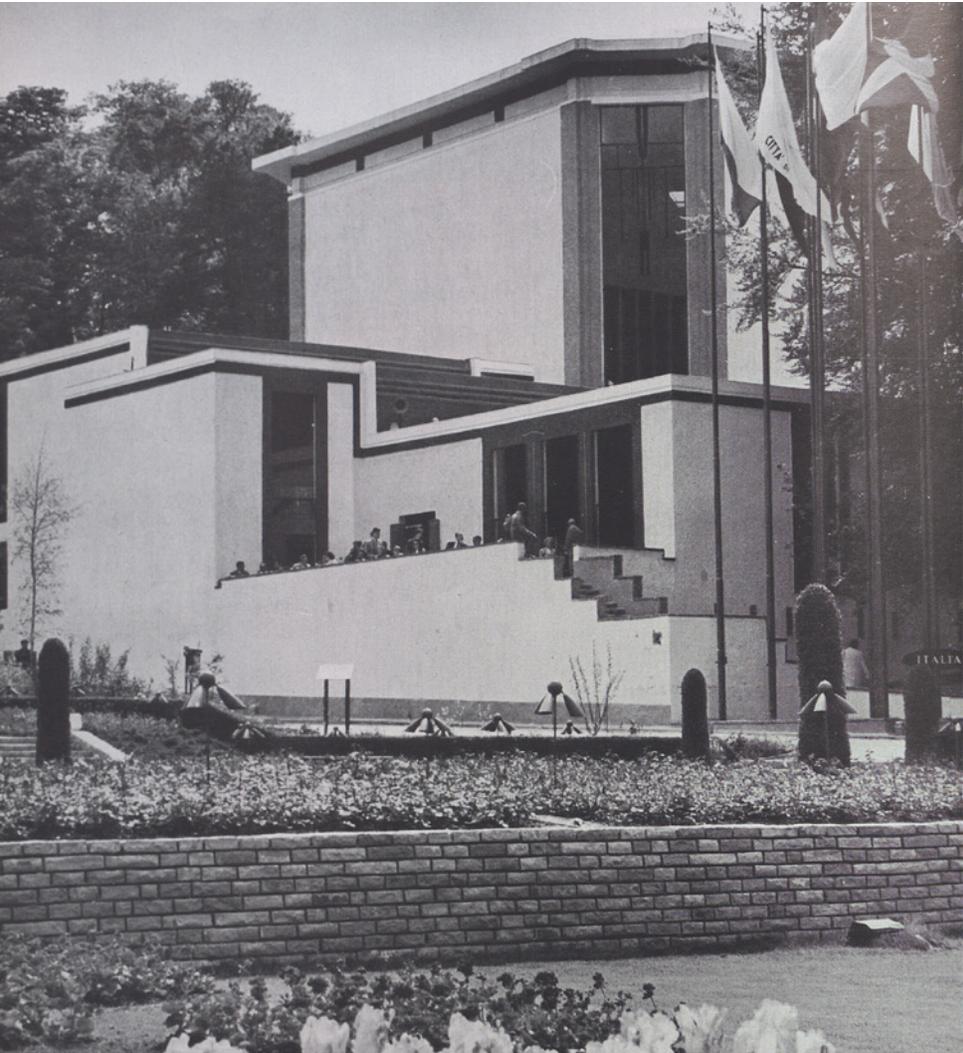
150. *Architects Journal's*, 29 mai 1958, p.818

151. *Casabella Continuità*, n°221, 1958, “Il padiglione italiano”

152. Darren Dean, Sarah Butler “Nationalism in Architecture”, *Power, Nationalism and National Representation in Modern Architecture and Exhibition Design at Expo 58*, Rika Devos, ed. Routledge, 2012,

153. Bruno Zevi, “Cronache di Architettura III dall’Expo mondiale di Bruxelles all’inaugurazione di Brasilia”, ed. Laterza, Bari, 1971

154. Voir Rika Devos “Modern at expo 58. Discussions on post-war architectural representation”, thèse soutenue à l’Université Gent Faculteit Ingenieurswetenschappen, 2008



Figures 10 et 11 p.68, p.69: Le pavillon italien, arch. BBPR, Quaroni, de Carlo et Perugini, Gardella, Lucentini et Monaco.
Extrait de *Casabella Continuità*, n° 222, 1958



pour la première fois la question d'une faille dans l'approche critique des principales revues d'architecture européennes.

Dans le cadre de l'Exposition Universelle, les réalisations furent soumises à un jugement double: on les évalua d'une part en fonction de leurs critères architecturaux propres et, plus particulièrement dans le contexte de l'après-guerre, sur leurs avancées technologiques; cependant, tout ceci traduisait une lecture politique qui ne pouvait être évitée. Ainsi, le langage moderne explicite et la légèreté de la structure du Pavillon espagnol inspirèrent à Zevi l'idée d'une montée progressive d'indépendance des architectes espagnols face au régime franquiste¹⁵⁵. Pourtant comme le démontre Maria González Pendàs, son architecture était loin d'être politisée.¹⁵⁶

Alors, lorsque Banham se questionne sur "le statut de tout le mouvement Moderne en Italie" dans "*NeoLiberty, the Italian Retreat*", c'est plutôt l'omniprésence médiatique de Rogers et son groupe qui apparaît frappante.

La couverture faite par Rogers de l'espace médiatique s'était étendue progressivement depuis la reprise en main de *Casabella*. Meticuleusement, il mettait en place les outils permettant le rayonnement d'un modernisme mettant à l'épreuve celui des CIAM¹⁵⁷.

Rogers et son groupe se firent plus présents à l'échelle internationale; depuis l'exposition de mobilier de Londres en 1958, l'exposition de Bruxelles, par son caractère représentatif, donna à analyser la production de manière plus symbolique. Ainsi, les aspirations traditionalistes affichées par les Italiens furent assimilées par Banham comme les relents d'une bourgeoisie hors de propos.

"NeoLiberty, the Italian Retreat from Modern Architecture", une accusation vindicative

En avril 1959, Reyner Banham publie un article à charge contre l'attitude de la jeune génération d'architectes italiens dans les colonnes de *The Architectural Review*.

Pour l'historien, la seule justification d'un tel retour devait se limiter à une période "culturellement analogue" à la période actuelle. Dans ces conditions, ceci invite à se questionner sur la manière de déterminer de telles analogies.

L'Europe de la fin des années 1950 fut une époque particulièrement pluraliste; rechercher des zones d'accointance avec le passé aurait conduit à un résultat à la fois trop vaste et imprécis, donc inopérant¹⁵⁸.

S'en prenant particulièrement à *Casabella Continuità* et à ses jeunes éditeurs, le théoricien tient Rogers responsable de ce retrait.

155. Bruno Zevi, "Cronache di Architettura III dall'Expo mondiale..." op.cit *L'Architettura cronache e storia*, n°36, 1958, "La crisi del linguaggio moderno nell'Esposizione Universale di Bruselles", Bruno Zevi

"Le pavillon italien nous fait nous demander: ce pays n'est peut-être plus fasciste, ou Franco est-il maintenant si fatigué qu'il autorise aux artistes une liberté inhabituelle?" p.388

156. Rika Devos, Alexander Ortenberg, "Architecture of Great Expositions 1937-1959..." op.cit "*Politics of the void: Franquista Spain at Expo 58*" p.168

157. Harry Francis Mallgrave, "Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968" op.cit p.364.

158. Charles Jencks, "Mouvement modernes en architecture", ed. Mardaga, 1973



- 2 Ernesto N. Rogers, *A l'Expo '58 il futuro (dell'architettura) non è cominciato*
- 22 Vittorio Gregotti, *Quartiere sovvenzionato a Treviso di Mario Ridolfi e collaboratori*
- 33 Silvano Tintori, *Fare e disfare*
- 36 *Nuovi uffici a Zaulo dello Studio BBPR*
- 40 *Il padiglione del Canada alla Biennale di Venezia dello Studio BBPR*
- 44 Etienne J. Guerrin, *«L'albergo per famiglie» presso Stoccolma dell'arch. E.A. Aking*
- 50 Giulia Veronesi, *Gustave Eiffel*
- 56 *Dai giornali e dalle riviste (a cura di Matilde Bassa)*
- 57 *Recensioni*

Direzione e Redazione, Milano, Via Monte di Pietà 15, tel. 870741/2/3/4 - 890112; Amministrazione, Editoriale Domus S.p.A.; Ufficio Pubblicità, Via Monte di Pietà 15, Milano, telef. 870741/2/3/4 - 890112. Una copia, L. 800. Abbonamento a 6 fascicoli, Italia L. 4500, Estero L. 6200 (\$ 10); Conto corr. postale N. 3/15690, Gruppo IV; Printed in Italy - Proprietà Editoriale Domus S.p.A., Milano - Pres.: dott. Gianni Mazzocchi.

Fotografie: Actualit, Diaz, Lucien Hervé, R. Kayaert, Pierre, Publifoto, Sado, Sergysels & Dietens, Eberhard Troeger, G. Vindigni da p. 2 a p. 21; Giacometti, Giornalfoto, Pozzar da p. 36 a p. 43; Etienne Guerrin da p. 44 a p. 49; Chevojon, Photam da p. 50 a p. 55. Pubblicazione bimestrale. Finito di stampare il 5 settembre 1958.

Casabella CONTINUITÀ

rivista internazionale di architettura 221 1958

direttore Ernesto N. Rogers
capo redattore Vittorio Gregotti
segretaria di redazione Julia Banfi
impaginazione Gae Aulenti

comitato di redazione

- Prof. Giulio Carlo Argan
- Ing. Roberto Guiducci
- Prof. Ing. Pier Luigi Nervi
- Prof. Enzo Paci
- Prof. Arch. Ludovico Quaroni
- Dott. Filippo Sacchi
- Prof. Arch. Giuseppe Samonà
- Arch. Marco Zanuso

centro studi - Aldo Rossi, Luciano Semerani, Francesco Tentori, Silvano Tintori

Figure 12: le sommaire de *Casabella Continuità*, n° 222, 1958

Six moi auparavant, Banham avait déjà publié succinctement sur ces réalisations lombardes dans la *Review*. Ironiquement intitulé “*Tornare ai Tempi Felici*”¹⁵⁹, (“Retour aux bon vieux temps”), l’historien chroniquait une production italienne désœuvrée, qui se consolait en opérant un retour à l’écriture architecturale d’une époque “juste avant le modernisme”.

Faisant figurer dans le corps de son texte les nouvelles réalisations de Gregotti, Gae Aulenti et Giorgio Raineri ainsi que la Bottega d’Erasmus de Gabetti et Isola, Banham note “l’ajustement aux goûts du peuple” que ces architectes illustrent. Par le prisme de Rossi¹⁶⁰, les Italiens plaidaient pour la reconduite active d’un passé encore chargé de sa signification afin de rendre à l’architecte son rôle social. Cette ambition, loin d’être érigée en vertu, se vaut les railleries de l’historien anglais qui parodie la servilité des praticiens italiens, prêts à simuler un retour à l’époque glorieuse de la bourgeoisie d’avant-guerre.

“La re-Bourgeoisification (pour utiliser un terme Marxiste qui ne semble pas inapproprié dans ce cas) de l’architecture italienne septentrionale n’est probablement pas plus qu’un parallèle fait à l’ *andare al popolo* qui avait produit un regain d’intérêt pour l’architecture paysanne deux Triennales auparavant (...) Cette nouvelle tentative consistant à se mettre à quatre pattes afin de satisfaire le goût des consommateurs semble beaucoup moins sûre de son acceptation par la profession.”¹⁶¹

La critique de *The Architectural Review* suscite une contre-attaque immédiate de la part des acteurs accusés. Dans les pages de *Casabella Continuità*, Rogers clarifie l’objet du débat et riposte de manière mordante en tournant en dérision la rhétorique de son confrère britannique.

Dans le chemin sinueux vers la moralité architecturale, Rogers confronte Banham à l’arbitraire de sa critique. En n’admettant comme plausibles que les architectures issues de la post-mécanisation, le théoricien anglais contribue à laisser survivre des styles au nom d’une légitimité incertaine.

Comme il le fait savoir à deux reprises dans ses éditoriaux¹⁶², Rogers s’est exprimé sur ses considérations personnelles envers le cas Gabetti et Isola. En ce qui les concerne, le rédacteur en chef refuse au duo une méthode exploratoire par le prisme de l’Histoire, mais relève plutôt d’un goût arbitraire personnel pour l’éclectisme bourgeois.

“*L’evoluzione dell’architettura, risposta al custode dei frigidaires*” publié en préambule de la revue est une réplique mouillée d’acide à l’égard de

159. *The Architectural Review*, n°742, novembre 1958, “*Tornare ai Tempi Felici*”, Reyner Banham

160. *Casabella Continuità* n°219, 1958, “Il passato e il presente nella nuova architettura”, art.cit

161. *The Architectural Review*, n°742, novembre 1958, “*Tornare ai Tempi Felici*”, art.cit

162. *Casabella Continuità*, n°228, 1959, “*L’evoluzione dell’architettura, risposta al custode dei frigidaires*”, Ernesto Nathan Rogers

Banham. Rogers, sur un ton très personnel, insiste une fois de plus sur la révision enclenchée avec *Casabella Continuità*.

“Ce processus complexe de révision, au demeurant lent et laborieux, a été mal compris par ceux qui n’y étaient pas préparés et qui ont été choqués, mais il peut également, et il faut le reconnaître, avoir fait oublier aux meilleurs les composantes de la culture, comme les techniques auxquelles plus d’attention avait été prêtée à d’autres moments. Mais le progrès est le résultat de choix et de jugements qui, à tout moment, peuvent pêcher par leur partialité; le progrès se paie aussi avec des erreurs mais je suis persuadé que l’architecture italienne est consciente des dangers qu’elle court et qu’elle n’a pas attendu la morgue de M. Banham qui joue au gardien des frigidaires en nous laissant croire que la révolution dans la maison commence avec les cuisines électriques, les aspirateurs, le téléphone, le gramophone et tous les ustensiles mécaniques qui favorisent le bien-être en envahissant les murs de la maison et la signification de l’architecture domestique”¹⁶³

L’attaque de Banham fait d’autant plus de bruit que la revue est très lue en Italie. Dans l’immédiat du débat, une réunion MSA se tient du 30 juin au 14 juillet 1959, réunissant Figini, Marescotti, De Carlo, Belgiojoso, Gregotti, Albini, Boracchia, Rogers, Gardella, Magistretti et Vigano afin de prendre position dans la querelle que vient de lancer Reyner Banham.¹⁶⁴

Dans la fraîcheur de l’attaque lancée par Banham, Rogers met en évidence deux points particuliers: la charge du théoricien anglais est plus polémique que critique, en plus de commettre une imprécision critique; de plus, il reproche aux revues anglaises une mauvaise interprétation de son travail¹⁶⁵.

Bien qu’il reconnaisse les dangers et les confusions soulevés par Banham, il rejette néanmoins partiellement le terme NeoLiberty qui sous-entendrait un rejet de l’utilisation des moyens techniques - ce qui ne fut jamais le cas.

Ce faisant, c’est Giancarlo De Carlo qui pose le mieux le cadre du problème.

La raison pour laquelle je me désolidarise de l’article de Rogers est qu’il parle au nom de l’architecture italienne. Or parler aujourd’hui au nom de toute l’architecture italienne me

163. *ibid*, traduction issu de Jean-Louis Cohen, “Les coupures entre ...” *op.cit*

164. Matilde Baffa, Corinna Morandi, Sara Protasoni, Augusto Rossari, “Il movimento studi per l’Architettura,” *Dibattito sull’architettura contemporanea*, *op.cit*

165. *ibid*. p.545, 556

semble être une chose ardue¹⁶⁶.

En effet, en tentant d'élargir le cas du NeoLiberty à toute l'Italie, le critique généralise un phénomène qui ne sera pourtant que très localisé.

A ce premier événement médiatique succède le CIAM d'Otterlo. L'article de Banham, très direct envers Rogers et ses disciples, confirme l'introduction malheureuse du travail italien à l'international. Même si elle n'est pas encore expressément mentionnée par l'anglais, la tour Velasca présentée par les Italiens fait l'objet de débats.

Le CIAM d'Otterlo, rencontre critique

Chronologiquement, le sommet d'Otterlo aux Pays-Bas arrive après la diffusion de l'article de Banham. Il ne fait aucun doute que les commentaires qui furent émis par les Anglais entrèrent en résonance avec les propos de Banham. La charge lancée en avril à l'encontre des Milanais n'avait pas contribué à faire rayonner la production transalpine de la meilleure des manières. Après le camouflet public infligé, la manifestation de divergences théoriques se fit entendre dans le cadre plus privé du CIAM XI.

Ce CIAM est le moment de dévoilement d'une pensée historiciste qui mettra en perspective la question de la légitimité des formes modernes¹⁶⁷. Après Bruxelles, la production italienne exposée ne s'établit pas sous les meilleures auspices. L'esprit de polémique qui s'emparait de l'oeuvre de Rogers et son groupe n'en fut que plus soutenu lors des échanges vigoureux avec les Smithson.

Après s'être rencontrés en janvier 1958 à Bruxelles, le comité coordinateur des CIAM décide d'un nouveau rassemblement, du 7 au 15 septembre 1959, à Otterlo. Réunissant près de cinquante participants, les séminaristes choisis individuellement en dépit de leurs obédiences politiques et idéologiques y sont invités à présenter leurs travaux, n'hésitant pas à confronter nettement les réalisations de chacun afin d'en faire émerger les thèmes communs. Cette nouvelle édition fut aussi marquée par le renouvellement des intervenants laissant place à une nouvelle génération dont seul Alfred Roth restait le vétéran du groupe originel.¹⁶⁸

Depuis Hoddeston en 1951 puis Dubrovnik en 1956, la jeune génération avait durablement marqué de son empreinte les CIAM¹⁶⁹; celle-ci prenant de plus en plus de place, cet ultime CIAM se déroula dans une atmosphère

166. *ibid.*, p. 536

167. Jean Louis Cohen, "La coupure entre" *op.cit*

168. Catalogue de l'exposition des CIAM "*Het nieuwe bouwen, Internationaal, CIAM Volkshuisvesting Stedebouw - Housing town planning*", ed. Delft University Press, 1983

Dans son résumé de fin de congrès, Alfred Roth prend acte de la nouvelle génération montante et déclare : "Je parle maintenant en tant que membre du vieux CIAM et suis éminemment fier d'avoir pu faire parti du groupe d'origine (...) le CIAM est devenu un instrument de grande valeur..."

169. *Rives méditerranéennes*, n°24, 2006, "La modernité en héritage, le CIAM 9 d'Aix-en-Provence et la crise générationnelle du mouvement moderne", Jean-Lucien Bonillo

complexe. A Dubrovnik, des groupes s'étaient formés, Team X qui en était l'exemple plus fameux avait contribué à faire émerger des données sociologiques et reconsidérer le fonctionnalisme de la charte d'Athènes. Les "quatre fonctions", habitat, travail, récréation et circulation furent remises en question en 1955 par les Anglais qui déclarèrent leur désaveu pour ces principes.

"Nous nous demandons, dans quelle mesure l'on pourrait possiblement croire qu'en ceci réside le secret de l'aménagement urbain"¹⁷⁰

Dans la stricte continuité des positions avancées lors de l'exposition de Bruxelles, Ernesto Nathan Rogers fut propulsé chef de file et porte-parole du groupe italien¹⁷¹. Venu représenter le travail de De Carlo, Gardella, Magistretti et BBPR¹⁷², Rogers soutenait que les travaux montrés étaient des tentatives de surpassement des schémas abstraits véhiculés par le langage moderne et qu'ils étaient le fruit de différentes personnalités¹⁷³. Ainsi étaient présentés les logements à Matera de De Carlo, une Villa à Arenzano de Magistretti, une cantine pour le siège d'Olivetti à Ivrea de Gardella et enfin, la tour Velasca de BBPR.

Ce corpus d'édifices illustre bien toute l'aura dont Rogers jouit à la fin des années 1950, tous les architectes cités étant issus de près ou de loin du groupe *Casabella*. La position de Giancarlo de Carlo au sein de l'assemblée est toutefois ambiguë¹⁷⁴: bien que faisant partie de la sélection transalpine, il fut par après membre de Team X, groupe assumant ses distances avec la pensée héritée de Le Corbusier et les préceptes de la Charte d'Athènes. Introduit au CIAM et à *Casabella* par Rogers, il officialisa le divorce d'avec son mentor juste après la dissolution du dernier CIAM¹⁷⁵, en 1960, en rejoignant les Smithson, plus affirmés sur la question sociale.

Depuis Dubrovnik et la tentative des Smithson de se distancier des méthodes des CIAM, l'unité du congrès semblait moins éclatante. Pour un plus grand esprit démocratique, les six jours de discussions laissèrent la libre parole aux congressistes pour présenter leurs projets, dont deux furent dédiés aux récapitulatif et mise en perspective critiques des idées annoncées.

Les charges les plus lourdes trouvèrent un point d'orgue dans l'affrontement qui survint entre les Smithson et Rogers, qui émettaient des réti-

170. *Architectural Design*, n°6, 1955 "The Built World: Urban Re-Identification," Alison and Peter Smithson

171. voir *Rassegna*, n°52, 1992, "The Italian group and modern tradition", Sara Protasoni, Bien que les projets soient représentés individuellement, sans tenir compte des liens sociaux ou nationaux, il paraît clair que les participants d'Otterlo entrevoient la production italienne d'un seul tenant.

172. Les édifices exposés étaient d'origines et de programmes variés tels que La Torre Velasca de BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressutti, Rogers) ou le restaurant d'entreprise pour Olivetti dessiné par I.Gardella,

173. *Casabella Continuità* n°232, 1959, "Il CIAM al museo", E.N Rogers

174. *Architectural Design*, n°5, 1960, "Summary", Giancarlo de Carlo Pourtant assez hostile à l'égard du groupe italien, Giancarlo de Carlo dispose d'une tribune dans le périodique anglais.

175. NAI publishers, "Team 10 in search of a Utopia of the present, 1953-81," Team ten on its own: against formulae, against formalism" ed. Max Risselada and Dirk van den Heuvel, 2005,

cences mutuelles ¹⁷⁶ à l'encontre de leur production. Rogers reprocha un abandon de la forme et de l'histoire du territoire remanié par les Smithson. Ces derniers firent part de leur circonspection à l'égard de la forme plastique des bâtiments élaborés par Rogers et le groupe italien, notamment sur le danger éthique et esthétique d'un procédé en autarcie face à son époque.

Taxée de formalisme et de revivalisme historique au sujet de la Torre Velasca, la critique portait massivement sur le refus de contemporanéité du bâtiment¹⁷⁷. Tout comme son compatriote, de Carlo fit les frais des Smithson dont "l'acceptation des vieilles formes" empêchait la composition d'un nouveau vocabulaire formel "authentique" pour une "nouvelle architecture"¹⁷⁸.

En plus de faire le point sur la situation architecturale, les nouveaux sujets capitaux portèrent sur la production de la ville. L'exposé du projet pour le London Roads Study conçu par les Smithson se consacrait à des formules urbaines inouïes. Le développement d'une infrastructure de communication routière, la notion de mobilité et l'esthétique relative à la mécanisation ainsi que les préoccupations sociales¹⁷⁹ montraient une tout autre approche de la ville, engendrant une critique de la part d'Ernesto Rogers. Le théoricien reconnut la démarche intéressante, mais engagea la controverse par sa dissension envers les méthodes du duo anglais, spécifiquement sur la destruction du quartier de Soho et de son *caractère fondamental*¹⁸⁰, en faveur d'une amélioration urbaine.

L'architecte italien avait déjà fait connaître ses théories urbaines en 1952 avec les principes de «cœur de ville»¹⁸¹ et de «préexistence environnementale». Le cœur de la ville ne devait être ni un centre d'affaires capitaliste, ni une zone industrielle, mais un lieu social favorisant les rapports humains et l'oisiveté.

Selon lui, dans le plan de réaménagement des Smithson, ne conserver que les axes de distribution revenait à construire un autre lieu en le coupant fatalement de sa causalité historique. Ironiquement il fit remarquer au couple anglais que leur persistance à vouloir créer une nouvelle logique à la ville consistait à recréer une autre ville.

Subséquemment, les discussions se portèrent sur la réalisation de BBPR; une attraction critique considérable anima le débat autour de la Torre Velasca. Lors de sa description à l'assemblée, Rogers définit son bâtiment

176. *Le Carré Bleu*, 1, 1959, "D'Aix-en-Provence à Otterlo ou l'agonie et la mort des CIAM", John Voelcker

177. *ibid.*, "CIAM '59: the end of CIAM", Annie Pedret. Bakema, bien que moins véhément que Peter Smithson, affirme plus diplomatiquement que le bâtiment communique un langage du passé.

178. *ibid.*

179. Oscar Newman, "Ciam '59 in Otterlo", ed. Karl Krämer Verlag, 1961 p.73

180. *ibid.*, p.78

181. E.N Rogers avait déjà initié de telles réflexions lors du CIAM VIII en 1952. voir Jaqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert, Ernesto Nathan Rogers, "The Heart of the city: Toward the Humanisation of Urban Life", *The Heart: a Human problem*, Ernesto Nathan Rogers, ed. Lunds Humphries, 1952

Pour un complément d'information sur les théories urbaines de Rogers, voir Mazzoni Cristiana, "La Tendenza"...op.cit. comportant des textes italiens inédits en français

voir *Casabella Continuità*, n°202, 1954, "Il cuore della città", Enzo Paci

comme le résultat d'un approche rationaliste. En effet, l'édifice de programme mixte devait accueillir partiellement en son sein bureaux et logements. Les études menées indiquèrent un plus grand besoin de surface pour la partie logement, ce qui, fatalement, augmenterait la surface au sol de chaque plancher. Il fut également choisi de disposer les unités de logements au-dessus de celles des bureaux, afin qu'elles puissent jouir d'un plus grand rapport au ciel.

Au cours de son monologue, Rogers évoqua les similitudes frappantes entre la Torre Velasca et la typologie de tour médiévale, qu'il évacua en arguant une stricte coïncidence.

Il y eut des personnes qui critiquèrent ce bâtiment, mettant en avant que c'était une imitation de tour médiévale. Je m'en moque si c'est le cas, mais je dois dire que c'est uniquement une coïncidence fortuite qui résulte de besoins, qui sont, pour différentes raisons, similaires à ceux du Moyen-Age.

Durant le Moyen-âge, il était devenu nécessaire de conquérir le ciel, car l'espace à l'intérieur des fortifications devenait de plus en plus limité; par conséquent, chaque nouvelle extension devait se faire par l'érection ¹⁸².

Rogers expliqua son attitude en justifiant un projet intimement relié à un contexte physique et historique du site. Il insista sur le fait que son projet développait un point de vue particulier en accord avec le passé et les traditions. Contrairement aux Smithson, qui s'attelaient à créer une ville plus "rationnelle", le théoricien italien cherchait les fondements de son analyse dans les éléments préexistants.¹⁸³, semblant considérer que l'abandon des valeurs historiques transmises par les "pères" de l'architecture moderne n'était plus une nécessité¹⁸⁴.

Fondamentalement, le débat porta sur les méthodes d'analyses du contexte et les sélections de critères qui en découlaient.

Les disparités idéologiques n'en furent que plus visibles lors des discussions autour de la tour Velasca.

Cette seconde forme d'immersion internationale montre les limites de la méthodologie mise au point par le groupe italien. Rogers se trouva dans l'incapacité de faire valoir la justification d'un édifice non pas conçu par des conditions arbitraires et à la prose historiciste verbeuse, mais par des facteurs sociaux et environnementaux propres.

Monopolisant une grande partie des discussions, les protagonistes ne parvinrent pas à se mettre d'accord sur le prisme critique à adopter, les invectives les plus rudes étant émises par les Smithson. Peter Smithson jugea dangereuses les positions prises par BBPR. En somme, les reproches des Smithson résidaient en deux points majeurs: la défaillance pédagogique et

182. Oscar Newman, "Ciam '59" ... op.cit

183. *Rassegna*, n°52, 1992, "The Italian Group and the Modern Tradition", Sara Protasoni, art.cit

184. *ibid.*

l'abandon des modèles de production actuels. D'une part, Peter Smithson regrettait les attitudes éthiques de l'édifice, qui l'astreignaient à un simple archétype formel davantage qu'à une méthode de travail donnée. En outre, en se mettant volontairement en marge du vocabulaire actuel¹⁸⁵, Smithson comprenait la production du groupe italien comme un ensemble d'artefacts incapables d'absorber ses phénomènes contemporains.

Selon Smithson, la tour Velasca ne répondait pas à la question posée en amont des CIAM; loin d'être un exemple de modèle à projeter, l'édifice démontrait uniquement une approche plastique formelle et arbitraire. En cela, il accusa Rogers de ne pas avoir fait l'expérience des moyens techniques modernes, mais d'avoir réitéré l'expressionnisme d'une matrice historiquement éprouvée.

Usant d'un vocabulaire technique, les Anglais marquèrent une distance théorique, qui apparaît à la fois dans le contenu de leur discours et dans la construction formelle de leur rhétorique. Citant les "*système d'étais, d'étrésillons et d'ancrages mécanique*"¹⁸⁶ les Smithson signifièrent leur penchant particulier pour le domaine constructif. Par extension, les remarques émises à l'encontre de la tour Velasca laissèrent entendre que le groupe italien avait renoncé à la question structurelle, comme ç'avait été le cas à Bruxelles.

Pourtant, la tour Velasca adoptait les moyens de construction les plus actuels, par l'utilisation du béton et du métal et le soin apporté à la structure¹⁸⁷. Rogers démontre la possibilité de mettre en oeuvre les signes ostentatoires de la modernité en la relativisant à un processus méthodique d'examen perpétuelle de source historique et établit un intérêt certain pour le savoir technologique.¹⁸⁸

Comprenant que le consensus ne serait pas possible, Rogers rendit compte du manque d'intérêt de l'avant-garde anglaise pour l'histoire et la culture¹⁸⁹ qu'il résuma au cours de la discussion.

"Je ne vois qu'une difficulté majeure, c'est que vous pensez en anglais"¹⁹⁰

185. *ibid.*, Peter Smithson achève son accusation par l'assertion : "(...), votre bâtiment, à mon avis, ne vit pas dans le même monde que les objets de notre temps car son langage plastique parle d'une autre époque" p.97

186. *ibid.* p.96

187. *Casabella Continuità*, n°232, *op.cit.*, "BBPR, La Torre Velasca", Leonardo Fiori, Massimo Prizzon

188. Jean Louis Cohen, "La coupure entre", *op.cit.*

189. Nigel Whiteley, "Reyner Banham, Historian of the immediate future", *op.cit.*, p. 21

190. Oscar Newman, "Ciam '59" ... *op.cit.*, p.95

Cette ultime assertion signale une disposition intellectuelle italienne toute particulière à l'égard des outils linguistiques. dont nous rendront compte par après. La formalisation de cette pensée est à rapprocher de l'Hypothèse de Sapir-Whorf, (Edward Sapir 1884-1939, Benjamin Lee Whorf 1897-1941) théorie en vogue de cette fin des années 1950 qui retient la possibilité d'une dépendance des systèmes de représentations mentales et des structures linguistiques. Ce déterminisme indiquerait un relativisme des expériences éprouvées tout comme l'incapacité du langage à pouvoir les exprimer de manière absolue. En somme l'expérience du monde serait alliée au potentiel expressif d'une langue qui conditionnerait et ordonnerait la conceptualisation d'idées.

Voir *MIT Technology Review*, n° 6, avril 1940, «Science and Linguistics», Benjamin Lee Whorf

Il semblerait que ce dernier CIAM est la scène du débat entre deux contre-critiques bien distinctes des canons modernes. Si les Italiens optèrent pour la tradition et les valeurs qu'on leur attribuait, les Anglais, incarnés par les Smithson, semblaient enclins à considérer la société de consommation et les moyens de production.

Notons tout de même que cette franche opposition¹⁹¹ fut soulignée et reconnue par les congressistes. Lors de la clôture du congrès, le hollandais Bakema présenta en quelques points ses conclusions sur la rencontre. Selon lui, une différence d'approche cruciale s'était installée entre deux équipes distinctes: le "groupe italien" mené par Rogers fut désigné comme "des fatalistes, fuyant la réalité", tandis que la Team X - dont Bakema faisait partie - menée par les Smithson avait présenté un travail "Utopiste"¹⁹²

Un bilan à travers les revues

Le congrès s'étant tenu en toute confidentialité, aucun compte rendu ne fut fait dans l'immédiat. Le rapport complet adapté par Oscar Newman ne parut qu'en 1961, faisant de lui le seul témoin objectif du débat.

Aussi, les protagonistes, en 1959, se chargèrent eux-mêmes de produire un bilan à travers les organes de presse, afin de renseigner au mieux l'état de la situation. La liberté de ton admise par l'outil de communication permettait dès lors la justification des attitudes.

Délaissant le traditionnel fond blanc de son magazine, la revue réagit de manière explicite en plaçant la tour Velasca, objet des discordes, en couverture. Passant une fois de plus par son éditorial, Rogers, sans jamais nommer le groupe anglais, riposta en affirmant ne pas renoncer au débat en faveur d'une architecture plus progressiste et se réjouit de l'engagement commun pour une tradition moderne structurant la pratique architecturale de ses confrères italiens.

Dans ce débat international, nos positions ont été rapprochées car cela montre qu'il existe un vent d'engagement commun de nos jours en Italie (...) : une tentative d'architecture plus reliée à notre vie, c'est-à-dire plus moderne.

(...) Les CIAM ont représenté un moment d'implication majeure et de solidarité de l'architecture moderne: une implication encore valide de nos jours et toujours plus nécessaire si nous ne voulons pas renoncer au débat et à la recherche d'une architecture progressiste; bien sûr, nous ne devons pas définir a priori comment devra être cette architecture et une description

191. *The Architects' Journal*, 15 octobre 1959, "No more CIAM", ASTRAGAL, Archive Harvard University, Frances Loeb Library. La note indique une anecdote corroborant la tension entre les deux camps. Lors de la diffusion du film de Smithson et J.McHale, E.Rogers refusa de se joindre aux applaudissements.

192. Oscar Newman, "Ciam '59" ... op.cit, *Concluding Evaluation of the Otterlo Conference*, p.221



Figure 13 ci-dessus: la tour Velasca, 1957, arch. BBPR
Tiré de Oscar Newman, "Ciám '59 in Otterlo", ed. Karl Krämer Verlag, 1961



Figure 14 ci-contre: Ernesto Nathan Rogers, Alison et Peter Smithson lors du CIAM d'Otterlo, 1959.
Tiré de NAI publishers, "Team 10 in search of a Utopia of the present, 1953-81", ed. Max Risselada and Dirk van den Heuvel, 2005,

formelle conduirait à des erreurs fatales.¹⁹³

Cependant, dans cet article, Rogers, se résout à annoncer à son tour l'épuisement des CIAM :

Il ne m'était jamais arrivé de voir que pour des raisons idéologiques ou de tempéraments disparates, pas même une synthèse provisoire, de laquelle des efforts communs pourraient germer, fut trouvée.

La fin des CIAM est due principalement à l'incapacité à accepter les contradictions dialectiques qui furent pourtant le ferment de son histoire en des jours plus heureux¹⁹⁴.

Les Smithson profitèrent, eux, de la ligne éditoriale de la revue *Architectural Design* pour formuler un retour sur les CIAM, bien aidés par Theo Crosby, un de leur proches¹⁹⁵, qui avait rejoint l'équipe du périodique en 1954.

Destinée à un public plus professionnel, la revue proposait des articles plutôt techniques assortis de brèves discussions; demeurant très lue par la jeune génération, elle permettait aux auteurs des textes plus percutants ou moins diplomatiques.

Le numéro de mai 1960 fut le produit d'Alison Smithson dont la participation se fera sous le statut d'éditeur invité. Toujours sans se nommer explicitement, l'architecte revient sur le travail effectué par les Italiens:

«On s'est aperçu que le travail affiché pouvait se diviser en trois parties:

(1) La partie qui pourrait être décrite comme "neutre"

(2) Ce travail principalement de bonne qualité apportant des solutions aux problèmes par les moyens de l'architecture et de l'urbanisme comme ce fut le cas depuis 1928 dans l'activité des CIAM

(3) Une partie qui pourrait être décrite comme "agressive"

Le travail affiché tend à se demander si l'architecture peut être un langage qui communiquerait plus directement sur

193. *Casabella Continuità*, n°232, 1959, "Il CIAM al Museo", Ernesto Nathan Rogers

194. *ibid.*

195. Voir la revue *Uppercase* qui publie 5 numéros de 1958 à 1960 et qui traduit l'étroite collaboration de Crosby avec le couple, notamment *Uppercase*, n°3, [*Architectural Design* de Alison and Peter Smithson; photographie de Nigel Henderson], Edité par Theo Crosby, Whitefriars Press, Londres, 1960

le comportement humain.

Il peut se fractionner en deux parties:

(a) Une petite partie montrant une architecture usant des moyens modernes et traditionnels

(b) Une grande partie essayant d'atteindre des qualités individuelles et sociales à partir desquelles un nouveau langage architectural pourra être développé.

Beaucoup de ces travaux furent ceux du groupe qui prépara le dixième congrès des CIAM à Dubrovnik en 1956.

Ce groupe fut nommé Team 10¹⁹⁶».

Les retours émis par les entités britanniques et italiennes posent donc un préambule au traitement médiatique que connut la tour Velasca.

Cette ultime rencontre internationale s'achèva dès lors sur une opposition entre le groupe de Rogers et les autres participants, dont les plus virulents furent les anglais de Team X. Toute l'instabilité de cette dernière réunion se situe dans le retour que l'on en fera. La réunion d'Otterlo marqua l'avènement des Team X, qui prirent manifestement les commandes des discussions. Depuis Dubrovnik et le phagocytage de l'événement par les Smithson, le groupe semblait déterminé à mettre un terme au CIAM dont les anciens idéaux ne cadraient plus les enjeux soulevés par les Anglais¹⁹⁷. Notons que l'intitulé du rapport publié par Oscar Newman informe sur le statut particulier de ce onzième congrès. Nommé CIAM'59 et non CIAM XI, il signale l'épuisement des CIAM face à la prise d'indépendance des jeunes groupes d'anciens congressistes.

Si toutefois ces signes sont visibles entre 1960 et 1961 lors de la parution de rapports complets, soit plus d'un an après le congrès, *Architectural Design* et *The Architectural Review* publièrent, dès octobre 1959 puis en février 1960¹⁹⁸, des retours du CIAM d'Otterlo. Le retour immédiat d'*Architectural Design*¹⁹⁹ donna un avant-goût de l'échec des discussions, faisant principalement mention de débat entre l'historicisme du groupe italien "mené par Gardella"²⁰⁰, contre le reste des participants.

"*CIAM: Resurrection move fails at Otterlo*" (CIAM: la résurrection échoue à Otterlo), le titre de l'article de la *Review*, ne trahissait rien de son contenu; pour la première fois, la fameuse photographie des Smithson, Voeckler et Bakema portant la pancarte des CIAM en signe funeste fut publiée affirmant un peu plus le constat d'échec d'Otterlo. Cette dernière témoignage de la communication dont usèrent les Anglais ainsi que leur maîtrise de l'iconographie.

196. *Architectural Design*, n°5, 1960, "Otterlo 1959 statement" art.cit

197. Un schéma particulièrement véhément provenant de Le Corbusier avait d'ailleurs beaucoup circulé dans le groupe anglais. L'architecte leur reprochait de "monter sur les épaules sans dire merci".

198. *The Architectural Review*, n°756, 1960, "CIAM: Resurrection move fails at Otterlo", p.78

199. *Architectural Design*, n°33, 1959, "The death of the CIAM"

200. *ibid*



Figure 15: couverture de
Casabella Continuità n° 232, 1959

Il apparaît que Rogers ne fut pas le seul à se servir d'Otterlo afin d'imposer ses idées sur la scène internationale. La polémique enfla davantage lorsque les Smithson utilisèrent les média à leur portée afin d'asseoir la transmission de leur propres idées. Ainsi la presse professionnelle fut énormément sollicitée par le couple anglais.

Si l'on se fie aux travaux publiés par les membres de Team X²⁰¹ de 1955 à 1959, il en ressort que les membres du groupe contribuèrent, en moyenne, à six publications par an; en revanche, de 1960 à 1965 le nombre moyen de parutions s'élève à treize articles par an. L'année qui suivit le sommet d'Otterlo, l'on peut dénombrer pas moins de vingt-trois participations à des revues.

A travers Otterlo, deux formations bien distinctes font valoir leur esprit d'indépendance vis-à-vis des canons modernes. Utilisé comme un instrument de diffusion de vaste ampleur, l'événement fut la concrétisation, dans l'espace médiatique, à la fois des travaux amorcés au sein de *Casabella* et de celui promu par les Team X. Les visions d'un après-modernisme avançaient des pistes opposées, et pourtant, leur genèse semble similaire. Issus de cercles indépendants de réflexions, ces deux groupes cultivaient un lien étroit avec la presse professionnelle.

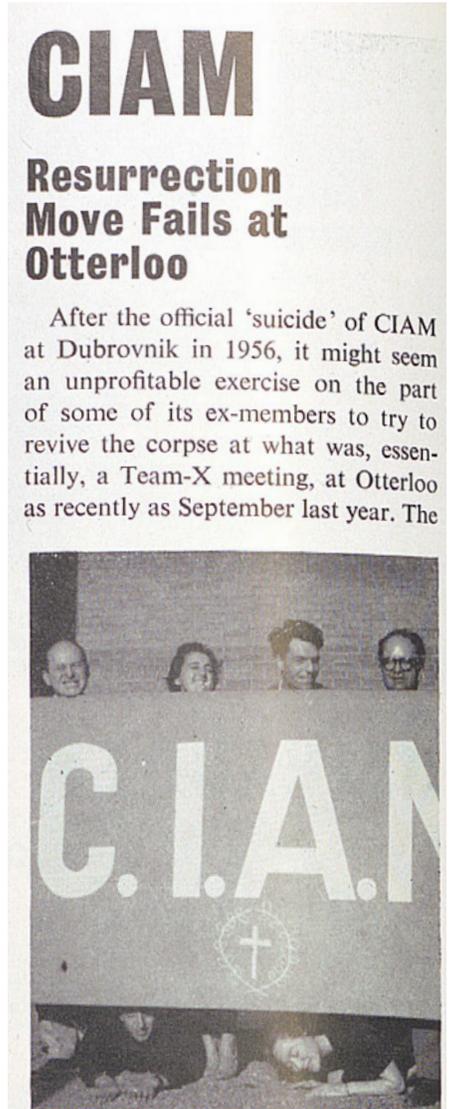
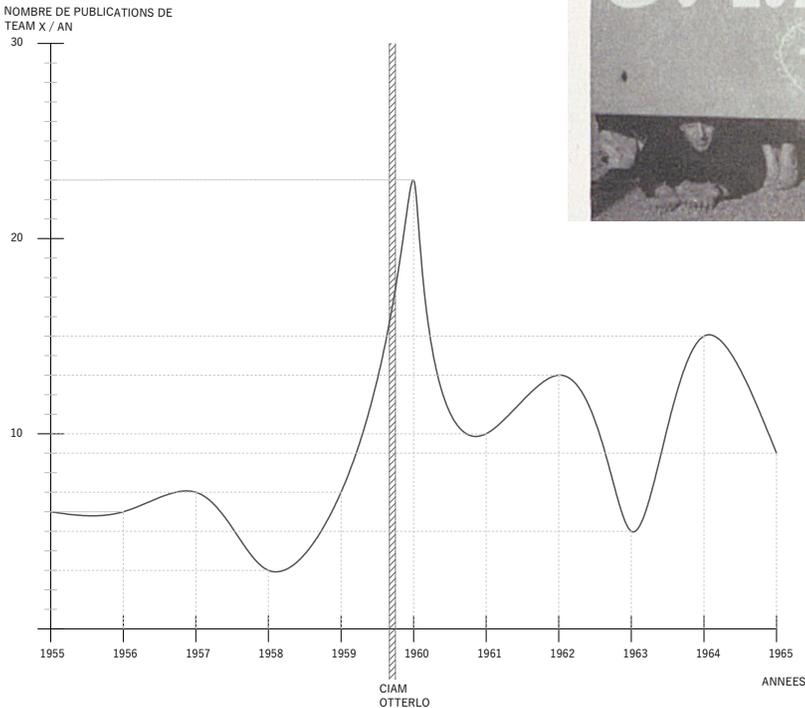
A bien des égards, on peut tracer chez Banham et les Smithson un véritable refus de récupération historique, révélateur de l'attitude des anglais dont *The Architectural Review* se fait le miroir, mais surtout d'un déficit global d'appréciation critique relative à son histoire d'après-guerre.

201. Bibliographie trouvée sur <http://www.team10online.org/>, consulté le 25/12/2019

Mis en évidence par Raphaël Labrunye dans sa thèse "Médiatisation, réinterprétations et analyse d'un édifice-événement : L'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam (1955-1960)" à l'Université de Versailles, 2009, p.43

Figure 16: la mort des CIAM
 Peter Smithson, Alison Smithson, John
 Voelcker, Jaap Bakema; Aldo van Eyck et
 Blanche Lemco, en dessous.
 Tiré de *The Architectural Review*, n° 756,
 1960

Figure 17 ci-dessous: évolution du nombre
 de publications des Team X par an de 1955
 à 1965.
 D.T



The Architectural Review, posture et trajectoire d'après-guerre

Le développement suivi par la *Review* entre 1939-1945 contraste fortement avec celui de *Casabella Continuità*. L'approche qu'avait la *Review* d'un journalisme conçu pour une large audience s'éloignait davantage de *Casabella*, qui au contraire, défendait l'idée d'une plateforme de débat architecturale de haute volée.

Comme évoqués plus tôt, les nouveaux fondements instaurés par Rogers l'inscrivirent dans un processus critique perpétuel. De son côté, *The Architectural Review* lançait une campagne de "rééducation visuelle"²⁰² avec laquelle la revue s'engageait à former le public aux notions d'art et d'architecture.

Englishness, Picturesque, l'art anglais

Tout comme *Casabella Continuità* en Italie, *The Architectural Review*²⁰³ était très présente sur le sol anglais, où elle faisait figure d'autorité. Au cours des années, son rôle évolua en même temps que ses directives éditoriales depuis les années 1930.

L'introduction des idéaux modernes au sein de la revue alla de pair avec la présence au sein du comité de rédaction de membres actifs du Modern Architectural Research Group (MARS Group) formé en 1933²⁰⁴ par Wells Coats. Branche anglaise des CIAM, le groupe soutenait la thèse d'une architecture qui serait l'esprit de son temps. Beaucoup des membres de ce groupe furent des réfugiés allemand du nazisme, caractérisant davantage l'esprit d'importation du modernisme et la nécessité de le relier historiquement jusqu'en Grande-Bretagne²⁰⁵. Dans les années 1930, la contribution du MARS Group à l'architecture anglaise resta relativement modeste, à

202. *The Architectural Review*, n°601, 1947, "The second half Century", J.M Richards, N. Pevsner, O. Lancaster, H. de Cronin Hastings

203. Le premier numéro de *The Architectural Review* paraît en 1896 et s'appelait à l'origine *The Architectural Review for the artist and craftsman*. Fondée par Percy Hasting, propriétaire d'*Architectural Press*, la revue connaîtra ses premiers changements à l'arrivée en tant qu'éditeur puis rédacteur en chef de son troisième fils, Hubert de Cronin Hastings

204. On en trouve une première trace en février dans *The Listener* n°1, 1933, "Contemporary architecture", J.N. Summerson

Les membres les plus fameux furent Arthur Korn, James Maud Richard, Gordon Cullen, Maxwell Fry, Nikolaus Pevsner, Francis Reginald Stevens Yorke, Hubert de Cronin Hastings, Felix Samuel, Serge Chermayeff, John Summerson, Erich Mendelsohn.

205. *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 35, 9 juin 1928, A.E Richardson signifie l'importance de l'intelligentsia allemande dans la qualification du Crystal Palace en tant que bâtiment manifeste.

Il est intéressant de se questionner sur les causes et conséquences de la migration allemande et baltique d'intellectuels en Grande-Bretagne due au nazisme. Celle-ci attire entre autres Giedion, Gropius, Chermayeff, Pevsner, Kauffman et Wittkower. Pour des informations complémentaires, voir *Les cahiers de recherches architecturale, urbaine et paysagère* n°2, 2018, "The third migration", Daniel Taleisnik

voir également Charlotte Benton, "A different World: Emigres Architects in Britain 1928-1958", ed. David Elliott and Elaine Harwood, 1995

l'exception d'une participation à une exposition à Londres en 1934²⁰⁶ ainsi qu'une autre de 1937 à 1938 à New Burlington.

Lors de ses interventions, le groupe assurait sa prise de parti élitiste et politiquement de gauche jusqu'à exclure Howard Robertson -pourtant grande figure de diffusion des idées modernes dans la sphère médiatique architecturale des années 1920-, qui souffrait d'un décalage de génération²⁰⁷.

Très proche des CIAM, le MARS Group conserva une relation importante avec Siegfried Giedion notamment lors de l'organisation du CIAM VI de Bridgewater en 1957 et leur plan d'aménagement de Londres en 1947²⁰⁸. L'action déterminée du MARS Group pour le modernisme ne fut pas sans conséquences puisqu'elle amena à diverses polémiques²⁰⁹ qui animèrent la scène architecturale anglaise des années 1930 aux années 1950.

Au cours des années 1940, *Architectural Review*, dont le comité rédactionnel se composait de H.Cronin Hasting, J.M. Richard, O. Lancaster et N. Pevsner, stabilisé au sein de la revue en 1943,²¹⁰ entreprit de poursuivre la critique d'un renouvellement esthétique espéré au sortir de la guerre.

Pendant près de vingt ans, *The Architectural Review*, qui était impliquée dans un travail de refonte de la perception architecturale, ne cessa de se questionner sur la notion de classique et de pittoresque²¹¹. L'ambition du magazine consistait en la réunion du pittoresque et des idéaux modernes. A partir de 1949, le journal s'engagea en faveur de l'aménagement urbain relatif à la tradition pittoresque britannique. Le *Townscape*, considéré comme le renouveau urbain d'après-guerre, plaçait l'observation en valeur-étalon de la planification.

Dans le cadre de la revue, les membres du MARS Group militèrent pour une acceptation du pittoresque comme réévaluation de la *Functional tradition*, élément central de *The Architectural Review* après-guerre²¹².

Dans un ouvrage non publié alors²¹³ et édité ces dernières années par le Getty Institute, Pevsner insiste sur la mise en scène de la ville par des "standards visuels communément acceptés". Il anticipe et mit en valeur le

206. "New homes for Old", mars 1934, Londres

"New architecture", 1937-1938, New Burlington, Galerie de Londres

voir le catalogue de J.N Summerson, "New architecture. An exhibition of the Elements of Modern Architecture Organized by MARS Group", ed. Lund Humphries, 1938

207. Michela Rosso, "La storia utile Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner: Londra 1928 - 1955", ed. Edizioni di Comunità, 2001

208. *Perspecta* vol. 13/14, 1971, "The MARS plan for London", Arthur Korn, Maxwell Fry et Dennis Sharp

209. *AA Files*, n°3, 1973, "Polemics and parody in the battle for British Modernism" Hélène Lipstadt

210. Après sa fuite de l'Allemagne Nazi en 1934, Pevsner devient contributeur de la revue. Depuis 1936, il participe à des publications. Son poste au sein du comité est définitivement stabilisé en 1943. Il devient citoyen britannique en 1946.

211. L'idée de pittoresque apparaît pour la première fois dans les pages de la revue en 1944 sous la plume Hastings dans *The Architectural Review* janvier 1944, "Exterior furnishing or shawaraggi: the art of making urban landscape"

212. Torsten Schmiedeknecht, Andrew Peckham,, "Modernism and the profession", op.cit

213. Nikolaus Pevsner, "The visual Planning and the picturesque", ed. Matthew Aitchison & Getty Institute, 2010

concept de *Sharawadgi*²¹⁴, composante centrale du *Townscape*. Par des séquences visuelles issues d'échantillons de l'histoire urbaine anglaise, il rendit compte de la diversité des enchaînements, laissant supposer une vague émancipatrice vis-à-vis de la Chartes d'Athènes.

Simultanément, Pevsner s'engagea dans un travail de qualification de l'esprit de l'art anglais. Nommé *Englishness*²¹⁵, l'historien souhaitait faire remonter à la surface les valeurs typiquement anglaises et implicitement modernes de l'art britannique, en symbole d'une éthique résolument actuelle. Ainsi, dans le cas du *Townscape*, il s'agissait de mettre en lumière le génie du lieu, le caractère du site en se concentrant sur les qualités esthétiques intrinsèques et en adoptant une approche visuelle.

Les discussions autour de la modernité aux accents conservateurs débouchèrent sur une rupture interne au sein du MARS Group. Comme le rapporte Jean Taricat dans un article pertinent sur la polémique entre tradition et modernité²¹⁶ de *The Architectural Review*, Giedion prit acte de la scission :

“Deux attitudes se firent jour. Le groupe Mars dirigé par James M. Richards prit comme critère le point de vue de l'homme de la rue, alors que Hans Arp et moi-même mettions l'accent sur les problèmes de la collaboration entre les architectes, les peintres et les sculpteurs”²¹⁷.

Un tel revirement de pensée de la part de J.M Richards, grand promulgateur des idées modernes en Angleterre, n'échappa pas à la jeunesse, dont la réaction suscita un conflit de générations jusqu'à l'accusation de *Picturesque Revival* formulé par Basil Taylor à l'encontre de la *Review* en janvier 1954 sur les ondes de la BBC 3.

Pevsner répondit à l'assertion de Taylor par le biais de la radio et dans les colonnes de *The Architectural Review*²¹⁸, invoquant avec une certaine dose de provocation que “la nouvelle révolution moderne était pittoresque” et assurant que certaines œuvres du Corbusier ou Gropius étaient pittoresques²¹⁹. Toujours selon Taricat, le *Townscape* aura néanmoins permis de se poser la question de la place de l'Histoire dans le processus architectural.

L'épisode du *Townscape*, pour le rapport qu'il entretient à la question historique, dessine les contours d'une faille sur laquelle Banham et Pevsner

214. Le terme *Sharawadgi* est affilié au chinois et désigne les qualités informelles du paysage chinois. L'expression est importée au XVII^e siècle par l'homme politique et essayiste anglais William Temple (1628-1699)

215. Issu du cours de Nikolaus Pevsner du 21 novembre 1955 à la BBC 4, “The Englishness of English Art” Enregistrement du cours disponible sur, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/poohg1bo>, consulté le 27/12/2019

216. *Marnes, documents d'architecture*, “Du pittoresque moderne au nouveau brutalisme”, Jean Taricat, 2010

217. Siegfried Giedion, “Espace, temps, architecture”, ed. Denoël, 2004, p.394

218. voir *The Architectural Review*, n°688, 1954, “C 20 Picturesque. An answer to Basil Taylor's Broadcast”, Nikolaus Pevsner *The Architectural Review*, n°691, 1954 courrier des lecteurs p.2

219. *Marnes, documents d'architecture*, “Du pittoresque moderne ...” art.cit p.26

ne cesseront de débattre. A d'autres égards, et même si l'Italie, à cause de son développement, réserve à la dimension historique une place toute particulière, cette notion véhicule une incertitude qui transparait à travers la virulente attaque de Reyner Banham.

Repli identitaire

Comme souvent, les origines de ce revirement pittoresque et l'art anglais furent intrinsèquement liés à leur situation politique. Après la Seconde Guerre mondiale, l'espoir de jours nouveaux fut associé à la recherche d'une nouvelle esthétique, coordonnée aux grandes réformes sociales qui apparaissent à l'échelle du territoire. De surcroît, théoriser un principe de réaménagement axé sur la perception de "l'homme de la rue" indiquait manifestement une volonté de mettre au cœur du processus une démocratie en cours de reconstruction.

Si la méthode du *Townscape* ne fut formalisée qu'après-guerre, on peut en retrouver certaines traces dans des publications datant de l'époque du conflit. Ainsi en 1941, juste après le bombardement de Londres, le *Review* faisait paraître un article dans lequel les photographies témoignant des horreurs de la guerre contrastaient un texte étonnamment optimiste. "*The Architecture of Destruction*"²²⁰ dans *The Architectural Review* de juillet 1941, accompagnait les vestiges de la guerre de dessins de l'artiste John Piper; les images d'églises et d'usines dévastées furent malgré tout suivies de textes invitant à réfléchir sur "les qualités particulières" des pierres calcinées et "les motifs frappants" des arcades dépouillées de leurs vitrages.

Cet article évocateur fut très probablement le premier à anticiper l'arrivée du *Townscape*. En effet, le ton particulièrement patriotique que repère Taricat dans son article renseigne directement sur la portée donnée à ce nouveau mode d'aménagement. Intitulé en 1949 « *Townscape: a Plea for an English Visual Philosophy Founded on the True Rock of Sir Uvedale Price* »²²¹, l'article écrit par De Cronin Hastings indiquait l'envie de revenir à une théorie fondamentalement anglaise dans le sillage de celles du XVIIIème siècle, elles aussi britanniques.

De même, observant la vague de conservatisme qui envahissait la théorie de l'art anglais, Pevsner déclara:

" J'ai essayé de démontrer que le conservatisme est une qualité anglaise, (...) car il peut avoir deux causes, en premier, l'inertie ou la fatigue; quand la seconde est de l'ordre du bon sens; on souhaite vérifier si une chose fonctionne avant de s'engager en sa faveur. Du reste, l'Angleterre n'a pas toujours été conservatrice. Elle ne l'était pas durant le règne de Élisabeth 1re

220. dans *The Architectural Review*, "Troubles in Theory II: Picturesque to Postmodernism", Anthony Vidler, 20/12/2011

221. Sir Uvedale, Price (1747-1829) et Richard Payne Knight (1750-1824) furent des théoriciens du pittoresque au XVIIIe siècle

ni même durant la révolution industrielle. ²²²

Ceci avait déjà été mis en lumière en 1947²²³, dans l'édition de janvier, dans laquelle J.M. Richards, Nikolaus Pevsner, Osbert Lancaster et Hubert de Cronin Hastings célébrèrent le "Second Half Century"²²⁴. De Cronin Hastings, particulièrement, donnait corps au fait que l'Angleterre n'était plus "au-devant des innovations en matière d'architecture"²²⁵ comme elle avait pu l'être au XIXe siècle. L'on comprend mieux dès lors le repli qui les guida sur les pistes d'une théorie conçue au temps d'une Angleterre plus glorieuse.

La destruction de l'identité culturelle qu'avait connu la Grande-Bretagne durant la Seconde Guerre mondiale marqua durablement les esprits jusqu'à influencer la théorie et la politique éditoriale de la *Review*.

Au *Townscape* succédèrent la *Functional Tradition* et *Subtopia*, qui furent là encore des tentatives de réflexion sur l'objet urbain.

La *Functional Tradition* jugeait que l'architecte avait délaissé la notion urbaine en se concentrant sur des bâtiments à l'échelle humaine tangible²²⁶ et les principes d'organisation des villes.

Le *Subtopia* voyait progressivement la notion de tradition disparaître au profit d'une critique de l'environnement issue de la modernisation de pays, relayée par une campagne photographique. Ian Nairn²²⁷, qui avait rejoint la revue en 1954, parcourait le pays en immortalisant les anomalies qu'il recensait. Ancêtre de ce qu'on qualifiera plus tard de *junkspace*²²⁸, le reporter photographiait les barrières sans fin et les maisons-témoins de banlieue. Dans la continuité du *Townscape* qui invitait les autorités à intervenir de manière raisonnée dans la planification urbaine, c'est encore une fois les instances étatiques et locales qui furent sommées de réagir.

Si l'on ne peut nier l'évidence d'une quête historique passant par le pittoresque, celle-ci doit être nuancée. Dans le cas présent, le retour à l'histoire anglaise était davantage le signe d'une nostalgie récente due à la disparition du patrimoine²²⁹. Les différentes campagnes de théories planificatrices montrent l'intérêt certain pour la recomposition des tissus urbains en ruine, mais surtout pour la requalification d'un art anglais. D'autre part, pour *The Architectural Review*, et au contraire de *Casabella*, l'Histoire ne faisait pas office de discipline exploratoire de recherche mais plutôt d'une qualité d'érudition qui nourrissait le travail du journaliste²³⁰.

222. Nikolaus Pevsner, "The Englishness of English Art" op.cit

223. *The Architectural Review*, n°601, 1947, "The second half century", JM Richards, N. Pevsner, O. Lancaster and H.de Cronin Hastings

224. "Seconde moitié du siècle"

225. *The Architectural Review*, "Troubles in Theory II: ...", op.cit

226. Torsten Schmiedeknecht, Andrew Peckham,, "Modernism and the professional architecture journal"...op.cit p.96

227. voir notamment *The Architectural Review*, n°702, 1955, "Outrage", Ian Nairn

228. Rem Koolhaas, "Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain", ed.Payot, 2011

229. Voir notamment Les travaux de Pevsner avec le "Georgian group" dans Michela Rosso, "La storia utile Patrimonio e modernità...", op.cit, p.95

230. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, n°4, 2013, "NeoLiberty & co...", op.cit

Il ne fait aucun doute que tout ceci met en lumière un bousculement dans la ligne éditoriale de la *Review* depuis la Seconde Guerre mondiale. A l'opposé de ce qu'elle fut avant la guerre, *The Architectural Review* se tourna peu à peu vers une programmation particulièrement focalisée sur ses problèmes internes.

En somme, peu de liens fructueux furent développés avec l'étranger.

Bien que *Casabella Continuità* ait surtout publié des contenus centrés sur les réalisations italiennes, dans un esprit de "continuité", les rédacteurs se devaient de conserver le cosmopolitisme qui avait poussé Pagano et Persico à s'ouvrir à l'architecture rationaliste allemande; d'autre part, l'étude poussée sur la recherche de "maîtres" obligeait fatalement à élargir les frontières²³¹. Comme spécifié précédemment, la forte porosité de *Casabella* à l'international peut aussi s'expliquer par la position stratégique de Ernesto Rogers au sein des CIAM ainsi que sa volonté d'internationaliser ses théories.

Ainsi l'on note même un attrait de *Casabella Continuità* pour les revues étrangères. La rubrique "Dai giornali e dalle riviste"²³², tenue par Matilde Baffa, occupait déjà à partir de 1955 les dernières pages de chaque numéro. Un regard plus attentif fut aussi porté dans la foulée de l'altercation avec *l'Architecture d'Aujourd'hui*. En 1958, un article de Baffa sur *The Architectural Review*²³³ soulignait l'intérêt du magazine anglais pour "l'examen historique". L'auteur en profitait pour relever l'intérêt quasiment exclusif de la *Review* pour la question urbaine, la tradition du paysage anglais et l'examen de l'iconographie des brasseries anglaises.

La distance avec la revue anglaise apparaît encore plus criante si l'on considère l'absence de connexion entre les magazines. Alors que de multiples revues entretenaient des relations journalistiques avec l'étranger²³⁴ en publiant des correspondants, l'on ne put dénombrer aucun lien entre les principales figures théoriques et médiatiques italiennes au sein du comité éditorial anglais.

Comme le dit à juste titre Rogers, en juillet 1959, au sujet des revues anglaises qu'il généralise:

"(...)Ces articles ne sont pas fondés et cela ne démontre rien d'incontestable. Ils sont habiles, intelligents et certainement de bonne foi, mais ils connaissent mal le sujet que l'on traite. Alors pourquoi y donner tant d'importance?"²³⁵

231. ibid

232. *Casabella Continuità* n°207, 1955, "Dai giornali e dalle riviste", Matilde Baffa

233. *Casabella Continuità*, n°220, 1958, "L'architettura al vaglio di una rivista inglese" Matilde Baffa

234. c'est notamment le cas de Joseph Rykwert restituant l'actualité anglaise pour Zodiac

235. Lors de la Réunion MSA du 14 Juillet 1959.

Matilde Baffa, Corinna Morandi, Sara Protasoni, Augusto Rossari, "Il movimento studi per l'Architettura", op.cit, p. 556

La position ambiguë de J.M Richards

Au vu de ces quelques faits, on est en droit de se questionner sur la réelle aptitude critique de la *Review*. Aussi pourrait-on se demander si le regard posé par Banham aurait été biaisé par l'emballement médiatique autour de NeoLiberty.

Tel qu'on peut le voir, le repli identitaire amorcée par la *Review* ne pouvait pas poser les jalons d'une lecture analytique consciencieuse du contenu proposé par *Casabella*.

Cependant, tel que le démontre Manuel Lopez Segura, J.M Richards, en charge du périodique, avait lui aussi entretenu des liens à l'international depuis les années 1930. Sa participation aux CIAM et la responsabilité que sa glorieuse revue avait de diffuser l'architecture anglaise auraient dû cultiver un attrait particulier pour la production étrangère. Toujours selon Lopez Segura, les CIAM VI et VIII avaient vu des rapprochements théoriques entre Richards, Giedion, Peresutti et Rogers, des BBPR sur le "Common Man" et "Le Coeur de la ville"²³⁶.

Nigel Whiteley note aussi le revirement soudain de Richards²³⁷, passant "d'un pionnier, prophète du modernisme" à un apôtre du pittoresque dans les années 1950. Seulement six ans séparaient la publication de son *Introduction to Modern Architecture*²³⁸ et *The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia*²³⁹, qui célébrait des logement provinciaux de la classe moyenne. Comme le note Mark Girouard, ami intime de "Jim" Richards²⁴⁰, le rédacteur en chef de la revue anglaise conserva même lors de son passage au MARS Group un attachement tout particulier au idées sociales. Mais les mouvements Modernes, comme le Socialisme, pour leur caractère trop doctrinaux n'apparurent jamais comme la solution idéale. En tant qu'éditeur, il considérait devoir s'entourer des penseurs de son époque, ce qui justifie la présence de Banham à ses côtés, avec qui il partageait le rejet du modernisme en tant que style.

Toutefois, l'attitude tenue par l'ancienne garde de la revue, bien que très représentée dans les pages du magazine des années 1950, cachait l'implantation de nouvelles causes à défendre défendues par la jeunesse. Incarnée par les Smithson et bien sûr Banham, elle contestait la complaisance à l'égard de l'Histoire que manifestaient leurs aînés²⁴¹.

Compte tenu de la position antérieure de J.M. Richards, il demeure difficile d'expliquer qu'il ait pu laisser publier une telle croisade à l'encontre

236. Eric Mumford, "The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960", ed.. MIT Press, 2000, pp. 178-179 et p.213 d'après *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, n°4, 2013, "NeoLiberty & co...", op.cit

237. Nigel Whiteley, "Pop Design", ed. Design Council, 1987, p.78

238. J.M Richards, "Introduction to Modern Architecture", ed. Pelican, 1948, publié une première fois en 1940

239. J.M. Richards, "The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia", ed. Faber & Faber, 2011, publié pour une première fois en 1946

240. *AA Files*, n°25, 1993, 'J.M. Richards, 1907-1992', Mark Girouard

241. Reyner Banham, "The New Brutalism, ethic or aesthetic", ed. Reinhold, 1966, p.14

Dans son retour sur le néo-brutalisme, Banham évoque l'invasion de la salle, lors des préparatifs du CIAM VIII d'Hoddeston, par la jeune génération dénonçant les standards pittoresques des anciens. Ils s'assirent au pied des "grands maîtres" en signe de revendication.

d'architectes qui tentaient de résoudre des problèmes inhérents à leur situation.

Il nous reste à connaître plus spécifiquement l'univers intellectuel de Banham, comment fut nourri son imaginaire de l'Italie ainsi que la posture qu'il adopta au sein de l'équipe de la *Review*.

Banham et l'Italie

L'Independent Group, autonomie et avant-garde

L'année 1957 montre un tout nouveau visage critique en Angleterre²⁴². L'apparition de groupes de théoriciens et critiques y précède la montée en puissance de nouveaux idéaux. La dissolution du MARS Group finit par trouver un relais dans l'apparition de l'*Independent Group*, fraîchement issu des rassemblements de l'*Institute of Contemporary Arts* (ICA). Cet organe de promotion artistique avait pour mission de soutenir la diffusion de l'art moderne européen sur le sol britannique. Fondé en 1947, l'espace d'exposition connut une rencontre populaire réservée, tandis qu'il galvanisait la scène anglaise artistique d'après-guerre. Ann Massey met en avant l'attrait pour l'art moderne afin d'expliquer la présence de futurs membres de l'*Independent Group* dans la sphère de l'ICA.

La composition définitive de l'*Independent Group* se formalisa en 1952. Après sa période de maturité en 1951, Reyner Banham prit la tête du groupe, laissant rapidement sa place à Lawrence Alloway. Le groupe se constituait de Lawrence Alloway, William Turnbull, Nigel Henderson, Peter et Alison Smithson, Reyner Banham, John McHale, Richard Hamilton, Toni del Renzio, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, James Stirling et Colin St John Wilson. L'émergence de l'*Independent Group* ne se construit pas conjointement à un manifeste évoquant des positions claires mais se sédimenta lentement au sein de l'ICA²⁴³. Le nom du groupe renseigne de même sur l'absence de préméditation définie autre qu'une sélection de dénominations pragmatiques - à défaut d'être idéologiques²⁴⁴.

Il est important de noter qu'avant de se réunir en tant qu'*Independent Group*, certains des artistes et architectes s'étaient déjà nommés *The Young Independent Group*.²⁴⁵ Cette persistance de la notion d'indépendance renseigne sur l'idée d'autonomie par rapport à l'ICA²⁴⁶. Stefania Kenley met l'emphase sur la vigilance qu'il faut adopter lors la traduction du terme en français, ce qui détermine les conditions d'indépendance du groupe dans sa structure. *Independent Group* peut se traduire par "Groupe Indépendant" ou bien "le groupe des indépendants". Compte tenu de la pluralité des disciplines adoptées par le collectif, on en vient à s'interroger sur le caractère d'autonomie du groupe vis-à-vis de l'armature originelle que fut l'ICA ou bien entre chacun des membres constitutifs.

242. Voir *Marnes, documents d'architecture* n°3, 2014, "La Biennale de Venise 1976, le mouvement moderne en discussion", Léa-Catherine Szacka

Dans son article, L.C Szacka évoque la thèse du Dr Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976", Princeton University, 1999.

Dans son travail de recherche, l'historien considère cette période comme cruciale dans la formation d'une critique anglo-américaine universelle qui puisse tempérer les excès du fonctionnalisme.

243. Nigel Whiteley, "Reyner Banham, Historian of the immediate future", ed. MIT Press, 2002

244. *ibid.*

245. "Le groupe de jeunes indépendants"

246. Stefania Curea Kenley, "Du pastiche à l'original, trace et trajectoire de l'Independent Group (1952-1956)", 2006. Thèse dirigée par Jean-Louis Cohen à l'Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

Bien qu'il ne soit pas fondateur de l'*Independent Group*, Banham en devint responsable et participa activement à définir son caractère. Fasciné par les problèmes que posent l'esthétique de l'art contemporain, il anima des cycles de conférences portant sur les critères esthétiques²⁴⁷. Il assurait déjà en 1951 que " la valeur esthétique n'est pas inhérente à l'objet en soi mais à son utilisation par l'humain"²⁴⁸, ce qui le poussait à s'intéresser à la question du design industriel en plus de la révision de la succession moderne. Comme le souligne Jacquelynn Bass²⁴⁹, l'attrait de ces jeunes gens pour l'essor de la machine provenait naturellement de leur environnement social qui, ce faisant, conditionnait également leur foi dans la capacité de changement et de regard critique de l'homme commun, résumée dans l'expression "*street smart*"²⁵⁰. La focalisation autour d'enjeux sociaux en faveur des plus démunis complète un rejet de la dichotomie habituelle opposant la culture savante élitiste à une culture bas de gamme populaire. Autoproclamés "working-class boys", les acteurs revendiquèrent leur appartenance à la classe ouvrière. Alors que Turnbull quittait l'école à quinze ans, Banham cessa l'enseignement pour un emploi dans l'industrie aéronautique. Smithson et McHale furent, eux, respectivement ouvriers à Newcastle et Glasgow.

Ouvrant le champ à l'international, l'*Independent Group* entretenait des relations toutes particulières avec les Etats-Unis et l'Italie. Banham couvrit une revue de la Triennale de Milan de 1954 et invita même l'année suivante Gillo Dorfles à une discussion autour de l'esthétique du design italien²⁵¹. Dorfles avait travaillé avec Marco Zanuso²⁵² et pour le magazine *Stile Industria*, et par conséquent développa une expertise sur les valeurs esthétiques de la technique.

Les échanges avec les Etats-Unis furent plus divers et bien plus affirmés. D'une part, l'on peut tracer une fascination originelle pour les Etats-Unis dans l'enfance des protagonistes et en déduire un système parallèle de diffusion du mythe, loin d'une continuité historique linéaire, mais dans l'aléatoire des circonvolutions des esprits de chacun d'entre eux. Diane Kirkpatrick rapporte l'intérêt croissant des Turnbull et Paolozzi, particulièrement,

247. "Aesthetics problems of Contemporary Arts" cycles de neuf conférences dont celle de Banham "The impact of Technology", 14 octobre 1953

248. *Art New and Review*, n°3, 1951, "The shape of everything", Reyner Banham

249. David Robbins, "The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty", ed. MIT Press, 1990 Introduction à l'ouvrage signée par Jacquelynn Bass, p.8

250. Même si elle est posée en d'autres termes, la notion de "d'homme de la rue" définit par le *Townscape* persiste dans le discours critique anglais.

251. "Aesthetic and Italian Product Design", discussion entre Gillo Dorfles et Reyner Banham, 6 juillet 1955. Ces rapprochements de l'italien avec le groupe anglais aboutit à la participation de John McHale aux ouvrages de Dorfles sur la notion de Kitsch et de continuums culturels en 1968.

252. Marco Zanuso (1916-2001) était un architecte et designer italien. Membre du cercle de Rogers au sein de *Casabella Continuità*, il y développait la question des systèmes industrialisés.

vis-à-vis de l'Amérique²⁵³. Turnbull recevait, étant enfant, des magazines *pulp* envoyés par sa famille domiciliée aux USA²⁵⁴, ce qui peut être mis en lien avec la diffusion informelle des travaux d'Archigram au sein de Superstudio à Florence²⁵⁵ quelques années plus tard. Alison Smithson résuma, dans un retour publié par *Zodiac*, l'engouement profond pour la culture et l'art américains²⁵⁶ ainsi que la volonté pour les membres du groupe de parler de leurs expériences lors de conférences de l'*Independent Group*. La plupart d'entre eux avait déjà visité les Etats-Unis et furent étudiants au sein de prestigieuses universités américaines²⁵⁷, renforçant davantage les liens étroits des échanges américano-britanniques qui suivront.

En plus de focaliser ses attentions sur la culture américaine, l'*Independent Group* vit intervenir à l'ICA des représentants américains de la culture et de l'appréciation critique des nouvelles formes d'art outre-Atlantique. Meyer Schapiro, professeur d'histoire de l'art à Columbia, fut ainsi invité par l'ICA lors de sa venue en Grande-Bretagne en janvier 1956. L'historien y présenta une conférence axée sur la "récente peinture abstraite américaine"²⁵⁸.

L'institut anglais eurent déjà, à l'occasion du CIAM 1951 à Hoddesdon organisé la visite de Philip Johnson et Serge Chermayeff en juillet 1951. Les interventions des architectes et théoriciens américains portèrent respectivement sur les thèmes de "l'architecture moderne" et de "l'Éducation des concepteurs"²⁵⁹.

La combinaison d'une réflexion machiniste et esthétique portée par Banham fit entrer la technologie au sein de l'*Independent Group*; Alloway, en extrayant un regard critique des média de masse et de l'iconographie publicitaire, donna aux réflexions du groupe une dimension "Pop Art".

Le collectif se distingua par une certaine profusion journalistique ainsi qu'une appétence toute particulière pour l'organisation d'expositions regroupant leur travail²⁶⁰.

Il semble que la capacité à focaliser l'attention médiatique fut expérimentée par le groupe, dont les Smithson firent partie. Ceci éclaire idéale-

253. David Robbins, "The Independent Group..." op.cit. "*The Artists of the IG: backgrounds and continuities*", Diane Kirkpatrick

254. Richard Morphet, "William Turnbull, Sculpture and paintings", ed. Tate Gallery Publications, 1973

255. Gabriele Mastrigli, Superstudio, a cura di, "La vita segreta del monumento continuo, Conversazioni con Gabriele Mastrigli" ed. Illustrata, 2015

256. *Zodiac* n°16, 1996-1997, "A time of ferment: the Independent Group in its setting of fifties", Alison Smithson

257. Toni del Renzio étudia plus d'un an à Columbia, Holroyd fut étudiant à Harvard, McHale étudia à Yale. Beaucoup d'entre eux eurent un contact personnel avec les USA. Alloway et les Smithson avaient visité les Etats-Unis respectivement en 1957 et 1958

258. voir *The Listener* n°26, 1956, "The younger american painters of today", Meyer Schapiro
voir *Tate Papers* n°26, 2016, "Meyer Schapiro, Abstract Expressionism, and the Paradox of Freedom in Art Historical Description" C. Oliver O'Donnell.

259. Anne Massey, "The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959", ed. Manchester University Press, 1995

260. Voir "*Parallel of life and Arts*", du 10 septembre au 18 octobre 1953 à l'ICA puis en décembre 1953 à l'Architectural Association, "*Man Machine and motion*", du 6 au 30 juillet 1955 à l'ICA puis en mai à l'Hatton Gallery, Newcastle, "*This is Tomorrow*" du 9 août au 9 septembre 1956 à la Whitechapel Art Gallery,

ment l'analyse que l'on peut faire du traitement médiatique des Team X au CIAM d'Otterlo quelque années plus tard.

Toutefois, les membres n'attendent pas de se regrouper sous le sceau de l'*Independent Group* pour programmer deux expositions à l'ICA dès 1950 et 1951: "*Ten Decades, a review of British Taste, 1851-1951*"²⁶¹ et "*Growth and Form*"²⁶². Cette dernière exposition dont Richard Hamilton fut le commissaire principal se proposait d'explorer la relation consubstantielle qui liait "forme" et "croissance" à l'appui de systèmes optiques.

Introduit par Banham en 1953, le questionnement sous-tendu par des considérations technologistes sur l'esthétique et la réception des oeuvres traduisait significativement la prise de conscience de la mécanisation sur l'environnement urbain au sein du groupe²⁶³.

La trajectoire vers laquelle cerce tendait au fil de ses conférences démontre la mise en place d'une lecture critique, anti-académique et non conventionnelle de l'ère traversée. David Robbins, dans son ouvrage, apporte une nouvelle dynamique en employant le terme de "postmodernisme"²⁶⁴. Toutefois, son appropriation du terme contrevient à l'acception générale que l'on fait de ce concept dans le champ de l'architecture.

Les réflexions que le groupe mirent en place peuvent dès lors se condenser en un ensemble de critiques "post-industrielles" ou "après-modernes".

New Brutalism, sédition et légitimité historique

Tout comme dans le contexte italien, Banham vit la difficulté de la conjoncture échapper à l'emprise des architectes britanniques. L'un des moyens à la portée des architectes d'affronter la réalité du métier fut la mise en œuvre de finitions durables et l'emploi de béton brut²⁶⁵. Banham attribua cette esthétique à Alison et Peter Smithson qui, en 1949, dessinèrent l'école d'Hunstanton.

Après la parution d'un projet de petite maison dans *Architectural Design* en 1953²⁶⁶, le couple confessa refuser les finitions intérieures et la mise au nu de la structure, donnant "le premier exemple de *New Brutalism* en

261. "*Ten Decades, A review of British Taste*", exposition organisée en collaboration avec l'Arts Council, 9 août 1950 à la Royal Arts Gallery

262. "*Growth and Form*", 3 juillet 1951 à l'ICA

263. Stefania Kenley, "Du Fictif au réel, dix essais sur le Pop art anglais et le Nouveau Brutalisme en architecture", ed. Les Presses du réel, 2016

264. David Robbins, The Independent Group... op.cit. "*The Independent Group, forerunner of Postmodernism ?*" David Robbins

265. Stefania Curea Kenley, "Du pastiche à l'original"... op.cit

266. *Architectural Design*, n°23, 1953, "House in Soho", Peter et Alison Smithson

Angleterre”²⁶⁷. Comme le signifièrent Banham puis Kenneth Frampton²⁶⁸, le terme *Brutalism* avait migré de la Suède à l’Angleterre et résonnait plutôt de manière ironique, ce qui laissait supposer une appréciation péjorative de l’architecture qui en résultait. En 1954, l’école fut accueillie comme l’exemple du bâtiment le “plus purement moderne de Grande-Bretagne”²⁶⁹.

La levée des injonctions de l’orthodoxie moderne par Pevsner et Richards dans le cas du *Townscape* permit indirectement de réunir une jeunesse prête à se saisir de l’outil historique pour mieux activer le présent. Dorénavant nommée *New Brutalism* par les Smithson en raison de son héritage direct avec le “béton brut” de l’unité d’habitation de Marseille de Le Corbusier, cette nouvelle approche se devait d’être une réponse à *The Architectural Review*²⁷⁰. Les jeunes architectes et Banham, qui se connaissaient depuis l’*Independent Group*, se saisirent de la revue et du travail historiographique de leur contemporain pour enraciner leur démarche dans une dynamique historique.

De ce fait l’œuvre de l’historien Rudolf Wittkower servit de point de départ au théoricien.

Banham tenta de reconduire la réflexion du penseur allemand dans les liens qu’il tissa entre le *New Brutalism* et *The Architectural Principles in the Age of Humanism*. Comme Wittkower le rappelle en préface d’une des dernières rééditions²⁷¹, son ouvrage connut une fortune critique dont Banham évalua l’influence dans les pages de *The Architectural Review* en décembre 1955. Banham précisa en 1966 que l’intérêt ressenti par les Smithson et Stirling en matière de conscience historique se portait principalement sur le néoclassique²⁷². Wittkower et son disciple Colin Rowe affirmaient un lien de parenté entre le classique palladien et l’architecture moderne²⁷³.

«L’impact général du livre du Professeur Wittkower sur toute une génération d’étudiants en architecture après-guerre est un phénomène actuel. L’exposé qu’il fait d’un corpus théorique dans lequel “forme” et “fonction” sont significativement liés par les lois du Cosmos (telles que Palladio et Alberti les entendaient) a soudainement offert une échappatoire au ma-

267. *ibid.*

268. Reyner Banham, “Le Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique ?”, ed. Dunod, 1970.

L’édition originale date de 1966, éditée par Karl Krämer Verlag

voir aussi Kenneth Frampton, “L’architecture moderne, une histoire critique”, ed. Philippe Sers, 1985

Dans une lettre de Asplund à de Maré, en début de paragraphe sur le *New Brutalism*, le suédois évoque avec sarcasme le transfert en Angleterre du néologisme.

269. *The Architectural Review*, n°693, 1954, “School in Hunstanton, Norfolk”

Bien qu’il ne soit pas directement signé dans la revue, notons toutefois qu’il fut attribué à Reyner Banham dans la bibliographie de Reyner Banham, Mary Banham, Sutherland Lyall, Cedric Price, Paul Barker, “A Critic Writes Selected Essays by Reyner Banham”, ed. University of California Press, 1999

270. Nigel Whiteley, “Pop Design” op.cit p.43

271. Rudolf Wittkower, “Les principes de l’architecture à la renaissance”, ed. Les éditions de la passion, 1996, publié pour la première fois en 1949.

272. Les Smithson s’étaient déjà prononcés en faveur de Wittkower dès mars 1952 dans une transcription d’un colloque rapporté par *le Journal of British Institute of Architecture*

273. Reyner Banham, “Le Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique ?” op.cit. p.15

rasme de la défaite ‘*routine-functionalism*’²⁷⁴, et le néo-palladianisme est devenu l’ordre du jour»²⁷⁵

L’analogie dressée par un ouvrage aussi rigoureusement historique que “*The Architectural Principles at the Age of Humanism*” entre les grands maîtres modernes du XX^e siècle et le classicisme fut une aubaine pour Banham. Cela lui permit l’insertion de cette nouvelle tendance *Brutalist* dans un continuum historique, en lui prodiguant une légitimité esthétique et historique. Les principes géométriques relancés par Wittkower fournissaient une manne dont le théoricien anglais jugeait le rôle historiographique comme fondamental²⁷⁶. La passation entre les méthodes de Palladio et l’ossature Dom-INO représentaient une première comparaison que Banham prolongeait en comparant l’école de Hunstanton aux réalisations de Mies Van der Rohe sur le campus de l’Illinois Institute of Technology (IIT).

Un certain nombre de caractéristiques *New Brutalist* furent établies par Banham²⁷⁷. La lisibilité formelle du plan, l’exposition de la structure et la mise en valeur des matériaux “*as found*” furent autant de points névralgiques propres à ce nouveau courant anglais qui, à son origine, entendait défendre sa continuité avec l’œuvre de Palladio.

Dans son article de 1955, l’historien anglais s’inscrit en faux contre la réapparition du pittoresque dans la sphère anglaise en faisant du *New Brutalism* un outil croisade.

Pourtant, dès 1957, le discours de Banham et des Smithson commença à diluer toute trace de palladianisme jusqu’à la conférence de Banham sur le Futurisme, suivie d’un débat à l’*Architectural Association* (AA) où Peter Smithson déclara sécession avec l’académisme palladien²⁷⁸

La figure de Mies van der Rohe, qui remplaçait celle de Palladio, transparaissait dès lors assez clairement chez les Smithson, qui souhaitaient achever son œuvre²⁷⁹.

Iconoclaste, Banham utilisa la *Review* pour promouvoir ses théories. Le cas des Smithson en est l’exemple plus frappant, puisqu’il se mit à diffuser des principes contraires à la ligne éditoriale. Comme le note Erdem Erten dans sa thèse, les thèmes que portait Banham parurent subversifs aux yeux des autres rédacteurs²⁸⁰. Aidé par Pevsner, dont il fut l’étudiant à partir 1949, il entra en 1952 à la *Review*, et en devint directeur littéraire adjoint dès 1953. Simultanément, il se lança dans une thèse sous la direction de Nikolaus Pevsner, au Courtauld Institute.

274. Banham désigne comme “*routine functionalist*”, par opposition au “*pure functionalism*”, les architectures qui ont renoncé aux responsabilités sociales inhérentes à ceux de type “*pure functionalist*”.

275. *The Architectural Review*, n°708, 1955, “The New Brutalism”, Reyner Banham

276. Michela Rosso, “La storia utile”... op.cit.

277. *The Architectural Review*, n°708, 1955, “The New Brutalism”, op.cit

278. “Nous n’allons pas parler de proportion et de symétrie”, aphorisme de P. Smithson lors d’un débat à la AA, 1957

279. Peter et Alison Smithson, “Changing the art of Inhabitation”, “*Mies’ pieces*”, ed. Artemis, 1994,

280. Erdem Erten, “Shaping «The Second Half Century»: The The Architectural Review 1947-1971”, thèse de PH.D soutenue au MIT, 2004, p.264

De la Review au Futurisme

Etudiant au Warburg and Courtauld Institute sous la direction de Pevsner, Reyner Banham s'engagea lui aussi dans un travail d'enracinement du modernisme. Comme nous le suivrons, son travail le mena jusqu'à la péninsule italienne.

Si "*NeoLiberty, the Italian Retreat*" représente le moment majeur de l'opposition entre Banham et *Casabella Continuità*, l'on peut tracer un proto-affrontement théorique en se penchant de manière rudimentaire sur les trajectoires de leurs influences théoriques. Banham, issu du Courtauld Institute, se fit le relais de Ernst Gombrich et Heinrich Wölfflin dont les préceptes reposaient sur "une archéologie de symboles et d'images"²⁸¹. La réception du travail de Wölfflin en Italie dans les années trente fut un cas concret témoignant d'une disparité intellectuelles originelles. L'accueil de son *Die Kunst der Renaissance, Italien und das Deutsche Formgefühl*²⁸² en Italie fit suite à celui de *Grundbegriffe*²⁸³, qui se heurta à la critique de Benedetto Croce puis de Lionello Venturi, dont les positions sur le nationalisme et les approches vis-à-vis de l'analyse formelle d'oeuvres échafaudées sur l'existence de principes abstraits²⁸⁴ étaient différentes. Cette première opposition des référents intellectuels que furent Wölfflin et Croce indique certainement une divergence théorique qui se perpétua dans les discours développés par leurs héritiers: Banham et Rogers, un demi-siècle plus tard.

Aux yeux de Banham, faire de l'Histoire, c'est s'attacher à la capacité des architectes à inventer de nouvelles données sociales et techniques en réfutant toute périodisation, époque et style. En publiant *Theory and Design in the First Machine Age* en 1960, le journaliste mit au point sa méthode de travail et sa séquence historique. En chamboulant les principes établis il espérait faire valoir des notions trop vite oubliées par les historiens et les architectes qui n'avaient pas su tirer les conséquences de la généralisation du machinisme et des possibles de l'industrialisation²⁸⁵; car le coeur des préoccupations de Banham est la caractérisation du *Zeitgeist*, "les idées formulées dans l'esprits des hommes et transmises d'homme en homme (...). Le *Zeitgeist* est avant tout un témoignage de notre ignorance des communications qui ont eu lieu à une époque donnée"²⁸⁶. Ces forces culturelles diffuses agissants sur les consciences ne seraient révélées, selon le théori-

281. Reyner Banham, "Théorie et Design à l'ère industrielle", ed. Hyx, 2009, "*L'autre du Moderne*", Introduction à l'édition française de Frédéric Migayrou

282. Heinrich Wölfflin, "Die Kunst der Renaissance, Italien und das Deutsche Formgefühl", ed. Bruckmann, 1931

283. Heinrich Wölfflin, "Kunsgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst", ed. Bruckmann, 1915

284. Iris Hafner, "Italien und das Deutsche Formgefühl" par Heinrich Wölfflin; sa fortune critique en Allemagne et en Italie à l'époque de sa parution", Mémoire de maîtrise sous la direction de J. Guillaume et D. Gallo, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000

285. *ibid.*

286. *The Architectural Review*, n°721, 1957, "Ornament and crime, the decisive contribution of Adolf Loos"

rien, qu'au labour d'une recherche rétrospective confrontant les créations à des potentialités sociales et technologique d'une période choisie²⁸⁷

L'Histoire n'est pour Banham qu'un outil permettant de mettre à jour les idées du présent. C'est le rapport du monde à ses mutations qui intéresse l'auteur; par conséquent, il ne cessera de sanctionner l'inanité de tout retour aux gestes surannés, aux replis académiques ou aux positions révolues.

“Seul un retour culturel à une situation analogue à celle que l'on souhaite faire revivre pourrait contribuer à justifier un action *revivalist*”.²⁸⁸

Passablement opposé à toute forme de récurrence; les invocations historiques qui pullulèrent au sortir de la guerre firent écho au débat pittoresque qu'ils connurent dans les pages de *The Architectural Review*,. Il sera plus tard rejoint par Pevsner²⁸⁹ au sujet du refus d'un historicisme entendu comme “une mode qui croit au pouvoir de l'Histoire à un tel degré qu'elle étouffe l'action originale pour la remplacer par celle inspirée par la période précédente”²⁹⁰. En refusant tout système parachuté directement depuis le passé, le théoricien était certain d'aboutir à une méthode déniait toute instrumentalisation de l'Histoire.

L'achèvement de sa thèse au Warburg and Courtauld Institute, qui se prolongea par la publication de *Theory and Design* en 1960, démontra un immense travail de requalification historique de segments et créations passés sous silence²⁹¹. S'en prenant à la méthodologie de Giedion, il décida de réhabiliter les Futuristes dont l'omission à son hagiographie semblait avoir été le résultat d'une “amnésie sélective”²⁹²

Il prit à revers son mentor en s'inscrivant contre une lecture apostolique des héros de la modernité.

Il réserva, donc dans son ouvrage une section entière destinée à raviver l'intérêt du Futurisme, en la sortant du cadre uniquement italien pour en faire l'emblème d'une pratique fonctionnaliste jusqu'alors rejetée.

En situant le début de la démarcation idéologique des Futuristes par le manifeste publié par Filippo Tommaso Marinetti dans *Le Figaro* du 20 février 1909, le théoricien anglais commença par évoquer la découverte de l'italien, élevé dans l'apathie de la culture bourgeoise, de “l'atmosphère expérimentale et aventureuse de Paris”²⁹³, ville dans laquelle il résidait depuis

287. “L'autre du Moderne”, Introduction à l'édition française de Frédéric Migayrou op.cit.

288. *The Architectural Review*, n°747, avril 1959, “NeoLiberty, the italian”, art.cit

289. En 1961, il observera non sans dédain “le retour à l'historicisme” *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, Third Series Volume 68, n°6, 1961, “Modern Architecture and the Historian or the return of Historicism”, Nikolaus Pevsner, conférence voir également *The Architectural Review*, “Troubles in Theory II...” op.cit

290. Ibid.

291. De 1954 à 1960, il tenta même de requalifier le Futurisme et l'Expressionnisme allemand à travers des articles dans *The Architectural Review* voir la thèse de Erdem Erten, Shaping «The Second Half Century», op.cit, p.264

292. *The Architectural Review* n°756, 1960, “Stocktaking”, Reyner Banham

293. Reyner Banham, “Théorie et Design à l'ère”... op.cit., p.136

le début de ses études. Pour les Futuristes, l'esprit fantasmé de l'automobile et la conscience de la brutalité que causent les changements technologiques permettraient une exploitation plus rapide des expériences. Leurs remarques acerbes à l'égard des "sensibilités dix-neuviémistes, symbolistes ou décadentes"²⁹⁴ traduisaient une défiance proclamée pour un mouvement qui leur paraissait impropre au changement du nouveau siècle. Ce même discours trouva une résonance dans la diffusion du Futurisme sur le sol anglais.

"Quand allez-vous vous débarrasser de l'idéologie lymphatique de ce déplorable Ruskin ? (...) Avec ses rêves morbides de vie primitive et rustique, avec sa nostalgie pour des fromages homériques (Polyphème et le pays des cyclopes, ndr) et des fileuses de laines légendaires (les Parques, ndr), avec sa haine de la machine, de la propulsion à vapeur et de l'électricité, de cette volonté maniaque de simplicité antique tel un homme ayant atteint sa pleine maturité physique mais qui veut encore dormir dans son berceau et être allaité par sa nourrice décrépie pour retrouver la nonchalance de son enfance.

Ruskin aurait certainement applaudi ces passésistes Vénitiens qui voulaient rebâtir le Campanile de Saint Marc, comme si une petite fille, qui aurait perdu sa grand-mère, se voyait offrir une poupée en guise de substitution"²⁹⁵

Ce passage n'est pas sans rappeler l'article '*NeoLiberty, the Italian Retreat*'. Dans l'article de 1959, Banham cherche explicitement à établir un lien de comparaison tout droit recueilli dans son travail de doctorat. On se permettra également de mettre l'accent sur la similarité des stratégies de communication qu'adoptent le groupe d'intellectuels et le théoricien anglais, tous deux très présents médiatiquement, surtout au sein des revues. Banham dans son article adopte également une rhétorique semblable à celle des Futuristes visant à surprendre et provoquer. Il semble évident que Banham ne fit pas que réhabiliter la pensée des Futuristes puisqu'il leur emprunta leur stratégie de communication dans toute sa dimension théâtrale.

Plus que le retour au vocabulaire historique entrepris par les Italiens, c'est le choix du Liberty qui inquiète le plus le théoricien. Quitte à revenir à une lecture analytique des mouvements de la première moitié du XXe siècle, autant prolonger l'idéologie que professait la croissance de l'ère machiniste. Pour le théoricien, tourner le dos aux préceptes futuristes revenait à s'isoler de la modernité plutôt que d'appliquer des systèmes encore valables. De manière sous-jacente, l'on voit poindre l'esprit militant de Ban-

294. *ibid.*, p.138

295. Discours de F. T. Marinetti au Lyceum club de Londres en décembre 1910
Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, "Futurism an anthology", ed. Yale University Press, 2009,

ham puisque réévaluer le *stile Liberty* plutôt que le Futurisme reviendrait à minimiser le rôle de l'avant-garde dans la théorie italienne²⁹⁶.

Ainsi il apparaît évident que l'aversion prononcée de Banham pour Ruskin²⁹⁷ forge sa proximité de pensée avec les Futuristes. Aussi, le corpus de textes regroupé par Giovanni Lista sur lequel s'appuya Banham pour son *Theory and Design* couvrait un très large éventail de publications d'inspirations anti-passéistes²⁹⁸ s'attaquant aux figures de l'entre-deux guerres glorifiées par le groupe de *Casabella Continuità* comme Benedetto Croce²⁹⁹, dont le repli idéologique "castre la création" et s'oppose à l'homme moderne.

Son travail de réinsertion historiographique des Futuristes conditionna une vue générale du mouvement auquel il rattachait Antonio Sant'Elia -non officiellement incorporé à l'avant-garde-, en lequel il voyait un crypto-modèle de l'architecture moderne. L'acharnement dont Marinetti fit preuve afin de répandre les idéaux de son groupe par-delà le monde pose aussi une donnée majeure de l'internationalisation que connut le mouvement moderne issu de la banalisation des idées futuristes.

De plus, l'historien anglais repéra dans le Futurisme les ferments d'une adaptation éthique et fonctionnelle à l'apparition de ses nouvelles dispositions technologiques, ce qu'il tentait de projeter depuis 1953 avec la production de *l'Independent Group*³⁰⁰. En 1959, il effectue même un rapprochement signifiant des Futuristes avec *l'Independent Group* dans une émission diffusée à la BBC³⁰¹; il affirmait que l'art ne pouvait plus continuer à exister sous sa forme traditionnelle et devait reconnaître les impacts de la mécanisation. La conclusion de son émission reposait sur la réécriture du manifeste Futuriste à destination de *l'Independent Group*. L'auteur identifia dans le manifeste des points de convergence avec la conjoncture du Londres des années 1950.

«Boccioni dans *Pittura Scultura Futurista* réclame l'abolition de l'art et remplace l'espace vacant par "les cafés-chantants, le gramophone, le cinéma, les affichages publicitaires électriques, l'architecture mécanique et les gratte-ciels... la vie nocturne... la vitesse les automobiles, les avions. (...) Le Hi fi, le cinémascope, les lumières de Piccadilly Circus, les immeubles de bureaux aux murs rideaux (...). Ces images décrivent la scène londonienne dans laquelle nous nous sommes avancé en même

296. Harry Francis Mallgrave, "Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968" op.cit, p.363

297. Nigel Whiteley, "Reyner Banham, Historian of the immediate future", ed. MIT Press, 2002, p.20

298. *COMOEDIA*, 17 juin 1910, "Discours Futuriste aux Vénitiens", Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo Repris dans Giovanni Lista, "Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations", ed. L'Age d'Homme, 1973,

299. Giovanni Papini, "Contre Rome et contre Benedetto Croce", discours de Papini prononcé lors du meeting Futuriste au Théâtre Costanzi le 21 février 1913. Publié dans *LACERBA* n°5, 1913 Repris dans Giovanni Lista, "Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations", op.cit

300. Anne Massey, *The Independent Group*.. op.cit.

voir aussi Stefania Kenley, *Du Fictif au réel*... op.cit.

Il ressort dans un entretien avec l'auteure que Colin St John Wilson se souvient de l'examen téméraire du Futurisme par Banham lors du cycle de conférences "*Aesthetic Problems of Contemporary Arts*" initié le 14 octobre 1953

301. BBC Radio, 21 Novembre 1959, 21h50-22h20 "*Art-Anti-Art, Primitives of a mechanised art*", Reyner Banham

temps que nous quittions l'ICA, ces soirées de 1953 et 1954»³⁰²

La réanimation des valeurs Futuristes par Banham finit par pénétrer, à force d'examens soignés, dans les colonnes de *The Architectural Review*³⁰³. De même, les conférences données permettaient à ses idées d'investir les couches de certitudes de l'*establishment* anglais.

En 1958, dans la rubrique *The Exploring Eye*³⁰⁴, son évaluation de la tour Velasca se prêta à un crible critique surprenant. Dans les pages de *The Architectural Review*, il tenta d'interpréter l'esthétique de BBPR sous le prisme mémorial en invoquant l'écroulement du Campanile de Venise en 1902, rebâti de 1903 à 1912. Pour le théoricien anglais, le monument de Venise, corseté par les échafaudages, en encorbellement lors de sa reconstruction, se manifestait très certainement en qualité d'inspiration du groupe d'architectes milanais.

La conférence de Banham au *Royal Institute of British Architects* (RIBA) en Février 1957³⁰⁵ montre à nouveau qu'il avait entamé la diffusion du courant italien avant même la publication de sa thèse. La transcription des discussions d'après conférence³⁰⁶ signale une fois de plus la proximité de Peter Smithson et Banham et leur intérêt commun pour les Futuristes.

Du reste, la parution de son *Theory and Design* en 1959 avait conclu un cycle de réinsertion de figures originelles du mouvement moderne et annonçait une posture différente de celles tenues par le groupe *Casabella*.

À l'exception d'un article de Giulia Veronesi sur Sant'Elia, *Casabella Continuità* ne véhiculait pas férocement l'enthousiasme de Banham pour les racines Futuristes. Rogers considérait la jeune avant-garde comme historiquement révolue³⁰⁷, puisqu'ils rejetaient l'influence de la tradition.

Ainsi le cas de l'Angleterre est à rapprocher de celui de l'Italie. Qu'il soit dû à un repli identitaire ou à une volonté exploratoire, on peut observer un retour à l'histoire au début des années 1950.

Il est curieux d'observer un tel phénomène dans les trajectoires intellectuelles et éditoriales de ces deux groupes. Une coïncidence d'autant plus surprenante qu'elle débouche sur des cycles synchronisés; la première tranche des années de l'après-guerre institue la conception *sacrale*, prisme par lequel se projette une vision historiciste comme un fantasme de l'arti-

302. *ibid.*, repris dans Anne Massey, *The Independent Group...* op.cit. p.49

303. voir notamment *The Architectural Review*, n°701,1955, "Sant'Elia", Reyner Banham
The Architectural Review, n°713 1956, "Footnotes to Sant'Elia"
Architect's Journal, vol 125, 17 janvier 1957, "Futurism and Modern Architecture", Reyner Banham
The Architectural Review, n°751, 1959, "Futurist Manifesto", Reyner Banham

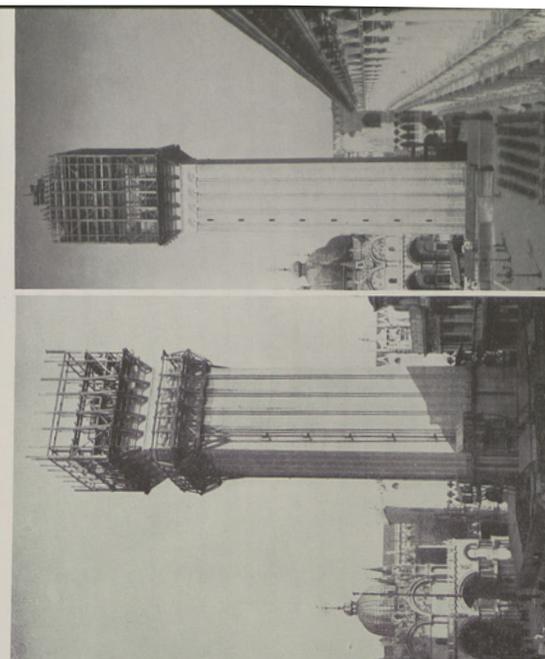
304. *The Architectural Review*, n°742, 1958, "The Exploring Eye, "The death of a monument", Reyner Banham

305. Conférence au RIBA, "Futurism and Modern Architecture", Reyner Banham, février 1957

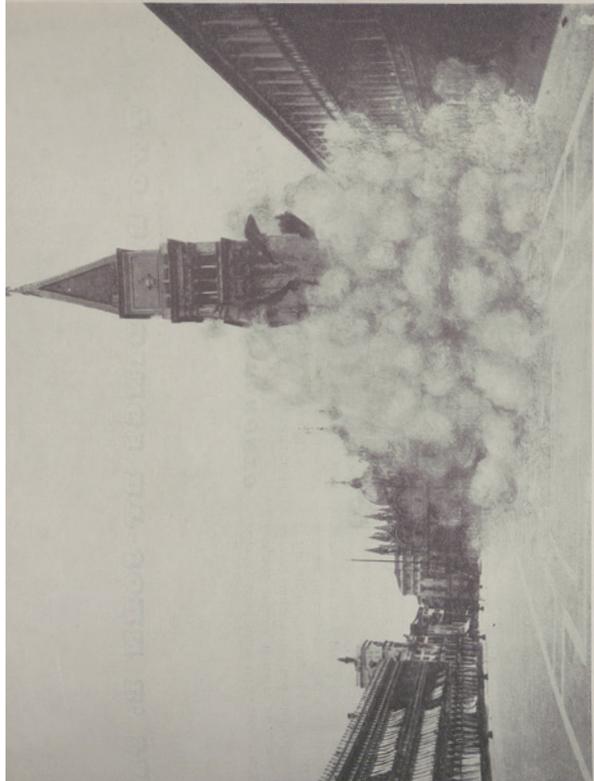
306. Transcription des discussions de Reyner Banham et Peter Smithson après la conférence au RIBA "Futurism and Modern architecture", Reyner Banham, février 1957 Fond Alison & Peter Smithson, Archive Harvard University.

307. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, n°4, 2013, "NeoLiberty & co", art.cit

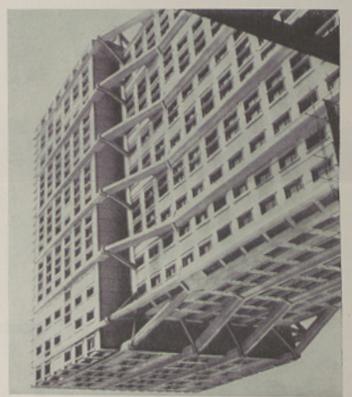
Figure 18: «The Exploring Eye». Tiré de *The Architectural Review*, n° 742, 1958



struction of the bell chamber and this parts above there was insufficient solid masonry, and the scaffolding had to be made, springing from the first projecting cornice below. The resultant structure may well look familiar to mid-century eyes, for something like it must have been used by the architect at BBPR's Torre Velasca, 7, completed only last year in Milan.



ceeded smartly, once it had been put in hand and the rebuilt Campanile was under way in the early part of 1960. In this case the structure the restored end of the *Libreria* is seen, also the bracketed scaffolding in a tradition that goes back at least to Brunelleschi, and the remarkably small size of the ground level by the works, 6 and 7, when it came to the recon-



1 rarely can the historian regret so deeply the obvious lack of national feeling in the case of the collapse of the Campanile. Whatever may be argued in its favour on grounds of the traditional impetuosity of the Venetian pigeon (tower right) most of its purely technical handling is clearly the influence of Leonardo da Vinci) and the Angel is facing the wrong way on the roof. Nevertheless, the curious tilt of the settling tower suggests that this is at least the witness actually saw.

2 and 3, about these two views of the great mound of debris there is no doubt at all; they accord perfectly with the literary records, which describe how the wreckage extended from the face of the tower to the base of the great bell, *Merisopona*, survived (it is seen on top of the rubble in 2) alone of the five bells that originally hung in the tower.

4, the two bays of the return face of the *Libreria* were the only other parts of the building which survived (beside the *Loggia*, which was annexed to the base of the tower) to be seriously damaged by the fall of the Campanile, but even here, as will be seen, the damage was extremely local.

5, the work of restoration pro-



sanat afin de retrouver des valeurs primitives laissées pour compte³⁰⁸; la deuxième moitié de siècle correspond à des recherches plus techniques sur les modes de fabrication.

“NeoLiberty, the Italian Retreat”, un double procès ?

L'étude du corpus des textes publiés par Banham sur l'Italie dans *The Architectural Review* montre que son intérêt pour la péninsule grandit à mesure qu'il avançait dans son travail de doctorat. Sa lecture de la production architecturale du pays fut ainsi très directement corrélée à la lecture du Futurisme qu'il substitua à une critique objective des phénomènes. Ceci prit toute son expression dans le revirement soudain d'attitude qu'il démontra à l'égard de la production italienne. Depuis son entrée à la *Review*, Banham avait démontré l'existence d'un “éclectisme italien” d'après-guerre présent dans la majeure partie des édifices étudiés. Même si pour le théoricien cela pouvait conduire à porter un jugement répréhensible³⁰⁹, une fois domestiqué, il permettait l'exploration architecturale.

En 1953, Banham publia un article relativement élogieux sur la Casa del Girasole³¹⁰ de Luigi Moretti - qui sera réétudiée plus tard par Robert Venturi - dans lequel il exposait les aboutissements formels proposés par Moretti. Le théoricien décrivait la réussite de l'édifice sur le plan du modernisme ainsi que dans ses intentions intimes de coller au lexique de ses racines romaines. Le sens de la géométrie dont le bâtiment faisait preuve, ainsi que son *rationalisme psychologique*³¹¹, achevaient de faire de la Casa Girasole une œuvre intrinsèquement expressive.

«(Moretti) démontre quelque chose que beaucoup de gens, peut être même lui-même, ne prendraient pas le soin d'admettre - que l'architecture moderne, loin d'être reliée à un certain type d'organisation sociale ou ayant besoin du support d'un environnement technologique particulier (qui n'existe pas à Rome) peut dès à présent s'appliquer à n'importe quel type de bâtiment. Il est devenu, comme dans la grande tradition passée, un style universel.»³¹²

Dès lors, sa parution de 1959 illustre bien le moment d'inflexion que le théoricien traverse; les études poussées de Banham et Alloway sur le langage commercial des USA transparaissent assez nettement dans la communication de l'article. En effet, au sein de l'*Independent Group*, les théoriciens avaient déjà entrepris un travail de définition de la culture de masse.

308. Manfredo Tafuri, “Théories et histoire de l'architecture”, op.cit

Dans une note de bas de page de son ouvrage, Tafuri laissait déjà entendre une coïncidence entre le développement de l'architecture en Italie et en Angleterre d'après l'interprétation de Banham.

309. *The Architectural Review*, n°671, 1952, “Italian Eclectic”, *The Architectural Review*, Reyner Banham

“L'Éclectisme est un style basé sur d'autres styles, mais les styles sur lesquels il est basé doivent être purs et ne pas s'inspirer de considérations stylistiques” en parlant du Palazzo Grande de Luigi Vagnetti

310. *The Architectural Review*, n°674, 1953, “Criticism, Casa del Girasole, Rationalism and Eclecticism in Italian Architecture” Reyner Banham

311. *ibid.*

312. *ibid.*

Celle-ci proviendrait selon eux des Etats-Unis, où l'exemple de la stratégie commerciale reposait sur une communication visuelle fine³¹³. Comme le souligne Robbins³¹⁴, des connexions entre les stratégies publicitaires et les œuvres des avant-gardes, purent être établies dès 1951 par l'ouvrage de Marshall McLuhan *The Mechanical Bride*³¹⁵. M. McLuhan y montrait comment la publicité emprunta aux arts des techniques dans le but de conditionner son audience. Nul doute que ces conditions influencèrent l'approche formelle de son article et son goût du geste médiatique. Comme étudié plus haut, la condensation de la pratique milanaise -informelle et libre de ses citations historiques- en un produit "labellisé" et unitaire, ainsi que le titre tapageur "NeoLiberty, the Italian Retreat from Modern Architecture", révèlent moins l'idée d'une critique méthodologiquement édifiante qu'une campagne publicitaire militante.

Tel que le résumèrent les Smithson en 1956, la culture de masse et les publicités emprisonnent une charge symbolique conséquente.

"La publicité instaure notre train de vie - principes, morales, buts, aspirations et standards de vie"³¹⁶

Enfin, remise dans son contexte théorique prédominant en Angleterre, la politique éditoriale de la *Review* semble également indirectement visée par Banham. Le renouveau dont fut issu l'historien anglais le mit dans une position équivoque au sein du comité rédactionnel. Fort peu soutenu par la rédaction, celle-ci se désengage de la polémique à l'occasion du second article de Banham sur le NeoLiberty. Avec la nouvelle série d'articles que lance le britannique en 1960 commencent de nouveaux questionnements sur le devenir de l'architecture. "*NeoLiberty, the Italian Retreat*" apparaît alors comme le constat d'une situation qui agite davantage la sphère anglaise que l'italienne.

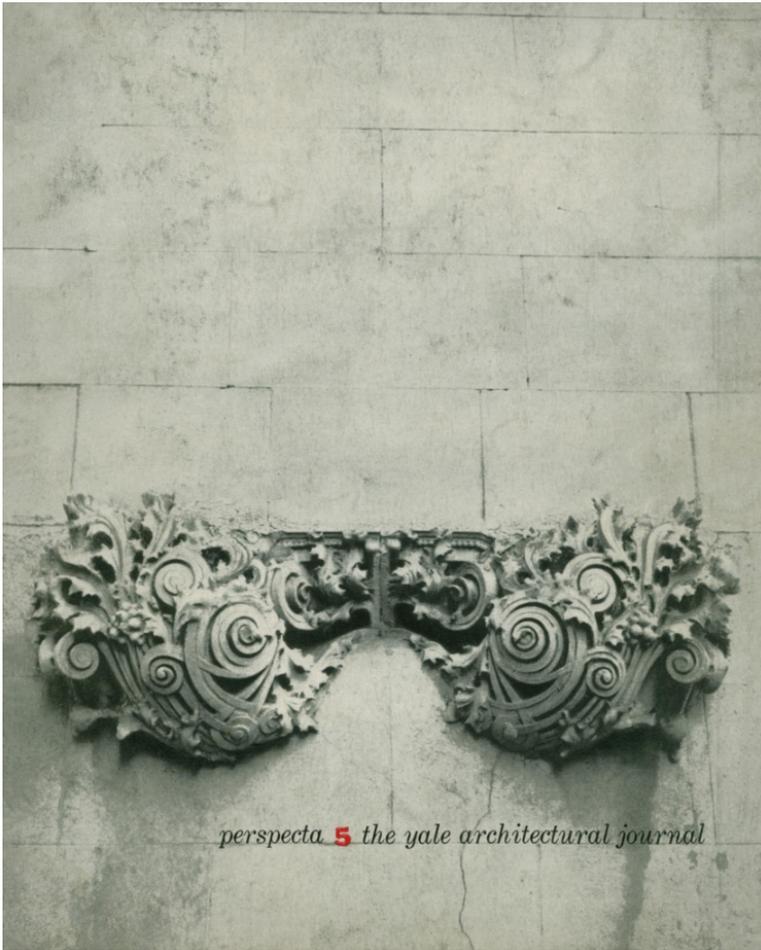
313. Durant les années 1955, les participants s'étaient réunis pour parler de la culture de masse. En avril et mai, leurs discussions se portèrent principalement sur la publicité.

314. David Robbins, *The Independent Group*:... op.cit, p.238

315. Marshall McLuhan, "The Mechanical Bride: Folklore Of Industrial Man", ed. Gingko Press, 2006, publié pour la première fois en 1951

316. *Ark*, n°18, 1956, "But today we collect ads", Alison et Peter Smithson, issu de Nigel Whiteley, Reyner Banham, *Historian of the immediate future*" op.cit p.134

Figure 19 :Couverture
de *Perspecta*, n° 5,
1959



3.

Transformation du paradigme
critique et correspondance
transatlantique

Émanation dans la *Review*

NeoLiberty, The Debate

En décembre 1959,³¹⁷ *Architectural Review* publie un article rétrospectif concernant la polémique de Banham. Ce faisant, dans le préambule de la publication, les éditeurs prennent bien soin de dédouaner la ligne éditoriale de tout soutien implicite aux écrits de Banham. La rédaction précise que les articles du théoricien britannique ne véhiculent que le reflet d'une pensée individuelle rejetant l'idée d'une querelle entre *The Architectural Review* et *Casabella Continuità*.

Plus largement, cette parution est l'occasion d'ouvrir le débat à des commentateurs internationaux, dont les courriers sont publiés dans les pages de *The Architectural Review* n°754 en 1959 et auxquels Banham répond directement.

Il se dégage une certaine bienveillance des commentateurs étrangers à l'égard des acteurs NeoLiberty. Federico Correa signe une tribune pleine d'enthousiasme. Sybil Moholy-Nagy loue quant à elle la volonté d'indépendance de ce groupe d'architectes milanais et reconnaît "*l'obligation profonde*" qui noue l'esprit italien à la continuité historique.³¹⁸ Moholy-Nagy identifie les enjeux soulignés par Banham lui-même; la justification de leur révolution trouve sa source dans la certitude qu'un mouvement architectural doit être charpenté par les méthodes et les idées de son temps. L'auteure poursuit: "car le résultat d'une identification à l'architecture et le culte de la machine se sont avérés être un rêve chimérique". Moholy-Nagy considère les évolutions architecturales italiennes non pas fondées sur le rapport conflictuel de thèses opposées, mais plutôt comme une transition fluide d'idées contraires tendant vers une synthèse créative. En ce sens, selon cette dernière, le travail des Futuristes s'inscrit à l'intérieur d'un modèle cyclique.

Dans la réplique de Banham à Moholy-Nagy, la rhétorique se fonde sur des arguments historiques.

Fort de ses précédentes études et de sa thèse sur l'impact théorique des Futuristes dans la composition du mouvement moderne, Banham trace le cadre d'une opposition nette dans le continuum historique évoqué précédemment par Moholy-Nagy. Le britannique présente Sant'Elia comme une violente figure d'antithèse pour son refus de compromission à la tradition et au passé. L'auteur continue en inculpant Rogers et le groupe CIAM italien qui, par leur nostalgie trop insistante envers les principes inertes de CIAM et leur relation à l'histoire, rendirent possible NeoLiberty.

Sans surprise, la suite de l'article attire l'attention sur les auteurs italiens ayant chroniqué le débat. La première grande force d'opposition - Rogers,

317. *Architectural Review* n°754, 1959, "NeoLiberty: the debate", art.cit

318. Ibid.

dans sa réponse du *Casabella Continuità* n°228³¹⁹ - fut rappelée. Banham signaleur pensée commune sur le travail de Giuseppe Terragni, mais rejette la transposition de Rogers sur le cas des martyrs de la guerre. Rogers, quant à lui, affirme encore la notion de continuité qu'il tenta de mettre en place en s'inscrivant dans les pas des martyrs, par leur lutte incessante pour la culture en Italie et la difficulté de d'adapter l'art aux contingences du pays.

Bruno Zevi, en revanche, se couple admirablement au discours de Banham - pour qui le support circonstanciel d'un théoricien italien est un apport inespéré. L'Anglais se rallie à sa lecture du NeoLiberty, apprécié moins comme une "affection" que comme un "lapsus"³²⁰, dont la portée ne concerne qu'une courte période de l'architecture moderne. Dans son article de *L'Espresso*, Zevi relie une certaine production du Sud de l'Italie à son aînée lombarde et tente d'en trouver les origines. Etant donné le contexte italien d'après-guerre, le modernisme a rejoint l'Italie bien après le reste des pays européens³²¹. Il en découle une pression historique liée à la déconnexion des solutions briguées par les dispositifs contemporains et les problèmes soulevés par l'ère moderne en question. En somme, pour Zevi, les solutions furent apportées avant les problèmes. L'accueil du modernisme se fit aux dépens de l'expérimentation des ses ancêtres, les Arts&Crafts, l'Art nouveau ou l'ingénierie du XIXe siècle. Pour le théoricien italien, c'est ce complexe qui pousse à l'exploration des valeurs liées au nouveau artistique.

Cette ultime publication directe clôt le chapitre des démêlés via revues interposées au sujet du NeoLiberty. Elle permet en outre de jauger les effets de la publication à l'étranger. L'article a le mérite de replacer Rogers au sein d'une fresque de l'architecture italienne, où il n'est qu'une figure de proue - très visible - de la branche milanaise. L'accusation, NeoLiberty avait scindé la scène italienne et la posture de Rogers, quoique particulièrement autoritaire, ne faisait pas l'unanimité dans la sphère architecturale transalpine³²². Deux phénomènes conjoints expliquent certainement l'imprécision de l'article de Banham quant "au retrait italien du mouvement moderne". Dans une entrevue accordée en 1996, Zevi témoignera de la place qu'occupait Rogers et son groupe. Loin d'appartenir au réseau tissé par les différentes antennes de l'APAO sur l'ensemble du pays, la région de Milan fut une bulle autonome guidée en partie par Rogers qui disposait des organes de communication les plus amples. D'une part, la surreprésentation des travaux de Ernesto Rogers et de son groupe dans l'espace médiatique laissèrent supposer une présence en Italie plus importante qu'elle ne

319. *Casabella Continuità* n°228, 1959, "L'evoluzione dell'Architettura..." op.cit.

320. *Architettura cronache e storia*, n°47, 1959, "L'andropausa degli architetti moderni italiani", Bruno Zevi

321. *L'Espresso*, 24 Mai 1959, "Torniamo al Liberty", Bruno Zevi

Dans cette parution, Zevi fait preuve d'avant-gardisme en annonçant de manière lucide les raisons conjoncturelles de l'avènement du NeoLiberty.

L'autarcie que subit l'Italie et le repli qui en découle est évoqué partiellement dans la rétrospective de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°181, 1975 "Après la fête", Georges Teyssot

322. *Zodiac*, n°16, 1996, "Interview with Bruno Zevi", Enrico Bologna, p.93

Reyner Banham, in taking stock of the impact of tradition and technology on architecture today, finds it necessary to re-define these terms. For his purposes both words are used in a specialized sense.

***Tradition** means, not monumental Queen Anne, but the stock of general knowledge (including general scientific knowledge) which specialists assume as the ground of present practice and future progress. **Technology** represents its converse, the method of exploring, by means of the instrument of science, a potential which may at any moment make nonsense of all existing general knowledge, and so of the ideas founded on it, even 'basic' ideas like **house, city, building**. Philosophically it could be*

*argued that all ideas, traditional or otherwise, are contemporaneous, since they have to be invented anew for each individual, but the practical issue is not thereby invalidated. For the first time in history, the world of **what is** is suddenly torn by the discovery that **what could be**, is no longer dependent on **what was**.*

tradition

Architecture, as the professional activity of a body of men, can only be defined in terms of its professional history—architects are recognized as architects by their performance of specific roles that have been assigned to the profession in previous generations. Any significant attempt to extend or alter those roles will be dismissed, by most of the profession and even more of the public, as something other than the business of architects as architects. As James Cubitt wrote recently 'Designing roundabouts or doorknobs is not architecture. The idea that it is arises from a misconception of the purposes of the Bauhaus, primarily a school of industrial design. Architecture is, and always will be concerned, roughly speaking, with "carefully balancing horizontal things on top of vertical things".'

technology

Architecture, as a service to human societies, can only be defined as the provision of fit environments for human activities. The word 'fit' may be defined in the most generous terms imaginable, but it still does not necessarily imply the erection of buildings. Environments may be made fit for human beings by any number of means. A disease-ridden swamp may be rendered fit by inoculating all those who visit it against infection, a bathing beach may be rendered fit by removing land-mines left over from the last war, a natural amphitheatre may be rendered fit for drama by installing lights and a public address system, a snowy landscape may be rendered fit by means of a ski-suit, gloves, boots and a balaclava. Architecture, indeed, began with the first furs worn by our earliest ancestors, or with the discovery of fire—it shows a

1960

STOCKTAKING

1



le fut réellement; de l'autre, le discours objectif de Banham fut entravé par la projection de sa propre étude de l'Italie.

Du reste, l'article *The Italian Retreat* a le mérite de mettre à jour deux positions contraires émergentes.

Ce qui suit tente de mesurer l'influence de ce débat sur les pages de la *Review* et son apport au discours critique.

“Architecture after 1960” : nouvelles pistes de recherches

En février 1960, soit trois mois après “*NeoLiberty, the debate*”, Banham inaugure une nouvelle rubrique de la *Review*. Intitulé “*Stocktaking 1960*”, cette publication jouit d'un nouveau coloris de feuillets, jaune clair, signe de l'apport inédit fait à la revue et contrastant avec les feuillets bruns relatifs à l'Histoire ou les bleus ayant trait à des articles critiques. A la suite de son opposition au *NeoLiberty*, Banham synthétise ce qu'il considère comme les conditions de la théorie à l'ère de la machine. “*Stocktaking*” est le premier insert d'une séquence de quatre articles³²³ dans lesquels Banham interroge les possibles de la science, de la technologie et le rôle de l'Histoire sous la forme d'une discussion.

Le premier article innove et tente de mettre à jour les impacts croisés de la technologie et de l'architecture dans une mise en page explicite. Banham confronte littéralement, sur une même page, deux colonnes de textes, l'une dédiée à la “*technology*”, l'autre à la “*tradition*”.

Par “*tradition*”, Banham semblait vouloir parler de l'ensemble des “savoirs professionnels”, basés par extension sur des procédés locaux inscrits dans un circuit économique fermé ; par “*technology*”, il désignait son opposé: l'exploration des potentiels à travers la science ³²⁴, passant par la maîtrise de l'environnement, du montage et de l'innovation technique.

Parallèlement, Banham pose les bases d'une définition de l'architecture qui l'accompagnera jusque dans son intervention au séminaire de Cranbrook en 1964. Selon lui, l'architecture est une matrice capable d'accueillir les activités humaines. Cette définition assez restrictive de l'architecture la spécifie comme un “service pour les activités humaines”³²⁵.

Le texte s'achève sur l'injonction de Banham à suivre la voie de la technologie.

“Ceux qui ont exploré les années 1920, lu les futuristes en eux-mêmes, ressentent une fois de plus les compulsions de la science, la nécessité de s'ancrer sur elle et d'en mesurer les conséquences. La conséquence, le plus souvent, s'impose comme le refus de tout formalisme et de tout historicisme mo-

323. *The Architectural Review*, n° 755, janvier 1960 « Architecture after 1960 », Reyner Banham

The Architectural Review, n° 756, février 1960, “Stocktaking”, Reyner Banham

The Architectural Review, n° 757, mars 1960, “Science Side”, A.C. Brothers, M.E. Drummonds, R. Llewelyn Davies

The Architectural Review, n° 758, avril 1960, « The Future of Universal Man », Anthony Cox, Gordon Graham, John Page, Lawrence Alloway, Reyner Banham

The Architectural Review, n° 759, mai 1960, “History under Revision”, Reyner Banham

324. *Log* n°28, 2013, “Taking Stock: Architecture 2013”, Anthony Vidler

L'étude relativement récente publié par *Log* propose de mettre à jour le présent par l'analogie “1960 Series”

325. *The Architectural Review* n°756, 1960, “Stocktaking”...op.cit

derne”³²⁶.

Le deuxième article, “*The Science Side*”, donne la parole aux acteurs de la technologie et de la recherche qui promettent un avenir à l’architecture. A.C Brothers de English Electric, M.E. Drummond de l’entreprise IBM et enfin Richard Llewelyn-Davies de la Fondation Nuffield sont invités à soumettre un texte mettant en valeur l’apport de la technologie. Pour Banham, elle n’était pas la simple résultante d’un système de production plus efficace, mais un outil permettant d’atteindre “une architecture autre”. Les travaux menés dans le domaine de l’ingénierie promettaient par exemple la mise en oeuvre d’éléments fonctionnels préfabriqués pouvant être composés ensemble comme des salles de bains ou des cuisines.

L’article de Llewelyn-Davies met en lumière l’apport des “sciences fondamentales” en trois registres: la psychologie et la biologie qui renseignent sur l’individu et la sociologie qui étudie les comportements et, *de facto*, indique “ce dont les gens ont besoin dans les bâtiments”³²⁷. Par le biais d’analyses, l’architecte sera enfin capable de saisir objectivement l’impact des constructions sur les comportements.

Le dernier point traité par l’auteur s’attache aux mathématiques et la cybernétique, dont les recherches, plus récentes, induisent une dialectique nouvelle avec les domaines précédemment cités.

Au-travers de ces parutions, c’est la place et le rôle de l’architecte que Banham met en perspective à travers l’usage de la science. Seule discipline véritable, il plaide pour “une pratique professionnelle fortement ancrée dans un vrai savoir scientifique”³²⁸.

Mieux encore, il propose de placer les conditions de la composition esthétique et l’exploration technologique sur un même pied d’égalité. Les qualités esthétiques ne devaient plus être l’apanage des préférences du concepteur, mais le résultat objectif des attentes fonctionnelles de l’édifice et de la compréhension du goût de ses “consommateurs”.

Banham tente ainsi de spécifier une trajectoire au rôle de l’historien, qui doit être en mesure de soutenir la modernité de l’architecture par “un geste progressiste compulsif”, perdu depuis les récits de Pevsner et Giedion.

Depuis le premier essai de la série, Banham cherchait à démontrer l’impact des lectures historicistes d’après-guerre par l’interprétation de l’oeuvre de Mies van der Rohe. Du milieu à la fin de la décennie, la lecture de l’oeuvre de Mies van der Rohe avait considérablement évolué - passant de la lecture d’un aboutissement technologique, au début des années 1950, à celle d’une réminiscence du néo-classicisme, qui mettait l’emphase sur la composition, la symétrie et la régularité ³²⁹. L’effet de Vincent Scully, Bruno Zevi, Rudolf Wittkower ou Colin Rowe avait posé de nouvelles dynamiques à l’enseignement de l’Histoire. Plutôt que les historicismes sélectifs néo-palladien et régionaliste de ces derniers, Banham propose une lecture

326. *ibid.* traduction de Reyner Banham, “Théorie et Design à l’ère industrielle”, op.cit “*L’autre du Moderne*”, p. 17

327. *The Architectural Review*, n° 757, mars 1960, “Science Side”, art, cit, *Human Sciences*, R. Llewelyn Davies

328. *Architectural Association Journal*, vol 75, n°840, “Vitruvius Go Home !”, Reyner Banham

329. Nous soulignons ici le revirement opéré par Banham dans sa propre lecture du *New Brutalism*.

de l'histoire qui montre " ce qui se passe réellement dans l'architecture moderne"³³⁰.

Tel qu'il le démontre, l'attitude néoclassique italo-britannique avait inmanquablement mené à l'historicisme.

La première phase du retour à la "tradition"³³¹ fut anglo-italienne, un attrait pour la tradition classique (...) qui peut être résumé par le classicisme moderne de la Renaissance italienne. Son symbole, l'homme de Vitruve, son slogan, "*Divina Proportione*", son prophète- quoique fortuit- Rudolf Wittkower. L'intérêt ne résidait pas dans les formes et les détails de l'architecture de la Renaissance mais sous-entendait la valeur des mathématiques et de la proportion, comme exposé par le Professeur Wittkower dans "Les principes de l'architecture à la Renaissance" et faisait écho d'une certaine manière au Modulor de Le Corbusier.

(...) Hormis ces retours au classique, une autre tendance a germé à la surface.(...) C'est le poids de l'historicisme défaitiste- totalement absent de l'exaltation intellectuelle du retour au classique- qui fut d'abord perçu discrètement dans le New Empiricism des Scandinaves. Nordique dans les années 1940, il apparaît maintenant de manière agressive et sous une forme assumée avec le Neoliberty. Ces deux mouvements exposent les mêmes intentions de s'en remettre à la tradition locale; on devrait presque dire le savoir-faire local plutôt que les connaissances architecturales en général. (...) Tous deux reposent sur les goûts de l'opinion publique lorsqu'ils refusent d'ériger des édifices que le citoyen ne peut pas comprendre (c'est-à-dire, ne pas construire de bâtiments qu'il n'a jamais vu auparavant); Il est remarquable de constater que ces observations sont aussi valables dans l'architecture anglaise, où ce même état d'esprit semble avoir influencé l'urbanisme"³³².

Cette série d'articles précédemment cités focalise l'attention sur la mutation de l'appareil éditorial de la *Review* qu'espère Banham. Essayant de sortir du débat pittoresque, le discours formulé s'ancre peu à peu dans une anticipation des enjeux à venir. Sous l'impulsion de Banham, le périodique porte son regard sur la redéfinition des limites de la professions, comme le

330. *The Architectural Review* n°756, 1960, "Stocktacking"...op.cit

331. Notons que Banham utilise le terme d' "*operational lore*", central dans le texte. Il désigne à la fois les traditions, les coutumes et le savoir-faire; en somme tout ce qui est relatif de l'involution historiciste.

332. *The Architectural Review* n°756, 1960, "Stocktacking"...op.cit

souligne Anthony Vidler dans une série d'essais, également parue dans *The Architectural Review*³³³.

Progressivement, Banham passe, au fil des parutions dans *The Architectural Review*, d'un révisionnisme visant à combler des oublis de l'hagiographie moderne au déploiement d'une théorie plus précise, qui centralise l'attention sur les nouvelles voies à tracer. Bien que la *Review* soit le théâtre de la réévaluation critique du rôle de l'architecte et de ses disciplines de projet, la rédaction du périodique reste rétive aux intentions du théoricien.

La série s'achève en juin 1960 avec l'ultime parution de la série des "1960". Dans ce numéro 760, les directeurs du comité éditorial de *Architectural Review* Hugh Casson, H. de C. Hastings, Nikolaus Pevsner et J.M. Richards sont invités à débattre, leurs idées faisant office de conclusion. Afin de bien distinguer les positions personnelles de la politique de la revue, l'introduction de l'article prend le soin de mentionner explicitement une distance à observer avec la teneur des discours; néanmoins, elle précise aussi s'ouvrir à la technologie par le biais des essais parus.

Pour Pevsner, la conséquence de la domination des procédés d'ingénierie sur les conventions établies en architecture aboutirait à une "non-architecture" où l'esprit de performance supplanterait les valeurs esthétiques. Richards situe le conflit idéologique qui sépare Banham du reste de l'équipe de la *Review* :

"Ce qui est arrivé n'est pas une nouvelle attitude provoquée par une nouvelle technologie, mais une nouvelle attitude qui suppose que les valeurs liées à la technologie doivent remplacer les autres valeurs simplement parce qu'elles sont technologiques. (...) Les gens se laissent souvent aller à penser qu'un monde (ou une architecture) dominée par la technologie est un monde "moderne". A cause de la science, l'architecture ne sera plus la même, mais cela ne signifie pas qu'il faut qu'elle soit déterminée par la science. (...)"³³⁴

Compte tenu des positions dissemblables qui apparaissent au sein de la rédaction, la place de Banham semble intrusive. Pourtant, sa série d'articles permet de qualifier un certain nombre de problématiques sujettes à débat dans la sphère anglaise.

333. *The Architectural Review*, 24 juillet, 2012, "Troubles in Theory III: The Great Divide: Technology vs Tradition", Anthony Vidler
<https://www.architectural-review.com/troubles-in-theory-iii-the-great-divide-technology-vs-tradition/8633393.article>, consulté le 20/11/2019

334. *The Architectural Review*, n°760, juin 1960 «1960: 5:Propositions,» Reyner Banham, J.M. Richards, N. Pevsner, H. Casson & H. de C. Hastings,

Une stratégie de communication

Tel que nous avons pu le remarquer plus haut, la publication finale de son *Theory and Design* en mai 1960 s'inscrit habilement dans un couloir médiatique orchestré par Banham.

Plus que la publication d'articles éclairants, c'est une vaste campagne de diffusion de ses théories que Banham lance. *The Architectural Review* sert de tremplin médiatique. Comme le remarque Louis Martin³³⁵, *Theory and Design in the First Machine Age* paraît le même mois que le dossier "History under Revision" dans la *Review*; son quatrième volet, "History and Psychiatry", peut être vu comme une seconde introduction à son ouvrage et sonne comme "un manifeste pour la nouvelle génération d'historiens qui ont l'intention de revoir l'Histoire du mouvement moderne"³³⁶. Le texte apporte donc un éclairage secondaire au livre en participant à la levée de la "zone de silence"³³⁷, qui s'étendait sur la période 1910-1926 et qui ne fut pas couverte par Giedion et Pevsner.

Plus généralement, l'emballement que provoque Banham, qui s'érige en figure de l'anti-establishment britannique, survient alors que la revue se montre très ouverte à la rénovation néoclassique poursuivie par le jeune historien Peter Collins³³⁸ dans le but d'uniformiser la ligne éditoriale. Comme le souligne Erdem Erten, Collins sera très soutenu par le comité directionnel, particulièrement par Richards et Hastings, avec qui ses idées convergeront au tout début des années 1960.

Dans ce contexte, l'émulation semble intentionnelle afin d'asseoir la mise en place de sa lecture révisionniste. L'on pourrait également sonder la place de "NeoLiberty, the Italian Retreat" dans cette séquence. Publié quasiment un an avant les "1960 series", celui-ci se trouve fortement lié à *Theory and Design*, puisque son contenu dénonce le recours à un "historicisme défaitiste", hantise de Banham. Néanmoins, la prose plus militante que critique de l'article incite sérieusement à penser qu'il fut rédigé afin d'attirer l'attention médiatique sur le débat à venir.

Pour Banham, l'exemple d'une telle opposition entre histoire et technologie existe d'ores et déjà et se trouve encore en Italie. Une fois de plus, il utilisera sa tribune au sein de *The Architectural Review* pour faire parler ses préférences.

Deux tours à Milan

Comme il le définit en avril 1959, Banham reste particulièrement attentif à un segment des réalisations italiennes qui se manifestait principalement par "le *Compasso d'oro*, la *Triennale* et *Domus*". La Triennale de Milan, événement majeur de la vie architecturale milanaise, se consacrait à mettre

335. Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976", op.cit.

336. *ibid.*

337. *The Architectural Review*, n° 759, mai 1960, "History under Revision"... op.cit

338. Peter Collins, (1920, Leeds - 1981, Québec) fut un théoricien et historien de l'architecture. Formé par R. G. Collingwood, il devient professeur à l'Université McGill de Montréal au tournant des années soixante.

en valeur, au travers d'expositions internationales, les récents produits du design et de l'architecture italienne. Depuis les années 1940, l'institution avait fortement contribué à installer une nouvelle culture en Italie en proposant des manifestations publiques destinées à l'architecture rationnelle ou à des préoccupations plus sociales - à travers l'exposition du quartier expérimental QT8 dirigé par Piero Bottoni. Dans les années 1950, elle se tourne vers les systèmes industriels et le préfabriqué³³⁹ et s'internationalise en invitant d'autres pays à participer. Le *Compasso d'Oro* et *Domus* accompagnaient ces efforts de développement industriel. L'un est un prix - encore décerné de nos jours - récompensant les meilleures recherches en matière de design; l'autre est une revue dirigée par Gio Ponti depuis sa création en 1928.

Après l'article sur le NeoLiberty, qui expose un premier rejet de l'historicisme italien, Banham définit depuis le printemps 1960 ce que devrait être la production italienne. Ses positions tranchées se voient prolongées lors de son discours au Royal Institute of British Architects (RIBA) de janvier 1961³⁴⁰ où il déclarera être impressionné par la tour Pirelli, laquelle, à l'inverse de la tour Velasca emprisonnée dans son formalisme, dégage l'expression d'une "bonne architecture". Il semble évident que l'attrait de Banham pour la tour Pirelli équivaut à son enthousiasme pour le Lingotto de Fiat. Donnant le sentiment d'une entreprise orientée vers le futur, l'édifice de Ponti et Nervi sera associé par l'historien britannique à une architecture de l'ère de la publicité dont la seule présence suffit à communiquer les idéaux du groupe industriel.

Tel que son article de 1959 ne le laissait pas transparaître, la production italienne du milieu à la fin des années 1950 n'est pas uniforme. Au sein même de *Casabella Continuità* sont apparues des disparités symbolisant la pluralité de points de vues.

Proche d'Ernesto Nathan Rogers, Marco Zanuso³⁴¹ fut l'un de ses étudiants au Politecnico di Milano. Il entra dans le cercle des rédacteurs de *Casabella Continuità* à partir de 1952 et fit partie de l'équipe initiale du périodique lors de sa prise en main par Rogers en 1953. Influencé en grande partie dans ses jeunes années par Edoardo Persico, auprès de qui il officia en tant qu'assistant-éditeur, il fut accompagné par la pensée de ce dernier, qu'il abandonna ensuite pour l'expression d'un marxisme proclamé par la défense de "la fondamentale liberté d'esprit"³⁴². Se mettant relativement en marge des positions moralistes de *Casabella Continuità*, Zanuso prit ses distances avec la notion de tradition véhiculée dans les colonnes de la revue. Plus intéressé par les logiques de productions et leurs conditions techniques, il s'empara d'une nouvelle piste de réflexion centrée autour de

339. Voir la Triennale IX de 1954

340. *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, Third Series Volume 68, n°6, 1961, "The History of the Immediate Future", Reyner Banham, dans une conférence donnée le 7 février 1961, au RIBA

341. Marco Zanuso (1916-2001) était un designer et architecte italien. Formé à l'École Polytechnique de Milan, il rejoint *Casabella Continuità* en qualité de collaborateur, de rédacteur puis d'éditeur de 1952 à 1956.

342. Burckhardt François, "Design, Marco Zanuso", ed. Federico Motta Editore, 1994

la technologie au sein de l'historiciste *Casabella*³⁴³. Le travail en matière de design industriel initié par Zanuso ne resta pas lettre morte dans le spectre de la production architecturale lombarde.

Son intérêt pour les dispositifs industrialisés -en contraste réel avec l'architectonique néoréaliste, traditionnelle et populiste³⁴⁴ défendue par la revue-, émergea dans sa réflexion et s'incarna formellement dans l'opposition directe qu'il fit entre la tour Pirelli et la tour Velasca. Ouvrages respectifs de Luigi Nervi - Gio Ponti et de BBPR, elles figurent parmi les exemples de dualités architecturales préexistantes dans l'atmosphère architecturale milanaise.

La tour Pirelli, proche des études de Zanuso sur le processus industriel³⁴⁵ comme récupération de l'idéologie de masse, possède une esthétique an-historique³⁴⁶. Le résultat des expérimentations de Nervi semblait échapper aux traces de l'histoire. Selon lui, en effet, les formes structurelles dérivent de ses conditions objectives de projet. Pier Luigi Nervi, par le biais de ses structure inspirées, défendait une utilisation du béton pour explorer son potentiel technique³⁴⁷.

La présence de ces deux tours de natures bien distinctes interloqua les revues spécialisées, qui n'hésitèrent pas à produire des précisions sur les rapports d'équivalence entre les deux entités. Il faut dire que même sur la scène italienne, la confusion fut grande autour de la tour Velasca. Contrairement au discours pleinement rationnel de Rogers lors du CIAM XI, Pier Carlo Santini invoque une interprétation d'inspiration médiévale.

“Il est clair, même à un regard peu averti, tant la morphologie le proclame, que l'on a voulu tenter une interprétation moderne des formes architecturales des XIIIe et XIXe siècles; ou si l'on préfère, la transposition en termes actuels de partis, de motifs, d'éléments anciens. Ceci, avec l'intention louable en soi - et nuancée, pourrait-on dire, de sollicitude -, de marquer un continuité avec le passé, en plein centre de Milan, à deux pas du Dôme; avec un passé qui dans ce cas d'ailleurs, demeure plutôt comme une présence idéale que comme une réalité en-

343. Prenant ses distances avec la tradition, Zanuso s'évertue à fournir au lectorat un plus grand chromatisme éditorial quant au modernisme et ses réponses architecturales.

Voir *Casabella continuità*, n°199, 1953, “Un'officina per la prefabbricazione. Jean Prouvé ci scrive”

Casabella continuità, n°200, 1954, “Il punt-system”

Casabella continuità, n°203, 1954, “Esperienza della X Triennale”

Casabella continuità, n°206, 1955, “Un dibattito sulla tradizione in architettura”

Casabella continuità, n°213, 1956, “Prefabbricazione popolare”

Casabella continuità, n°251, 1961, “Sei domande sull'architettura italiana”

Grignolo Roberta, a cura di, “Marco Zanuso sulle tecniche di produzione e di progetto”, ed. Mendrisio Academy Press SilvanaEditoriale, 2013

344. Jean Louis Cohen, “La coupure entre”... op.cit

345. voir la thèse de Shantel Blakely, “The Responsibilities of the Architect: Mass Production and Modernism in the Work of Marco Zanuso 1936-1972”, sous la direction de Kenneth Frampton, Reinhold Martin et Felicity Scott, Université de Colombie, 2011

346. Vittorio Gregotti, “New directions in Italian Architecture” ed. Georges Braziller, 1968 p.73

347. Manolo Di Giorgio, a cura di, “Marco Zanuso, Architetto”, ed. Skira, 1999, “*il progetto di Zanuso: una tettonica per tutte le scale*”, Kenneth Frampton



Figure 21: la tour Velasca,
arch. BBPR, 1957
Extrait de *Architectural
Forum*, vol 108, n°2, 1961

à droite, Figure 22: la tour
Pirelli, arch. G. Ponti, ing.
L.Nervi.
Extrait de *The Architectural
Review*, n° 769, 1961



core active et déterminante pour la physionomie de la ville. On a comme l'impression d'un mouvement de zèle et de sensibilité urbanistique, d'un acte critique et mental plutôt que d'une exigence essentielle de l'inspiration ou de l'expression. Quoiqu'il en soit le choix révèle, initialement du moins, un certain élément d'a-priori"³⁴⁸

Bien que contemporaine de la tour Velasca, la tour Pirelli ne fut totalement achevée qu'en 1960 mais toutes deux firent néanmoins l'objet d'articles comparatifs dès 1957. Pour les observateurs, les positions défendues par la tour Velasca en matière de tradition ne faisaient pas l'unanimité et pouvaient être entendues comme une approche littérale dépourvue de recul sur l'idée de tradition³⁴⁹, pourtant sujet de débat actif au sein du M.S.A³⁵⁰.

Comparées dans la presse et clairement distinguées pour leur singularités mutuelles, les deux tours se retrouvaient opposées malgré les rapports cordiaux qu'entretenaient leurs concepteurs³⁵¹, qui se connaissaient depuis les années 1930, alors collaborateurs de la revue *Quadrante*³⁵². P. L. Nervi est régulièrement nommé sous des termes élogieux³⁵³ dans les pages de *Casabella Continuità*, dont il est un acteur depuis la seconde moitié du XXe siècle. Prouvant la pluralité des obédiences au sein de la revue milanaise, Rogers et Zanuso reconnaissaient à Nervi sa pleine maîtrise du béton et le qualifiaient de " plus génial interprète contemporain de la tradition du béton armé"³⁵⁴.

348. *Zodiac* n°1, 1957, "Deux grattes ciels à Milan", Pier Carlo Santini

349. Vittorio Gregotti, "New Directions in Italian..." op.cit.

Gregotti voit la tour Velasca comme un acte de protestation extrême à défaut de se montrer optimiste. Il rapporte les propos d'Albini datant d'une réunion M.S.A de 1955 :

(...)L'Homme peut altérer le cours des choses par son action continue. La continuité d'événements n'est pas la tradition en soi, mais le devient dans la conscience des hommes. La Tradition réside dans la conscience collective, le regard sur la tradition signifie la reconnaissance d'un contrôle collectif de l'opinion public, d'un contrôle par les gens(...)

350. Anna Giannetti, Luca Molinari, "Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra", ed. Alinea Editrice, 2010, "*Il movimento di studi per l'architettura: un luogo di aggregazione e di dibattito*" Augusto.Rossari.

L'auteur de ces pages fait ici mention de la place du débat dans le groupe M.S.A. Il apparaît assez clairement que les membres avaient longuement échangé au sujet de la tradition entre 1955 et 1957 sous la direction de G. De Carlo, et que la récupération des valeurs qui lui est affiliée leur semblait être l'unique proposition pour contrer la généralisation plastique qu'incarnait le Style International.

351. Chiara Baglione, a cura di, "Ernesto Nathan Rogers..." op.cit, "*Ernesto Nathan Rogers, Pier Luigi Nervi e "Casabella"*", Roberta Martinis

352. Simona Pareschi, "Gli anni della formazione e la collaborazione a «Quadrante», ed. Silvana Editoriale, 2011

353. voir *Casabella continuità* n°202, 1954, "Costruire correttamente", Pier Luigi Nervi

Casabella continuità n°224, 1959, "Critica delle strutture", Pier Luigi Nervi

Casabella continuità n°226, 1959, "Le strutture dell'UNESCO", Pier Luigi Nervi

Casabella continuità n°229, 1959, "Architettura e strutturalismo", Pier Luigi Nervi et Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità n°235, 1960, "I progetti vincitori del concorso per il palazzo del Lavoro a Torino", Pier Luigi Nervi

354. *Casabella continuità* n°202, 1954, "Costruire correttamente", Pier Luigi Nervi, introduction d'Ernesto Nathan Rogers

L'opposition que constitue la construction de ces deux grattes-ciels dans le champ médiatique international sera récupéré et étoffé par *The Architectural Review* qui montrera une certaine préférence pour la tour de Ponti. Consécutivement à la charge de Banham, Gio Ponti envoie une lettre à la revue anglaise en août 1959³⁵⁵, qui y sera publiée. Il y est question de faire valoir son édifice bientôt achevé, en insistant sur l'absence d'une symbolique quelconque de retour malheureux à l'histoire. Dans le texte succinct qui accompagne la photographie de sa tour en chantier, l'architecte insinue que tous les architectes italiens " ne se sont pas retirés de l'architecture moderne", présentant dès lors son projet comme le pendant de la tour Velasca.

The Architectural Review consignera en 1961, toujours sous l'impulsion de Banham, une critique enjouée à l'égard du bâtiment³⁵⁶, tandis que la critique émise par ce dernier en septembre 1960 dans les pages du *Listener*³⁵⁷ condamne une fois de plus l'attitude des concepteurs de la tour Velasca. Au fil de ses interventions dans la *Review* et ses conférences, Banham finit par construire et soutenir publiquement une architecture italienne plus proches des canons qu'il défend.

En Italie, depuis 1959, la croisade de Banham éveille l'intérêt d'autres périodiques. Un court retour rétrospectif permet de mettre en évidence le besoin d'une théorie sur la péninsule, que l'article du britannique achève de mettre en évidence. Les répercussions de son attaque inaugurent de surcroît un instant de mutation critique que les revues polarisent, volontairement ou non.

355. *Architectural Review* n°750, 1959, "Frontispiece", p.4

356. *The Architectural Review*, n°769, 1961, "Pirelli Building Milan: Architects Ponti, Nervi & Associates", Reyner Banham

357. *The Listener*, 1er septembre 1960, "The polemical skyline", Reyner Banham

Indice de rayonnement dans l'appareil critique

Le choc occasionné par Banham est révélateur d'une demande de consensus dans la théorie et l'enseignement de l'architecture. Il s'agit ici d'identifier superficiellement les outils déterrés ou mis au point dans le cas des recherches théoriques qui se répandent sur la scène architecturale depuis le milieu des années 1950.

Zodiac, reflet d'une crise

Ainsi qu'on a pu le constater précédemment, le NeoLiberty illustre un moment de crise pour l'architecture. La réaction de Reyner Banham permet de l'enraciner dans le débat anglais et d'en faire un élément rhétorique à contre-emploi, afin d'asseoir plus sereinement ses propres idées théoriques dans les débats anglais. La confrontation offerte par Rogers et Banham est certes spectaculaire, mais sa réelle signification n'apparaît qu'après-coup. Depuis Otterlo, on avait pu voir apparaître une divergence d'opinions qui relevait surtout des "convictions personnelles"³⁵⁸. Cette profonde remise en question de l'ordre établi transparait avec l'article de Banham et s'ancre dans les publications à venir.

Le vocabulaire formellement historiciste des jeunes architectes NeoLiberty avait pourtant été l'aboutissement, dans sa forme la plus exagérée, d'un moment de doute dans l'architecture italienne. La "crise du langage" qu'évoquait Zevi au fil de ses parutions désignait une impossibilité, pour l'architecture italienne, de mettre au point une "grammaire moderne". Malgré ses articles poussant davantage à la recherche d'un "ordre humain et social" qu'à un "ordre formel"³⁵⁹, Zevi avait mis en lumière le manque de langage formel; en décembre 1958, dans les pages de *L'Architettura, Cronache e Storia*, il insistait sur le "besoin d'une grammaire et d'une syntaxe".

L'apparition de cet instant de crise, respectivement dans les paysages italien et anglais des années 1950, illustre bien un moment incertain pour les architectes engagés. Ce contentieux marque le tiraillement fragile entre retour populiste à l'ordre traditionnel et nécessité de produire un contenu bien installé dans sa modernité. Les motifs historiques extraits par Wittkower s'efforçaient de dégager des outils architecturaux ancestraux en guise de renouveau pratique. En réagissant à la production italienne, Banham propage l'incertitude à mesure qu'il expose presque indirectement l'instabilité des élaborations transalpines. Ce moment symbolise la demande d'une théorie architecturale pour supplanter les doutes persistants.

Face à ces polémiques, la posture de Zevi semble être une position intermédiaire; s'alliant malgré lui à Banham dans son article, il ne soutient pas

358. Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976", op.cit.

359. *L'Architettura, cronache e storia*, n°26, 1957, "Proportion Defeated", Bruno Zevi, dans Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture." op.cit.

le NeoLiberty mais repère la nécessité d'un enseignement de l'Histoire en Angleterre³⁶⁰.

Fuyant le fascisme, Zevi part étudier aux Etats-Unis, à Harvard, pendant la Seconde Guerre mondiale, voyage en Angleterre. Il revient en Italie à la fin du conflit, ramenant avec lui les enseignements de maîtres modernes comme Wright. Ses actions variées dans le domaine éditorial³⁶¹ et ses engagements auprès de groupes de réflexions comme l'APAO contribuèrent à faire de lui un historien très lu en Italie et ailleurs.

L'historien italien se tint au plus près des débats anglais, décryptant les échanges du RIBA dans *L'architettura cronache e storia*³⁶². En 1957, il ajouta à ses chroniques éditoriales un complément dans lequel il mettait en lumière le manque de débouchés critiques à l'architecture ainsi que l'impact de l'architecture moderne sur l'opinion publique³⁶³. Dans son ouvrage, Zevi appelle assez clairement à une révision d'une critique moderne qui "ouvrirait les portes de l'architecture moderne à celle des siècles passés"³⁶⁴.

Louis Martin évoque, dans son travail de thèse, la demande d'une théorie nouvelle³⁶⁵ qui combinerait les polémiques internes à l'Angleterre et sa rencontre avec la scène italienne de la fin des années 1950.

Afin d'avoir une vue d'ensemble des préoccupations et thématiques de recherche entre l'Italie et la Grande-Bretagne, nous nous concentrerons sur *Zodiac*. Cette revue, fondée par Adriano Olivetti, tint un rôle de compendium outrepassant les frontières grâce à son ouverture, une relative neutralité et son caractère international. Même si la revue ne peut pas se suffire à elle-même pour expliquer une quelconque influence de ses débats locaux à l'étranger, elle offre la possibilité de saisir un regard généraliste et équitable sur les discussions proprement italiennes et internationales.

Comme notée plus haut, la "crise du langage" que traversait l'époque est un aspect de la théorie qui ne laissa pas la sphère italienne indifférente: partageant certaines incertitudes d'outre-Manche, la revue *Zodiac* fut inaugurée. Son ambition était de proposer un pont tendu entre les deux cultures, en investissant les sujets de fond et en mettant les tendances italiennes en résonance internationale via le forum que représentait la revue. Ainsi, les publications en plusieurs langues voulaient stimuler la diffusion et l'échange d'idées avec le monde anglo-saxon. Dès le premier numéro,

360. *L'Architettura, cronache e storia*, n° 038, 1958 "Anche gli inglesi perpleksi sull'insegnamento storico" Bruno Zevi

361. Bruno Zevi (1918-2000) est le fondateur de *L'Architettura, cronache e storia* et *Metron* et l'auteur de nombreux articles et ouvrages tels que "Saper leggere l'architettura, saggio sull'interpretazione dell'architettura", ed. Einaudi, 1948 "Bruno Zevi," *Verso un'architettura organica, saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*, ed. Einaudi, 1945

362. voir notamment l'appel de J.Summeron à la révision de la théorie architectural basé sur le prisme de l'histoire. *The Journal of Royal Institute of British Architects*, vol 64, n° 4, 1957, "Discussion"

L'Architettura cronache e storia, n°25, 1957, "John Summeron e una storia per l'architettura moderna", Bruno Zevi

363. Bruno Zevi, "Apprendre à voir l'architecture", ed. Edition de Minuit, 1959, trad. Lucien Trichaud

364. *ibid.*, p.132

365. Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976", op.cit.

l'accent fut mis sur les notions historiques et traditionnelles³⁶⁶. En faisant appel à Ernesto Rogers, *Zodiac* proposait une tribune sur le fil des réflexions menées par *Casabella Continuità*, notamment sa défense d'une continuité et de l'outil historique. L'auteur y exposait le problème urbain induit par la coupure temporelle subie par l'architecture moderne, ce qui avait conduit à confiner les centres historiques en musées à ciel ouvert et par extension à la *tabula rasa*.

Dans ce numéro, Adriano Olivetti signait son premier éditorial, fustigeant une "crise des valeurs" et un appauvrissement du "langage historique"³⁶⁷. Son exposé se poursuivait par des ré-éditions de textes de Gropius et de Giedion traitant du langage architectural. Le premier essai de Gropius³⁶⁸ déployait son argumentaire autour du besoin d'enseigner un vocabulaire scientifique. Le texte de Giedion³⁶⁹ établissait l'origine du vocabulaire contemporain des années 1920 et s'interrogeait sur le besoin d'établir une continuité théorique depuis le rapprochement des "civilisations Occidentale et Orientale". A ce postulat, Giedion présentait l'importance de l'Histoire et de son enseignement. Il s'annonça, en revanche, critique vis-à-vis de deux méthodes historiques: une première, consistant à établir une continuité de l'âge de pierre au XXe siècle et qui produit des citations creuses, et une seconde qui, quant à elle, revenait à étudier l'histoire des styles de manière encyclopédique, conduisant à une lecture éclectique trop formelle.

Toujours dans *Zodiac* n°1, un article signé Argan tenta d'évaluer la situation de crise du Rationalisme, tel que relayé dans son ouvrage sur Gropius³⁷⁰ qui fera école en Italie³⁷¹. Pour l'historien, le Rationalisme fut davantage une idéologie qu'un style, ce qui explique son lien avec le régime politique démocratique et internationaliste. Il développe la possibilité, pour le rationalisme, d'avoir réactivé le mythe de la spiritualité dans la société. Sa comparaison du classicisme et de l'approche rationaliste du début des années 1950 est à comparer avec la réception de l'ouvrage de Wittkower en Grande-Bretagne.

Le cas de *Zodiac* illustre ici le relais d'une condition qui n'aurait pu exister au sein de *Casabella Continuità*. La revue fondée par Olivetti suppléa, dans sa composante critique, le magazine de Rogers, qui n'aurait pu avoir les mêmes impacts du fait de sa nature militante. La volonté originelle qu'avait *Casabella Continuità* de défendre une continuité obligeait à une

366. voir notamment *Zodiac*, n°1, 1957, "Una nuova rivista d'architettura", Adriano Olivetti, "History and the architects" Siegfried Giedion, "Tradizione e attualità nel disegno", Ernesto Nathan Rogers *Zodiac*, n°2, 1958, "Umanesimo di Gardella", Giuseppe Mazzariol, "Critica semantica; e continuità storica dell'architettura europea" Sergio Bettini, art.cit.

367. *Zodiac*, n°1, 1957, "Una Nuova Rivista d'Architettura", Adriano Olivetti

368. *Zodiac*, n°1, 1957, Apollo in the Democracy, Walter Gropius

369. *Zodiac*, n°1, 1957, "History and the Architect", Siegfried Giedion

370. Giulio Carlo Argan, "Walter Gropius e la Bauhaus", ed. Einaudi, 1951

371. *Zodiac* n°18, 1968, "Phoenix Brutalism", Francesco Tentori. L'auteur met en lumière l'impacte de Argan et Wittkower dans chacun de leurs pays respectifs..

action militante basée sur la réexamination de la tradition³⁷², empêchant ainsi toute neutralité de contenu. En ce sens, *Zodiac* contraste avec la revue de Rogers et permet d'apprécier l'état de la production intellectuelle et physique sous l'angle d'une objectivité retrouvée.

La première édition de *Zodiac* énonça pour autant des thèmes illustrant bien le malaise général qui envahissait le monde architectural.

Sur la période de 1957 à 1959, *Zodiac* mit en valeur l'apport critique de la linguistique à la structure de l'ouvrage d'art³⁷³. Ainsi, les écrivains structuralistes, comme Bettini, insistèrent sur l'inexistence d'une terminologie adaptée afin de construire "une structure du langage critique" synchronisée "à celle du langage de l'art"³⁷⁴.

L'article de Bettini traduit de ce fait le besoin d'une mutation de l'appareil critique, afin de tendre vers une appréciation totale de l'architecture à venir.

Ainsi, les questions dialectiques de l'Histoire et de son langage, la tension constante entre modernité et tradition et le manque de cohérence formelle furent nettement observés et retransmis par la revue.

Zodiac, par son ouverture vaste aux rédacteurs étrangers, montra dès 1957 une faille critique qui préfigurait les événements à venir. Le *Neoliberty*, de surcroît, symbolisait pour les revues l'impossibilité de constituer un langage permettant de communiquer justement ses valeurs.

De plus, comme le précise Louis Martin, la critique de Bettini semble être devenue un texte immanquable de la critique architecturale³⁷⁵, qui inspira l'approche de Tafuri.

Toujours selon Martin, il apparaît que la sphère anglo-saxonne soit restée étanche à l'existence de cette pensée, ce qui participerait à expliquer les divergences de pratiques critiques au sein des comités de rédaction anglais et italiens. Il le démontre: *Teorie e Storia dell'architettura*, ouvrage de Tafuri composé en partie de critiques Structuralistes, ne sera traduit en anglais qu'en 1980.

La revue semblait avoir véritablement cerné les problèmes de discours critique qui entouraient l'architecture contemporaine: elle fournit, en 1959, un texte dans la continuité de celui de Bettini, assurant des livraisons futures dédiées à "l'étude détaillée de ce problème"³⁷⁶. Faisant état des "graves problèmes de la critique de l'architecture dans le monde", le périodique proposa un texte de Renato Bonelli, historien de l'architecture et disciple de Croce. S'en prenant aux principaux courants philosophiques de l'époque, il reproche à l'existentialisme, à la phénoménologie et au relativisme de ne pas reporter fidèlement le cadre nécessaire à la critique d'une nouvelle esthétique.

372. *Encyclopediae Universalis*, 2011, "Critique architecturale", Hélène Jannièrre, Valérie Devillard

373. *Zodiac*, n°2, 1958, "Critique sémantique, et continuité historique de l'architecture Européenne", Sergio Bettini, traduction originelle de la revue.

374. *ibid.*

375. *Casabella*, n°328, 1968, "Simbolo e Significato nello Spazio Architettonico", Maria Luisa Scalvini dans dans Louis Martin, "The search for a Theory"... *op.cit*

376. *Zodiac*, n°4, 1959, "Esthétique contemporaine et critique de l'architecture", Renato Bonelli, traduction issue de la revue

Il faut rappeler l'extrême porosité des Milanais à l'égard des courants de pensées d'alors. Comme s'en souviendra Gregotti³⁷⁷, l'année 1959 vit grandir une crise au sein des groupes lombards. L'influence grandissante des théories esthétiques de Theodor 'Adorno avait entraîné un regain d'intérêt certain pour la notion de langage et sa charge idéologique. Le développement des "communications de masse" avait fortement amené les architectes à investir ce champ de recherche. En second lieu, le miracle économique survenu au milieu des années 1950 avait entraîné des vagues de migrations de masse dans le Nord de l'Italie, donnant à repenser la production de la ville de manière immédiate. Devant s'adapter à ces changements, les architectes s'orientèrent vers les solutions technologiques. On avait déjà pu observer l'accroissement de l'intérêt pour les systèmes techniques chez *Casabella Continuità*.

L'adoption de ces pratiques dans le champ architectural peut être formalisée par l'apparition de la revue *Superfici*, qui saisit l'opportunité de réaliser une synthèse des enjeux. Comme le souligne Mary Lou Lobsinger, cette revue "[cherchait] à reconnecter la recherche technologique au discours prônant le retour à l'histoire"³⁷⁸. Fondée en mai 1960³⁷⁹, soit un mois après la critique de Banham, l'ambition de *Superfici* est de surpasser les différends entre le théoricien anglais et *Casabella Continuità*. Issu d'un groupement d'architectes milanais présidé par Leonardo Fiori, accompagné par Joseph Rykwert en tant que correspondant londonien et sous-titrée "Problèmes de l'Architecture et de la Technologie, Magazine de revêtement de sol, revêtement mural et toiture", ce périodique propose de suivre une trajectoire favorable au secteur de la production fondée sur le financement de l'industrie du bâtiment³⁸⁰.

Alors que *Superfici* tentait de composer une synthèse des attitudes des protagonistes anglais et italiens, Pevsner établira en 1961 un vaste travail d'enquête visant à dévoiler de nombreuses pratiques historicistes dans l'architecture contemporaine, qui ne se limitaient pas au cas du NeoLiberty. C'est en fait une tendance générale et étendue que l'historien mettra en lumière. En mai 1961, *Superfici* prendra naturellement acte de l'article de Pevsner en re-publiant et traduisant l'extrait original paru dans *The Listener*³⁸¹.

377. Vittorio Gregotti, "New directions in Italian Architecture", op.cit.p.79

378. Hélène Jannièrre, Alexis Sornin, France Vanlaethem, "Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970", ed.IRHA, 2008, "Technology and Phenomenological criticism in Italian Architectural discourse: the case of Superfici", Mary Lou Lobsinger

379. Le premier numéro définitif ne sera en réalité publié qu'en 1961

380. *Casabella Continuità* n°252, 1961, "Dai giornali e dalle riviste d'architettura, *Superfici*, n°1(mars 1961)" a cura di Matilde Baffa

Casabella Continuità repère dans son panorama des revues habituel la première publication de *Superfici* dont un court résumé est soumis aux lecteurs. Le pont disciplinaire lancé par cette dernière est lui aussi montré par son aînée qui entrevoit cette nouvelle revue comme "la recherche d'une intégration active de la culture architectonique dans le secteur de la production".

381. *The Listener*, 16 février 1961, "The Return to Historicism", Nikolaus Pevsner, publié dans *Superfici*, n°1, 1961 sous le titre "'Ritorno i 'revivals' in Architettura"

Pevsner et le Néo, pullulement et “post-modernism”

Les conditions imposées par Banham juste après “*NeoLiberty, the Italian Retreat*” entraînent un débat que le théoricien compte faire entendre.

Comme le démontre F. Migayrou dans l’introduction française à *Theory and Design*, à travers ses papiers, Banham ouvre une perspective plus grande sur la définition du rôle de l’architecte. D’une part, comme il l’expose dans les “*1960 series*”, la place de l’architecte est fortement mise en péril du fait du développement technologique intense qui pénètre le champ de la construction. En conséquence, l’architecte se trouve déséquilibré : s’il s’attache à son rôle artistique, il se dissocie de son rôle de constructeur. En outre il estime que l’architecte ne peut faire usage de l’Histoire sans l’instrumentaliser ou la pervertir du fait de ses ambitions personnelles, ce qui donne à repenser le rôle de l’historien.

Dans “*Proposition*”, le comité éditorial de la *Review* avait déjà réalisé la nécessité d’ “un nouvel idiome afin d’assimiler les nouvelles idées”; Banham, lui, entrevoyait l’historien comme un critique dont le travail actif, débarrassé des ambitions personnelles des architectes³⁸², pouvait faire émerger les champs de recherches. L’historien doit alors être un consultant à même de dire “la vérité”³⁸³. Faisant le parallèle avec la psychologie, l’historien doit être le guide de la profession. Banham identifie cette “nouvelle responsabilité” qui incombe à l’historien.

“(…) l’architecture devra consciencieusement être rognée et redirigée à mesure de son avancement, et quelqu’un se devra d’en faire le relevé continuellement.

Cette personne c’est l’historien. Ce n’est pas à lui de donner des ordres ou d’indiquer les directions à suivre mais son repérage doit être précis. Le plus difficile et embarrassant de cette nouvelle tâche sera de prononcer un jugement sur les tendances qui dérangent tellement les anciens historiens de l’architecture moderne, la tendance du *revivalism* moderne”.³⁸⁴

Par ces quelques mots admirablement choisis, le théoricien britannique annonce les nouvelles ambitions qu’il fixe à l’historien de la nouvelle génération.

Quelque mois plus tard, en février 1961, le Royal Institute of British Architects (RIBA) invitera Pevsner à se joindre à la discussion sur l’historicisme. L’organisme orchestrait depuis plus d’un siècle la vie professionnelle des architectes en conviant conférenciers et praticiens à participer au débat public, tandis que depuis 1893, le *RIBA Journal*, revue officielle de l’organisme, s’occupait de consigner soigneusement tout événement notable.

382. “*L’autre du Moderne*”, Introduction à l’édition française de Frédéric Migayrou op.cit. p.18

383. *The Architectural Review*, n° 759, mai 1960, “History under Revision”... op.cit

384. *ibid.*

Dans une conférence donnée en 1961³⁸⁵, Pevsner donnera corps aux relements historiques déviés du mouvement moderne. Il met en exergue le pululement des hérésies historiques par la mise au point d'une terminologie signifiante. En invoquant tout un réseau de "Néo", l'historien avance l'hypothèse d'un retour à l'historicisme, à l'imitation.

"[Il y a] la première retraite que l'on peut appeler néo-accomodating, puis il y a le NeoLiberty, le plus plus discuté des *revivals*. Il y'a le néo-Art nouveau qui comprend le NeoLiberty mais aussi le néo-Gaudi, le neo-de Stijl, le néo-Ecole d'Amsterdam, le néo-Expressionnisme allemand et finalement à jusqu'à un certain degré le néo-Perret."³⁸⁶

Pevsner postule que depuis le XIXe, les architectes furent avant tout historiens : l'architecte, fasciné par les monuments du passé, en revenait invariablement à redessiner des "imitations libres"³⁸⁷ de ce qu'il étudiait. L'arrivée des "géants" au XXe siècle changea cette relation puisque le style qu'ils proposaient induisait une rupture historique totale. Partant de là, Pevsner dévoilera l'existence d'un "retour à l'historicisme" dont le trait principal était l'imitation de styles n'ayant pas encore été revus.

Dans son inspection fine de cette tendance italienne, Pevsner instille d'autre part une facette complémentaire des pensées NeoLiberty: ce dernier ne se limite pas à l'objet architectural. Les concepteurs NeoLiberty infiltrèrent la sphère du design, comme l'historien le montre avec l'appui de Banham; le mobilier dessiné fut présenté à la Triennale de 1960³⁸⁸, signant même des succès comme la *Pipistrello* dessinée par Gae Aulenti. Cette application du sentiment radical de renouveau de l'Art nouveau dans le cadre du design avait déjà intéressé Toni del Renzio, l'un des acteurs de l'*Independent Group* en 1960³⁸⁹. L'auteur révélait l'existence de mouvements de réexamination conjoints émanants d'une même souche. Selon del Renzio, tous les arts visuels auraient été impactés massivement par ces considérations, qui ont donné lieu à deux expositions à Zurich puis au Victoria and Albert Museum de Londres³⁹⁰. Ces deux manifestations inaugurales de la relecture de l'Art nouveau auprès du grand public initièrent un cycle d'expositions au cours des années 1950, s'achevant avec celle du MOMA en 1960. Pour del Renzio, la redécouverte de l'Art nouveau fut un phénomène

385. *The Journal of the Royal Institute of British Architects*, Third Series Volume 68, n°6, 1961, "Modern Architecture and the Historian or return of Historicism", Nikolaus Pevsner

386. *ibid*

387. *ibid*

388. En plus du design, il est intéressant de noter une certaine continuité scénographique depuis le pavillon italien de 1958 imposé par le groupe NeoLiberty. Le dallage de marbre du sol, les plinthe surdimensionnées, les surfaces murales blanches notamment.

389. *Architectural Design*, vol XXX, n°9, "Neo-Liberty", Toni del Renzio

390. Exposition "Victorian and Edwardian Decorative Arts" au Victoria and Albert Museum Londres, 1952
Exposition, "Um 1900", Zurich, 1952

ci-contre Figure 23: Reyner Banham, Nikolaus Pevsner et John Summerson au RIBA, 1961

ci-dessous, Figure 24: le rapprochement établi par Pevsner entre Le Parisien et la tour Velasca tiré de RIBA Journa, Third Series Volume 68, n° 6, 1961,



5



6

of the period of Art Nouveau.

Now a side step – and I do this with some hesitation, I want to show you a detail of the Torre Velasca in Milan (figure 5) by the Peressutti-Rogers Group, and side by side with it a photograph from *Casabella*, which is edited by Ernesto Rogers, and which shows the store in Paris called 'Le Parisien'. The store is by Chédanne and of 1904 (figure 6).⁷ Of course, the connection here may actually have worked the other way round. It may well be that the Peressutti-Rogers Group, seeing the accidental similitude thought it rather amusing and illustrated the building for no other reason.

culturel généralisé³⁹¹ de l'époque, dont les raisons ne furent pas seulement une reconstitution fictive basée sur exploits du passé. Del Renzio soulignait la possibilité d'une continuité artistique pouvant être tracée depuis la Sécession viennoise passée par le Bauhaus pour émerger finalement à travers la production italienne d'après-guerre. Par le biais du graphisme, il mit en lumière la diffusion "anti-historique"³⁹² des influences Art nouveau sur la composition des photographies du Harper's Bazaar et des typographies publicitaires.

La continuité évoquée par del Renzio ne trouve pas écho dans le discours de Pevsner qui, comme Banham, traite de la rupture opérée par la modernité.

En ce qui concerne son examen, Pevsner se consacre à réunir les architectures signifiantes des mouvances revivalistes sous le sceau d'une catégorisation "néo". En confrontant les édifices à leur doubles temporels, il porte l'attention sur les similarités de l'objet architectural avec son prédécesseur dans une logique de catégorisation typologique dont les façades sont les seules représentantes. Tel qu'il l'expose dans l'introduction de son cours, le nouvel idéal du XXème siècle selon lequel "*form follows function*" avait instauré une relation neuve avec la façade: la fonction devait primer sur l'apparence finale. En conséquence, le traitement de la façade venait subséquemment à l'assurance que la fonction n'en fut pas altérée. La tendance historiciste que Pevsner tentera de situer se porte essentiellement sur la façade, laquelle, bien qu'elle ne soit pas nécessairement dessinée au détriment de sa fonction, "ne renseigne pas sur son bon fonctionnement".

Ainsi selon Pevsner, la Bottega d'Erasmus est surtout une réminiscence de l'Ecole d'Amsterdam, isolant fatalement de l'équation le lien régional avec Antonelli, et l'Institut Marchiondi répond à une classification neo-De Stijl par sa parenté avec un bâtiment de J.W.E Buys, contredisant l'analyse New Brutalist qui en sera faite en 1966 par Banham. Pevsner trouvera également une filiation directe entre le formalisme de la tour Velasca et le magasin *Le Parisien* de Georges Chedanne, rue Réaumur à Paris. Nommé ainsi car alors occupé par le quotidien *Le Parisien Libéré*, le bâtiment d'inspiration Art nouveau, achevé au début du siècle, fait montre d'une ressemblance frappante avec la tour Velasca. Pevsner ne convoquera pas l'imaginaire médiéval tant décrié dans les débats postérieurs, mais tisse plutôt un parallélisme entre leurs deux structures. Les bow-windows suspendus de l'immeuble français se rapprochent³⁹³, selon l'historien, de l'étaçonnage et autres détails structurels de la tour de BBPR.

Quatre ans plus tard, Peter Collins reviendra sur cette conférence dans l'épilogue de son *Changing Ideals*³⁹⁴. L'historien, né en Angleterre, connu

391. voir la rétrospective sur l'Art-Nouveaux 6 juin - 6 septembre 1960 au Museum of Modern Arts (MOMA), New-York. Catalogue de l'exposition, "Art-Nouveau, Art and Design at the Turn of the Century", Peter Selz, Mildred Constantine

392. *Architectural Design*, vol XXX, n°9, "Neo-Liberty", Toni del Renzio, art.cit

393. Pevsner, présente l'édifice de Chedanne à l'aide d'une photographie elle-même issue de *Casabella Continuità* n°222, 1958 "1904 : Una costruzione in ferro o Parigi" de Enzo Fratelli. Pour l'anglais, la ressemblance accidentelle des bâtiments fut plus un sujet d'amusement qu'une réelle référence à leur travail.

394. Peter Collins, "Changing ideals in Modern architecture", ed. Faber & Faber, 1965

dès le début de sa carrière un mouvement migratoire qui l'emmena jusqu'aux Etats-Unis et au Canada, où il enseigna à Yale University et à McGill University; cela influença ses écrits et le distancia quelque peu des débats européens.

Il soulignera en 1965 le plaidoyer fait par Pevsner en faveur du principe fonctionnaliste '*form related to function*'. En basant son argumentation sur les exemples partagés par Pevsner, Collins cherchera à distinguer les formes primaires *revivalistes* des recours à des structures antérieures légitime au regard des principes modernes. Collins reprendra dans son argumentaire l'exemple de la tour Velasca, selon lui moins évocatrice de Chedanne que de Perret sur la rue Raynouard - ce qui semble d'ailleurs plus en phase avec les revendications des BBPR dont Rogers publia une monographie au cours des années 1950³⁹⁵ - engagée dans son travail de qualification des maîtres de l'architecture moderne, *Casabella Continuità* publia fréquemment sur Perret. Rappelons que Collins fut un adepte de Perret et participa à la reconstruction du Havre encadré par l'architecte français et son élève Marc-Edouard Lambert³⁹⁶.

D'après Collins, les similarités entre *Le Parisien* et la Torre Velasca sont indiscutables mais dénotent une justification fonctionnelle ainsi qu'une tentative de justification historique, que Gerhardt Kallman avait déjà défendu en 1958.

"La tour ne concède pas une silhouette historicisée délibérée. Le contour archaïque développe comme image secondaire; une dimension qui peut se lire ou non. (...) De fait, plus on examine de près la tour, plus sa dialectique complexe devient apparente - entre la fonction et la forme, la construction et l'ornement, les nouvelles technologies et et les anciennes formes".³⁹⁷

L'auteur anglais en arrive à la conclusion que la tour Velasca n'est pas un exemple de *revivalism* mais de "*pseudo-revivalism*"³⁹⁸ Il considère la question de l'imitation stylistique comme la preuve d'une incapacité des historiens à distinguer les changements *de styles* et les changements *au sein d'un style*. Selon sa conception, l'historicisme n'est pas à comprendre comme une réminiscence stylistique mais comme un déterminisme historique.

Dans un article de 1960, Collins avait déjà amorcé les prémisses de réflexion sur l'historicisme. Celui-ci correspond à la jonction du débat sur le

395. *ibid.*

396. En tant qu'architecte, Collins avait collaboré avec Marc-Edouard Lambert et Dennis Honnegger, tous deux élèves de Perret.

397. *Architectural Forum*, vol.108 n°2,1958, "Modern tower in old Milan It resembles Medieval battlement—but for peaceful reasons.", Gerhardt Kallman, p.109

398. Peter Collins, "Changing ideals" *op.cit.*

rôle de l'Histoire qui a commencé à infiltrer *Architectural Review* depuis la débâcle NeoLiberty.³⁹⁹

La critique de Collins, émigré en Amérique du Nord depuis la fin des années 1950, annonce un autre spectre critique. En prenant en exemple l'article de Kallman paru dans *Architectural Forum*, magazine américain, l'historien décentralise le débat et annonce une ouverture vers les Etats-Unis. Très focalisés sur l'actualité américaine, les principaux journaux spécialisés tel que *Architectural Forum*, *Architectural Record* ou l'*AIA Journal* ne firent qu'assez peu paraître d'articles à destination de l'Europe. La critique américaine en faveur de la Tour de BBPR, à rebours de sa réception européenne, indique très certainement un terrain plus favorable à la recherche d'un vocabulaire historique. Singulièrement, l'on voit se tracer à partir de 1960 un parallélisme avec les ²préoccupations italiennes. La continuité, élément phare du projet éditorial de Rogers, fut l'objet d'un article de *Architectural Forum*⁴⁰⁰. A la recherche d'un "lien entre le passé et le futur de la ville", l'article se voit chercher des références européennes, exemples d'intégration au contexte. En Italie, c'est le travail de G. Ranieri et I. Gardella qui apparaît en illustration. Rappelons que Giorgio Raineri, particulièrement, était un proche de Gabetti et Isola avec qui il conçut la Borsa Valori de Turin.

La fin de l'exposé de Pevsner traite des responsabilités qu'engendre un tel retour à l'histoire. Invoquant les études menées par la *Review* sur les pubs victoriens, Pevsner souhaitera se dégager de toute culpabilité. L'intention du périodique était de réinsérer une "nouvelle attitude vis-à-vis des pubs en tant que bâtiments, mais certainement pas vis à vis de l'ère Victorienne"⁴⁰¹. En prenant l'exemple des pubs, Pevsner tâche de montrer que tout acte architectural n'est pas *revival*, et qu'il est possible de s'approprier certains codes d'un style sans qu'on doive parler de copie, de retour en arrière.

Certifiant de surcroît que son ouvrage majeur, *Pioneers of Modern Design*⁴⁰² - dans lequel il installait la parenté du modernisme à certains architectes - avait été mal compris, il répudiera toute interprétation historiciste.

Qualifiant de "post-modernes anti-rationnels", toute cette génération d'architectes ne se satisfaisant plus de stimuli renvoyant à d'autres oeuvres, Pevsner mettra au point le terme de "Postmodernism", qui, même s'il n'est ni théorisé ni fondamentalement significatif dans son sens contemporain, identi-

399. voir *Architectural Review* n°762, 1960, "Historicism", Peter Collins
voir également les articles autour de la tradition et de la technologie nommé "Stocktaking" à partir de Janvier 1960 dans *Architectural Review*

400. *Architectural Forum*, Vol 113, n°1, 1960, "Toward a new Continuity"

401. Pevsner prend l'exemple du *Bride of Denmark*, pub situé dans les locaux de la *Review*, que certains qualifient de revival victorien, ce à quoi il s'oppose. Bien qu'il ne conteste pas les études dirigées autour de la réévaluation de la typographie Victorienne, elles n'incitaient en rien à un retour pur et simple à ces formes. L'existence de ces travaux pouvait en effet prêter à confusion, puisque *Casabella Continuità*, par l'intermédiaire de Matilde Baffa avait signé un papier, louant la démarche historique, ce que Rogers ne manqua pas de relever dans son "Risposta al custode dei Frigidaires" de juin 1959.

402. Nikolaus Pevsner, "Pioneers of Modern Design", ed. Penguin, 1991, première édition en 1936

fié dans un premier temps la volonté de s'extirper de la forme fonctionnelle moderne. et le passage par un vocabulaire éclectique⁴⁰³.

Bien que méticuleuse, l'inspection -assurément militante- de l'historien anglais, empressé de balayer un tel corpus⁴⁰⁴, fait consentir à garder une certaine distance vis-à-vis de la limpidité de son propos. Pevsner enracine toutefois pour la première fois le NeoLiberty dans une dynamique générale.

Ainsi que nous l'avons suivi brièvement, la quête du vocabulaire historique NeoLiberty fait émerger une situation de débat au sein de la sphère anglaise et n'est certainement pas un acte isolé. Le passage au vocabulaire suranné que la décennie vit surgir en Europe trouva des correspondances avec les Etats-Unis dans un mouvement général.

403. Hans Bertens, "The idea of the Postmodern", ed. Routledge, 1995
voir également les retours de Pevsner sur la classification Postmodern dans *The Listener*, 29 décembre 1966
The Listener, 5 janvier 1967

404. Charles Jencks, "Mouvement moderne en architecture", op.cit p.412

Une correspondance américaine

Reyner Banham, en américanophile averti, augmenta son champ d'action en participant à des colloques et congrès sur le sol américain à partir du début des années 1960, d'abord à Aspen dans le cadre de l'Aspen Design Conference en 1963⁴⁰⁵, puis surtout à Cranbrook en 1964. Introduit par P. Johnson⁴⁰⁶, le britannique prit part à la transformation critique qui opérait dans les cercles intellectuels d'outre-Atlantique. Les discours formés imprégnèrent naturellement le monde universitaire, qui s'emploiera à donner une teneur concrète aux idées débattues. Comme initié dans les précédentes pages de l'ouvrage, Banham fut un observateur attentif des évolutions américaines par le biais de son cercle d'influence. Contrairement au cas de la *Review* et de l'Italie, la relation entre *The Architectural Review* et les Etats-Unis n'est pas neuve; la revue anglaise se montra curieuse quant aux évolutions urbaines américaines⁴⁰⁷ dès 1950. Souvenons-nous des travaux de la *Review*, quasiment exclusivement portés sur l'aménagement urbain lors de la première moitié du XXe siècle. Le développement des villes américaines en cette période, couplé aux théories avancées par une génération nouvelle de planificateurs telle Jane Jacobs, nourrissent alors la curiosité de *The Architectural Review*. Au pittoresque du *Townscape* faisaient face les autoroutes, les *superblocks* et les gratteciels du Nouveau Monde⁴⁰⁸.

Aussi, Philip Johnson se fit régulièrement publier dans le périodique anglais⁴⁰⁹ et conserva des relations prégantes avec *l'Independent Group*. On peut noter une participation significative de Banham à la critique américaine à partir du tout début des années 1960, notamment à travers l'évaluation du travail de Paul Rudolph⁴¹⁰. L'architecte, enseignant puis directeur de la faculté d'architecture de Yale (New Haven, CT) personnifiait le métissage théorique qui prit place à la Faculté d'Architecture. D'une part se dessinait la volonté du recours à l'histoire par l'intermédiaire de Philip

405. Nigel Whiteley, "Reyner Banham, Historian of the immediate future", op.cit, p. 28

406. Reyner Banham, Mary Banham, Sutherland Lyall, Cedric Price, Paul Barker, "A Critic Writes", op.cit, p.47

407. *The Architectural Review*, n°648, 1950, "Man Made America :A special Number of the Architectural Review" voir Valentin Puech, "Déclin et Survie des Grandes villes Américaines, Méta-lecture du livre de Jane Jacobs par ses évocations littéraires d'hier et d'aujourd'hui", 2019, mémoire de fin d'étude dirigé par Françoise Fromonot, Marie-Jeanne Dumont et Mark Deming à l'ENSAPB, qui retrace le parallélisme des correspondances théoriques et urbaines anglo-américaines dans les années cinquantes.

408. Valentin Puech, "Déclin et Survie...", op.cit, p.21

409. voir notamment *The Architectural Review* n°692, 1954, "School at Hunstanton Norfolk, comment by Philip Johnson as an american follower of Mies Van der Rohe", Philip Johnson *The Architectural Review*, n°763, 1960, "Where are we at", Philip Johnson

410. Paul Rudolph (1918-1997) fut un architecte et enseignant américain formé par Gropius. Très actif au sein de l'Université de Yale, il conçut notamment le bâtiment d'Art et d'Architecture en 1963.

Johnson⁴¹¹ et Vincent Scully⁴¹²; parallèlement, les étudiants de l' Université s'intéressaient de plus en plus au débat qui se préparait en Grande-Bretagne⁴¹³. Comme le notent certains intellectuels, le débat anglo-américain nourrit les fascinations de chacun des deux partis. Du côté anglais, l'Amérique était perçue comme un *no man's land* intellectuel dans lequel aucun groupe ne se soudait autour d'un consensus architectural.⁴¹⁴ Rappelons également que depuis l'*Independent Group*, les connexions de l'île britannique avec le continent nord-américain furent intenses. Au tournant des années 1960, l'on peut ainsi compter dans les rangs des professeurs de Yale James Stirling et Colin St John Wilson, directement issus du cercle anglais.

1957-1964 : Le "Procrustes Club" et l'Université de Yale

A la fin des années 1950, une partie du cercle architectural et académique américain se trouvait dans une position analogue à celle de Rogers. Dénonçant le fonctionnalisme, un groupe mené par Philip Johnson et le professeur Vincent Scully commença à se réunir de manière informelle sous le nom de "Club des Procrustes". Se référant explicitement au récit mythologique, ce groupe jeta les bases d'une qualification historique d'envergure. Directement inspiré du brigand mythologique, qui infligeait des sévices aux visiteurs égarés par le biais d'un lit jamais dimensionné à son occupant, le groupe croyait en la possibilité de limiter ou d'étendre les spécifications du client dans le but de servir le projet, indépendamment des besoins du projet en question. Anti-fonctionnalistes déclarés, le groupe informel tentait ainsi de "modeler les aspirations des usagers en vue de les adapter à l'expression individuelle du concepteur"⁴¹⁵. Installé au département d'architecture de l'Université de Yale, le cercle fut animé par Vincent Scully et Carol Meeks qui proposèrent des cycles de conférences sur l'histoire de l'architecture en favorisant l'approche historiciste des étudiants.

Tel que le soulève l'*AIA Journal*⁴¹⁶, magazine édité par l'*American Institute of Architects* en juin 1960, les conditions de production de l'architecture se trouvaient chamboulées par les changements récents de conjonctures dues à l'après-guerre. Faisant jaillir des enjeux similaires au débat anglais, le périodique se demande comment reconstruire la position de l'architecte.

Le climat critique américain ayant subi une forte transformation entre 1955 et 1959, une nouvelle génération d'architectes prit racine dans le milieu universitaire tandis que conjointement, un effort croissant de re-

411. Philip Johnson (1906-2005), était un architecte américain considéré comme l'une des figures majeures de l'architecture nord-américaine. D'abord étudiant en philologie, il s'exerça à la critique puis commença des études d'architecture dont il sortit diplômé dans les années cinquante.

412. Vincent Scully, (1920 - 2017), était un historien de l'architecture américain, professeur émérite à l'Université de Yale. Il prit une grande place dans le développement pédagogique de l'Université.

413. Mark Girouard, "Big Jim, the life and work of James Stirling", ed. Chatto and Windus, 1998, p.120

414. *Architectural Design*, vol 35 n°3, 1965, "Open letter to American Student", Colin St John Wilson

415. *Le Carré Bleu*, n°4, 1980, "Narcissisme et Humanisme dans l'architecture contemporaine", Alexandre Tzonis, Liane Lefaivre

416. *AIA Journal*, vol 33, n°6, 1960, "AIA Committee on the Profession: A Report in Your Profession"

mise en question des principes fonctionnalistes laissèrent la table rase à l'expression de nouvelles formes. Contrairement à la scène anglaise qui concentrait sa réflexion autour du manque de terminologie, des problèmes de l'historicisme et de l'aliénation de l'architecture à la technologie⁴¹⁷, le discours américain identifia un manque chronique d'ordre perceptible dans la pratique contemporaine. Au début des années 1930, déjà, Johnson soulevait le problème du fonctionnalisme en compagnie d'Alfred Barr et Henry Russell-Hitchcock à l'occasion d'une exposition qu'ils organisèrent au Museum of Modern Arts en 1932. Dans la préface du catalogue, Barr indiquait rejeter, dans le chapitre sur le fonctionnalisme, les accusations de "fanatisme fonctionnaliste" en mettant en garde les praticiens américains contre "l'utilité comme seule valeur théorique"⁴¹⁸.

Fondamentalement porté sur la pratique, Johnson considérait l'architecture comme une discipline dont les tentatives de mise en ordre théoriques s'avèreraient irrémédiablement vaines.⁴¹⁹ Bien que n'étant pas professeur à Yale, l'architecte avait tissé de nombreux liens avec le corps enseignant de l'université et profitait de ses visites récurrentes pour y animer les conversations du *Procrustes Club*. Malgré son appartenance à Harvard, Johnson participait depuis le début des années 1950 au développement pédagogique et physique de Yale. Conférencier, l'architecte collabora aussi au calendrier éditorial de la revue de Yale, *Perspecta*, dans laquelle il écrivit dès le premier numéro en 1952⁴²⁰; dix ans plus tard, il signera la tour Kline, le bâtiment du campus dédié à la biologie dont le traditionalisme éclectique⁴²¹ traduit les aspirations de l'architecte.

Ce discours est accueilli avec grand enthousiasme à Yale, qui propose une retranscription de son allocution sous un article de Louis Kahn⁴²² dans *Perspecta*.

En février 1959, Yale organise une exposition monographique consacrée à Johnson. Cet événement est l'occasion pour lui de revenir sur les attaques anti-fonctionnalistes. Afin de justifier la direction à suivre dans son propre travail, il remet en question l'accumulation positiviste du travail de Mies van der Rohe⁴²³. Ses trois principes fondateurs, l'économie, la science et

417. Louis Martin "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976", op.cit.

418. "The international Style, Twenty years after", republié dans *Architectural Record*, n°110, 1951
Henry Russell Hitchcock, Philip Johnson, "The international style, architecture after 1922," 1932

419. Philip Johnson, "The Seven Crutches of Modern Architecture", conférence de Johnson datée du 7 décembre 1954, republiée dans *Perspecta* n°3. Dans son exposé, Johnson s'attaque aux sept notions qui handicapent l'architecture: la justification historique, le culte des beaux dessins, le confort, l'utilité, un coût raisonnable, le devoir de servir le client et la structure.

Notons que le titre de la conférence de Johnson suggère l'ouvrage de J. Ruskin "The Seven Lamps of Architecture" qui évoque les sept valeurs que l'architecte doit véhiculer : le sacrifice, la vérité, la puissance, la beauté, la vie, la mémoire et l'obéissance.

"L'art n'est pas une poursuite intellectuelle, et ça ne devrait pas figurer à l'Université. Nous ne pouvons pas apprendre le sens musical ou de la peinture. Nous ne devrions pas parler d'art, nous devrions en faire"

420. *Perspecta* n°1, 1952, "New Directions", Philip Johnson

421. John Wesley Cook, Heinrich Klotz, "Question aux Architectes", ed. Mardaga, 1995, p.172

422. *Perspecta* n°3, 1955 "Order and Form", Louis Kahn

423. Philip Johnson, "Writings", es. Oxford University Press, 1979

la technologie ne suffisaient plus à donner de la contenance au principe de clarté et simplicité des structures, valeur qu'il trouve trop restrictive. Ce sentiment est pour Johnson celui d'un changement de prérogatives tendant vers le traditionalisme dont l'Histoire est le principal outil⁴²⁴.

La première formation de Johnson semble avoir eu une très grande influence sur son travail de la seconde moitié des années 1950. L'ancien étudiant de philologie conservait par défaut une attache particulière à la structure linguistique dans sa dimension historique. La réutilisation d'un vocabulaire ancré dans l'histoire semble donc tout naturel pour l'architecte. À défaut de réflexions formelles d'assez grande envergure pour déterminer un tracé à suivre, Johnson s'engage en faveur de l'éclectisme fonctionnel.

“Ma philosophie c'est l'éclectisme fonctionnel... puisqu'il n'y a pas de discipline formelle à laquelle se raccrocher. (...) Je suis historien en premier, puis architecte seulement par accident, et il apparaît qu'il n'y a pas de formes auxquelles se rattacher, mais il y a l'Histoire.(...) L'éclectisme fonctionnel fait référence à la capacité de choisir parmi l'histoire., quelle forme, enveloppe ou direction nous voulons faire resurgir. Je n'ai pas réellement d'attitude revendiquée envers l'architecture, et, si nous nous dirigeons vers le chaos, je sens que nous devrions faire émerger de ce chaos une bonne chose.”⁴²⁵

La pratique que fit Johnson de l'histoire est toutefois à distinguer de celle évoquée par Banham. Pour le théoricien anglais, la discipline historique est avant tout scientifique, et consiste en une introspection de la culture architecturale dans une démarche inductive. Johnson ne souhaitait pas nécessairement déterminer des pistes de développement futurs, mais plutôt établir un inventaire des formes disponibles libres de tout déterminisme moral et technique. Son accueil acerbe de *Theory and Design*, montre la distance qui sépare les deux penseurs. Pour l'américain, l'histoire de l'architecture ne s'établissait pas sur la primauté des préceptes culturels, technologiques et programmatiques mais à partir de l'évolution des formes⁴²⁶.

En 1961, il s'engagera contre la “stérilité académique du mouvement moderne”⁴²⁷. Ce faisant, Johnson souhaitera se délester des règles qui jusqu'alors encadraient la discipline du projet afin de promouvoir la liberté d'action de l'artiste.

Le *Procrustes Club*, assez peu évoqué dans l'historiographie théorique américaine, fut toutefois principalement rapporté par les historiens Alexander Tsiomis et Liane Lefavre à partir de la fin des années 1970

424. Par le terme traditionalisme, Johnson entendait plutôt un éclectisme fondé sur la discipline historique “The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976”, op.cit.

425. Philip Johnson, *Informal Talk*, 28 novembre 1960 à l'Architectural Association
Philip Johnson, *Writings*, op.cit
voir Architectural Forum, vol 114, n°6

426. *Architectural Design*, n°7/8, 1978, “Extract from Philip Johnson writings”, Sandra Honey

427. lettre du 6 Décembre 1961 adressé à Jurgen Joedick
John Jacobus Jr, *Philip Johnson*, ed. Braziller, 1962

jusqu'au milieu des années 1980. Le cercle, qui fut plus un organe de discussion qu'un véritable dispositif pédagogique et méthodologique, échoua à former une tendance durable⁴²⁸. Par leur postures bien trop individuelles, les contributions faites au groupe ne furent pas homogènes. De surcroît, la définition d'une empreinte théorique ne pouvait que résonner comme un paradoxe pour Johnson et ses condisciples, pour qui la pratique artistique devait demeurer indéchiffrable.

Paul Rudolph, élément de synthèse

En 1958, après le départ de Louis Kahn, Paul Rudolph fut nommé directeur du département d'Architecture de Yale. D'abord préoccupé par des considérations régionalistes⁴²⁹, il tourna assez rapidement le dos aux ambitions *Procrustes* pour se consacrer à la création d'une architecture institutionnelle d'un nouveau type, répondant aux réalités économiques et urbaines⁴³⁰.

L'architecte fut pourtant très investi dans la cause régionaliste. D'abord au sein du *Procrustes Club*, on peut tracer sa trajectoire intellectuelle au travers de *Perspecta* et ses actions en tant que directeur de Faculté.

Inaugurée en 1952, *Perspecta* s'intéressa dès ses début à la question historique. Publiant un papier sur Michel-Ange, Vincent Scully⁴³¹ montrait en 1952 le chemin à suivre; la revue fut toutefois accompagnée dès son premier numéro d'une rubrique d'un élan progressiste, puisque intitulée sobrement *New Directions*⁴³². Cette tribune invitait les architectes Paul Rudolph, Philip Johnson et Buckminster Fuller à exposer leur travaux. Une telle association n'aurait certainement pas été approuvée par Banham en 1960, mais en 1952, les travaux des architectes semblaient concorder plus facilement.

Ainsi, l'article présentait Paul Rudolph pour "son intégration de la structure et de la forme", Philip Johnson pour son "austérité" inspirée de Mies van der Rohe et enfin Buckminster Fuller pour "son habileté à distinguer les problèmes technologiques du XXème siècle".

Tous les articles de cette parution initiale furent marqués du sceau de George Howe, titulaire de la chaire d'architecture de Yale de 1950 à 1954 - qui indiquait dans son éditorial les ambitions de la revue.

“ [*Perspecta*] propose d'établir les débats inhérents à l'architecture contemporaine dans un cadre plus large, englobant le passé comme le présent et le prolongeant jusqu'au fu-

428. *Historical Kan Periodical*, vol 7, n°24, 2014, "Modern Movement and the Architectural Situation in the sixties of the Twentieth Century", Badi Al-Abed

429. *Perspecta* n°4, 1957, "Regionalism in Architecture", Paul Rudolph

430. Alexandre Tzonis, Liane Lefaivre, "Time of creative deconstruction: shaping the building and the cities in the late C20th", ed.Routledge, 2017

431. *Perspecta*, n°1, 1952, "Michelangelo's Fortification Drawings: A Study in the Reflex Diagonal" Vincent Scully, Jr.

432. *Perspecta*, n°1, 1952, "New Directions"

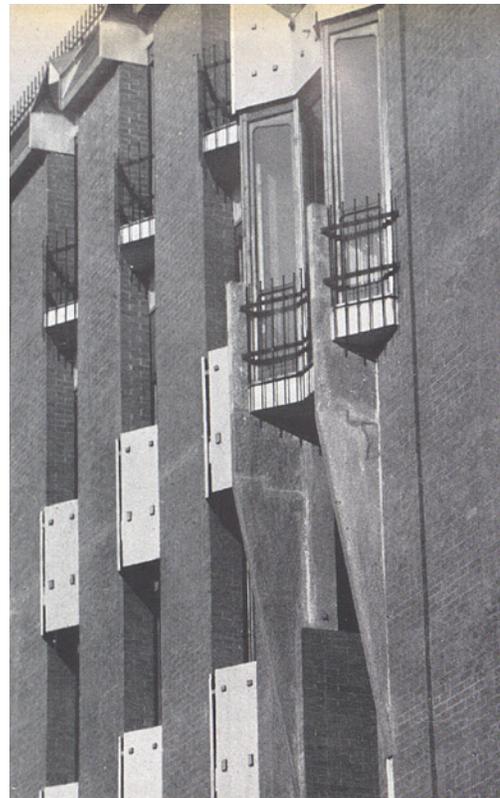
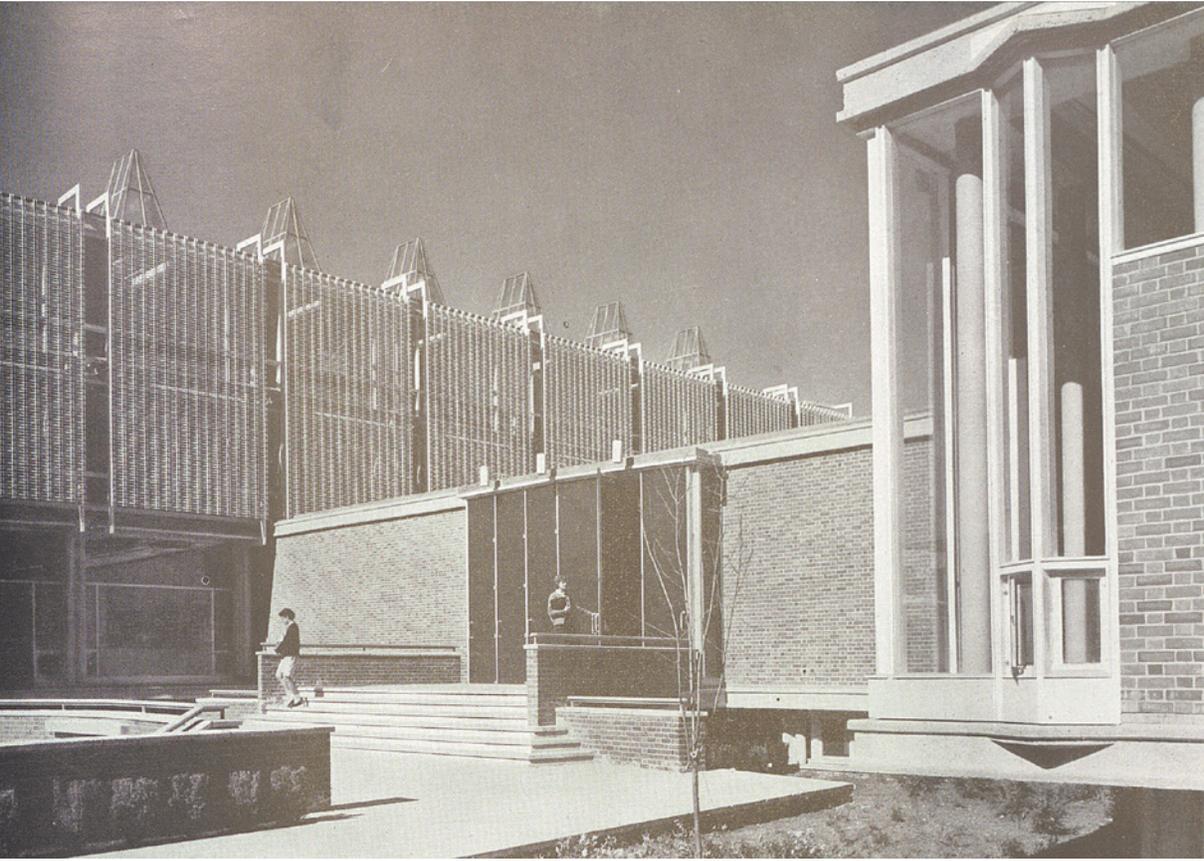


Figure 25: comparaison entre le centre d'Arts Mary Jewett, arch. Paul et Rudolph (1960) et la Bottega d'Erasmus, arch. Gabetti et Isola, (1957).
Tiré de *Casabella Continuità* n° 234, 1959 et *Casabella Continuità* n° 215, 1957

tur. A tous les architectes, les professeurs et les étudiants, *Perspecta* offre une place dans ce manège.”⁴³³

En 1959, Rudolph, en charge de l'éditorial, rappelle mots de Georges Howe afin de renouveler les vœux de la revue. Dans son avant-propos, il identifie à son tour les problèmes auxquels devra faire face la revue:

“La crise du problème environnemental, le manque de vocabulaire et d'émotion, le sens de l'ornement, les difficultés inhérentes à une situation dans laquelle tout est possible techniquement mais si peu ne l'est socialement et politiquement.”⁴³⁴

La première de couverture de ce numéro illustre en effet assez bien les préoccupations du comité d'alors. Une imposante modénature jaillissant d'un mur de pierre introduit le sujet principal traité dans le numéro 5 de 1959. L'ornement était donc le thème central, abordé en amont par un article d'Edgar Kauffman⁴³⁵ et dans la conclusion par un texte de Vincent Scully⁴³⁶ sur son traitement par Louis Sullivan. La revue approfondissait en effet la question de l'enrichissement du vocabulaire architectural, à certains égards similaire à celui étudié simultanément au sein de *Casabella Continuità*. La comparaison ne s'arrête pas là puisque déjà en 1957, par le biais de *Perspecta*, Scully signait un papier sur la relecture du style moderne dans une perspective historique. Notons que certains des protagonistes du *Procrustes Club* furent des contributeurs de poids au sein de *Perspecta*, à commencer par Vincent Scully et Carroll Meeks, crédités de conseillers de la revue dans sa parution de 1959.

Si donc l'on observe un Rudolph proche des lectures historiques de Johnson et Scully, la critique a du mal à qualifier la nature de sa production architecturale⁴³⁷. Tel que le note Timothy M. Rohan, les projets du Jewett Arts Center (1955-1958), du Blue Cross and Blue Shield (1957-1960), ainsi que le laboratoire puis le bâtiment de logements pour étudiants mariés sur le campus de Yale (respectivement en 1959 et 1961) indiquaient des directions différentes⁴³⁸. Toujours selon l'auteur, les critiques émises reflètent une inquiétude grandissante au sujet de l'éclectisme des sources auquel se référerait l'architecte.

En effet, comme le démontre Rohan, l'architecture développée par Johnson et Rudolph mais également par Edward Durrell Stone et Minoru Yamasaki fut également nommée “modernisme romantique”⁴³⁹. Les architectes considéraient que les qualités intrinsèquement historicistes et ornemen-

433. *Perspecta*, n°5, 1959, “Front Matter”, Paul Rudolph

434. *ibid.*

435. *Perspecta*, n°5, 1959, “Architectural Coxcombery or The Desire for Ornament”, Edgar Kaufmann Jr

436. *Perspecta*, n°5, 1959, “Louis Sullivan's Architectural Ornament”, Vincent Scully, Jr

437. *Architectural Record*, n°128, 1960, “Inside out Office Building “

438. Timothy M Rohan, “The Architecture of Paul Rudolph”, ed. Yale University Press, 2014, p 86

439. *ibid.*, p. 34

tales avaient plus de chance de susciter un intérêt populaire en réaction à l'austérité affichée du Style International.

En 1961, au-travers d'une critique de la nouvelle ambassade de l'architecte finno-américain Eero Saarinen⁴⁴⁰ à Londres⁴⁴¹, Banham ne se privera pas de donner son avis sur le "modernisme romantique". Ainsi, le bâtiment de Saarinen fut associé à la négligemment désignée "Ballet School" de Johnson. Le théoricien anglais évoque ainsi de manière péjorative le New York City Ballet au Lincoln Center, qu'il considère efféminé, par opposition à l'authenticité franche et la masculinité présumée du *New Brutalism*. Cette critique, bien que voilée, entre clairement en résonance avec celle faite au NeoLiberty. Récusant ses atours démagogiques, Banham met en garde le modernisme romantique sur l'utilisation de thèmes éclectiques et historiques qui se pliraient aux exigences du goût populaire⁴⁴².

La critique de Paul Rudolph et Philip Johnson élaborée par Banham signale des rapprochement entre ce que le britannique fustige dans "*NeoLiberty, the Italian Retreat*" et la production de ces derniers. Pour autant, sa position ne représente pas totalement celle de *The Architectural Review*.

En février 1960⁴⁴³, dans le numéro de la *Review* qui annonce la mort des CIAM, la revue anglaise établit un rapprochement entre le Jewett Arts Center de Rudolph et le NeoLiberty. En parlant des oriels du bâtiment américain, le magazine esquisse un rapprochement avec l'architecture italienne. Il est vrai que le traitement de la menuiserie n'est pas sans rappeler celui effectué trois ans plus tôt sur la Bottega d'Erasmus. La revue fait apparaître, de fait, tout le paradoxe de la production de Rudolph: une partie de l'enveloppe de l'édifice et la galerie d'art n'est clairement pas *revivalist* mais d'inspiration fonctionnaliste, tandis que des éléments ponctuels semblent évoquer le renouveau éclectique. L'article de *The Architectural Review* s'avère contrarier la lecture NeoLiberty du centre d'arts que faisait *Architectural Design* en juillet 1959. Plus nuancée qu'elle n'y paraît, la production de Rudolph se prête à de multiples interprétations en Angleterre.

La parution des deux journaux anglais faisait en fait écho à celle de *Casabella Continuità*, qui, de son côté, proposait en décembre 1959, une revue du bâtiment de Rudolph⁴⁴⁴. Dans sa chronique, l'article mettait l'accent sur l'articulation entre le nouvel édifice de Rudolph et le patrimoine existant du campus du Wellesley College. Le périodique italien insistait sur "les caractéristiques d'adaptation au milieu"⁴⁴⁵ de l'ouvrage de l'architecte américain, et c'est par ce prisme que *Architectural Design* établissait des connexions entre le bâtiment de Rudolph et la production Neoliberty.

Ainsi qu'on peut l'observer, l'éclectisme du Rudolph des années 1950 pose question en Europe et présente une synthèse que les critiques n'ar-

440. Eero Saarinen (1910-1961) fut un architecte américain d'ascendance finlandaise. Émigré aux USA depuis son adolescence, l'architecte dessina notamment des bâtiments pour l'université de Yale

441. *Architectural Forum*, n°114, 1961, "Controversial Building in London"

442. Remarquons sur ce point le même font critique que celui esquissé en 1958 dans "Tornare ai tempi Felici" au sujet de ceux qui deviendront en 1959 les acteurs du "NeoLiberty"

443. *The Architectural Review*, n°756, 1960, "Not Neo-Tiffany, Revivalism and Paul Rudolph", p.78

444. *Casabella Continuità*, n°234, 1959, "Scuola d'arte Mary Cooper Jewett al Wellesley College, Wellesley, 1959"

445. *ibid.* Traduction de la revue

rirent pas à classer. La situation de Yale, terrain de rencontre d'idéaux contraires, exprime certainement les oscillations critiques autour de son oeuvre.

Comme abordé plus en amont, des individus de l'entourage intellectuel de Banham gravitaient eux aussi au sein de la prestigieuse université. Tel que le soulignent Liane Lefavre et Alexander Tzonis⁴⁴⁶, en tant que directeur, Rudolph n'hésitait pas à ouvrir la politique pédagogique à de nouveaux horizons, voire aux critiques les plus dissidentes. James Stirling fut ainsi accueilli à Yale en 1959 et jusqu'en 1964, il organisa des conférences, dont notamment celles d'Ed Barnes en mars 1964, qui établissait un lien entre la continuité de Rogers et les idées défendues par Team X.

En somme, la scission théorique qui réunissait les camps des fonctionnalistes et celui des historicistes trouva un écho dans la correspondance faite avec les Etats-Unis. Cette opposition illustra, plus encore qu'un différend moral, deux directions opposées qui se rencontrèrent physiquement au sein de l'université.

Grâce à ce vivier intellectuel, le campus de Yale partagea avec les Italiens les élaborations autour du vocabulaire et de la reconquête historique, qui, enracinées dans une pédagogie, marqueront une génération d'étudiant dont le plus éminent sera Robert Venturi⁴⁴⁷.

Corroborant d'autant plus l'idée d'une synthèse du débat anglo-italien, Banham adressera en 1966⁴⁴⁸ une critique *New Brutalist* des logements pour étudiants mariés de Paul Rudolph. Encore aujourd'hui, la profonde nature de l'oeuvre de Rudolph, ancrée dans les deux camps, divise les opinions⁴⁴⁹.

Perspecta, pendant américain de Casabella Continuità ?

Le magazine *Perspecta*, géré par les étudiants de l'université, exposait depuis sa création les idéologies émergentes des universitaires engagés dans la rédaction. Depuis ses débuts, la revue affichait un manque de crédit avéré envers le mouvement moderne et proposait une alternative passant par des recherches d'inspirations éclectiques jugées plus proches de l'opinion publique. La subtile notion de populisme injectée dans les pages du périodique conjuguée à la quête historique indique les traces d'une nouvelle direction que l'on qualifiera dans les années 1970 de "postmoderniste"⁴⁵⁰.

D'autre part, le milieu des années 1960 verra s'affirmer Robert Venturi, qui prendra de l'épaisseur au sein de la revue et achèvera définitivement

446. Alexandre Tzonis, Liane Lefavre, "Time of creative deconstruction: shaping the building and the cities in the late C20th", op.cit, p.12

447. Robert Venturi (1925-2018) fut un architecte et théoricien américain particulièrement influent sur la scène américaine. Diplômé de Princeton et proche de Vincent Scully, il enseignera à Yale à partir du milieu des années 1960.

448. Reyner Banham, "Le Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique ?", op.cit, p.164

449. Timothy M. Rohan, Kazi K. Ashraf "Reassessing Rudolph", ed. Yale University Press, 2017, "*Brut or not Brut ?*, Paul Rudolph and the Anglo-American Axis", Louis Martin, p.139

450. Véronique Patteuw, Léa-Catherine Szacka, "Exhibitions, Periodicals and the Shaping of Postmodern Architecture: Mediating Messages", ed. Routledge, 2018,

d'orienter *Perspecta* vers des questions historiques. Nous signifions ici que si Venturi est à l'aboutissement de la dynamique, Sybil Moholy-Nagy, dans une parution de 1961⁴⁵¹, note l'intérêt toujours plus présent de la revue pour l'histoire.

Avec Venturi se prolonge donc un processus amorcé depuis la fin des années 1950. Proche de Vincent Scully, l'américain fit un tour d'Europe au début de la seconde moitié du XXe siècle. Comme le note Martino Stierli dans le numéro 56 de *AA Files*, Venturi s'établit pendant un temps à l'American Academy de Rome de 1954 à 1956. Il y fit la connaissance d'Ernesto Nathan Rogers, responsable d'un atelier collaboratif au sein de l'établissement⁴⁵².

Ainsi, Venturi n'était pas seulement au courant de la situation de l'architecture contemporaine en Italie : il connaissait personnellement l'un de ses principaux protagonistes. Stierli nous rapporte également l'existence d'une correspondance entre Venturi et ses parents en février 1955, dans laquelle il se réjouissait de la diffusion d'un de ses papier dans *Casabella*⁴⁵³. De son périple en Italie, Venturi retiendra une connexion avec Rogers qui peut difficilement être considérée comme fortuite lorsque l'on examine les travaux futurs du théoricien américain. Dans *Complexity and Contradictions*, en 1966, il produira à son tour sa révision du mouvement moderne, s'insurgeant comme Rogers contre "l'orthodoxie des architectes", renversant même le célèbre adage de Mies van der Rohe par la formule "less is bore"⁴⁵⁴. Venturi intégrera également une étude de La Casa Del Girasole de Moretti, soulignant davantage les similarités qu'il partageait avec ses pairs italiens.

Cette affiliation sera d'autant plus soutenue à partir de la seconde moitié des années 1960. Comme le fait remarquer Ann-Marie Brennan, l'architecture italienne influença particulièrement la dynamique pédagogique de la revue⁴⁵⁵, car la discipline historique ne fut pas un pendant américain dans l'immédiat de l'après-guerre. Ainsi que Zevi le signifiera au séminaire de Cranbrook en 1964, les architectes européens immigrés aux Etats-Unis, accommodés aux principes modernistes, élaguèrent progressivement l'enseignement de l'Histoire de leur curriculum⁴⁵⁶. De 1961 jusqu'à la fin des années 1970, l'on peut observer un accroissement de papiers ayant trait à des thèmes italiens.

Le tournant pris par le magazine étudiant dans les pas de l'Italie s'affirmera en 1965 avec les articles de Robert Venturi, Charles Moore et Romal-

451. *Perspecta*, n° 7, 1961, "The Future of the Past", Sybil Moholy-Nagy

452. *AA Files*, n°56, 2007, "In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture", Martino Stierli

453. L'article en question ne fut jamais publié,

Lettre datant du 21 février 1955 adressé à Robert et Vanna Venturi, VSBA Archives, dans *AA Files*, n°56, 2007, "In the Academy's Garden: Robert Venturi ..." art. cit

454. Robert Venturi, "Complexity and Contradictions in Architecture", ed. Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1977, publié pour la première fois en 1966, p.17

455. *Magazine del Festival dell'Architettura*, "Perspecta and the Mediatic Manufacture of a Postmodern American Architecture", Ann Marie Brennan, 2018
Consultable à l'adresse <http://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/87/642>

456. Cette notion avait déjà été mise en lumière par Giedion dans les pages de *Zodiac*, n°1, 1957, "History and ..." art. cit, p.55

do Giurgola. Le premier étudia en Italie, le second y voyagea pour sa thèse “Water and Architecture” soutenue à Princeton en 1957; quant au dernier, il était lui-même Italien. Pour ces architectes, il ne faisait aucun doute que l’architecture développée sur la péninsule reflétait un soin tout particulier pour l’Histoire et les traditions que Giurgola décrira en 1980 comme une “approche éthique de l’architecture”.⁴⁵⁷

Prenant la mesure des nouvelles orientations éditoriales des américains, Rogers dédiera un numéro spécial de *Casabella Continuità* aux Etats-Unis en 1963. Ainsi, Donlyn Lyndon participera à la rédaction avec un article intitulé “Philology of American Architecture”⁴⁵⁸, appelant à un nouveau type d’architecture, en rébellion avec les normes de la génération précédente⁴⁵⁹. S’en prenant au “vocabulaire facile” de ses aînés, il prône une architecture “hérétique”, portée par Louis Kahn, Robert Venturi, Philip Johnson, Romaldo Giurgola et son associé au sein du cabinet Moore-Lyndon-Turnbull-Whitaker, Charles Moore.

Dans son article “Two Americas in One” Rogers notera les tentatives d’invention d’un langage unifié des architectes américains, capable d’exprimer “une réalité autonome”⁴⁶⁰ basée sur la composition d’une tradition.

Ainsi de nouveaux auteurs se consacreront à l’étude de bâtiments italiens⁴⁶¹. Peter Eisenman en 1971 concentrera par exemple une étude sur la Casa del Fascio de Terragni. L’engouement de *Perspecta* pour l’Italie se prolongera jusqu’à la fin des années 1980 avec la publication de textes de Francesco dal Co et Georges Teyssoit à propos de l’historiographie de l’architecture italienne⁴⁶².

Tel qu’on peut le ressentir, un profond sentiment d’insatisfaction s’empare des architectes en européens et américains au tournant des années 1960. Les expérimentations individuelles demandent à être remises dans un cadre plus profond qui installe et réunit les initiatives dans un objectif commun. Les actions menées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale avaient démontré l’apparition d’un rejet des canons modernes subséquentement à son essoufflement acté à Otterlo. Parallèlement, ces faits, en apparence isolés mais réunis par Pevsner, illustrent le manque cruel d’une théorie générale qui pourrait établir les bases saines d’une critique architecturale d’un nouveau genre.

Cranbrook ‘64

Depuis la fin des années 1950, l’*American Institute of Architecture* (AIA) organisait des séminaires dans le cadre de l’étude pédagogique de l’ensei-

457. *Precis*, vol 2, 1980, “Notes of Architecture and Morality,” Romaldo Giurgola dans *Magazine del Festival dell’Architettura*, “Perspecta and the Mediatic Manufacture”, op.cit

458. *Casabella Continuità*, n°281, 1963, “Philology of American Architecture”, Donlyn Lyndon

459. *Magazine del Festival dell’Architettura*, “Perspecta and the Mediatic Manufacture”, op.cit

460. *Casabella Continuità*, n°281, 1963, “Two Americas in One”, Ernesto Nathan Rogers

461. *Perspecta* n°13/14, 1971, “From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio”, Peter D. Eisenman

462. voir *Perspecta*, n°23, 1987, “The Anxiety of the Origins, Notes on Architectural Program”, Georges Teyssoit *Perspecta*, n°23, 1987, “On history and Architecture, interview with Francesco dal Co”,

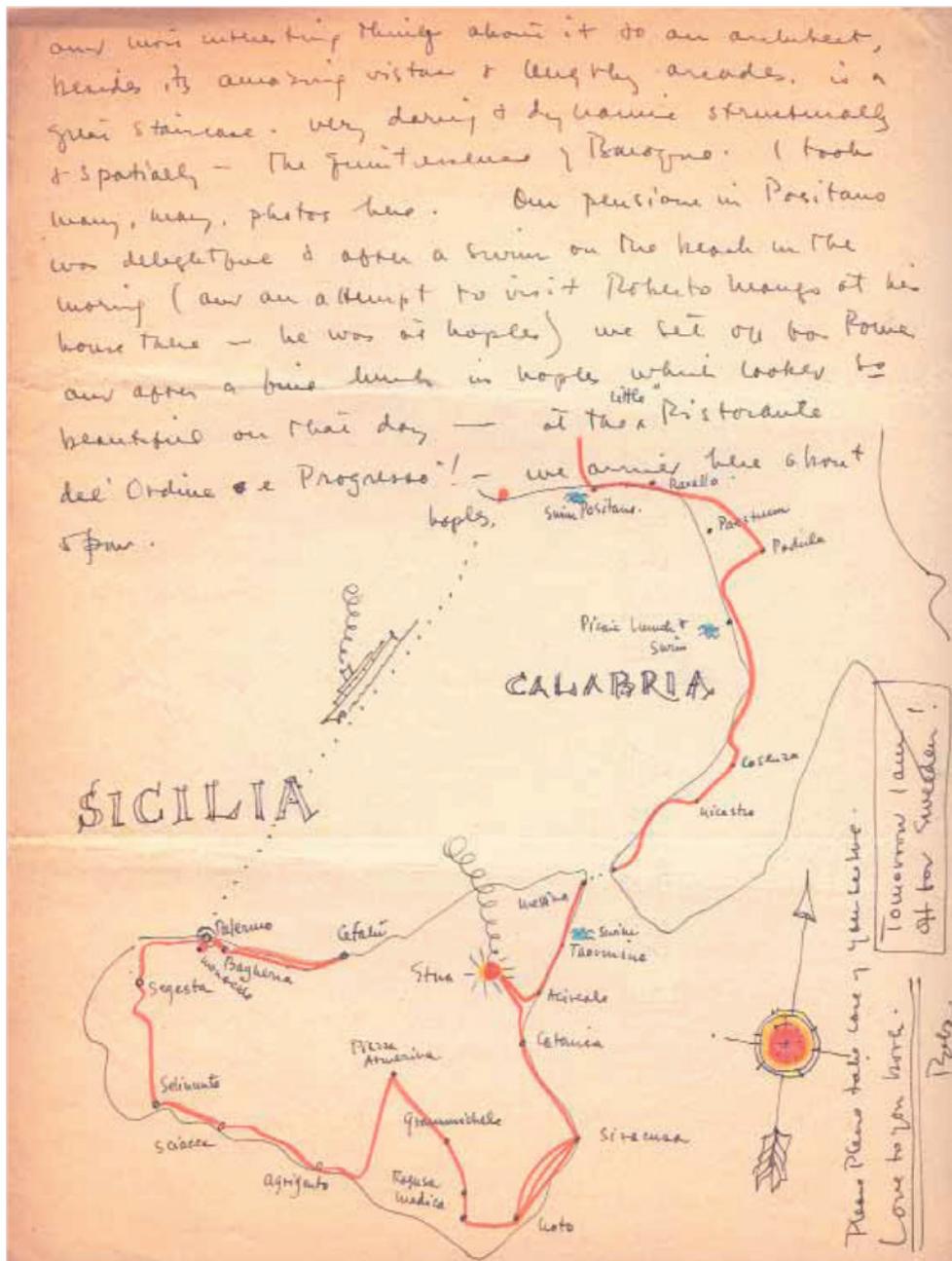


Figure 25: le voyage de Venturi en Italie, lettre adressée à ses parents datant du 12 juin 1955
 Tiré de AA Files, n° 56, 2007, « "In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture", Martino Stierli

gnement américain. En 1964, suivant les débats parallèles européens et américains sur l'intégration de l'Histoire dans la critique ainsi que dans le cursus scolaire, Henry Millon⁴⁶³ invitera à participer à l'ouverture des débats à Cranbrook (Michigan) Sybil Moholy-Nagy, Peter Collins, Serge Chermayeff, Stanford Anderson et Stephen W. Jacob. Pour la première fois depuis la création du congrès, deux historiens pleinement européens participeront aux échanges, même si la plupart des autres congressistes connurent un parcours universitaire ou professionnel en Europe. Bien qu'ils soient tous deux des américanophiles avertis, Bruno Zevi et Reyner Banham auront la charge d'officier en tant que représentants européens de la discussions. Même si Banham trouva en la théorie de Zevi un soutien circonstanciel dans son article à propos du NeoLiberty, les deux historiens ont toutefois des pensées bien différentes et ne partagèrent pas le même enthousiasme pour le Futurisme. La recherche d'une théorie permettant l'appréciation de l'architecture moderne, aux États-Unis comme en Europe, participe à la clarification des conceptions architecturales. L'accent sera mis sur la problématique de la continuité de la tradition architecturale et la complémentarité des bâtiments modernes et anciens. Appliquée à l'enseignement, l'Histoire prend une tournure pragmatique: il est question d'en faire l'un des moyens de la reconstruction de l'architecture dans un moment de profonde remise en question esthétique. L'hypothèse conjointe propose une reconstruction fondée sur la critique comme partie intégrante de la conception architecturale⁴⁶⁴.

Afin de distinguer la critique de la théorie et de l'histoire de l'architecture, les participants s'accorderont sur la notion de jugement comme facteur primordial, mais c'est sur la nature de cette critique que les discours seront conflictuels. Peter Collins rejettera l'idée d'une distinction pratique entre critique et Histoire. L'objectivité scientifique, caution d'histoire, et l'émotion, caution de la critique, ne sont pas des facteurs recevables selon Collins, qui s'oppose à l'héritage de Ruskin et Scully pour leur posture de "critique en artiste"⁴⁶⁵. Il favorisera plutôt une critique fondée sur un système de pratiques et valeurs objectives élaborées avant l'édification du bâtiment⁴⁶⁶. Cette méthode exposée servira de liminaire à au déploiement de sa pensée, qu'il achèvera avec la publication de *Changing Ideals*⁴⁶⁷ en 1965.

Zevi⁴⁶⁸, récemment nommé à la tête du département d'histoire de l'architecture à la faculté de Rome, prônera une nouvelle approche de l'enseignement de l'architecture intégrée à l'Histoire. Passant en revue les différents types d'apprentissage à travers les époques, il en effectuera une critique.

463. Henry A. Millon (1927-2018) est un historien et architecte américain, professeur au MIT et responsable de la programmation du AIA/ACSA en 1964

464. Hélène Jannière, Alexis Sornin, France Vanlaethem, "Revue d'architecture dans les années 1960 et 1970", op.cit, "La critique architecturale à la recherche de ses instruments: L'Architecture d'Aujourd'hui et Architecture, Mouvement et Continuité, 1960-1974", Hélène Jannière

465. *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine(CRAU)* 24/25, 2009, "La critique architecturale..." art.cit

466. ibid.

467. Peter Collins, "Changing Ideals", op.cit

468. Marcus Whiffen, "The History, Theory, and Criticism of Architecture", ed. MIT Press, 1965, "History as a method of teaching architecture", Bruno Zevi



Figure 26: Reyner Banham au séminaire de Cranbrook, 1964.
Tiré de *AIA Journal*, vol XLII, n° 5, 1964

Le principe le plus ancien, celui de la *bottega*, très courant à la Renaissance, n'était plus viable puisqu'il n'était pas adapté à l'enseignement de masse auquel devaient faire face les universités. Dans ce schéma d'enseignement, chaque étudiant choisissait son maître qu'il suivait tout au long de son éducation. Zevi mettra l'emphase sur le fait que suivre les pas de son maître n'engageait qu'à la production d'un ersatz, loin du résultat de ses pairs. Passant par l'enseignement Beaux-arts, qui professait l'histoire comme un style, et le Bauhaus de Gropius, dont le déracinement aux conventions avait provoqué un refus pédagogique de l'Histoire, Zevi démontrera le manque de méthode unitaire. Les solutions empiriques éprouvées jusque-là par les écoles n'avaient, selon l'auteur, pas fait leur preuves. Il insistera sur la possibilité d'impacter la production architecturale des étudiants par l'intégration d'une approche adaptée.

Insinuant que l'idée de l'art émergeant de l'irrationnel est une idée dépassée, il propose un recours à des méthodes scientifiques assez amples pour nourrir la créativité. Zevi invite les historiens à réfléchir à une méthode "qui utiliserait les outils des architectes", où la pensée critique de l'Histoire serait exprimée à travers la tridimensionnalité⁴⁶⁹. De la même manière, l'étude des dessins d'architectes fournissent une vision d'ensemble du processus de création. Avec l'intégration de l'Histoire au "*design*" que Zevi appelle de ses vœux, l'Italien entend déconstruire les processus de création des grands architectes et ainsi "enseigner Wright mieux que Wright lui-même". Reconstruire les procédés créatifs n'était pas seulement une solution pour les concepteurs mais assurait aussi un rôle à l'historien, qui, garant de la manière, pouvait dès lors agir en critique pour le concepteur.

Tel que l'historien l'annonce lors de son discours, ces méthodes d'approche, encore expérimentales à la faculté de Rome, soulevaient bien plus de questions qu'elles ne résolvaient de problèmes. Loué pour la justesse de ce constat, l'argumentaire de Zevi reste pris avec prudence par les participants, qui soulignent un manque de démonstration.

469. L'historien évoque en fait les élaborations de ses étudiants autour de Michel-Ange en 1963, à l'IUAV de Venise.

Banham sera l'un des derniers intervenants à prendre la parole. L'objet de son allocution porte sur la remise en place de considérations fonctionnelles dans le champ de la critique artistique et architecturale.

La brèche ouverte par Banham sur le rôle de l'Histoire dans le processus architectural trouvera finalement une tournure collaborative sur le sol américain. Le mouvement général de reconstruction disciplinaire adopté s'opposera aux ambitions de Reyner Banham qui affichera son scepticisme quand à la possibilité d'afficher un cap théorique global et tangible. Collins, comme Zevi, subiront le contrepoint de l'historien anglais. Il reprochera à ces derniers l'enrichissement d'un milieu intellectuel par des informations diverses mais non constituantes d'une matière théorique. Banham proposera son interprétation "historico-fonctionnaliste" basée sur l'observation des formes et fonctions des bâtiments⁴⁷⁰.

Banham ne comprend pas les discours tenus lors de la convention, qui lui semblent évacuer la question fonctionnelle ou, pire, la considérer comme une pathologie. Selon lui, si l'on rejette l'usage de la perspective critique, on perd alors de vue la destination de l'architecture en tant qu'activité anthropique en la départissant de son "pourquoi"⁴⁷¹.

Sceptique à l'idée d'une matière théorique générale pertinente, il mettra en avant la dichotomie que produirait une telle idée; une division entre la méthode critique du général et du particulier.⁴⁷²

Le séminaire de Cranbrook sera l'occasion pour les théoriciens et historiens de mettre en exergue le rôle de l'Histoire en plaçant sur le forum public la discussion de son influence sur la conception architecturale. L'apport conséquent de Banham et Zevi au sujet des différentes optiques venant d'Europe furent aussi appréciées⁴⁷³. Le séminaire met en lumière d'une part la grande influence des idées débattues dans la sphère architecturale anglaise et l'infiltration de ces dernières dans la culture universitaire nord-américaine. D'autre part, le colloque souligne la trinité qui s'est nouée autour des trois pôles que furent l'Italie, l'Angleterre et les Etats-Unis⁴⁷⁴. Une nouvelle génération de penseurs se sentant concernés par la crise de l'architecture moderne a émergé dans le but de structurer une théorie cohérente. L'absence de Vincent Scully, pourtant d'une grande renommée dans le milieu académique américain reste un élément incertain. Cela peut être expliqué par son refus de se mêler à un milieu europécisé dont il fit l'expérience un an auparavant à la première *Conference of Architects for the Study of Environment* (CASE) dont les organisateurs Eisenman, Grave, Rowe et Frampton dominaient les débats en prônant une "architecture blanche" des années 1920, ce qui irritait Scully et Venturi⁴⁷⁵.

470. Marcus Whiffen, "The History, Theory, and Criticism of Architecture", *Convenient benches and handy hooks, Functional considerations in the criticism of the Art of Architecture*, Reyner Banham, op.cit

471. *ibid.*

472. Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976," op.cit.

473. *AIA Journal*, vol XLII n°5, Novembre 1964, "History, Theory and Criticism, The 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar; Abstract and extracts", Marcus Whiffen

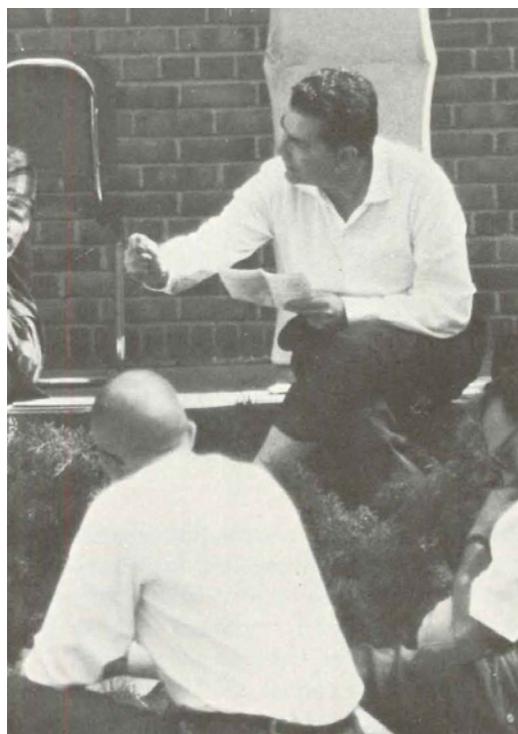
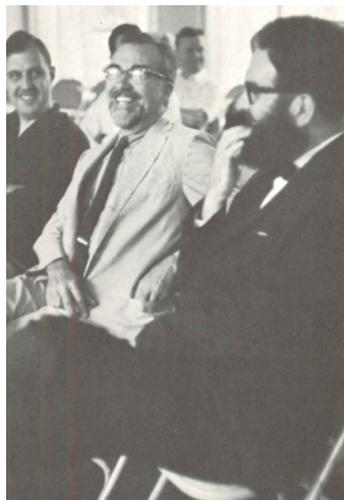
474. Louis Martin, "The search for a Theory in Architecture. Anglo-American Debates 1957-1976", op.cit.

475. *ibid.*

voir également Arindam Dutta, "A Second Modernism MIT, Architecture, and the 'Techno-Social' Moment", ed. MIT Press, 2013, "CASE and MIT Engagement", Stanford.O. Anderson

Figure 27 ci-contre:
Peter Collins, Bufford
Pickens et Reyner
Banham à Cranbrook,
1964

Figure 28 ci-dessous:
Bruno Zevi pendant son
intervention
Tiré de *AIA Journal*, vol
XLII, n° 5, 1964



Epilogue : l'antichambre de la Postmodernité ?

Le parallélisme que l'on peut établir entre la production NeoLiberty lombarde et les interrogations nord-américaines prend de la consistance à l'aune d'un état des lieux sur le statut de la théorie des années 1960. Banham constituera un relais outre-atlantique, mais la similarité des pensées de *Perspecta* et *Casabella Continuità* prend réellement tournure sous l'effet de Venturi. Comme le repère Hajime Yatsuka en préambule d'un article sur l'après-modernisme au Japon, la volonté d'un retour à l'Histoire pris place dans les principaux pays développés⁴⁷⁶. Le NeoLiberty n'en fut que le symptôme le plus agressif, et du fait des articles de Reyner Banham et d'Ernesto Rogers, le plus visible médiatiquement.

L'Université de Yale, tout particulièrement, proposa un reflet des idées débattues. C'est le théâtre d'une nouvelle ère architecturale, dont les conditions de production et les critères de jugements, en pleine mutation, ne parviennent plus à s'ajuster aux paradigmes en vigueur. Les magazines spécialisés sont les principaux témoins et souvent même des moyens de diffusion et d'analyse des changements de perceptions qui ont cours.

Comme le rapportent Véronique Patteeuw et Léa-Catherine Szacka, la transmission du Post-Modernisme s'est massivement faite par le prisme de la médiatisation dont les revues et les expositions furent les facteurs essentiels. L'accomplissement de ces développements artistiques fut dirigé par la publication d'ouvrages majeurs et leur diffusion dans des revues spécialisées, *Perspecta* puis *Opposition*, qui proposeront un espace pour le discours polémique sur le sol américain.

Ainsi, les contours de la pensée postmoderne sont difficiles à tracer. Dans son acception générale, le postmodernisme, entendu comme une critique, part d'une relation négative avec le modernisme. Cette nouvelle position contraste avec celle, doctrinale, du modernisme. Les idées, affleurantes dans le milieu américain, consentent à poursuivre une stratégie de reconquête de l'affection du public par l'enrichissement du vocabulaire architectural.⁴⁷⁷ Les "Grays", étudiants de Yale d'une nouvelle génération dont Robert Stern et Charles Moore seront les représentants, poursuivront ces idéaux en se référant principalement à l'évaluation historique et sa signification culturelle⁴⁷⁸. J.Otero-Pailos résume ceci en parlant d'"une continuité historique plutôt qu'une rupture"⁴⁷⁹ dont les expérimentations

476. K. Michael Hays, 'Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984' ed. Princeton Architectural Press, 1999, "Architecture in the Urban Desert: A Critical introduction to Japanese Architecture after Modernism", Hajime Yatsuka, p.255

477. Robert Stern propose une redéfinition du débat entre les "Whites" et les "Grays" entre 1975 et 1976 et suggère le terme "Post-Modernism"

478. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°186, 1976, "Gray Architecture: quelques variations post-modernistes autour de l'orthodoxie", Robert Stern

479. Jorge Otero-Pailos, "Architecture's Historical Turn, Phenomenology and the rise of the Postmodern", ed. University of Minnesota Press, 2010

individuelles, indépendantes et isolées ne peuvent être classifiées que rétroactivement comme constitutives d'une nouvelle formation.

Jencks proposera une lecture sociale de l'architecture postmoderne : l'architecture Moderne a souffert de l'élitisme, le postmodernisme tente de le surmonter, non pas par son évacuation mais par l'extension du vocabulaire architectural, du vernaculaire à la tradition en passant par l'argot commercial de la rue⁴⁸⁰. L'historien du postmodernisme affichera un lien de parenté direct entre ce nouveau courant et l'avant-garde italienne des années 195, en 1977, dans *The Language of Post-Modern Architecture*. La filiation sera complétée en 1978 par un diagramme des évolutions du postmodernisme tracé par l'historien qui placera le NeoLiberty aux origines des branches historicistes⁴⁸¹.

Cette généalogie se fera enfin ressentir officiellement en 1980, lors de la Biennale de Venise, intitulée "*La Presenza del Passato*" lorsque seront exposés ensembles travaux de Johnson, Gardella et Ridolfi, non loin d'une rétrospective sur le travail d'Ernesto Basile, architecte *Liberty*⁴⁸².

480. Charles Jencks, "The language of Post-Modern architecture", 3eme édition élargie, ed.Academy Edition, 1981, publié pour la première fois en 1977

481. *Architectural Design*, n° 48, 1978, "Post-Modern History", Charles Jencks

482. *Matière*, n°11, 2014, "La Strada Novissima", Léa-Catherine Szacka

Figure 29 au dos p.156: cartographie de la généalogie du postmodernisme selon de C. Jencks.

Tiré de Charles Jencks, «Le langage de l'architecture moderne», ed.Denöel, 1985, p.76

1960

1965

1970

1975

HISTORICISM

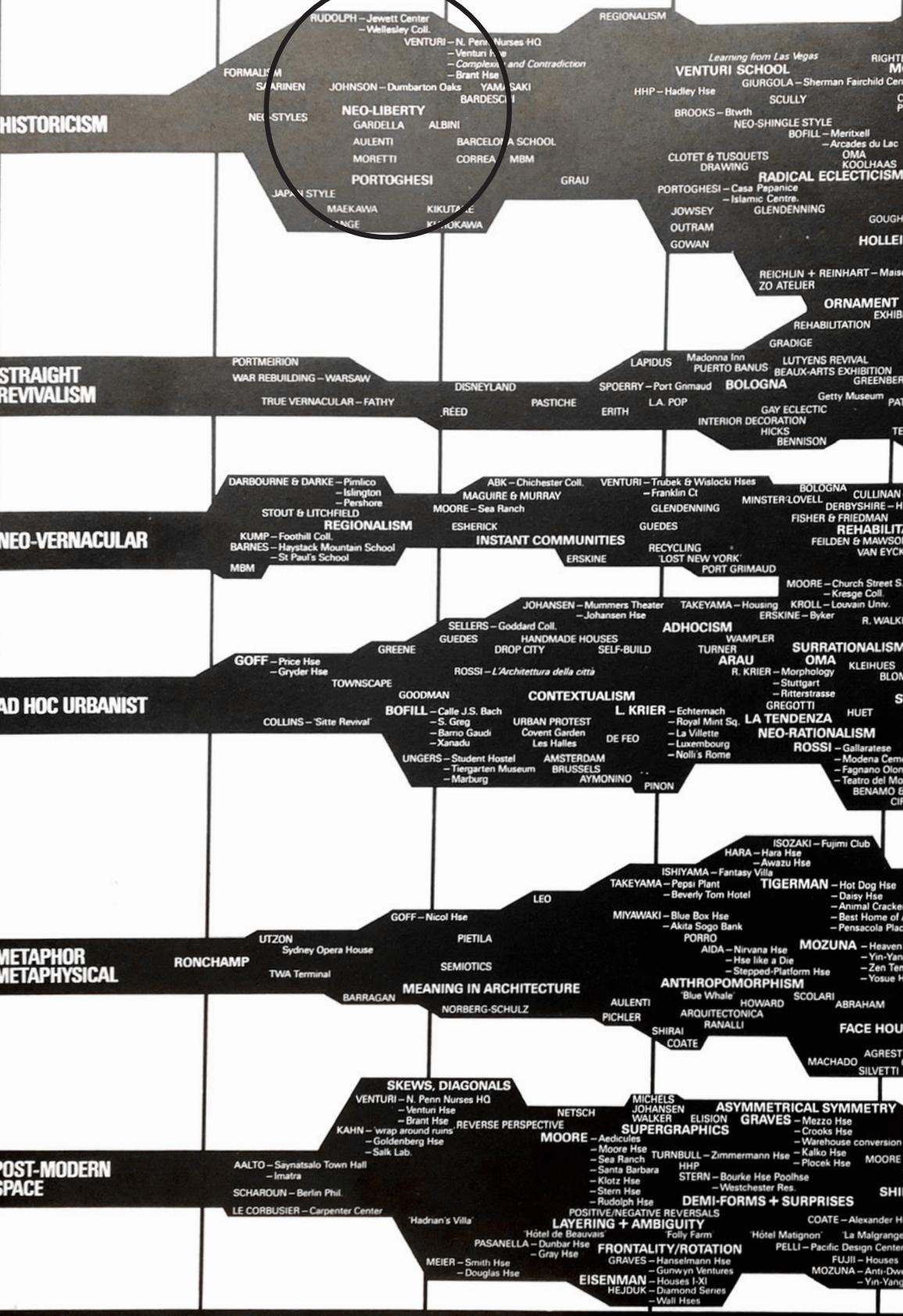
STRAIGHT REVIVALISM

NEO-VERNACULAR

AD HOC URBANIST

METAPHOR METAPHYSICAL

POST-MODERN SPACE



RUDDOLPH - Jewett Center
- Wellesley Coll.
VENTURI - N. Penn. Nurses HQ
- Venturi Hse
- Complex and Contradiction
- Brant Hse
YAMASAKI
BARDESSCHI

NEO-LIBERTY
GARDELLA
ALBINI
AULENTI
MORETTI
BARCELONA SCHOOL
CORREA
MBM

PORTOGHESI
JAPANESE STYLE
MAEKAWA
KIKUTAKE
KUROKAWA

PORTMEIRION
WAR REBUILDING - WARSAW
TRUE VERNACULAR - FATHY
DISNEYLAND
PASTICHE
REED
ERITH

DARBOURNE & DARKE - Pimlico
- Islington
- Peshore
STOUT & LITCHFIELD
REGIONALISM
KUMP - Foothill Coll.
BARNES - Haystack Mountain School
- St Paul's School
MBM

ABK - Chichester Coll.
MAGUIRE & MURRAY
- Sea Ranch
MOORE - Sea Ranch
ESHERICK
INSTANT COMMUNITIES
JOHANSEN - Mummerys Theater
- Johansen Hse
SELLERS - Goddard Coll.
GUDES
DROPP CITY
GREENE
ROSSI - L'Architettura della città

GOODMAN
BOFILL - Calle J.S. Bach
- S. Greg
- Barrio Gaudi
- Xanadu
UNGERS - Student Hostel
- Tiergarten Museum
- Marburg
AMSTERDAM
BRUSSELS
AYMONINO
PINON

UTZON
Sydney Opera House
RONCHAMP
TWA Terminal
BARRAGAN
MEANING IN ARCHITECTURE
NORBERG-SCHULZ

PIETILA
SEMIOLOGICS
SKEWS, DIAGONALS
VENTURI - N. Penn. Nurses HQ
- Venturi Hse
- Brant Hse
KAHN - wrap around ruins
- Goldenberg Hse
- Salk Lab.

AALTO - Saynatsalo Town Hall
- Imatra
SCHAROUN - Berlin Phil.
LE CORBUSIER - Carpenter Center
Hadrian's Villa
Hôtel de Beauvais
Folly Farm
PASANELLA - Dunbar Hse
- Gray Hse
MEIER - Smith Hse
- Douglas Hse

NETSCH
REVERSE PERSPECTIVE
MOORE - Andriotes
- Moore Hse
- Sea Ranch
- Santa Barbara
- Klotz Hse
- Stern Hse
- Rudolph Hse
POSITIVE/NEGATIVE REVERSALS
LAYERING + AMBIGUITY
FRONTALITY/ROTATION
EISENMAN - Houses I-XI
- Diamond Series
- Wall Hse

REGIONALISM
VENTURI SCHOOL
GIURGOLA - Sherman Fairchild Center
SCULLY
BROOKS - Btwrth
NEO-SHINGLE STYLE
BOFILL - Meritxell
- Arcades du Lac
OMA
KOLHAAS

RADICAL ECLECTICISM
CLOTET & TUSQUETS
DRAWING
PORTOGHESI - Casa Papanice
- Islamic Centre.
GLENDENNING
JOWSEY
OUTRAM
GOWAN

REICHLIN + REINHART - Maison
- ZO ATELIER
ORNAMENT
EXHIBITION
REHABILITATION
GRADIGE
LUTYENS REVIVAL
BEAUX-ARTS EXHIBITION
GREENBERG
Getty Museum
PAT

LAPIDUS
Madonna Inn
PUERTO BANUS
BOLOGNA
SPOERRY - Port Grimaud
LA POP
GAY ECLECTIC
HICKS
BENNISON

ABK - Chichester Coll.
VENTURI - Trubek & Wislocky Hses
- Franklin Ct
GLENDENNING
BOLOGNA
CULLINAN -
DERBYSHIRE - Hill
FISHER & FRIEDMAN
REHABILITATION
FEILDEN & MAWSON
VAN EYCK

MOORE - Church Street S.
- Kresge Coll.
KROLL - Louvain Univ.
ERSKINE - Byker
R. WALKER
ADHOCISM
WAMPLER
TURNER
ARAU
R. KRIER - Morphology
- Rittersstrasse
GREGOTTI
HUET

JOHANSEN - Mummerys Theater
- Johansen Hse
SELLERS - Goddard Coll.
GUDES
DROPP CITY
GREENE
ROSSI - L'Architettura della città
L. KRIER - Echternach
- Royal Mint Sq.
- La Villette
- Luxembourg
- Noll's Rome
LA TENDENZA
NEO-RATIONALISM
ROSSI - Gallaratese
- Modena Cemetery
- Fagnano Olona
- Teatro del Monumento
- Benamo & Ciriaco

ISOZAKI - Fujimi Club
HARA - Hara Hse
- Awazu Hse
ISHIYAMA - Fantasy Villa
TAKEYAMA - Pepsi Plant
- Beverly Tom Hotel
MIYAWAKI - Blue Box Hse
- Akita Sogo Bank
PORRO
AIDA - Nirvana Hse
- Hse Like a Die
- Stepped-Platform Hse
MOZUNA - Heaven &
- Yin-Yang
- Zen Temple
- Yosue Hse

UTZON
Sydney Opera House
RONCHAMP
TWA Terminal
BARRAGAN
MEANING IN ARCHITECTURE
NORBERG-SCHULZ
PIETILA
SEMIOLOGICS
SKEWS, DIAGONALS
VENTURI - N. Penn. Nurses HQ
- Venturi Hse
- Brant Hse
KAHN - wrap around ruins
- Goldenberg Hse
- Salk Lab.

SHIRAI
COATE
ANTHROPOMORPHISM
AULENTI
PICHLER
SHIRAI
COATE
HOWARD
ARQUITECTONICA
RANALLI
SCOLARI
ABRAHAM
FACE HOUSE
MACHADO
AGRESTI
SILVETTI

MICHEL
JOHANSEN
WALKER
ELISION
SUPERGRAPHICS
GRAVES - Mezzo Hse
- Crooks Hse
- Warehouse conversion
- Kalko Hse
- Procek Hse
TURNBULL - Zimmermann Hse
HHP
STERN - Bourke Hse Poolhse
- Westchester Res.
DEMI-FORMS + SURPRISES
COATE - Alexander Hse

PELLI - Pacific Design Center
FUJII - Houses
MOZUNA - Anti-Dave
- Yin-Yang
FRONTALITY/ROTATION
EISENMAN - Houses I-XI
- Diamond Series
- Wall Hse



Figure 30: Banham sur son vélo roulant dans la Death Vallée près de San Diego en 1982. Photographe, Tim Street-Porter

Conclusion

Au terme de ce mémoire, l'enquête menée révèle toute la complexité qu'il y a à définir le Neoliberty. Devenu une expression vagabonde synonyme d'une architecture chimérique, l'on peut dénombrer une pluralité d'occurrences au "NéoLiberty" dans les revues. "*Neoliberty*" pour Banham, "*neo-Liberty*" chez Pevsner ou encore "*neo-liberty*" pour Tedeschi informent sur une absence de consensus autour de son étymologie, et donc sur l'ambiguïté des valeurs qui lui sont affiliées. Peut-être est-ce là tout l'enjeu de la période ?

Le manque de terminologie renseigne sur l'errance du mot dans les revues, l'imprécision de la notion et son instrumentalisation par les acteurs rencontrés. Sans avoir jamais revendiqué le terme *NeoLiberty*, les architectes italiens furent rassemblés autour d'une production voulue unitaire, qui n'avait en commun que l'ensemble des publications émises à son sujet.

Véritable boîte de Pandore, le terme, utilisé avec une subjectivité singulière, renfermait les inquiétudes d'une profession dans un climat de profond doute, car la revue fut le vecteur principal de ce phénomène qui ne revendiquait pas son autonomie - au contraire du *New Brutalism*, officialisé par les publications de Banham et des Smithson.

Le périodique, terrain d'expression des architectes, offra un outil sensible de mesure de ces interactions.

Cette étude fut plus largement l'occasion de saisir les mutations critiques en jeu.

L'analyse que l'on peut faire de Banham et de son utilisation des canaux médiatiques augure une approche pionnière. Sous la plume d'Hélène Jannièrre, l'on constate, de nos jours, le déclin de la critique sous sa "forme contemporaine"⁴⁸³. Citant François Chaslin, Jannièrre démontre l'apparition d'un discours "propre à la collusion entre critique et stratégie de communication"⁴⁸⁴. Il s'avère que cette hypothèse peut aussi s'appliquer à Banham, qui joignait à l'écriture engagée une compréhension aiguë des mécanismes promotionnels. Toutefois, l'ardente défense d'une architecture reflet "d'un monde à venir"⁴⁸⁵ ne peut coïncider avec la recherche active autour de la forme, de ses ancrages historiques et de son appartenance culturelle.

L'article "*NeoLiberty : The Italian Retreat from Modern Architecture*", fil conducteur de ce travail, a permis de repérer les grandes lignes des tendances à venir. Genèse des affrontements qui prendront place, il marque le point de bascule des idées de Reyner Banham, qui se détourne du "révisionnisme" de *Theory and Design* pour faire place à de nouvelles perspectives théoriques. Ainsi, la période "tech" du britannique, influence majeure du "high-tech" anglais, peut s'opposer au postmodernisme "historiciste" italo-américain des années 1980 et prolonger les débats du tournant des années 1960.

483. *Cahier de recherches architecturales et urbaines (CRAU)*, n°24/25, 2009, "La critique architecturale, objet de recherche", Hélène Jannièrre

484. François Chaslin, « Critique d'architecture », in Dictionnaire de l'architecture du XXe siècle, ed. Hazan, Institut français d'architecture, 1995 dans *Cahier de recherches architecturales et urbaines (CRAU)*, n°24/25, 2009, "La critique architecturale, objet de recherche", Hélène Jannièrre, op.cit

485. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, n°4, 2013, "*NeoLiberty & co*", art.cit

Lucide, Banham dressait déjà en 1957 un parallèle entre les États-Unis et l'Italie, notant la substitutions des symboles italiens à ceux d'outre-Atlantique. Pour le théoricien, l'influence déclinante de l'Italie laissait un "vide" culturel à occuper.

" Jayne (Mansfield, ndr) à la place de Lollo (Gina Lollobrigida, ndr), Plymouth à la place de Ferrari, Mies (Van der Rohe, ndr) à la place d'Ernesto (Rogers, ndr), les Congrès d'Aspen à la place de la Triennale de Milan, Norbert Wiener à la place de Croce... et ceci s'applique à toute la culture. "⁴⁸⁶

Enfin, le détour géographique entrepris au long de cet ouvrage vise également à démontrer que la période faste de la revue d'architecture, de l'Italie aux États-Unis, s'est accompagnée paradoxalement d'un moment d'incertitude notoire pour les nouvelles générations.

En ré-insérant cet apprentissage dans la conjoncture actuelle, l'on pourrait s'interroger sur l'état du panorama des revues contemporaines et leur faculté d'enrôlement pédagogique, sur les praticiens mais aussi les étudiants, dans la prise de position sur les sujets de fond. La prolifération de périodiques d'inspirations davantage commerciales qu'analytiques prive la profession d'un repérage consciencieux des possibles de notre époque. Par ailleurs, la recherche de solutions immédiates face aux grandes problématiques environnementales actuelles donne à repenser le statut de la théorie et de la critique dans un système duquel on les a exilées⁴⁸⁷. Si la polémique découlant de l'interaction entre *Casabella Continuità* et Reyner Banham n'a pu s'entrevoir que par le biais des magazines, c'est qu'ils représentaient à cette époque le seul outil dialectique et d'échanges instantanés. A l'heure de la révolution numérique, l'étude du débat Neoliberty rassure sur le besoin d'idées contraires dans l'espace médiatique et la nécessité d'ancrer les discussions dans une méthodologie, mais aussi de rechercher les lieux, physiques ou non, où se diffuseront les idées de demain.

486. *The Architect's Journal*, n°126, 1957, "Ungrab the Gondola", Reyner Banham.

Republié dans Reyner Banham, Mary Banham, Sutherland Lyall, Cedric Price, Paul Barker, "A Critic Writes", op.cit

487. *Log*, n°28, 2013, "Taking Stock: Architecture 2013", Anthony Vidler

Bibliographie

Articles de revues

- AA Files*, n°3, 1973, "Polemic and parody in the battle for British Modernism" H el ene Lipstadt
- AA Files*, n°25, 1993, 'J.M. Richards, 1907-1992", Mark Girouard
- AA Files*, n°56, 2007, "In the Academy's Garden: Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture", Martino Stierli
- AA Files* n°65, 2012, "The big O", Ann-Marie Brennan, *AIA Journal*, vol XLII n°5, Novembre 1964, "History, Theory and Criticism, The 1964 AIA-ACSA Teacher Seminar; Abstract and extracts", Marcus Whiffen
- AIA Journal*, vol 33, n°6, 1960, "AIA Committee on the Profession: A Report in Your Profession", "The international Style, Twenty years after"
- Architect's Journal*, vol 125, 17 janvier 1957, "Futurism and Modern Architecture", Reyner Banham
- Architects Journal's*, 29 mai 1958
- Architectural Association Journal*, vol 75, n°840, "Vitruvius Go Home !", Reyner Banham
- Architectural Design* n°5, 1960, "Summary", Giancarlo de Carlo
- Architectural Design*, n°23, 1953, "House in Soho", Peter et Alison Smithson
- Architectural Design*, n°48, 1978, "Post-Modern History", Charles Jencks
- Architectural Design*, n°5, 1960, "Otterlo 1959 statement"
- Architectural Design*, n°6, 1955 "The Built World: Urban Re-Identification," Alison and Peter Smithson
- Architectural Design*, vol 35 n°3, 1965, "Open letter to American Student", Colin St John Wilson
- Architectural Design*, vol XXX, n°9, "Neo-Liberty", Toni del Renzio
- Architectural Design*, n°33, 1959, "The death of the CIAM"
- Architectural Design*, n°7/8, 1978, "Extract from Philip Johnson writings", Sandra Honey
- Architectural Forum*, Vol 113, n°1, 1960, "Toward a new Continuity"
- Architectural Forum*, n°114, 1961, "Controversial Building in London"
- Architectural Forum*, vol 114, n°6, 1961
- Architectural Forum*, vol.108 n°2, 1958, "Modern tower in old Milan It resembles Medieval battlement—but for peaceful reasons.", Gerhardt Kallman
- Architectural Record*, n°128, 1960, "Inside out Office Building "
- Architectural Review* n°750, 1959, "Frontispiece"
- Architectural Review* n°762, 1960, "Historicism", Peter Collins
- The Architectural Review*, n°1095, 1988, "J.M. Richards Writes", J.M. Richards
- Architettura cronache e storia*, n°47, 1959, "L'andropausa degli architetti moderni italiani", Bruno Zevi

Ark, n°18, 1956, "But today we collect ads", Alison et Peter Smithson,

Art New and Review, n°3, 1951, "The shape of everything", Reyner Banham

Assemblage, n°5, 1988, "Across the Texts", Carlo Olmo, Jessica Levine

Cahier de recherches architecturales et urbaines n°24/25, 2009, "Casabella 1982 - 1996 Autour de Vittorio Gregotti et du « réalisme critique » en architecture", Pierre-Alain Croset et Michèle Bonino

Casabella Continuità n°252, 1961, "Dai giornali e dalle riviste d'architettura, Superfici, n°1(mars 1961)" a cura di Matilde Baffa

Casabella Continuità n°199, décembre 1953 / janvier 1954, "Continuità" E.N Rogers

Casabella continuità n°202, 1954, "Costruire correttamente", Pier Luigi Nervi

Casabella Continuità n°207, 1955, "Dai giornali e dalle riviste", Matilde Baffa

Casabella continuità n°202, 1954, "Costruire correttamente", Pier Luigi Nervi, introduction d'Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità n°212 "Un nuovo architetto torinese: Giorgio Raineri"

Casabella Continuità n°214, 1957, "Una Precisazione" Giancarlo De Carlo

Casabella Continuità n°215, "L'impegno della tradizione"

Casabella Continuità n°215, "A proposito di un recente studio sull'Art nouveau", A.Rossi,

Casabella Continuità n°215, "Continuità o Crisi ?"

Casabella Continuità n°215, "L'epopea borghese della Scuola di Amsterdam. Dai giornali et dalle riviste (a cura di M.Baffa)", G.Canella

Casabella Continuità, n°221, 1958, "Il padiglione italiano"

Casabella continuità n°224, 1959, "Critica delle strutture", Pier Luigi Nervi

Casabella continuità n°226, 1959, "Le strutture dell'UNESCO", Pier Luigi Nervi

Casabella Continuità n°227, 1959, voir les articles d' Enzo Paci, Sybil Moholy-Nagy, Gillo Dorfles.

Casabella continuità n°229, 1959, "Architettura e strutturalismo", Pier Luigi Nervi et Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità n°232, 1959, "Il CIAM al museo", E.N Rogers

Casabella continuità, n°217, 1957, "Contro i formalisti", Red.

Casabella Continuità, n°246, 1960, "Architettura... "sostanza di cose separate"", Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità, n°215, 1957, "Il paese dei barocchi"

Casabella continuità, n°199, 1953, "Un'officina

per la prefabbricazione. Jean Prouvé ci scrive”

Casabella Continuità, n°199, 1954, “Un nuovo capitolo della mia vita” Walter Gropius

Casabella Continuità, n°199, décembre 1953 / janvier 1954, “Architectures italiennes”, G.de Carlo

Casabella continuità, n°200, 1954, “Il punt-system”

Casabella Continuità, n°202, 1954, “Il cuore della città”, Enzo Paci

Casabella continuità, n°203, 1954, “Esperienza della X Triennale”

Casabella Continuità, n°203, 1954, “Il Congresso dell’Industrial Design alla X Triennale, Mario Labo

Casabella continuità, n°206, 1955, “Un dibattito sulla tradizione in architettura”

Casabella continuità, n°208, 1955, “Alvar Aalto, edificio per uffici e negozi “Rautatalo” a Helsinki”

Casabella continuità, n°210, 1956, “L’altra corte di Giustizia a Chandigarh”

Casabella continuità, n°213, 1956, “Prefabbricazione popolare”

Casabella Continuità, n°214, 1957, Roberto Guidicci, sociologue urbain et ingénieur, Filippo Sacchi, critique de cinéma et écrivain

Casabella Continuità, n°216, 1957, “Lettere al direttore, “Ortodossia dell’eterodossia”

Casabella Continuità, n°216, 1957, “Ortodossia dell’eterodossia”, Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità, n°219, 1958, “ Il passato e il presente nella nuova architettura”, Aldo Rossi

Casabella Continuità, n°220, 1958, “L’architettura al vaglio di una rivista inglese” Matilde Baffa

Casabella continuità, n°221, 1958, “Gustave Eiffel”, Giulia Veronesi

Casabella continuità, n°227, 1959, revue dédiée au travail de Frank Lloyd Wright

Casabella Continuità, n°228, 1959, “ l’Evoluzione dell’architettura, risposta al custode dei frigidaires”, Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità, n°228, 1959, “L’evoluzione dell’architettura, risposta al custode dei frigidaires”, Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità, n°228, 1959, “L’ordine Greco” Aldo Rossi

Casabella continuità, n°229, 1959, “ Classicità et razionalismo di Auguste Perret “, Vittorio Gregotti

Casabella Continuità, n°232, “BBPR, La Torre Velasca”, Leonardo Fiori, Massimo Prizzon

Casabella Continuità, n°232, 1959, “Il CIAM al Museo”, Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità, n°234, 1959,

“Scuola d’arte Mary Cooper Jewett al Wellesley College, Wellesley, 1959”

Casabella Continuità, n°243, 1960, “Le sezioni italiane della XII Triennale”

Casabella continuità, n°251, 1961, “Sei domande sull’architettura italiana”

Casabella Continuità, n°281, 1963, “Two Americas in One”, Ernesto Nathan Rogers

Casabella Continuità, n°281, 1963, “Philology of American Architecture”, Donlyn Lyndon

Casabella Continuità n°235, 1960, “I progetti vincitori del concorso per il palazzo del Lavoro a Torino”, Pier Luigi Nervi

Casabella, n°328, 1968, “Simbolo e Significato nello Spazio Architettonico”, Maria Luisa Scalvini

Casabella, n°37, 1931, Editorial d’Edoardo Persico

Casabella, n°92, 1935, “La cooperativa Foerbundet”, article attribué à Edoardo Persico

Catalogue de l’exposition des CIAM “*Het nieuwe bouwen, Internationaal, CIAM Volkshuisvesting Stedebouw - Housing town planning*”, ed. Delft University Press, 1983

COMOEDIA, 17 juin 1910, “Discours Futuriste aux Vénitiens”, Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo

COMOEDIA, 17 juin 1910, “Discours Futuriste aux Vénitiens”, Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo

Comunità, n°13, 1952, “L’Urbanistica per l’unità della cultura” Ludovico Quaroni

Comunità, n°19, 1953, “Corrispondenza per gli Stati Uniti”, A.Olivetti,

Comunità, n°65, 1958, “Dal neorealismo al neoliberty”, Paolo Portoghesi

Contextes, n°12, 2012, “L’Olivetti, une image industrielle du personnalisme et de communautarisme” Marco Maffioletti

Cuadernos de proyectos arquitectónicos, n°4, 2013, “NeoLiberty & co. The Architectural Review against 1950s Italian historicism”, Manuel López Segura

Criticat, n°18, 2016, “Peter Eisenman, dernier des grands touristes, voyages avec Colin Rowe”, Peter Eisenman

Domus, n°360, 1959, “Valori semantici degli “elementi di architettura” e dei “caratteri distributivi” Gillo Dorfles

Encyclopediae Universalis, 2011, “Critique architecturale”, Hélène Jannièrè, Valérie Devillard

Historic Preservation news, octobre/novembre 1993 “Linking Lingotto to the City and the Future” Nina Rappaport

Historical Kan Periodical, vol 7, n°24, 2014, “Modern Movement and the Architectural Situation in the sixties of the Twentieth Century”, Badi Al-Abed

In Situ revue des patrimoines n°21, 2013 “Le débat sur l’architecture rurale en Italie et l’exposition de Giuseppe Pagano à la Triennale de 1936”, Giovanna D’Amia

L'Architecture d'aujourd'hui n°78, "Formes, techniques et révolution", Frei Otto, 1958

L'Architecture d'Aujourd'hui, n°73, 1957,"
Italie, Roberto Gabetti, Aimaro d'Isola"

L'Architecture d'aujourd'hui, n°77, mai
1958, "Casabella... Casus Belli"

L'Architecture d'Aujourd'hui, n°181, 1975
"Après la fête", Georges Teyssot

L'Architecture d'Aujourd'hui, n°78, 1958,
edito "Bruxelles 58", André Bloc,

L'Architecture d'Aujourd'hui, n°81,
1959, "Souvenir de l'exposition de
Bruxelles 1958", Alexandre Persitz

L'Architecture d'Aujourd'hui n°170, 1973,

L'Architecture d'Aujourd'hui, n°181, 1975,
"La génération de l'incertitude", Ma-
rio Manieri-Elia, Francesco Dal Co

L'Architecture d'Aujourd'hui, n°186, 1976, "Gray
Architecture: quelques variations post-moder-
nistes autour de l'orthodoxie", Robert Stern

L'Architettura cronache e storia n°36, octobre
1958, "Inchiesta sul Padiglione Italiano a
Bruxelles", L.Belgiojoso, E.Peressutti, E.N
Rogers. Traduction de Catherine Warnant.

L'Architettura cronache e storia, n°36, 1958,
"La crisi del linguaggio moderno nell'Espo-
sizione Universale di Bruxelles", Bruno Zevi

L'Architettura, cronache e storia, n° 038,
1958 "Anche gli inglesi perplessi sull'in-
segnamento storico" Bruno Zevi

L'Architettura, cronache e storia, n°26,
1957, "Proportion Defeated", Bruno Zevi

L'Aujourd'hui art et architecture, n°48,
1965, "L'architecture et l'intellectua-
lisme en Italie", Serge Ketoff

L'Espresso, 24 Mai 1959, "Tornia-
mo al Liberty", Bruno Zevi

L'Unità, 27 avril 1958, "Il governo scarica
sugli architetti la responsabilità dello scan-
dalo dell'expo", issu de Darren Dean, Sarah
Butler "Nationalism in Architecture"

La Casa Bella, n°29, 1930, "Tendenze
e realizzazioni", Edoardo Persico

L'Architecture d'Aujourd'hui n°188, 1976, "la
dynastie Olivetti", Amerigo Restucci, mono-
graphie de l'oeuvre d'Olivetti

L'Architettura cronache e storia, n°25,
1957, "John Summerson e una storia per
l'architettura moderna", Bruno Zevi

Le Carré Bleu, 1, 1959, "D'Aix-en-
Provence à Otterlo ou l'agonie et la
mort des CIAM", John Voelcker

Le Carré Bleu, n°4, 1980, "Narcissisme et
Humanisme dans l'architecture contempo-
raine", Alexandre Tzonis, Liane Lefavre

*Les cahiers de recherches architecturale,
urbaine et paysagère* n°2, 2018, "The
third migration", Daniel Taleisnik

Les Mélanges de l'Ecole Française de Rome,
tome 115 n°2, 2003, "Lo scambio inter-at-

lantico e i suoi attori. Il rapporto tra Stati Uniti e Italia in architettura e urbanistica e il ruolo di Adriano Olivetti” Paolo Scrivano

Log n°28, 2013, “Taking Stock: Architecture 2013”, Anthony Vidler

Log n°6, 2005, “After Diagrams”, Pier Vittorio Aureli, *Log* n°44, 2018, “Appropriation, Subdivision, Abstraction: A Political History of the Grid”, Pier Vittorio Aureli

Magazine del Festival dell’Architettura, “Perspecta and the Mediatic Manufacture of a Postmodern American Architecture”, Ann Marie Brennan, 2018,

Marne, documents d’architecture, “Du pittoresque moderne au nouveau brutalisme”, Jean Taricat, 2010

Marnes, documents d’architecture n°3, 2014, “La Biennale de Venise 1976, le mouvement moderne en discussion”, Léa-Catherine Szacka

Matière, n°11, 2014, “La Strada Novissima”, Léa-Catherine Szacka

Metron n°9, 1946, “Sulla riforma dell’insegnamento nelle Facoltà di Architettura”, G de Luca,

Perspecta n°1, 1952, “New Directions”, Philip Johnson

Perspecta, n°1, 1952, “Michelangelo’s Refinement Drawings: A Study in the Reflex Diagonal” Vincent Scully, Jr.

Perspecta n°3 “The seven crutches of Modern Architecture”, Philip Johnson

Perspecta n°3, 1955 “Order and Form”, Louis Kahn

Perspecta n°4, 1957, “Regionalism in Architecture”, Paul Rudolph

Perspecta, n°5, 1959, “Architectural Coxcombery or The Desire for Ornament”, Edgar Kaufmann Jr

Perspecta, n°5, 1959, “Front Matter”, Paul Rudolph

Perspecta, n°5, 1959, “Louis Sullivan’s Architectural Ornament”, Vincent Scully, Jr

Perspecta, n°7, 1961, “The Future of the Past”, Sybil Moholy-Nagy

Perspecta n°13/14, 1971, “From Object to Relationship II: Casa Giuliani Frigerio: Giuseppe Terragni Casa Del Fascio”, Peter D. Eisenman

Perspecta vol. 13/14, 1971, “The MARS plan for London”, Arthur Korn, Maxwell Fry et Dennis Sharp

Perspecta, n°23, 1987, “The Anxiety of the Origins, Notes on Architectural Program”, Georges Teyssot

Perspecta, n°23, 1987, “On history and Architecture, interview with Francesco Dal Co”,

Precis, vol 2, 1980, “Notes of Architecture and Morality”, Romaldo Giurgola

Rassegna, n°52, 1992, “The Italian Group and the Modern Tradition”, Sara Protasoni

Rives méditerranéennes, n°24, 2006, “La modernité en héritage, le CIAM 9 d’Aix-en-

Provence et la crise générationnelle du mouvement moderne”, Jean-Lucien Bonillo

Streven, 1 tome I XlIIe, 1958, “De Expo 58: planning, architectuur en vormgeving”, K.N Elno

Tate Papers n°26, 2016, “Meyer Schapiro, Abstract Expressionism, and the Paradox of Freedom in Art Historical Description” C. Oliver O’Donnell.

The Architect’s Journal, n°126, 1957, “Ungrab the Gondola”, Reyner Banham.

The Architectural Review, n° 755, janvier 1960 « Architecture after 1960 », Reyner Banham

The Architectural Review n°648, 1950, “Man Made America :A special Number of the Architectural Review”

The Architectural Review n°692, 1954, “School at Hunstanton Norfolk, comment by Philip Johnson as an american follower of Mies Van der Rohe”, Philip Johnson

The Architectural Review, n°742, novembre 1958, “Tornare ai Tempi Felici” Reyner Banham

The Architectural Review n°747, 1959, “NeoLiberty, The Italian Retreat from Modern Architecture”, Reyner Banham

The Architectural Review n°756, 1960, “Stocktaking”, Reyner Banham

The Architectural Review, 24 juillet, 2012, “Troubles in Theory III: The Great Divide: Technology vs Tradition”, Anthony Vidler

The Architectural Review, n° 756, février 1960, “Stocktaking”, Reyner Banham

The Architectural Review, n° 757, mars 1960, “Science Side”, A.C. Brothers, M.E. Drummonds, R. Llewelyn Davies

The Architectural Review, n° 757, mars 1960, “Science Side”, art, cit, *Human Sciences*, R. Llewelyn Davies

The Architectural Review, n° 759, mai 1960, “History under Revision”, Reyner Banham

The Architectural Review, n°601, 1947, “The second half Century”, J.M Richards, N. Pevsner, O. Lancaster, H. de Cronin Hastings

The Architectural Review, n°601, 1947, “The second half century”, JM Richards, N. Pevsner, O. Lancaster and H.de Cronin Hastings

The Architectural Review, n°674, 1953, “Criticism, Casa del Girasole, Rationalism and Eclecticism in Italian Architecture” Reyner Banham

The Architectural Review, n°688, 1954, “C 20 Picturesque. An answer to Basil Taylor’s Broadcast”, Nikolaus Pevsner

The Architectural Review, n°691, 1954, courrier des lecteurs

The Architectural Review, n°701, 1955, “Sant’Elia”, Reyner Banham

The Architectural Review, n°702, 1955, “Outrage”, Ian Nairn

The Architectural Review, n°713 1956, “Footnotes to Sant’Elia”

The Architectural Review, n°721,

1957, "Ornament and crime, the decisive contribution of Adolf Loos"

The Architectural Review, n°739, août 1958, J.M Richards

The Architectural Review, n°742, 1958, "The Exploring Eye, "The death of a monument", Reyner Banham

The Architectural Review, n°751, 1959, "Futurist Manifesto", Reyner Banham

The Architectural Review, n°754, 1959, "Neo-Liberty, the debate", Reyner Banham

The Architectural Review, n°756, 1960, "CIAM: Resurrection move fails at Otterlo"

The Architectural Review, n°756, 1960, "Not Neo-Tiffany, Revivalism and Paul Rudolph"

The Architectural Review, n°763, 1960, "Where are we at", Philip Johnson

The Architectural Review, n°769, 1961, "Pirelli Building Milan: Architects Ponti, Nervi & Associates", Reyner Banham

The Architectural Review, n°671, 1952, "Italian Eclectic", *The Architectural Review*", Reyner Banham

The Architectural Review, n°693, 1954, "School in Hunstanton, Norfolk"

The Architectural Review, "Troubles in Theory II: Picturesque to Postmodernism", Anthony Vidler, 20/12/2011

The Architectural Review, n° 758, avril 1960, « The Future of Universal Man », Anthony Cox, Gordon Graham, John Page, Lawrence Alloway, Reyner Banham

The Architectural Review, n°760, juin 1960 «1960: 5: Propositions,» Reyner Banham, J.M. Richards, N. Pevsner, H. Casson & H. de C. Hastings,

The Journal of the Royal Institute of British Architects, Third Series Volume 68, n°6, 1961, "Modern Architecture and the Historian or the return of Historicism", Nikolaus Pevsner, conférence

The Journal of the Royal Institute of British Architects, Third Series Volume 68, n°6, 1961, "The history of the immediate future", Reyner Banham, Dans une conférence donnée le 7 février 1961, au RIBA

The Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 35, 9 juin 1928, A.E Richardson signifie l'importance de l'intelligentsia allemande dans la qualification du Crystal Palace en tant que bâtiment manifeste.

The Journal of the Royal Institute of British Architects, Third Series Volume 68, n°6, 1961, "Modern Architecture and the Historian or return of Historicism", Nikolaus Pevsner

The Listener, 16 février 1961, "The Return to Historicism", Nikolaus Pevsner, publié dans *Superfici*, n°1, 1961 sous le titre "Ritorno i 'revivals' in Architettura"

The Listener, 1er septembre 1960, "The polemical skyline", Reyner Banham

The Listener, 29 décembre 1966

The Listener, 5 janvier 1967

The Architects' Journal, 15 octobre 1959, "No more CIAM", ASTRAGAL, Archive Harvard University, Frances Loeb Library.

Zodiac n°1, 1957, "Architecture et idéologie", Giulio Carlo Argan. Traduction issue de la publication originale

Zodiac n°1, 1957, "Deux grattes ciels à Milan", Pier Carlo Santini

Zodiac n°16, 1996-1997, "A time of ferment: the Independent Group in its setting of fifties", Alison Smithson

Zodiac n°18, 1968, "Phoenix Brutalism", Francesco Tentori. L'auteur met en lumière l'impacte de Argan et Wittkower dans chacun de leurs pays respectifs..

Zodiac n°2 1958, "Critique sémantique et continuité historique de l'architecture Européenne", Sergio Bettini

Zodiac n°5, 1959, "Liberty et néo liberty", Giulia Veronesi,

Zodiac n°6, 1960, "Adriano Olivetti",- Carlo L. Ragghianti,. Traduction issu *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°188

Zodiac, n°1, 1957, "Una Nuova Rivista d'Architettura", Adriano Olivetti

Zodiac, n°1, 1957, "History and the Architect", Siegfried Giedion

Zodiac, n°1, 1957, "Una nuova rivista d'ar-

chitettura", Adriano Olivetti, "History and the architects" Siegfried Giedion, "Tradizione e attualità nel disegno", Ernesto Nathan Rogers

Zodiac, n°1, 1957, Apollo in the Democracy, Walter Gropius

Zodiac, n°16, 1996, "Interview with Bruno Zevi", Enrico Bologna

Zodiac, n°2, 1958, "Critique sémantique, et continuité historique de l'architecture Européenne", Sergio Bettini, traduction originale de la revue..

Zodiac, n°4, 1959, "Esthétique contemporaine et critique de l'architecture", Renato Bonelli, traduction issue de la revue

Ouvrages

Argan Giulio Carlo, “Walter Gropius e la Bauhaus”, ed. Einaudi, 1951

Arwas Victor, “Art nouveau : from Mackintosh to Liberty : the birth of a style”, ed. Andreas Papadakis, 2000

Astarita Rossano, “Gli architetti di Olivetti, una storia di committenza industriale”, ed. Nuova Edizioni, 2012

Baffa Matilde, Morandi Corinna, Protoni Sara, Rossari Augusto, “Il Movimento studi per l’Architettura”, ed. Università Laterza Architettura, 1995

Baglione Chiara, “Ernesto Nathan Rogers 1909-1969”, ed. Franco Angeli, 2012

Baglione Clara, “Casabella 1928-2008”, ed. Electa Architettura, 2008

Banham Reyner, “A Concrete Atlantis”, ed. MIT Press, 1987

Banham Reyner, “The New Brutalism, ethic or aesthetic”, ed. Reinhold, 1966

Banham Reyner, “Théorie et Design à l’ère industrielle”, ed. Hyx, 2009, “*L’autre du Moderne*”, Introduction à l’édition française de Frédéric Migayrou

Banham Reyner, “Theory and Design in the first machine age”, ed. Praeger publishers, 1967, publication originale de 1960,

Banham Reyner, Banham Mary, Lyll Sutherland, Price Cedric, Barker Paul, *A Critic Writes Selected Essays by Reyner Banham*, ed. University of California Press, 1999

Banham Reyner, “Le Brutalisme en architecture, éthique ou esthétique ?”, ed. Dunod, 1970.

Benton Charlotte, “A different World: Emigrés Architects in Britain 1928-1958”, ed. David Elliott and Elain Harwood, 1995

Bertens Hans, “The idea of the Post-modern”, ed. Routledge, 1995

Blakely Shantel, “The Responsibilities of the Architect: Mass Production and Modernism in the Work of Marco Zanuso 1936-1972”, sous la direction de Kenneth Frampton, Reinhold Martin et Felicity Scott, Université de Colombie, 2011

Brosio Valentino, “Lo stile Liberty”, ed. Vallardi 1981

Burckhardt François, “Design, Marco Zanuso”, ed. Federico Motta Editore, 1994

Caizzi Bruno, “Gli Olivetti”, ed. Hutet, 1962,

Canella Gentucca, Mellano Paolo, “Roberto Gabetti 1925-2000”, ed. Franco Angeli, 2017

Capanna Alessandra, “Le Corbusier “Padiglione Philips: Bruxelles”, ed. testo & immagine, 2000

Cohen Jean Louis, “La coupure entre ar-

chitectes et intellectuels ou les enseignements de l'Italophilie", ed. Mardaga, 2015

Cohen Jean-Louis, Damisch Hubert, "Américanisme et modernité. L'idéal américain de l'architecture", ed. Flammarion, 1993,

Collins Peter, "Changing ideals in Modern architecture", ed. Faber & Faber, 1965

Conforti Claudia., "Roma, Napoli, Sicilia", dans F. Dal Co (a cura di), "Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento", Milano ed. Electa, 1997

Cook John Wesley, Klotz Heinrich, "Question aux Architectes", ed. Mardaga, 1995

Croce Benedetto, "Histoire de l'Italie 1871-1915", ed., Laterza 1928.

Croce Benedetto, "Problemi di estetica", ed. Gius. Laterza & Figli, 1966,

Curea Kenley Stefania, "Du pastiche à l'original, trace et trajectoire de l'Independent Group (1952-1956)", 2006. Thèse dirigée par Jean-Louis Cohen à l'Université Paris VIII, Vincennes-Saint-Denis

Danesi Silvia et Luciano Patetta, "Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo, "Struttura economico-sociali e fascismo fra le due guerre", Valerio Castronovo ed. La Biennale di Venezia

Daumas Jean Claude, "La mémoire de l'industrie: de l'usine au patrimoine", "Le lingotto ou le patrimoine industriel au carrefour des contradictions", Marie Teresa Pontois ed. Presse universitaire de Franche Comté, 2003

de Carli Carlo, "Architettura, spazio primario", ed. Hoepli, 1982,

de Seta Cesare, "Il destino dell'architettura, Persico, Giolli, Pagano", ed. Laterza, 1989

de Seta Cesare, "La cultura architettonica in Italia tra le due guerre". ed. Electa Napoli, 1998

Dean Darren, Butler Sarah "Nationalism in Architecture", "Power, Nationalism and National Representation in Modern Architecture and Exhibition Design at Expo 58", Rika Devos, ed. Routledge, 2012,

Del Campo Marcello, "Edoardo Persico, scritti di architettura", ed. Universale di Architettura, 2004

Devos Rika, Ortenberg Alexander, "Architecture of Great Expositions 1937-1959: message of peace, image of war" ed. Routledge, 2015

Devos Rika "Modern at expo 58. Discussions on post-war architectural representation", thèse soutenue à l'Université Gent Faculteit Ingenieurswetenschappen, 2008

Di Giorgio Manolo, a cura di, "Marco Zanuso, Architetto", ed. Skira, 1999, "il progetto di Zanuso: una tettonica per tutte le scale", Kenneth Frampton

Dutta Arindam, "A Second Modernism MIT, Architecture, and the 'Techno-Social Moment'", ed. MIT Press, 2013, "CASE and MIT Engagement", Stanford. O. Anderson

Erten Erdem, "Shaping «The Second Half Century»: The The Architectural Review 1947-1971", thèse de PH.D soutenue au MIT, 2004

Fanelli Giovanni, "Histoire de la photographie d'architecture", ed. Presses polytechniques et universitaires romandes, édition française 2016

Frampton Kenneth, "L'architecture moderne, une histoire critique", ed. Philippe Sers, 1985

Giannetti Anna, Molinari Luca "Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra", *Il movimento di studi per l'architettura: un luogo di aggregazione e di dibattito*, A Rossari, ed. Alinea Editrice, 2010,

Giedion Siegfried, "Espace, temps, architecture", ed. Denoël, 2004

Girouard Mark, "Big Jim, the life and work of James Stirling", ed. Chatto and Windus, 1998

Gregotti Vittorio, "New directions in Italian Architecture" ed. Georges Braziller, 1968

Grignolo Roberta, a cura di, "Marco Zanuso sulle tecniche di produzione e di progetto", ed. Mendrisio Academy Press Silvana Editoriale, 2013

Guerra Andrea, Morresi Manuela, "Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Opere di architettura". ed. Electa, 1996

Hafner Iris, "Italien und das Deutsche Formgefühl" par Heinrich Wölfflin; sa fortune critique en Allemagne et en Italie à l'époque de sa parution", *Mémoire de maîtrise* sous la direction de J. Guillaume et D. Gallo, Université de Paris IV-Sorbonne, 2000

Hays K. Michael, "Oppositions Reader: Selected Essays 1973-1984" ed. Princeton Architectural Press, 1999, "*Architecture in the Urban De-*

sert: A Critical introduction to Japanese Architecture after Modernism", Hajima Yatsuka

Jacobus John Jr, Philip Johnson, ed. Braziller, 1962

Jannièrè Hélène, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie", "*Quels transferts vers les revues d'architectures?*" ed. Arguments, 2002

Jannièrè Hélène, "Politique éditoriales et architecture "moderne" l'émergence de nouvelles revues en France et en Italie", "*Quels transferts vers les revues d'architectures?*" ed. Arguments, 2002,

Jencks Charles, "Mouvement moderne en architecture", ed. Pierre Mardaga, 1973,

Jencks Charles, "Mouvement modernes en architecture", ed. Mardaga, 1973

Jencks Charles, "The language of Post-Modern architecture", 3ème édition élargie, ed. Academy Edition, 1981, publié pour la première fois en 1977

Johnson Philip, "Writings", es. Oxford University Press, 1979

Kenley Stefania, "Du Fictif au réel, dix essais sur le Pop art anglais et le Nouveau Brutalisme en architecture", ed. Les Presses du réel, 2016

Koolhaas Rem, "Junkspace, Repenser radicalement l'espace urbain", ed. Payot, 2011

Labrunye Raphaël "Médiatisation, réinterprétations et analyse d'un édifice-événement

: L'orphelinat d'Aldo van Eyck à Amsterdam (1955-1960)" à l'Université de Versailles, 2009

Lipstadt Hélène, Rapport de recherche, "Polémique débat conflit - Architectes et Ingénieurs dans la presse" 1977

Lista Giovanni, "Futurisme, Manifestes, Documents, Proclamations", ed. L'Age d'Homme, 1973,

Lupo Giuseppe, "Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta", ed. Pubblicazione dell'Università Cattolica, 1996,

Mallgrave Harry Francis, "Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968", ed. Cambridge University Press, 2005

Massey Anne, "The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-1959", ed. Manchester University Press, 1995

Mastrigli Gabriele, Superstudio, a cura di, "La vita segreta del monumento continuo, Conversazioni con Gabriele Mastrigli" ed. Illustrata, 2015

Mazzoni Cristiana, "La Tendenza, une avant-garde italienne", ed. Parenthèses, 2013

McLuhan Marshall, "The Mechanical Bride: Folklore Of Industrial Man", ed. Gingko Press, 2006, publié pour la première fois en 1951

Morphet Richard, "William Turnbull, Sculpture and paintings", ed. Tate Gallery Publications, 1973

Mumford Eric, "The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960", ed.. MIT Press, 2000,

Mumford Lewis, "The culture of cities", ed. A Harvest/HBJ Book Harcourt Brace Jovanovich, 1970

NAI publishers, "Team 10 in search of a Utopia of the present, 1953-81", ed. Max Risselada and Dirk van den Heuvel, 2005,

Newman Oscar, "Ciam '59 in Otterlo", ed. Karl Krämer Verlag, 1961

Ockman Joan, "Architecture Culture 1943-1968", *Preexisting conditions and Issues of contemporary building practice*, Ernesto Nathan Rogers, ed. Rizzoli, 1993, publié pour la première fois en 1955

Olivetti Adriano, "L'ordine politico delle Comunità. Le garanzie di libertà in uno stato socialista", ed. Nuove Edizioni, 1945

Olivetti Camillo, "Lettere americane", ed di Comunità, 1968

Olivetti Adriano, "La città dell'uomo", *Le forze spirituali*", ed. Edizioni di Comunità, 1960

Olmo Carlo, "Cantieri e disegni, architettura e piani per Torino 1945-1990", ed. Umberto Allemandi & C, 1992

Otero-Pailos Jorge, "Architecture's Historical Turn, Phenomenology and the rise of the Postmodern", ed. University of Minnesota Press, 2010

Pagano Giuseppe, Guarniero Daniel, "Architettura rurale italiana". Milan, ed. Hoepli, 1936, Catalogue de l'Exposition de la Triennale de 1936, renvoyer a note faisant mention de cet événement dans le mémoire

Papini Giovanni, “Contre Rome et contre Benedetto Croce”, discours de Papini prononcé lors du meeting Futuriste au Théâtre Costanzi le 21 février 1913. Publié dans *LACERBA* n°5, 1913

Papuzzi Alberto, “La Borsa Valori di Torino, Il progetto, la sua storia”, ed. Allemandi & co, 2011

Pareschi Simona, “Gli anni della formazione e la collaborazione a «Quadrante»”, ed. Silvana Editoriale, 2011

Patteeuw Véronique, Szacka Léa-Catherine, “Exhibitions, Periodicals and the Shaping of Postmodern Architecture: Mediating Messages”, ed. Routledge, 2018,

Pevsner Nikolaus, “The visual Planning and the picturesque”, ed. Matthew Aitchison & Getty Institute, 2010

Pevsner Nikolaus, “Pioneers of Modern Design”, ed. Penguin, 1991, première édition en 1936

Rainey Lawrence, Christine Poggi, Laura Wittman, *Futurism an anthology*, ed. Yale University Press, 2009,

Richards J.M., “Introduction to Modern Architecture”, ed. Pelican, 1948,

Richards J.M., “The Castles on the Ground: The Anatomy of Suburbia”, ed. Faber & Faber, 2011,

Robbins David, “The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty”, ed. MIT Press, 1990

Rogers Ernesto Nathan, “Esperienza dell'architettura”, recueil d'article paru en 1958, ed. Einaudi

Rohan Timothy M., Kazi K. Ashraf “Reassessing Rudolph”, ed. Yale University Press, 2017

Rohan Timothy M., “The Architecture of Paul Rudolph”, ed. Yale University Press, 2014, p 86

Rosso Michela, “La storia utile Patrimonio e modernità nel lavoro di John Summerson e Nikolaus Pevsner: Londra 1928 - 1955”, ed. Edizioni di Comunità, 2001

Schmiedeknecht Torsten, Peckham Andrew, “Modernism and the professional architecture journal reporting editing and reconstructing in postwar Europe”, ed. Routledge, 2019

Smithson Peter, Alison, “Changing the art of Inhabitation”, *“Mies’ pieces”*, ed. Artemis, 1994,

Tafuri Manfredo, “Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia”, ed. Comunità, 1964

Tafuri Manfredo, “Théorie et Histoire de l'architecture” ed. Sadg, 1976,

Tafuri Manfredo, “History of Italian architecture” 1944-1985, ed. MIT Press, 1986.

Tentori Francesco - “Edoardo Persico, grafico e architetto” ed. Clean edizioni, 2006

Tyrwhitt Jacqueline, Sert Josep Lluís, Rogers Ernesto Nathan, “The Heart of the city: Toward the Humanisation of Urban Life”, *“The Heart: a Human problem”*, Ernesto Nathan Rogers, ed. Lunds Humphries, 1952

Tzonis Alexandre, Lefavre Liane,

“Time of creative deconstruction: shaping the building and the cities in the late C20th”, ed. Routledge, 2017

Veronesi Giulia, “Difficoltà politiche dell’architettura in Italia, 1929-1940”, ed. Christian Marinotti Edizioni, 2008, première publication en 19

Veronesi Giulia, “Difficoltà politiche dell’architettura italiana 1920-1940”, ed. Tamburini, 1953

Veronesi Giulia, “Edoardo Persico, tutte le opere 1923-1935”, ed. Comunità, 1964

Whiffen Marcus, “The History, Theory, and Criticism of Architecture”, ed. MIT Press, 1965,

Whiteley Nigel, “Pop Design”, ed. Design Council, 1987

Whiteley Nigel, “Reyner Banham, Historian of the immediate future”, ed. MIT Press, 2002

Wittkower Rudolf, “Les principes de l’architecture à la renaissance”, ed. Les éditions de la passion, 1996, publié pour la première fois en 1949. *The Architectural Review*, n°708, 1955, “The New Brutalism”, Reyner Banham

Wölfflin Heinrich, “Die Kunst der Renaissance, Italien und das Deutsche Formgefühl”, ed. Bruckmann, 1931

Wölfflin Heinrich, “Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst”, ed. Bruckmann, 1915

Zevi Bruno, “Apprendre à voir l’architecture”, ed. Edition de Minuit, 1959, trad. Lucien Trichaud

Zevi Bruno, “Cronache di Architettura III dall’Expo mondiale di Bruxelles all’inaugura-

zione di Brasilia”, ed. Laterza, Bari, 1971

Zevi Bruno, “Verso un’architettura organica, saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant’anni”, ed. Einaudi, 1945

Sources et références numériques

The Architectural Review, 24 juillet, 2012, “Troubles in Theory III: The Great Divide: Technology vs Tradition”, Anthony Vidler <https://www.architectural-review.com/troubles-in-theory-iii-the-great-divide-technology-vs-tradition/8633393.article>

BBC Radio, 21 Novembre 1959, 21h50-22h20 “*Art-Anti-Art, Primitives of a mechanised art*”, Reyner Banham

Cours de Nikolaus Pevsner du 21 novembre 1955 à la BBC 4, “The Englishness of English Art”, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/poohgibo>,

Conférence de Jean-Louis Cohen à l’école de Nancy, «Architecture en zigzag, entre France et Italie : l’italophilie, trente ans après», 12 janvier 2016

<https://vimeo.com/182400019>

Magazine del Festival dell’Architettura, “Perspecta and the Mediatic Manufacture of a Postmodern American Architecture”, Ann Marie Brennan, 2018, <http://www.famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/87/642>

<http://www.team1online.org/>

Reyner Banham et le NeoLiberty

Instantané d'une querelle
théorique à travers les revues

Le NeoLiberty, "étape énigmatique" de la production architecturale italienne de la fin des années 1950 fut formalisé sur la scène internationale par le théoricien anglais Reyner Banham en avril 1959. Dans les pages de *The Architectural Review*, l'auteur exprime son aversion pour la production italienne.

Centrées autour de l'axe de Milan-Turin, les oeuvres NeoLiberty s'inspiraient du passé en puisant dans un lexique de formes tout droit héritées du *stile Liberty*, l'Art nouveau italien. Par cette démarche, Ernesto Nathan Rogers, figure principale du Milan des années 1950, veut tourner le dos au "formalisme" engendré par la modernité. Depuis son arrivée à la tête de la revue *Casabella Continuità*, il milite pour une récupération de la dimension historique dans le processus architectural et maintient le cap d'une révision critique du mouvement moderne.

Accusée de se "retirer de l'architecture moderne" par Banham, la revue italienne réagit, sous la plume de Rogers, engendrant un virulent échange, reflet de deux positions bien distinctes dans les débats théoriques européens.

A travers une enquête menée à l'aide de la revue d'architecture, le présent ouvrage propose de contextualiser la querelle et d'en extraire son substrat théorique, annonciateur des tendances à venir.