RICARDO PORRO

Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

TOME II

Catherine GIULI, Thèse de doctorat en architecture, 12 décembre 2025
Sous la direction d'Éric MONIN,
Université de Lille, EDSHS, ENSAP-LILLE, LACTH



FIG 1 : Première de couverture. Planche-contact sur laquelle on peut voir Ricardo Porro devant la Maison Coilliot de l'architecte Hector Guimard à Lille et l'Unité pédagogique d'architecture de Lille *circa* fin des années 1970. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

Ricardo Porro
Enseigner le projet comme forme et instrument critiques :

entre héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux

Tome II

Catherine Giuli Thèse de doctorat en architecture
sous la direction d'Éric MONIN,, ENSAPL, LACTH
Université de Lille, EDSHS

12 décembre 2025

Membres du Jury : Éric MONIN - Directeur de Thèse
Jean-Louis VIOLEAU - Rapporteur
Nathalie SIMONNOT - Rapporteure
Margaux Darrieus -Examinatrice
Vincent VIVÈS - Examinateur
Gilles MAURY - Examinateur

Avec la participation de :

Patrice Goulet – Critique d'architecture
André Mrowiec – Premier associé de Ricardo Porro en France (1966-1968) - Lauréat du concours du Monument pour la baie des Cochons de La Havane.
Renaud De La Noue – Second associé de Ricardo Porro en France (1986-2014)
Jean-Pierre Lefevre– Maître d'ouvrage- Directeur de la Sodedat
Philippe Gresset – étudiant de Ricardo Porro - Beaux-Arts puis UP3. 1967-1969 . Ancien Professeur d'UP8.
Philippe Panerai – Ancien Professeur à UP3 - Membre du jury du diplôme français de Ricardo Porro.
Jean Castex –- Ancien professeur à UP3 - Membre du jury de diplôme français de Ricardo Porro à UP3.
Guy Rumé – étudiant de Ricardo Porro à l'École Spéciale - Professeur à l'école d'architecture de Lille et Nantes.
Olivier Girard – Rédacteur de la Revue AMC et ami tout comme Edith Girard de Ricardo Porro.
Henri Dreysse – étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg- Architecte
Jean-Claude Leonard – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg - Professeur à UP6.
Yves Ayrault – Ancien directeur de l'école d'Architecture de Strasbourg.
Henri Dreysse – Ancien étudiant de l'École d'architecture de Strasbourg.
Jean-Vendelin Krumenaker – étudiant à l'École d'Architecture de Strasbourg – Architecte
Gérard Sutter – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Strasbourg.
Mohammed Amine Kabbaj – étudiant à l'école d'Architecture de Strasbourg et UP6 – Architecte – Président de la Biennale de Marrakech.
Gérard Engrand – Ancien directeur de l'École d'Architecture de Lille
Philippe Louguet - Professeur émérite de l'école d'Architecture de Lille.
Richard Klein – Ancien étudiant de Ricardo Porro et Professeur émérite de l'ENSAPL Lille.
Gilles Maury – Ancien étudiant (Histoire) et Maître de conférences à l'ENSAPL Lille.
Patrice Cael – Ancien étudiant de « L'école de Lille ». Enseignant.
Jean-Marie Choquelle – Ancien étudiant de Ricardo Porro et son assistant à l'école d'Architecture de Lille.
Christian Réal– Ancien étudiant de « L'école de Lille ». Architecte de la Ville de Lambersart.
Renée Bacqueville – Ancien étudiante de « L'école de Lille ». Architecte urbaniste.
Patrick Cardon – Ancien étudiant de « L'école de Lille » -Architecte
Patrick Fidelle – Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte
Yilmaz Kuymku – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille - Architecte et Professeur à Istanbul.
Miguel Acosta – Ancien étudiant de l'école d'Architecture de Caracas et de « L'école de Lille ». Professeur et Architecte à Caracas.
Serge Théret – Ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte.
Hervé Dulongcourty –Ancien étudiant de « L'école de Lille »- Professeur à l'école d'Architecture de lille et à UP8.
Louis Marie Dumon– Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte
Jacques Davioud – étudiant de l »L'école de Lille » – Architecte
Arnaud de la Chapelle – étudiant de l'École d'Architecture de Lille - Architecte
Michel Leblanc – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte
Jean-Benoît Olsem – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte.
Boualem Chelouti – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte
Antonio De Souza – ancien étudiant de « L'école de Lille » et architecte
Frank Van der Henst -Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte
Sébastien Gauchet- Ancien étudiant de « L'école de Lille »-Architecte

Sommaire

Tome II (**Partie II**) **« Un » enseignement de l'architecture (1965-2024)**

Chapitre I De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1976) 25

I Un manifeste critique (1965)

II L'enseignement de l'Histoire critique au Grand Palais (1967) 45

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » : les premières recherches théoriques 63

IV « Un » enseignement de l'architecture 81

V Tentative strasbourgeoise (1971-1975) : « Portrait de la crise » 129

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille 225

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne? 227

II. « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ? 273

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer? 325

Conclusion générale 395

Annexe : Un inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle 407
Texte rédigé par Jean-Marie Choquelle d'après les interprétations phénoménologiques de l'urbanisme de Venise, Sienne, Paris et Bruges.

Bibliographie et sources Tome II 519

Table des figures Tome II 547

Table des matières Tome I et II 565

Partie II

« Un » enseignement de l'architecture
(1965-2024)

1. « Honesty of construction » is another meaningless catchword. The architects who believe that they follow the examples of Le Corbusier or Mies Van der Rohe do not realise that even these great masters often altered certain structural elements to attain more forceful expression. 2. There is today a shortage of architectural talent every where in the world. A remedy could be found by handing the keys positions to talented planners and endow them with authoritative power to supervise and coordinate the establishment of plans. 3. Contradiction can ba avoided if groups of designers adopt identical working methods, agree on a general concept, use similar structural systems or similar materials, or develop a certain number of harmonious formal elements[1].

Ricardo Porro, réponses au questionnaire d'André Bloc,
L'Architecture d'Aujourd'hui, n°119, mars 1965.

[1] « 1. « Honnêteté de la construction » est un autre slogan vide de sens. Les architectes qui croient suivre l'exemple de Le Corbusier ou de Mies Van der Rohe ignorent que même ces grands maîtres ont souvent modifié certains éléments structurels pour obtenir une expression plus puissante. 2. On constate aujourd'hui une pénurie de talents architecturaux partout dans le monde. On pourrait y remédier en confiant les postes clés à des urbanistes talentueux et en leur conférant un pouvoir d'autorité pour superviser et coordonner l'élaboration des plans. 3. Les contradictions peuvent être évitées si des groupes de concepteurs adoptent des méthodes de travail identiques, s'accordent sur un concept général, utilisent des systèmes structurels ou des matériaux similaires, ou développent un certain nombre d'éléments formels harmonieux ». *L'Architecture d'Aujourd'hui, English Summary,* n°119, mars 1965, p. CXIX.

Introduction

À partir de l'expérience acquise à l'occasion de sa formation en Amérique latine, à Paris et à Venise, de son enseignement aux côtés de Carlos Raoul Villanueva à Caracas et de la création d'« une école hors l'école » à La Havane, Ricardo Porro prépare son arrivée en France tout en répondant au concours de complexe hôtelier *Eurokursaal* à San Sebastian en Espagne[2] avec l'architecte polonais André Mrowieck, gagnant du concours pour le monument de la Baie des Cochons à Cuba. Ricardo Porro compte à la fois enseigner à Paris et y exercer en tant qu'architecte et urbaniste. L'École des Beaux-Arts est alors en pleine tourmente et son enseignement demande à être renouvelé. Alors qu'en avril 1964, André Bloc, polémiste passionné peu conformiste dont Ricardo Porro a le soutien, avait publié un article rédigé par Marc Gaillard sur le projet des écoles d'art de La Havane dans la Revue *Aujourd'hui*[3]*,* Bloc publie l'année suivante un dossier dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en vue du Congrès de l'UIA dont le thème est « La formation de l'architecte ». Ce dossier dont le titre « Evolution ou Révolution [4]» annonce l'ambition, sonne comme un appel au changement. Bloc pose sept questions à des architectes internationaux afin qu'ils donnent leurs positions sur l'architecture, l'urbanisme et la formation de l'architecte. L'étude des réponses de Ricardo Porro qu'il est possible de considérer comme point d'impulsion de son départ pour la France et comme manifeste critique de l'architecture fonctionnaliste et de l'enseignement de l'architecture dispensé jusqu'alors, permet d'éclairer sa pensée critique. En effet, la crise de l'expression mise en avant par André Bloc en 1965 devient pour Ricardo Porro un vecteur pédagogique et théorique. En septembre 1966, toujours à l'initiative d'André Bloc dans La Revue *Aujourd'hui,* Ricardo Porro porte un regard sur les réponses de jeunes architectes français « à l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres »[5]. Ce texte montre combien il porte un intérêt et appelle aux nouvelles expressions en architecture et urbanisme.

L'architecte commence à diffuser sa pensée en février 1967 lors de conférences axées sur une *Histoire critique de l'Architecture* et données aux Beaux-Arts dont il subsiste une trace matérielle, les notes prises par Philippe Gresset[6]. Ricardo Porro est également assistant sur les projets des étudiants de Louis Arretche. Parallèlement, cette période est marquée par sa participation intense à de nombreux concours nationaux ou internationaux, comme celui du *Palais de l'air et de l'espace*, de la Maison de la Culture à Paris

---

[2] 122 projets ont été classés en projets réalistes, conventionnels et fantastiques. Celui de Ricardo Porro et d'André Mrowieck fait partie de la troisième catégorie. Voir à ce sujet Juan Cano Lasso, « *Concurso de kursaal en San Sebastian* », Revue *Arquitectura n°78,* Juin 1965*,* pp. 1-4 ainsi que les archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro. Entretiens de Gabriella Porro, la fille de l'architecte, menés par l'auteure les 9 août 2019, 12 août 2020 et 2 décembre 2021. Giuli/Gabriella Porro, Tome III.

[3] Marc Gaillard, « Les écoles d'art de La havane », Revue *Aujourd'hui,* Art et Architecture, n°45, Boulogne, 1964.

[4] Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

[5] Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », Revue *Aujourd'hui* , France 1, n°54, Boulogne, septembre 1966, p. 32-33.

[6] Don de Philippe Gresset suite à l'entretien mené par l'auteure le 20 juin 2019. Giuli/Gresset, Tome III.

dans le 19e Arrondissement à la demande d'André Malraux, deux projets qui empruntent au structuralisme[7], celui de l'Université de Villetaneuse en 1966, du Pavillon cubain de l'exposition universelle de Montréal en 1967[8] pour lequel il obtient une mention, celui des Halles avec Louis Arretche et Philippe Panerai, Jean Castex et René Verhlac[9] pour lequel il est consultant, d'un hôtel à Dakar[10], du centre d'*Espoo* en Finlande[11] avec des étudiants des Beaux-Arts que gagnera Alvar Aalto. Ces projets de concours sont le témoignage d'une réponse à la crise de l'expression dénoncée par Ricardo Porro, sous la forme d'architectures qui toutes restent de papier. Ils montrent que Ricardo Porro abolit les frontières entre l'enseignement et sa pratique personnelle puisqu'il répond aux concours tout en faisant participer ses étudiants aux projets. D'autre part, les années 1968 et 1969 témoignent d'un dialogue fécond avec des artistes comme les poètes Gherasim Luca et Paul Celan puisqu'il conçoit une scénographie de l'exposition intitulée « Le livre comme oeuvre d'art » initiée par le mécène germano-cubain Robert Altman lors de laquelle ses propres sculptures sont exposées à Vaduz au Liechtenstein en 1968 puis au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1969.

Dans le même temps, Ricardo Porro procède à une mise en forme et à une évolution de sa pensée théorique après les événements de Mai 1968, événements qui lui permettent de dialoguer avec la pensée des architectes, philosophes et sociologues contemporains. Ceux-ci tentent de renouveler la pensée architecturale et urbaine. Françoise Choay qui a publié en 1965 son ouvrage *L'urbanisme, utopies et réalités*[12] propose à Ricardo Porro[13] de répondre aux questions de l'enquête intitulée « La ville et l'imaginaire » publiée dans la *Revue Preuves*[14] en novembre 1968. Il oriente son article sur le thème de « La ville, forme symbolique ». Devenant chef d'atelier à l'École Spéciale dont le directeur est Marc Emery rédacteur en chef de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* à la suite du décès de Bloc en 1966[15], il participe aux côtés d'architectes tels qu'Anatole Kopp, Georges Henri-Pingusson ou encore Bernard

---

[7] La même année, le premier numéro d'*AMC* comprend un article intitulé « Structures, espace et architecture » dans lequel Philippe Boudon avance « Le structuralisme, cette année, fut à la mode ! ».

[8] Anonyme, « *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.

[9] Voir à ce sujet Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine », Revue *Marnes*, Documents d'architecture, volume 2, Éditions La Villette, mars 2012, p.163 et l'entretien mené par l'auteure le 30 novembre 2022.

[10] Voir le dessin issu d'une lettre qu'a adressée Porro à Heriberto Duverger en 1968 portée à la connaissance de l'auteure lors d'un entretien le 3 octobre 2021.

[11] Voir *curriculum vitae* (1952-1970) de Ricardo Porro issu de son dossier administratif (Archives nationales côte 20010434/1) et plus loin dans le texte, photographies du projet issues des Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

[12] Françoise Choay, *L'Urbanisme, utopies et réalités : Une anthologie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1965 (réimpr. 1er octobre 1979), 446 p.

[13] Au même titre qu'à Georges Candilis ou Charles Jencks.

[14] Françoise Choay, « La ville et l'imaginaire », Revue *Preuves,* n°212, novembre1968.

[15] Dates figurant sur le *curriculum vitae* (1952-1970) issu de son dossier administratif (Archives nationales côte 20010434/1).

Huet et de philosophes et sociologues tels qu'Henri Lefevre, Roland Barthes, Henri Raymond, Marion Segaud et Jean Baudrillard à deux séminaires en décembre 1968 et février 1969 retranscrits sous la forme de rapports de recherche publiés par le RAUC en 1969[16]. L'étude du contenu de ces derniers qui portent sur la détermination des besoins fonctionnels de l'homme, besoins que Ricardo Porro et les autres participants veulent différents de ceux des fonctionnalistes, est essentielle et permet d'éclairer sa pensée théorique critique et de la confronter à celle des penseurs contemporains. En effet, réaffirmant la crise de l'expression, il montre sa volonté d'introduire un *contenu* à l'architecture. Afin d'y parvenir, il base son *Histoire critique de l'architecture* sur « une phénoménologie de la conscience architecturale [17]» depuis la pensée des phénoménologues allemands Heidegger et Hegel et des historiens de l'art allemands Wölfflin et Panofsky.

Un article publié dans La Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[18] en avril 1969 permet de saisir la conscience de Ricardo Porro de proposer « Un » enseignement de l'Architecture parmi d'autres auxquels il s'oppose le plus souvent. À partir de 1969 jusqu'en 1970, il anime, parallèlement à son enseignement à l'École Spéciale, un atelier à UP3, qui vient d'être créée à Versailles, sur *L'Habitat en Amazonie* aux côtés de Kamal el Kafrawi dans un module intitulé *Archéo*[19]. D'autre part, les expositions de Vaduz en 1968 sont le point d'impulsion d'un projet qui correspond à son projet de diplôme français soutenu en juin 1970 à UP3 alors qu'il y est à la fois enseignant et étudiant. Robert Altman lui confie un projet de Centre d'Art à Vaduz au Liechtenstein. Ce projet vient manifester l'articulation entre la pensée théorique de Porro et sa pratique personnelle et pédagogique. Il est son premier en Europe depuis celui des écoles d'Art de La Havane. L'article publié dans la Revue *AMC* de Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard[20] (qui est l'étudiante de Ricardo Porro à UP8 de 1970 à 1971 et a travaillé sur ce projet) questionne l'approche de Ricardo Porro quant à la fabrique de significations développée dans ses projets. L'entretien mené par l'auteure de Philippe Gresset ainsi que ses notes personnelles de cours viennent préciser le contenu de l'enseignement théorique diffusé par Ricardo Porro à cette époque qui dévoile, depuis l'interprétation d'oeuvres architecturales, une « phénoménologie de la conscience architecturale » et les conditions de possibilité d'un projet.

---

16 Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages. Claude Genzling, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

17 Cette expression vient du sociologue Henry Raymond *in* Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

18 Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 143 août 1969, pp. 67-71.

19 Archives de l'Unité pédagogique n°3 . Archives nationales côtes 20130145/1- 20130145-10.

20 Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, 1975, pp. 63-73.

Après sa démission d'UP3 à l'été 1970[21] et une année d'enseignement de l'*Histoire de l'Architecture* à UP8 de 1970 à 1971[22] où règne Bernard Huet rejoint par l'étudiant cubain de Ricardo Porro, David Bigelman, il obtient en novembre 1971 un poste à l'École d'Architecture de Strasbourg et y enseigne l'*Histoire* et le projet[23]. Ces quatre années vécues à Strasbourg lui permettent de préciser sa théorie qu'il articule à sa pratique d'enseignant d'atelier. L'étude des moments et contenus des diplômes de Philippe Blanchard sur Le Centre Beaubourg, d'Henri Dreysse[24] sur l'Opéra de Sofia montre son grand intérêt à proposer des contre-projets. Il participe d'ailleurs parallèlement au Concours International du Centre Beaubourg en 1971[25] avec deux de ses anciens étudiants de l'École Spéciale Guy Rumé[26] et Panayiotis Stathacopoulos[27]. Avec Claude Parent et Jean Prouvé, président de jury du concours, il donne son avis sur le bâtiment choisi à l'occasion d'un article de la Revue *L'architecture française[28],* bâtiment qu'il considère comme « le chant du cygne du fonctionnalisme ». Toujours persuadé d'une crise de l'architecture, il écrit pour l'artiste peintre Rebeyrolle et conjointement au philosophe Michel Foucault le texte « Portrait de la crise [29]» en 1973. En 1974, Il suit le diplôme de Françoise Laroche portant sur le logement social et celui de Gérard Chauvelin qui montre très clairement l'articulation théorie/ pratique dans son enseignement. Il participe à l'exercice *Villages* avec l'architecte Marc Roman et instaure un voyage initiatique à Venise pour les étudiants. Il reste quatre années à Strasbourg jusqu'à la grève de 1975, au bout desquelles il déplore, comme Fernando Montès, autre enseignant latino-américain, que l'école ne soit pas ouverte à une pensée différente[30]. L'enquête menée auprès des anciens étudiants et du directeur de l'école permet d'alimenter cette période[31] durant laquelle il adhère ou se

---

[21] Archives UP3, *id.*

[22] Voir à ce sujet les archives d'UP8 du département recherche de cette école. Non répertoriées.

[23]Voir à ce sujet Anne-Marie Châtelet, Franck Storne, *Des Beaux-Arts à l'Université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* 2 volumes, Éditions Recherches, 580 pages, 2013.

[24]Giuli/Dreysse, Tome III.

[25] Voir à ce sujet Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé « Beaubourg », Revue *L'architecture française,* n° 398 septembre 1976, pp. 20- 22.

[26] Guy Rumé, après le départ de Ricardo Porro, est suivi par Anatole Kopp. Voir entretien mené par l'auteure de Guy Rumé le 22 juin 2021.Giuli/Rumé, Tome III.

[27] Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg, Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba). 1971. Archives Centre Pompidou.

[28] Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé, *id.*

[29] Ricardo Porro, « Portrait de la crise », *Derrière le miroir*, n° 202. Rebeyrolle, Les prisonniers. Paris, Maeght, 1973. In-folio de 22-[2] pages, en feuilles sous couverture lithographiée.

[30] Voir à ce sujet la lettre de démission de Ricardo Porro qui figure dans son dossier administratif (Archives nationales côte 20010434/1). (non reproductible)

[31] Entretiens menés d'Henri Dreysse le 25 juin 2021 et de Jean-Vendelin Krumenacker le 25 juin 2021.

confronte à la pensée d'autres enseignants tels que René Tabouret, Fernando Montès, Paul Chemetov, Gaetano Pesce qu'il a conseillé pour le recrutement.

L'autre intérêt de Ricardo Porro, avec le processus de désintégration des lignes de démarcation entre les genres artistiques en vue de leur projection sur le plan architectural, c'est le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture. Ricardo Porro participe à l'édition de 1970 de la Rencontre Internationale d'artistes sur l'île de Korkula en ex-yougoslavie, orientée sur la question de la synthèse des arts et sur « les aspects historiques et sociologiques du développement de l'architecture yougoslave », avec pour objectif la conception d'un complexe touristique dans la crique de Plitvine, dont la réalisation est planifiée en 1971[32]. Le projet est retenu mais ne se concrétisera jamais. Ce projet anthropomorphe fait l'objet d'une étude parmi six cas à l'occasion d'une recherche du CORDA sous la direction de Richard Quincerot[33]. Philippe Boudon qui collabore à cette recherche s'intéresse aux modèles de conception architecturale et à la crainte suscitée par leur emploi en tant que concurrents de la liberté individuelle de l'architecture, crainte partagée par Ricardo Porro. Partant du postulat que l'oeuvre de Porro s'inspire elle-même de modèles[34], il tente de démontrer que le modèle considéré comme une copie, principale critique formulée alors à l'encontre de l'enseignement de l'architecture pratiqué aux Beaux-arts, est un point de vue réducteur. En 1973, Ricardo Porro conçoit la scénographie de l'exposition itinérante du peintre Albert Bitran représentant de l'expressionnisme abstrait, intitulée « Sextuor [35]» et en 1974, il expose un fauteuil réalisé en résine, *La Mamma*, lors de l'exposition *Contemporanea* à Rome parmi les plus grands artistes contemporains du moment, ce qui confirme son attrait pour les formes anthropomorphes. Le fauteuil sera exposé plus tard à l'occasion de l'exposition *Siège-Poème[36]* à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil ce qui témoigne de réalisations de meubles chargés de significations lors de cette période.

Malgré ses difficultés pour l'écriture de la langue française, Ricardo Porro persiste dans ses recherches théoriques et participe en vue d'un projet de recherche pour le CORDA, aux Rencontres

---

[32] Réunion dont font partie Maurizio Sacripanti mais aussi le directeur du Musée d'art moderne de la ville de Paris Pierre Gaudibert autour duquel cinquante architectes (dont Ugo La Pietra), sculpteurs, peintres et critiques (dont Jean-Clarence Lambert et Joseph Rykwert) sont réunis.

[33] Rapport de recherche du CORDA sous la direction de R.Quincerot et la collaboration scientifique de Philippe Boudon « Les modèles dans la conception architecturale », École d'Architecture de Nancy, janvier 1976, pp.153-167.

[34] Richard Quincerot, collaboration scientifique de Philippe Boudon, *Les modèles dans la conception architecturale, études de six cas,* Ensa de Nancy, CORDA, 208 pages, 1976.

[35] En 1973, Bitran qui a fait des études d'Architecture, crée « Sextuor », suite de six tableaux en cycle clos, exposés selon un plan de Ricardo Porro, dans les musées en Norvège, au Danemark, aux Pays-Bas, en France, en Autriche, et qui se trouve à Toulouse, acquis par le Frac Midi-Pyrénées.

[36] Exposition "Siège-Poème, sur le thème du siège contemporain, organisée à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil du 21 janvier au 1er mars 1975. Les artistes qui exposent sont Bastian, Biraben, Carelman, César, Cieslewicz, D'dée, Desclozeaux, Folon, Ruth Francken, Endré François, Grandval, Hiquily, Jacno, Ketof, Klasen, Koskas, Lalanne, Les Malassis, Malaval, Mendini, Mitsuko, Jean Negroni, Merret Oppenheim, Ricardo Porro, Rancillac, Spoerri, Jean Tardieu, Vasarely, Yvaral.

pédagogiques ayant pour thème « Histoire et théories de l'Architecture [37]» qui se tiennent du 17 au 20 juin 1974 et dont l'étude permet de préciser sa théorie « Aspects du contenu en Architecture ». Son étude en miroir avec d'autres positions comme celles de Roland Castro, Bruno Queysanne et d'Antoine Grumbach ou celles de Philippe Boudon et de René Tabouret , montre un réel effort de sa part dans la concrétisation d'une théorie qui parvient à sa maturité. Ce projet qui n'a pas été retenu par le CORDA[38] est développé dans la revue italienne *Psicon* en 1975[39]. L étude de l"article montre que l'architecte pose les bases théoriques d'une pratique personnelle pédagogique. Enfin, il est possible de considérer le centre d'Art de Vaduz comme une application théorique qui aura d'ailleurs une fortune critique considérable et qui comprend des articles des historiens de l'art et de l'architecture Alberto Ferrari[40], Joseph Rikwert[41], Paolo Portoghesi[42], Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard[43], Marc Gaillard[44] et de Pierre Joly[45]. Quatre de ses anciens étudiants, Marivi Ugarte[46] (Caracas et École spéciale), David Bigelman[47] (La Havane), Guy Rumé[48] (École Spéciale), Edith Girard (UP8) participent au projet.

---

[37] À l'Institut de l'environnement, du 17 au 20 Juin 1974, le colloque « Histoires et théories de l'architecture » avait rassemblé autour de quelques figures internationales l'ensemble des acteurs français de la recherche architecturale. Institut de l'environnement - CEDRA . Documentation internationale pour la recherche architecturale, *Histoires et théories de l'architecture,* actes des rencontres pédagogiques des 17-20 Juin 1974 organisées sous la responsabilité de Jean-Paul Lesterlin; document multigraphié diffusé par L'Institut de l'environnement, Paris, 1975, 238 pages.

[38] *Id.* pp. 91-94.

[39] Ricardo Porro, « *Aspetti del contenuto in architettura* », *Psicon*, Rivista internazionale di architettura, Janvier 1975, pp. 153-169.

[40] Alberto Ferrari, « *Il sogno e il senso come virtu e come impregno* », revue *Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41 : « The Art Centre has recently been inaugurated in Liechtenstein. « nel Liechtenstein è stato inaugurato il Centro d'Arte, prima realizzazione europe dell'architetto cubano ».

[41] Joseph Rikwert, « L'Opéra di Ricardo Porro », *Controspazio,* mars 1970, pp.26-28.

[42] Paolo Portoghesi, *I Grandi Architetti del Novecento* (chapitre Ricardo Porro), Newton and Compton editori. Roma, 1999.

[43] Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith Girard, Olivier Girard, « L'or du Rhin, Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, pp. 63-73.

[44] Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro », *Bibli Opus,* L'image érotique, Editions Georges Fall, pp. 22-27, 1970. La revue propose des textes d'Alain Jouffroy, de Georges Bataille, de Julio Cortazar.

[45] Pierre Joly, « Centre d'art et de communication, Vaduz (Liechtenstein) Architecte Ricardo Porro », *L'Oeil,* n° 245 décembre 1975, pp. 46-49. Pierre Joly est enseignant à l'école d'Architecture Paris La Villette jusqu'en 1992.

[46] Étudiante qui termine son cursus à l'École Spéciale après l'avoir débuté à l'École d'Architecture de Caracas lorsque Porro y enseigne de 1958 à 1960 (voir premier chapitre de la thèse). Giuli/Ugarte, Tome III.

[47] Étudiant cubain ayant participé au projet des écoles d'Art de La Havane construites à la demande de Fidel Castro et qui a suivi Porro à Paris. Il deviendra enseignant à UP8 aux côtés de Bernard Huet.

[48] Étudiant de l'École Spéciale qui deviendra enseignant à l'École d'Architecture de Lille puis de Nantes. Entretien mené par l'auteure le 22 juin 2021. Giuli/Rumé, Tome III.

Après sa démission et un court passage d'une année à UP6[49] – la pire expérience de sa vie dira-t-il[50] – c'est à l'École d'Architecture de Lille réputée pour son ouverture et son éclectisme, qu'il dispense son enseignement en histoire et en conception le plus longtemps, de 1976 à 1991, soutenu par le directeur de l'école, Gérard Engrand qui a une formation philosophique. Il a la volonté d'y créer une « école dans l'école » cette fois-ci, qu'il nommera « L'école de Lille ». La première année, il enseigne la conception aux côtés de Philippe Louguet. Dès l'année suivante, il crée un atelier vertical articulé avec un enseignement théorique et une *Histoire critique de l'architecture,* assisté de son ancien étudiant strasbourgeois Jean Robein qui vient de passer son diplôme sur la restructuration du quartier de la gare de Strasbourg. Il tente de faire entrer Jean-François Dechoux, un autre ancien étudiant de Strasbourg comme enseignant à l'école alors que celui-ci vient également de passer son diplôme sur la restructuration du quartier Ste Marguerite à Strasbourg[51]. L'un et l'autre sont ses disciples. Les maitres mots de l'atelier de Ricardo Porro sont « forme » et « contenu » , éléments primordiaux dans sa méthode. Porro organise des dialogues avec ses étudiants à la manière de Platon afin d'y exposer sa réfutation, dialogues initiateurs de projets expressionnistes et d'un « urbanisme de communication », concept inédit qu'il définit lors d'un entretien avec Patrice Goulet en 1978[52]. Il répond ensuite au concours d'urbanisme du centre de Rochefort en 1978[53] avec Jean Robein[54] et celui de logements sociaux à Cergy-Puiseux[55] toujours avec Jean Robein, Jean-français Déchoux[56] et Amine Kabbaj[57]. La même année, Ricardo Porro est membre du jury de diplôme de Patrice Goulet[58], proche de Claude Parent, soutenu à UP6. Goulet entame une enquête assez longue sur l'enseignement de Ricardo Porro

---

[49] Il y entre le 1er mars 1975. Voir les archives d'UP6 dans lesquelles il ne subsiste qu'un document de Ricardo Porro, une grille d'équipement issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Archives nationales côte 20110268/6.

[50] Giuli/Goulet, Tome III. Ricardo Porro y explique qu'on lui donne trop d'étudiants et qu'ainsi on l'empêche de faire du projet.

[51] Voir les archives de l'école de Lille. Non répertoriées.

[52] Voir en annexe la retranscription de l'entretien mené par Patrice Goulet le 9 décembre 1978. Giuli/Goulet, Tome III.

[53] Voir à ce sujet les archives concernant le concours à la mairie de Rochefort consultées par l'auteure en juillet 2019.

[54] Jean Robein (1951-2014), étudiant de Strasbourg, enseignant à l'école d'Architecture de Lille puis à l'école d'Architecture de Nantes.

[55] Voir à ce sujet Jean Robein, « Projet pour le concours de maisons de ville, Cergy-Puiseux », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°203, 1979, pp. 38-41.

[56] Jean-François Dechoux, étudiant de Porro à Strasbourg. Postule pour devenir enseignant à Lille après son diplôme mais n'est pas retenu. Voir lettre de motivation Archives Lille.

[57] Amine Kabbaj, étudiant de Strasbourg (1972-1975), diplômé d'UP8 en 1980 encadré par Edith Girard. Architecte, président de la Biennale de Marrakech.

[58] Le diplôme de Patrice Goulet est une thèse sur Frank Lloyd Wright, ce qui explique pourquoi Ricardo Porro fait partie du jury. Son directeur est Michel Vernes.

ponctuée de cinquante-sept entretiens de l'architecte et de ses étudiants retranscrits par l'auteure [59], qu'il est possible de considérer comme la mise en lumière des heures de gloire de l'enseignant qu'est Ricardo Porro à Lille. L'architecte suit en 1980 le premier diplôme soutenu par Jean-Marie Choquelle[60] et Christian Réal[61] depuis l'ouverture en 1977 de l'Unité pédagogique d'architecture de Villeneuve d'Ascq. Le diplôme porte sur un contre-projet, celui des Halles de Paris[62], à l'occasion duquel il invite Stanislas Fisher[63] et Edith Girard[64]. La pratique critique du contre-projet est récurrente en atelier. Porro propose parallèlement un contre-projet des Halles la même année publié par Marc Emery dans *L'Architecture d'Aujourd'hui*[65]. Il participe au concours de la Bibliothèque de Villeneuve d'Ascq en 1980[66] avec deux de ses anciens étudiants Jean Robein, Jean-François Déchoux et l'enseignant et architecte Philippe Louguet [67].

Cette période, marquée par l'importance chez Ricardo Porro de penser l'après-modernisme, dévoile son intérêt pour la pensée des intellectuels italiens. Deux invitations, tout d'abord celle de l'ancien Maire de Rome, historien de l'art et de l'architecture Giulio Carlo Argan qui vient en janvier 1980 à l'école de Lille[68], puis celle de Paolo Portoghesi[69] début 1981 marquent cette période. Ce dernier, nommé directeur de la section architecture de la Biennale de Venise en 1980[70] suscite le questionnement chez les architectes de « La présence de l'histoire » et de l'après-modernisme »[71]. Il invite Ricardo Porro à proposer un projet pour l'aménagement de la *Strada Novissima,* rue réalisée avec

---

[59] Ces entretiens que Patrice Goulet a généreusement porté à la connaissance de l'auteure, figurent au Tome III de cette thèse.

[60] Choquelle deviendra l'assistant de Ricardo Porro juste après son diplôme et ce jusqu'en 1990.

[61] Voir les archives de l'ENSAPL. Entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle les 14 mars 2019, 15 avril 2020, 10 mars 2021. Giuli/Choquelle, Tome III.

[62] Entretien de Jean-Marie Choquelle le 14 mars 2019 et de Christian Réal, architecte de la ville de Lambersart, menés par l'auteure le 15 novembre 2019. Giuli/Choquelle, Tome III. Giuli/Réal, Tome III.

[63] Stanislas Fisher, professeur à l'École d'Architecture de Nancy.

[64] Edith Girard (1949-2014), membre du groupe UNO, professeur à l'École Supérieure Nationale de Paris Belleville.

[65] Marc Emery ,« Consultation internationale sur le quartier des Halles, Paris.Ricardo Porro, Renaud de la Noue », in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, p. 32.

[66] Voir les photographies issues des archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

[67] Philippe Louguet, architecte et enseignant de l'École d'Architecture de Lille.

[68] Voir à ce sujet *La voix du Nord* du 23 janvier 1980.

[69] Portoghesi est spécialiste de l'oeuvre de Borromini. Il enseigne l'Histoire de la critique de l'architecture à Rome à cette époque. Il a été le doyen de l'École polytechnique de Milan. Il est le directeur de la Revue *Controspazio* quand Joseph Rykwert écrit un article sur Porro.

[70] Catalogue d'exposition « La présence de l'histoire », Festival d'automne à Paris, Biennale de Venise 1981, Éditions l'Equerre, 1981.

[71] Les oeuvres de la Biennale sont exposées au Festival d'Automne à Paris en 1981 dans la chapelle de La Salpetrière.

des matériaux éphémères à la Corderie de l'Arsenal à Venise. Malgré le soutien sans faille de Portoghesi qui choisit Ricardo Porro parmi les vingt architectes sélectionnés et après une discussion ample, des noms sont retirés. Porro, tout comme Hassan Fathy, ne sont pas retenus parmi les vingt architectes qui réaliseront la rue (Rem Koolhaas sera ajouté à la liste, proposé par Kenneth Frampton).

Les travaux des étudiants de Ricardo Porro donnent lieu à des expositions à la Biennale de Paris section Architecture dont le thème est « La modernité ou l'esprit du temps » en 1982 et sont publiés dans le catalogue d'exposition[72]. Porro y insiste sur le manque d'imagination des architectes qui produiraient « des petits produits de consommation » et sur la nécessité d' « un retour au romantisme », affirmation que Patrice Goulet clarifie à l'occasion d'un article la même année dans *l'Architecture d'Aujourd'hui* [73] suite à trois soirées d'entretiens passées chez l'architecte qui mettent en lumière l'immense culture de Ricardo Porro[74] mais également son interprétation parfois subjective des concepts philosophiques et son esprit critique de la société et de l'architecture proposée après le fonctionnalisme. Les meilleurs étudiants de Ricardo Porro participent aux concours auxquels il répond. C'est le cas de Patrick Cardon et Patrick Fidelle pour le concours de logements sociaux à Calais en 1981[75][76] et celui de Miguel Acosta, étudiant de Gorka Dorronsoro à Caracas qui rejoint Ricardo Porro à Lille, pour le concours de l'école de danse de l'Opéra de Paris en 1983[77]. D'autre part, Ricardo Porro organise également la venue à l'école d'un des plus grands poètes du 20ème siècle, Gherasim Luca[78] proche des surréalistes qui a amené les premières idées pour le projet du Centre d'Art à Vaduz, et qui donne une conférence mémorable à l'école d'architecture de Lille, en 1984[79]. Cette communication montre l'intérêt chez Ricardo Porro de la porosité entre les genres artistiques et obéit à une motivation immanente.

La même année, un autre article de Patrice Goulet intitulé « Les leçons de Venise [80]» dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* met en avant l'importance de la référence de la cité lagunaire dans son atelier

---

[72] Catalogue d'exposition *La modernité ou l'esprit du temps,* La Biennale de Paris, section architecture, Éditions l'Equerre, 1982, pp.188-191.

[73] Patrice Goulet et Ricardo Porro « Défense et illustration du romantisme, Trois soirées avec Ricardo Porro », Revue *L'Architecture d'aujourd'hui, n°224,* 1982, pp-LXIV -7.

[74] L'auteure a pu photographier la bibliothèque de l'architecte et l'ensemble des titres des ouvrages présents en novembre 2021.

[75] Ricardo Porro, « Les cavaliers de l'apocalypse », *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 215, juin 1981, pp.44-47 et Entretien mené par l'auteur de Patrick Cardon, étudiant de Ricardo Porro ayant participé à ce concours.

[76] Patrick Fidelle, étudiant de Ricardo Porro à Lille, architecte.

[77] Ricardo Porro et Miguel Acosta, « Deux écoles de danse », *L'architecture d'aujourd'hui,* n° 229, oct. 1983.

[78] Gherasim Luca, poète proche des surréalistes, dont le philosophe Gilles Deleuze parle d' « un poète parmi les plus grands ».

[79] *La Voix du Nord,* 1984. Date exacte et page inconnue.

[80] Ricardo Porro, « Les Leçons de Venise, 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de l'École de Lille », Propos recueillis par Patrice Goulet , *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 234 , 1984, pp. 36-39.

puisque trente deux années après l'école d'été des C.I.A.M à laquelle il a assisté en 1952, Porro prend sa revanche et fait travailler ses étudiants sur le thème « Relier Venise à la terre ferme », thème de l'exercice donné à l'école d'été par Ernesto Nathan Rogers et corrigé par Le Corbusier. À cette occasion, il expose sa méthode de travail et son concept d' « urbanisme de communication » s'appuyant sur la notion d'unité de voisinage issue de l'École de Chicago qui a fait naître l'écologie urbaine. Ce concept s'oppose radicalement à l'urbanisme proposé par Le Corbusier. La Revue *Archivari* publie un article sur les travaux des élèves de Porro qui prennent la parole au sujet de ce concept[81] et Jean-Marie Choquelle, son assistant, rédige d'après les conversations régulières qu'il a avec Porro, un manuscrit[82] portant sur ce concept jamais publié à ce jour.

La période suivante est étayée par l'expérience de l'auteure à l'École d'Architecture de Lille et ses notes de cours puisque Ricardo Porro l'a initiée à l'architecture à l'occasion de son cours théorique *Initiation à l'architecture* et à celui d'*Histoire de l'Architecture* donnés par l'architecte de 1985 à 1988. Cette période montre que Ricardo Porro est de moins en moins présent en cours et que Jean-Marie Choquelle l'assiste et le remplace de plus en plus. En effet, le maître d'ouvrage Jean-Pierre Lefevre[83], directeur de la Sodedat 93, société d'économie mixte d'aménagement de la Seine-Saint-Denis qui vient de visiter les écoles d'art à La Havane, lui confie sa première réalisation en France, trente logements sociaux à Stains[84] en 1986. Porro s'associe avec le jeune Renaud de la Noue[85] qui n'a jamais été son étudiant puisqu'il est diplômé d'UP7. Ils sont également lauréats du collège Elsa Triolet à Saint Denis, après l'échec du Concours de l'Hôtel de ville de St Denis, projet en association avec Jean-Marie Choquelle, que gagne Henri Gaudin à une voix près contre Porro[86]. La Sodedat lui confie le projet d'aménagement du parc de loisirs de la Haute-île à Neuilly-sur-Marne qu'il conçoit avec Jean-Marie Choquelle en 1988 mais qui n'est pas réalisé et la réalisation après concours d'un second collège à Montreuil en 1990 avec Renaud De la Noue. Les projets de Ricardo Porro sont sociaux, tous situés en banlieue. Il s'agit d'écoles maternelles, primaires, de collèges, de lycées, d'hôpitaux, de résidences universitaires qui se prêtent sans doute mieux à son architecture néo-monumentale qu'à la réalisation de logements même s'il en réalise quelques-uns.

---

[81] « L'école de Lille », *Archivari,* revue trimestrielle d'architecture, n° 3, mai 1984. Archives de Jean-Pierre Lefevre.

[82] Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle, *Un urbanisme de communication, Paris, Venise, Sienne,* 100 pages. Non publié.

[83] Entretien de Jean-Pierre Lefevre mené par l'auteure le 9 août 2019. Giuli/Lefevre, Tome III.

[84] Modeste ensemble réalisé entre 1987 et 1992, les 30 logements de la rue Parmentier se distinguent par leur architecture originale très colorée. Conçu pour la SODEDAT 93, société d'économie mixte du département. Cette réalisation marque le début d'une longue collaboration avec la SODEDAT 93 par les logements de la ZAC de l'Orme seul et les collèges de Saint-Denis et de Montreuil.

[85] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Renaud de la Noue le 29 janvier 2019 au Tome III de cette thèse.

[86] Voir les archives de l'architecte et les entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle. Giuli/Choquelle, Tome III.

Du 24 octobre 1990 au 20 janvier 1991, Patrice Goulet organise une rétrospective de Ricardo Porro à l'IFA avec le concours du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis[87] qui donne lieu à l'édition de deux ouvrages, l'un théorique sur « Les Cinq aspects du Contenu [88]», l'autre compilant ses oeuvres jusqu'en 1990 dont les périodes évoquées ici sont classées dans trois chapitres s'intitulant « La crise » de 1975 à 1980 et « L'espoir »[89]. À la fin de sa carrière d'enseignant en 1991 [FIG 2], Ricardo Porro donne une conférence et fait le point sur son enseignement dans la Revue *L'Annuel* de l'École d'Architecture de Lille[90]. Jusqu'à la fin de sa vie, il distille sa pensée dans le monde entier, à New York, à Naples, à Venise, Vaduz, au Collège de France à Paris[91] et même à La Havane où en 1996, trente années après avoir quitté son pays, il revient, invité par un ancien étudiant et professeur, Heriberto Duverger [92] afin de participer à une session d'enseignement d'un mois[93]. Fidel Castro reconnait alors s'être trompé et prévoit la restauration des écoles d'art[94].

La pensée complexe de l'architecte est indissociable de son parcours et de ses rapports avec les penseurs contemporains. De fait, tout en étant biographique, cette deuxième partie de thèse prend en compte le contexte dans lequel l'enseignement de Ricardo Porro se déploie en France et tente de montrer que dès le milieu des années 1960, l'architecte envisage une réponse à la crise de l'expression architecturale et considère le projet comme représentation et instrument critique de la société qu'il conçoit à la manière d'une oeuvre d'art. À cette fin, il s'intéresse au processus de désintégration des lignes de démarcation entre les genres artistiques, démarche simultanée à la pensée esthétique du philosophe Theodor W. Adorno et à son concept d'*effrangement*[95]. Ce processus est selon le philosophe allemand, le seul à même d'accompagner véritablement l'architecture. Il y voit un processus immanent, propre à son devenir historique. Si la *Théorie esthétique*[96] d'Adorno en 1969, selon David et Perrier, assigne à cette dernière « le rôle de sociologie et critique de la culture, si l'art devient social, c'est parce

---

[87] Cette exposition est itinérante (Caracas, Musée d'Arts visuels Alexandre Otero du 25 avril au 30 mai 1993)

[88] Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 1, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

[89] Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu . oeuvres* : Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

[90] Ricardo Porro, « Propos sur l'enseignement », *L'Annuel* n°3, École d'Architecture de Lille, 1996-1997, pp. 20-21.

[91] Voir à ce sujet l'ouvrage d'Alain Berthoz et Roland Recht, *Les espaces de l'homme,* Actes du colloque au Collège de France, 1983.

[92] Giuli/Duverger, Tome III.

[93] Voir à ce sujet les entretiens menés par l'auteure d'Heriberto Duverger les 3, 10 et 12 octobre 2021. Giuli/Duverger, Tome III.

[94] Voir à ce sujet l'ouvrage de John A. Loomis, *Revolution of Forms - Cuba's Forgotten Art Schools*, New York, Princeton Architectural Press, 1999. En 2024, seule l'école d'arts plastiques est restaurée.

[95] Theodor Adorno, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, Desclée de Brouver, 2002, pp. 43-74.

[96] Theodor Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 1974, 2011.

qu'il occupe une position antagoniste vis-à-vis de la société, aspirant à changer le monde[97]». Ricardo Porro situe sa pensée créatrice à ce niveau et une façon d'y parvenir pour lui est de charger son architecture et son oeuvre plastique de significations, de les utiliser comme un langage porteur de messages. De fait, sa théorie qualifiée justement par Henri Raymond de « phénoménologie de la conscience architecturale depuis ses rapports avec le développement pictural [98]», permet de mettre en lumière les conditions de possibilité d'un projet dans son atelier et préfigurerait sa méthode de conception. Elle est articulée avec la pratique et l'application d'un modèle, l'« urbanisme de communication » emprunté à la sociologie urbaine et matérialisé par une interprétation de « l'unité de voisinage », interprétation qui selon lui doit permettre la rencontre, qu'il considère comme l'essence même de l'urbanisme.

Depuis ce parcours, il s'agit de poser certaines hypothèses. En effet, si c'est à une véritable ouverture sur le monde et sur la culture à laquelle les étudiants assistent et dont ils profitent notamment dans le cours d'*Histoire critique de l'Architecture* de Ricardo Porro, son enseignement d'atelier serait basé sur la réalisation de projets critiques, la plupart du temps au caractère utopique, et paraîtrait lacunaire à bon nombre – enseignants comme étudiants – au niveau matériel et constructif. Depuis une approche phénoménologique, Porro élaborerait et appliquerait une théorie comprise comme la méthode qui cherche à saisir le sens de ce qui apparaît en architecture, théorie intuitive et souvent subjective, et à construire une architecture porteuse de messages de forme la plupart du temps « néo-monumentale [99]» – c'est dans ces conditions qu'il a été formé – une architecture qu'on peut qualifier de parlante et liée à sa structation personnelle de la société. Ricardo Porro ne saisirait pas l'opportunité d'une méthode phénoménologique et pédagogique plus encline à la matérialité pouvant être traduite en conception, ce qu'il avait pourtant su et pu démontrer à l'occasion de l'enseignement donné lors de la conception et de la construction des Écoles d' Art de la Havane. De fait, sa pratique en atelier viserait le domaine de l'expression et prônerait une architecture spectaculaire alors que de nombreux autres enseignants préconiseraient à la même période une approche plus matérielle de l'architecture axée sur une analyse typo-morphologique *a contrario* de son approche de l'architecture porteuse de (trop?) nombreux signes et de messages intellectuels, souvent peu compris par un public non initié. Alors que l'enseignement de Porro paraît « inédit » et « incroyable » à Patrice Goulet entre 1978 et 1984 et « qu'il n'a existé nulle part ailleurs » selon lui, il aurait pourtant une réception mitigée. À la fois adulé et respecté par les étudiants qui l'ont choisi[100] comme enseignant d'atelier et d'*Histoire de l'Architecture* durant les deux premières

---

[97] Christophe David et Florent Perrier, *Où en sommes-nous avec la théorie esthétique d'Adorno ?,*: Pontcerq, Rennes, 2018, p. 468.

[98] Henri Raymond, *op.cit.*

[99] L'expression vient de Jean-Louis Cohen à l'occasion de la clôture de la journée d'étude « Entre héritage des CIAM et invention du territoire. Revisiter le débat architectural italien, 1952-1966 » le 18 janvier 2021 organisé par Éric Alonzo. Cohen considère Porro comme l'un des derniers témoins des écoles d'été des C.I.A.M.

[100] Entretiens menés par l'auteure de Jean-Marie Choquelle, Michel Leblanc, Hervé Dulongcourty, Christian Réal, Giuli/ Choquelle, Giuli/Leblanc, Giuli/Dulongcourty, Giuli/Réal, Tome III.

années du cursus, Porro le serait moins par les enseignants[101] de l'école qui montreraient leur scepticisme, dès son arrivée à l'Unité Pédagogique de Villeneuve d'Ascq en 1976 jusqu'à son départ et qui développeraient un enseignement différent, plus enclin au réel.

Nombre de ses étudiants deviennent enseignants dans les Écoles d'Architecture françaises, vénézueliennes, cubaines, marocaines et turques. C'est le cas de Gorka Dorronsoro[102] et de Miguel Acosta[103] au Venezuela, de David Bigelman, Jean Robein, Jean-Marie Choquelle, Patrice Caël, Guy Rumé et Hervé Delongcourty[104] en France, et d'Heriberto Duverger[105] à La Havane. Bien que l'architecte démontre par la suite le caractère social de ses propres projets à partir des années 1990 (écoles, collèges, lycées, résidence universitaire, centre d'art, logements collectifs), il aurait développé une approche critique très poussée de l'architecture en atelier et ses anciens étudiants, marqués par le caractère toujours plus utopique des projets, tentent aujourd'hui d'adapter leur enseignement au réel et aux conditions sociales nouvelles, tout en restant respectueux de l'apport de leur maître.

Les hypothèses proposées ici s'appuyant sur les étapes et les faits marquants qui ont permis depuis 1965 le développement de sa pensée théorique articulée à sa propre pratique et celle de ses étudiants en atelier doivent être confirmées ou infirmées en prenant appui sur ses cours, les textes qu'il a publiés ou inédits, ceux de ses contemporains, critiques et historiens de l'architecture, les projets de concours auxquels il a participé avec ses étudiants, les entretiens menés par Patrice Goulet de l'architecte et de ses étudiants (1978-1984) et enfin ceux menés par l'auteure (2018-2024). C'est seulement à partir de l'analyse de ces données qu'il sera possible de mieux comprendre les apports de sa pédagogie dans le renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France dès 1966, notamment si on la conçoit comme comme héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et processus de conception né de mouvements sociaux fondamentaux, comme forme et instrument critique de la société et enfin comme une alternative aux autres enseignements prodigués.

---

[101] Entretiens menés par l'auteure de Philippe Louguet, Richard Klein, Guy Rumé en annexe de cette thèse. Giuli/Louguet, Giuli/Klein, Giuli/ Rumé, Tome III.

[102] Gorka Dorronsoro (1939- 2021), étudiant de Ricardo Porro à Caracas. Architecte assistant de Carlos Raoul Villanueva de 1964 à 1972. Professeur d'atelier. Photographe d'architecture.

[103] Miguel Acosta, étudiant de Gorka Dorronsoro à Caracas. puis de Ricardo Porro à Lille. Architecte et ancien enseignant de la FAU (Faculté d'Urbanisme et d'Architecture) de Caracas.

[104] Hervé Dulongcourty, enseignant à Lille puis à Paris-Malaquais. Entretien mené par l'auteure au Tome III de cette thèse. Giuli/Duloncouty, Tome III.

[105] Voir au Tome I de cette thèse. Entretien mené par l'auteure le 29 octobre 2021. Giuli/Duverger, Tome III.

Ricardo Porro (1965 -1991)

***Curriculum vitae* universitaire**

1965-1966 Professeur de la Faculté des Humanités, Département Art, Université de la Havane
1ère semestre : L'Architecture américaine du 18ème siècle au 20 ème siècles
2ème semestre : L'architecture cubaine

1967 Consultant de Louis Arretche à l'École des Beaux-Arts de Paris
Conférences d'*Histoire critique de l'Architecture*

1968-1970 Professeur chef d'atelier à l'École Spéciale de Paris

1969 Consultant de projets à l'École d'Architecture et de Paysage de Versailles
Atelier de Kamal El Kafrawi : « L'Habitat en Amazonie » (vacataire)
Cours magistral d'*Histoire critique de l'Architecture* intitulé « Les significations en architecture » (vacataire)

1970 Diplôme « Centre d'Art de Vaduz » UP3

1970-1971 Enseignant d'*Histoire de l'Architecture* à UP8

1971-1975 Professeur Chef d'Atelier à l'École d'Architecture de Strasbourg

1975-1976 Professeur Chef d'Atelier à UP6

1976 -1991 Professeur Chef d'Atelier à l'École d'Architecture de Lille
Cours d'*Initiation à l'Architecture*, d'*Histoire de l'Architecture*

1991 Fin de la carrière universitaire

FIG 2 : *Curriculum vitae* universitaire (enseignant) établi par l'auteure. Les éléments issus du dossier administratif de Ricardo Porro font l'objet d'une interdiction de reproduction.



FIG 3 : Couverture de la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1975. Source : Archives de l'auteure.

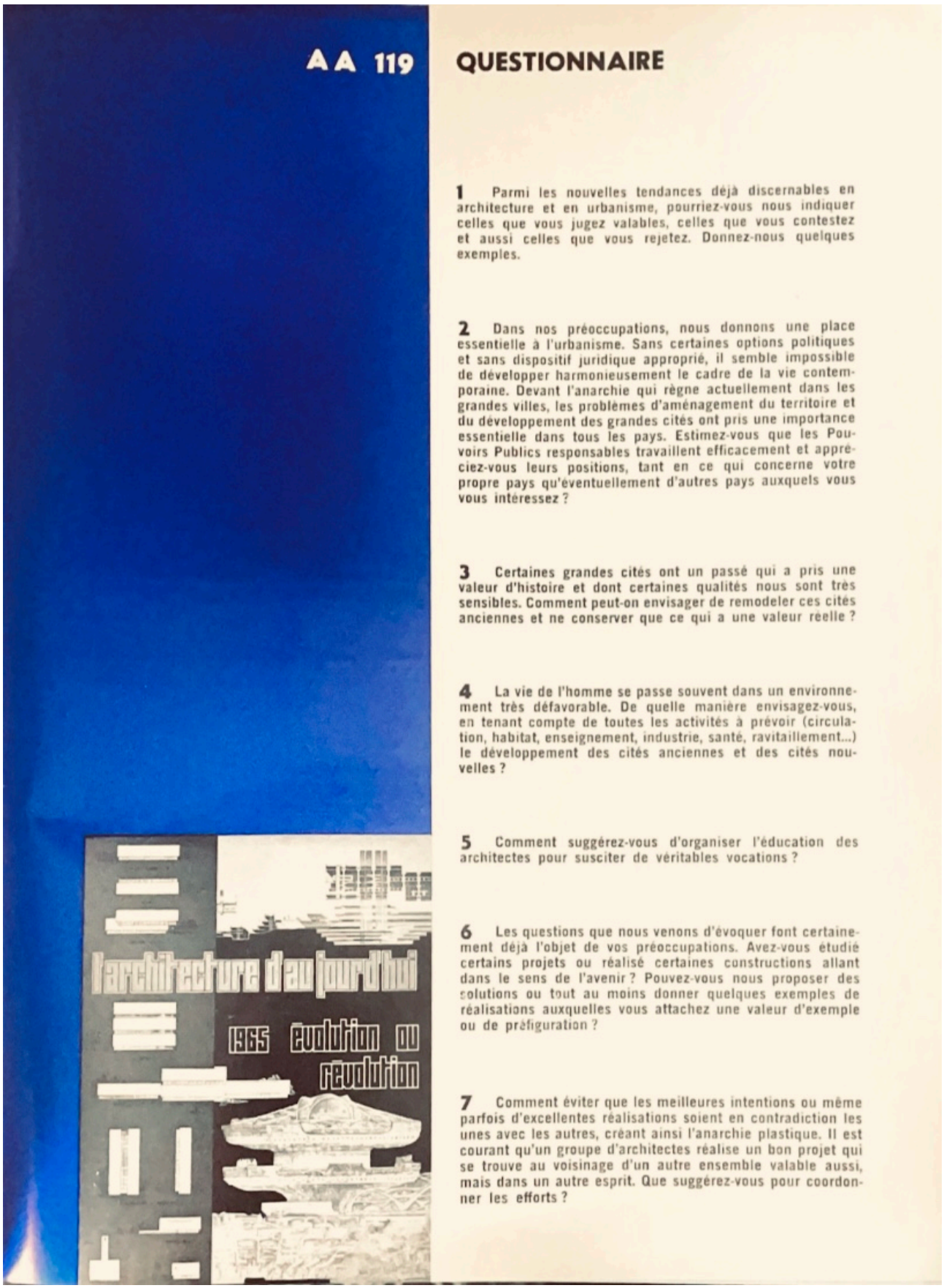


FIG 4 : Questionnaire d'André Bloc proposé aux architectes en 1965 dont trente cinq réponses seront publiées. Source : Archives de l'auteure.

Chapitre I : De l'enseignement d'une *Histoire critique de l'architecture* à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1975)

I Un manifeste critique

I.I la crise de l'expression en architecture comme vecteur pédagogique et théorique

En mars 1965, André Bloc[106], fondateur de la revue l'*Architecture d'Aujourd'hui*, polémiste passionné et rédacteur en chef publie un numéro (n°119) intitulé « 1965 Évolution ou révolution »[107] [FIG 3]. Max Querrien, directeur de l'Architecture au Ministère d'État chargé des affaires culturelles vient de prononcer un discours dans lequel il annonce la mise en place d'un bureau de la création architecturale. André Bloc met en avant l'attente des architectes d'une position critique de la part de Querrien alors qu'ils n'entendent dans son discours qu'un éloge des grands ensembles qui, selon Bloc, « constituent de l'*antiurbanisme* »[108]. De nombreux architectes ressentent un état de crise de l'architecture, de sa production, de l'enseignement, de la réflexion théorique et de la critique architecturale en France. Bloc décide d'adresser sept questions à cent architectes internationaux afin de définir les enjeux et évolutions urbaines et architecturales, alors que le VIII ème Congrès de l'UIA intitulé « La formation de l'architecte dans les différents pays » doit se dérouler en Juillet 1965. Il oriente ses premières questions sur l'état de la conception en urbanisme (tendances, développement du cadre de vie, des villes anciennes, des villes nouvelles) et tente de regrouper des recherches significatives et différentes qu'il considère « fort bien conduites » [FIG 4]. Trente cinq réponses et exemples originaux sont regroupés qui établiraient clairement selon lui « la recherche d'un renouvellement et la volonté de donner un sens plus ordonné et plus poétique au monde de demain [109]». Bloc précise que les opinions sont parfois en contradiction avec les intentions bien connues de la revue mais qu'il est laissé aux auteurs toute liberté d'expression.

---

[106] Ricardo Porro a rencontré André Bloc à Caracas qui est proche d'Ionel Schein dont les relations amicales avec Porro avaient débuté à Venise en 1952 et de Claude Parent, lors du Congrès de l'UIA de 1963 à La Havane, alors que les écoles d'art venaient d'être inaugurées.
Voir à ce sujet le Manifeste du groupe Espace (Bloc, Schein, Parent entre autres) à l'occasion de l'exposition *Architecture Couleur Formes* organisée par le Groupe Espace du 13 juillet au 10 septembre 1954 à Biot. La Cité Universitaire de Caracas de Carlos Raoul Villanueva qui invitera Bloc à proposer des sculptures y a été exposée. Voir également Eléonore Marantz, "La Cité universitaire de Caracas, un idéal inaccessible pour le Groupe Espace ?", Diana Gay (dir.), L'été 1954 à Biot Architecture Formes Couleur, Paris, RNM, 2016 / "The Caracas university campus, an unattaible ideal for the Groupe Espace ?"
Prenant leurs distances avec le fonctionnalisme des années héroïques du début du siècle, Bloc et Parent se tournent vers une production organique.

[107] Danielle Valeix, André Bloc, « Evolution ou Révolution », *L'Architecture d'aujourd'hui,* 1965, mars, n° 119. Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

[108] André Bloc, « La création architecturale, conférence de Max Querrien ». in *l'Architecture d'Aujourd'hui,* 1965, n°119, p. 13.

[109] André Bloc , « Introduction au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui, 1965,* n°119, p. 1.

Les réponses de Ricardo Porro sonnent comme un manifeste critique de la crise de l'expression en architecture. La première question posée par André Bloc appelle à se positionner face aux nouvelles tendances en architecture et en urbanisme. Ricardo Porro donne une définition personnelle de l'architecture qui serait selon lui, « l'art de construire un cadre poétique à l'action de l'homme [110]». iI avance que « l'architecte-artiste[111] » doit contribuer à construire ce cadre poétique ce qui a pour signification, « offrir un habitat plutôt qu'un logement [112]», aller au delà des besoins fonctionnels de l'homme avec la projection d'un habitat poétique exigeant une éthique. Cette idée se rapproche de la pensée d'Heidegger[113]. Le philosophe allemand s'était adressé, lors d'une conférence à l'origine de l'essai *Bâtir, Habiter, Penser*[114] à des architectes et des ingénieurs, pour les enjoindre à mieux construire, en privilégiant la qualité à la quantité. Allen avance que les années cinquante avaient vu se développer des logements collectifs avec une typologie bien particulière lors de la reconstruction massive de l'Allemagne, suite aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale, nommés par la suite « grands ensembles » en France et qu' « Habiter » ne dépend pas seulement « de l'habitabilité d'un logement ou de la qualité architecturale d'un bâtiment ». Ce sont certainement des conditions favorables mais l'essentiel est « *ailleurs »*. Cet ailleurs « consisterait à vivre au plus près de soi *avec* et *parmi* les choses et les humains ». C'est à cette vision heidegerienne[115] que Ricardo Porro aspire. Plus précisément, Allen précise que les conditions sociales et historiques auxquelles la vie des hommes est soumise « empêchent l'habitation d'être poésie et poétique, si l'habitation est considérée comme simple logement et la poésie comme simple littérature » et que « s'il est permis de penser l'habitation comme *l'être-au-monde*, l'existence même de l'homme, le trait fondamental de la condition humaine, et la poésie comme le « bâtir » de l'habitation, l'habitation reposerait dans la poésie ».

Ricardo Porro précise qu'il rejette tout formalisme, qu'il n'accepte pas de *forme* sans *contenu* (idée) puisque « ce n'est que du formalisme [116]». Il admet que « l'idée ne trouve pas toujours son expression sensible [117]» et interprète la citation d'un autre philosophe allemand, Hegel, énoncée lors d'un cours du philosophe donné à l'université de Berlin et publiée dans le premier volume de l'ouvrage

---

[110] Ricardo Porro, « Ricardo Porro », in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 53.

[111] Cette appellation a été employée par Fidel Castro lors de son discours durant le congrès de l'UIA en 1963.

[112] Voir à ce sujet "L'habitat, c'est le logement et au-delà", par Barbara Allen, enquête du CSTB à partir de 600 entretiens de résidants de neuf quartiers de la banlieue parisienne, *Urbanisme*, n° 298, janvier/février 1998, pp. 68-73. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[113] Heidegger qui a eu pour maître Edmond Husserl, fondateur de la phénoménologie aura un impact sur la théorie architecturale.

[114] Martin Heidegger, *Bâtir, Habiter, Penser,* Essais et conférences, éditions Gallimard, 1958.

[115] Très controversée, cette vision supposerait que tout homme puisse vivre en poète.

[116] Ricardo Porro, *id.*p. 53.

[117] *id.*p. 53.

Esthétique, « Le beau se définit comme la manifestation sensible de l'idée [118]». Porro explique que le formalisme est lié à l'ornement tandis que la forme est liée à la tradition et précise ce qu'il entend par la distinction entre *ornement* et *tradition* en donnant quelques exemples. Il reconnait le talent des architectes italiens Gardella et Ridolfi mais exclut le projet de maison vénitienne du premier et le projet du quartier *Tiburtino* à Rome du second puisque selon lui, ces architectes sont tombés dans le piège du « pittoresque et du *folklorisme* [119]» à l'instar de Gropius et de son projet d'université à Bagdad[120]. De même, le néo-liberty italien aboutit selon lui à un « *décorativisme* sans force d'expression [121]». De fait, ce n'est pas l'emploi de l'ornement, entendu comme la représentation d'une tradition architecturale, qui le motive mais davantage l'expression d'une mentalité collective dont il redonne la définition : « les bonnes architectures expriment le milieu culturel et la mentalité collective d'une société ». Il avait déjà exprimé ce qu'il entendait par *tradition* dans son premier texte manifeste en 1957 « Le sens de la tradition » qui est une mise à distance critique de la tradition, sa dénaturalisation, dans le sens désubstantialisation du passé reçu comme un héritage qu'on accueille et que l'on s'approprie[122]. Dans le cas des écoles d'art de La Havane, la volonté de Ricardo Porro d'incarner la culture noire dans ce projet est très nette. L'architecture de le Corbusier selon lui incarne « le rationalisme français », celle de Gaudi « le sens tragique espagnol[123] » et celle d'Alvar Aalto « l'humanisme scandinave ». De grands maîtres comme Mies Van der Rohe ou Le Corbusier continuent selon lui d'ouvrir la voie et le rationalisme conserve sa force. L'architecture de Mies, le *Seagram Building* ou encore l'École d'Architecture du I.I.T de Chicago, sont « l'expression sensible d'une idée », « la glorification de la technologie et la subordination de l'homme à l'objet créé ». Il admet que cette tendance née avant la guerre présentait un sens créatif mais que celui-ci s'est « transformé en formule, en académisme [124]» et « qu'il est devenu le refuge d'administrateurs et de bureaucrates de l'architecture qui tentent de l'imposer comme un dogme ». Ainsi, le *néo-expressionisme* l'attire parce qu'il exprime « la crise du monde actuel, sans la répression de la géométrie ». De l'architecture de Le Corbusier nait selon lui un courant intéressant qu'il qualifie de *néo-maniérisme*. Le Couvent de la Tourette est « l'expression du monde angoissé et violent de l'homme d'après-guerre » La chapelle de Ronchamp, un chef d'oeuvre au même titre que la Philharmonie de Berlin d'Hans Scharoun. D'autre part, l'expression « Honnêteté constructive » est absurde selon lui

---

[118] Hegel, *Esthétique*, trad. Serge Jankélévitch, 4 vol., Aubier, 1944, p. 11.

[119] Ricardo Porro, *id.* p. 53.

[120] Walter Gropius & TAC et Hisham Munir, Premier projet de la mosquée de l'Université de Bagdad, 1957. Dans *The Architects Collaborative*, *The University of Baghdad: Preliminary Design* ([Cambridge, MA]: TAC, 1960), ID:95-B4971, CCA © Socan / VG Bild-Kunst

[121] Ricardo Porro, *id.* p. 53.

[122] Voir au Tome I de cette thèse.

[123] Ricardo Porro fait référence ici à l'ouvrage du philosophe Miguel De Unamuno, *Le sens tragique de la vie,* 1912.

[124] Ricardo Porro, *id.* p. 53. Toutes les citations de cette page renvoient à la même source.

puisque même des architectes comme Le Corbusier ou Mies Van der Rohe ont « falsifié certains éléments structuraux afin d'atteindre une plus grande force d'expression ». Ricardo Porro ne rejette pas non plus le moyen qu'est le procédé de préfabrication mais celui-ci n'est selon lui devenu « qu'une fin en soi » et ne résout que des problèmes quantitatifs à Moscou, Paris ou La Havane. Louis Kahn a *a contrario* réalisé d'excellents travaux préfabriqués selon Porro. qui pense que dans ce cas, « ce procédé n'a pas limité la créativité ».

Ricardo Porro « refuse l'urbanisme rationaliste » qu'il juge trop « mécanique et dogmatique ». L'urbanisme doit être au même titre que l'architecture un « cadre poétique à l'action de l'homme ». Porro le veut « plein de vie » à l'image des centres des villes anciennes. Vallingby est pour lui un exemple d'intelligence de par « la gaité et la variété du centre commercial, la manière d'abaisser la hauteur des bâtiments et la densité dans la périphérie ». Son urbanisme n'est pas conçu « comme un schéma abstrait ». Porro dénonce la déshumanisation des quartiers et l'application des principes de l'urbanisme de Le Corbusier « par des architectes qui n'ont pas son génie ». D'autre part, au problème du développement des villes anciennes, il répond qu'il faudrait procéder à la manière de l'analyse de Frank Lloyd Wright, c'est-à-dire intégrer son architecture à la ville ancienne (on pense ici encore à la villa Masieri à Venise), ne pas opposer paysage et architecture, en l'intégrant, « créant une unité parfaite entre l'environnement et l'architecture [125]». Enfin, il ne conçoit pas l'urbanisme sans vie, sans communication et celui-ci doit être selon lui à échelle humaine : « c'est la hauteur des bâtiments qui implique cette échelle ».

Sensiblement plus à l'aise avec l'écriture, Paul Virilio et Claude Parent à l'occasion de cette publication appellent à une « architecture réflexe [126]». Le réflexe adéquat est celui d'opter pour une architecture en tant que « génératrice de vie sociale ». D'autre part, il ne s'agit pas uniquement de revêtir l'homme physique mais également l'homme mental, l'architecture devient ainsi psychique. On a d'ailleurs oublié que « l'architecture est en soi une entité efficace autant sur le comportement individuel que collectif ». La formulation de la Charte d'Athènes est à repenser puisqu'elle se trouve dépassée par l'évolution imprévisible de la société. De fait, malgré quelques tentatives isolées s'efforçant de repenser certaines notions essentielles d'un nouvel urbanisme possible, « le domaine bâti continue à être organisé suivant deux formules clés : le grand ensemble et la cité linéaire industrielle ». Le retard pris sur la circulation automobile et sur les besoins en habitations sont ainsi comblés ce qui est catastrophique puisque cela ne laisse pas « la possibilité de penser la cité d'aujourd'hui mais la place aux « solutions de facilité et d'urgence ». En cela, ils rejoignent la pensée de Ricardo Porro qui appelle à un urbanisme générateur de vie sociale alors qu'il a pu débattre sur l'application de La Charte d'Athènes à Venise.

---

[125] Ricardo Porro, *id.* p. 54.

[126] Claude Parent et Paul Virilio, « Groupe Architecture Pincipe, Pour une architecture réflexe » in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1965, p. 57. Cette citation et les suivantes sont issues de cette même source.

Les réponses aux premières questions de Bloc mettent en évidence les aspects les plus significatifs de la théorie et de l'enseignement que Porro avait commencé à mettre en place à Caracas et La Havane : une pensée dialectique entre la *forme et le contenu,* une conception d'une architecture qui « dit » par le biais de formes expressionnistes, une mise à distance critique de la *tradition*. Si une *forme* implique un *contenu*, elle appellerait à son expressivité. Chez lui, cette expressivité se concrétise par deux tendances auxquelles il adhère : le *néo-expressionnisme* et le *néo-maniérisme*. De fait, la meilleure architecture est, selon lui la conjonction de ces facteurs et plus particulièrement l'expressivité de l'esprit d'un peuple en en recherchant les constantes mais qui paradoxalement « implique d'oublier la répétition de formes [127]».

Une des questions posées par Bloc concerne l'appréciation de la participation et de la position des pouvoirs publics dans les problèmes d'aménagement du territoire. Selon la réponse de Porro, les pouvoirs publics sont un frein au développement du cadre de vie. Stockholm est la seule ville où le plan régulateur est une réussite. Il dénonce toutefois le fait que « le quantitatif prime par rapport au qualitatif ». Il reconnait que dans son pays, Cuba, l'intention des plus hautes instances était dans un premier temps de créer le « cadre poétique nécessaire à l'action de l'homme » mais malheureusement, les travaux des architectes n'ont pas été satisfaisants. Les exceptions sont aussi rares qu'ailleurs et « la prédominance de la technique facile » est maintenant courante. Il ne connait pour le moment « aucune législation objective applicable et donnant des résultats esthétiques ». Il dénonce une crise de talent et désire voir « la mise en place dans les postes-clés d'architectes-urbanistes de talent qui peuvent assurer la création des plans et une coordination effective ».

Claude Parent, lui, avance qu'en France « certains fonctionnaires auraient pris conscience des principaux problèmes posés par l'organisation du domaine bâti [128]» et renvoie à certaines publications comme *Les Cahiers d'Aménagement du Territoire* dans lesquels « tout serait analysé et prévu ». C'est cependant « dans l'application que ces fonctionnaires sont frappés d'impuissance ». Le manque d'information et de formation sur tout ce qui touche à l'art, à l'architecture et à l'urbanisme « est total et soutenu par une presse conservatrice » selon lui. Il réclame des « responsables dotés de pouvoirs réels dans un état de crise afin de mettre en place un urbanisme cohérent ».

De fait, le manifeste critique rédigé par Ricardo Porro définit sa conception de l'architecture et de l'urbanisme et sonne comme une introduction à la façon dont il désire transmettre cette conception. Il y propose un *cursus* pédagogique qui anticipe les contours de son enseignement en France de 1967 à 1991, basé sur une crise de l'expression architecturale.

---

[127] Ricardo Porro, *id.* p. 53. Les citations suivantes sont toutes issues de la même source.

[128] Claude Parent, *id,* p. 57. Les citations suivantes sont issues de la même source.

I.II La proposition d'un *cursus* pédagogique

La proposition du cursus pédagogique de Ricardo Porro devait permettre aux futurs architectes de devenir des artistes « exprimant, à travers des symboles, les problèmes fondamentaux de leur époque ». La vision de l'enseignement de l'architecture que Ricardo Porro donne à l'occasion de la cinquième question d'André Bloc, rejoint l'idée qu'exprime K.Michael Hays et qui définit l'architecture critique comme celle qui « résiste aux opérations confirmatrices et conciliantes d'une culture dominante [129]». L'enseignement désiré par Ricardo Porro déploie une authentique dimension anticapitaliste, révolutionnaire et/ou utopiste. L'expérience de la perte infligée individuellement et collectivement par la logique capitaliste – il en a fait l'expérience à Cuba lors de la politique de Batista – l'entraîne à penser la réalisation d'une utopie égalitaire. Son projet des écoles d'art de La Havane porté par une dimension *surréaliste*[130] est en ce sens le manifeste d'une entreprise subversive appelant une expérience émancipatrice. De fait, l'enseignement proposé permet la production d'un langage architectural dans ses rapports avec la société, à partir d'un apport théorique et depuis l'idée d'une fonction critique de l'architecture.

L'architecte, selon Porro, doit être capable de comprendre le monde dans lequel il vit et d'exprimer ses contradictions. À cette fin, il doit avoir une « formation culturelle générale approfondie [131]» sans négliger « la compréhension de la technique, moyen de réaliser ce qu'il imagine » et « l'expression de solutions et idées nouvelles ». D'autre part, Porro regrette que les sujets abordés dans les écoles d'architecture soient traités « sans jamais atteindre une véritable intégration des problèmes architectoniques » et déplore que l'*élève* [132] voit ainsi rarement « le rapport entre l'acquisition des connaissances et le projet ». Les premières années doivent selon lui permettre de traiter des véritables problèmes. Il propose un plan assez précis de l'organisation des études, de la première année à la cinquième année. La première année, l'étudiant doit « répondre à des problèmes très simples afin d'acquérir une méthode de travail et des connaissances qu'il élargit d'années en années ». L'atelier est central. Six exercices sont donnés : « dessin d'une pièce de sa maison, analyse fonctionnelle et esthétique, maquette ». L'objet de ce travail serait d' « acquérir la maîtrise de la représentation tridimensionnelle ». Ensuite, l'étudiant fait une « modification de cet espace en vue de son amélioration ». Puis il travaille en urbanisme sur « le projet d'une place de petite ville » et procède à

---

[129] K.M Hays, « *Critical Architecture: between Culture and Form* », *Perspecta,* vol.21, 1984, p. 15.

[130] C'est Ricardo lui-même qui, analysant son projet des écoles d'art, avance qu'il est *surréaliste.* Pour Michael Löwy, « il ne faut pas réduire le surréalisme à ces caractéristiques littéraires, il est avant tout un mouvement libertaire qui défend l'idée qu'il n'y a d'art que s'il participe du combat pour l'émancipation : l'art ne peut être que social-révolutionnaire associant révolte de l'esprit et révolution sociale » in Michael Löwy, *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Edition Du Retrait, 2020.

[131] Ricardo Porro, *id.* p. 54. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[132] Porro emploie tantôt le terme « élève » tantôt celui d' « étudiant ».

« l'analyse de ses fonctions ». Il opère « des modifications, des altérations et des améliorations ». Ensuite, les étudiants par groupe de quinze font « l'analyse de la vie d'une petite communauté » et la présentent collectivement. L'endroit doit être « caractéristique d'un pays ou d'une région ». Enfin, l'étudiant propose « un projet d'habitation pour un habitant de cette communauté ».

Ricardo Porro considère que la première année doit être « une année de filtrage » afin que l'étudiant ne poursuive pas ces études « s'il n'a pas la vocation ». Porro aborder « le problème de la *forme* et du *contenu »* afin que l'étudiant se familiarise avec « le langage artistique et ses significations ». Il propose également des conférences sur l'art et sur « les principes de composition en peinture, sculpture et architecture ». D'autres cours viennent parfaire les connaissances acquises en atelier de projet : un cours d'Arts Plastiques qui permet d' « aider l'étudiant à penser en trois dimensions », de « dessin architectural d'après nature », « de Construction, de Structures et enfin d'Histoire de la civilisation ». De la deuxième à la cinquième année, Ricardo Porro préconise de former des ateliers et d'encadrer « 40 étudiants » en donnant « la priorité à l'urbanisme et à la planification régionale ». Les projets alternent entre « structure urbaine existante et nouvelle structure ». Il s'agit d'aborder l'enseignement de l'architecture urbaine. Les étudiants de cinquième année sont choisis pour être les chefs d' « équipes formées de quatre ou cinq étudiants ». Des cours d'urbanisme théoriques sont intégrés à l'atelier, ainsi que « des cours de *Construction,* d'*Arts Plastiques*, de *Culture générale*, plus précisément, *Histoire de la Culture, Histoire des Arts Plastiques et de l'Architecture*, *Problèmes de l'art contemporain*, *Histoire de la Philosophie ».* Ricardo Porro avance que cette méthode de travail permet aux étudiants de « choisir entre la formation d'architecte ou celle de planificateur régional » ou encore celle de « constructeur en maintenant le sens de l'art architectural ». Enfin, la création de différents ateliers rassemblant des étudiants ayant « une vision commune de l'architecture » permet de rejoindre l'atelier dans lequel l'étudiant serait « le plus en accord avec ses possibilités ».

Ricardo Porro avance que « l'expression architecturale ne peut être la même du fait de l'évolution des problèmes de société ». Il prend pour exemple l'architecture des Écoles Nationales d'Art de La Havane qu'il considère comme une « préfiguration de l'avenir » et explique la méthode de travail qui est la sienne et qu'il souhaite développer également dans son enseignement en France. Il avance que sa méthode est tout simplement « la méthode de l'architecture organique ». Pour les Écoles Nationales d'Art, il part de la fonction et ne choisit une forme pré-établie. La forme de son bâtiment est ainsi « le résultat de l'action de l'homme à l'intérieur du bâtiment ». Selon lui, c'est ce qui permet de créer une architecture « plus vivante et plus variée ». Puis, il s'intègre au paysage, cette intégration l'aidant à déterminer certaines formes du bâtiment. D'autre part, il tente d' « exprimer le moment de la Révolution » et de sa prise de son conscience. Pour l'École d'Arts Plastiques, il lui faut trouver « un élément caractéristique de Cuba qui revient de manière constante ». C'est « la sensualité que l'on retrouve dans l'architecture coloniale cubaine de façon adoucie, le baroque espagnol ». Porro choisit de représenter cette sensualité exacerbée au contact de l'influence noire venue d'Afrique pour la première fois à Cuba en architecture. L'érotisme africain est très représenté dans l'art cubain mais jamais en

architecture. C'est, selon lui, « la prise en compte d'une nouvelle culture, celle du métissage et de sa représentation[133] ». En soi, c'est un acte architectural politique et une pratique critique de l'architecture, la prise de conscience de ce peuple qui se libère et l'intégration de sa culture à la culture occidentale. Pour l'École de danse moderne, Porro veut « exprimer l'exaltation du moment de la Révolution », « l'explosion émotionnelle ressentie collectivement » mais également « l'angoisse devant la possibilité constante d'une attaque (suite à la crise des missiles à Cuba) qui pourrait mener son pays à disparaitre ». Il s'inspire du peintre Le Greco et précise qu'il désire atteindre une expression monumentale contemporaine qui ne suive pas la ligne « D'Hitler, Mussolini ou Staline ». Enfin, Porro souhaite pour les écoles d'art l'harmonisation de la méthode de travail des différents groupes caractérisée par « un plan commun et une certaine parenté dans la forme ». Selon lui, les méthodes constructives et les matériaux similaires peuvent participer à cette harmonie ainsi que des éléments formels, des rythmes, des lignes de composition fondamentales. Porro, Garatti et Gottardi privilégient l'intégration au paysage, la méthode constructive impliquant l'usage de certaines formes constructives (les voûtes catalanes), les matériaux locaux (la brique). La place St Marc à Venise correspond à « un modèle d'harmonie collective » selon Porro qui fait confiance au « talent individuel[134] ». La conception des écoles d'art et l'enseignement prodigué à l'époque de leur construction est directement liée au cursus établi en France dès 1965 par Ricardo Porro.

Plusieurs éléments se dégagent de ces propositions pédagogiques et méthode de conception qui semblent décrire les moyens d'une fonction critique de l'architecture : l'articulation entre Histoire critique, théorie et pratique, une dimension d'harmonie à la fois collective avec une configuration d'atelier vertical qui s'inspire des expériences qu'il a eues à Venise, à Caracas, et à La Havane, et basée sur le talent individuel, l'organisation de débats critiques, la pratique d'analyses critiques à la fois fonctionnelles, esthétiques et sociales en tenant compte du contexte, la notion d'altération au sens de changement de l'état formel d'une architecture abordée en maquette, et enfin la question de l'*habiter* au sens heidegerien, c'est-à-dire au sens poétique. De fait, les réponses au questionnaire d'André Bloc montrent que Porro organise son enseignement sur la nécessité d'une expression architecturale qui prend à bras le corps les problèmes de société (en particulier chez Porro comme révélatrice de l'incommunicabilité humaine). Le projet a ainsi un effet cathartique dans les solutions qu'il propose et produit même un état d'âme (*Stimmung)* qui caractérise les époques et les peuples*,* au risque de créer ce que l'on peut nommer des architectures « impossibles de tous les côtés ». Ces réponses à André Bloc, aux allures de manifeste, permettent de dégager certains aspects de la future théorie de Ricardo Porro : *contenus* (idées), *tradition*, *forme symbolique*, dont il amorce les définitions. Une question se pose alors : des formes tectoniques peuvent-elles être expression et plus précisément l'expression d'un problème de

---

[133] Voir le chapitre concernant les écoles d'art et les conditions de leur conception au Tome I de cette thèse.

[134]Voir à ce sujet T.S. Eliot (1919) , « *Tradition and the individual talent* » » et (1923) « *The fiction of criticism* » en 1923. *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

société? Ce parti pris ne peut-t-il pas engendrer une certaine incompréhension de la part de ses futurs collègues?

Il paraît intéressant de considérer les réponses de Pierre Vago qui pense qu'en 1965, la seule nouvelle tendance en architecture serait une « réaction contre une certaine pauvreté de l'architecture [135]». Cette réaction lui paraît stérile puisque selon lui « elle s'attaquerait aux effets et non aux causes ». Son expression serait « la recherche gratuite de formes compliquées, coûteuses, souvent agressives », motivée par le désir de « se singulariser à tout prix, d'étonner, voire de choquer ». Sous prétextes de recherches plastiques et afin de libérer l'homme de la monotonie des cités HLM, Vago avance que ces architectes publieraient des projets dont ils savent qu'ils sont irréalisables et qu'il qualifie de « monstrueux ». Il regrette que des publications sérieuses se prêtent à cette supercherie. Réagit-il à cette publication dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* dirigée par André Bloc et dont il est l'éditeur? Il cite Camus : « L'originalité varie avec le temps. Et il est peut-être original de dire aujourd'hui que pour un artiste la révolte ne consiste pas à casser les vitres. Elle consiste seulement à bien dire ». Pierre Vago qui vient de rencontrer Fidel Castro au Congrès de l'UIA (organisation qu'il a fondée) et de voir les Écoles nationales d'Art pense-t-il en particulier à ce projet quand il s'exprime? Les années de gloire de Ricardo Porro à La Havane cessèrent en tous les cas à partir du Congrès de l'UIA de 1963 pour les raisons évoquées en première partie de cette thèse. Pourtant, voici ce que Fidel Castro déclarait sur une affiche du Congrès de l'UIA de 1965 dont le thème était *La Formation de l'Architecte* :

> Il faut construire d'une façon rapide, économique et esthétique. N'oublions pas cela. Nous ne devons pas penser que l'esthétique et l'économie ne peuvent marcher d'accord. Nous devons penser que l'esthétique fait partie des biens indispensables de l'homme et de la société. Elle aide à créer les conditions nécessaires de la vie, les élève et les améliore[136].

André Schimmerling, fondateur de La revue internationale d'architecture *Le Carré Bleu* initiée par les membres du groupe C.I.A.M finlandais en 1953 et associé de Candilis déclare en avril 1965 dans ce même numéro d'*Architecture d'Aujourd'hui* que, face au problème de l'habitat du plus grand nombre, « l'enseignement nouveau doit être conforme à une éthique de la prévision et de l'action s'il veut être socialement efficace » et qu'il ne lui est « rien demandé de plus [137]». L'enseignement nouveau qui opterait pour une architecture critique et que préconiserait Ricardo Porro est-il « socialement efficace »? Que signifie l'expression « être socialement efficace »? Si le manifeste de Porro semble clair sur ses intentions et met l'accent sur sa volonté de mettre en avant les problèmes de société, son engagement n'a pu se concrétiser jusqu'à présent qu'à l'occasion du projet des écoles d'art qui a montré sa

---

[135] Pierre Vago, « Réponse au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n°119, 1965, p. 28. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[136] Citation de Fidel Castro issue d'une affiche exposée au Congrès de l'UIA de Paris en 1965.

[137] André Schimmerling, « L'exposition de l'UIA », *Le Carré Bleu,* Avril 1965.

dimension sociale. L'enseignement d'une fonction expressive et critique de l'architecture qu'il préconise concilie une articulation entre la théorie et la pratique en atelier sous la forme de maquettes et dessins utopiques, à tel point que les projets des étudiants pourront être considérés comme pure représentation de la critique de la société au même titre que peuvent l'être la peinture, la littérature et la poésie. Il semble être une réaction contre l'uniformisation de l'architecture au nom de l'architecture sociale et la non prise en compte de ce qu'il considère comme les véritables besoins de l'homme, les besoins spirituels.

Claude Parent, lui, répond qu'il n'a pas foi en l'enseignement de l'architecture qui « n'apporterait pas selon lui de solutions suffisantes [138]». Ce qui serait important selon lui, « ce serait de développer le sens plastique et imprimer la certitude que l'architecture est un art majeur » ce qui rejoint la pensée de Porro. Il préconise « dès l'école primaire d'envisager une reconquête dans le domaine de la perception artistique essentielle au développement harmonieux du cadre de vie de l'ensemble des classes sociales ». Georges Candilis, membre fondateur du Team 10 et qui ouvrira un atelier extérieur à l'école des Beaux-Arts, le groupe C, déclare qu'« il ne s'agit pas de changer l'école des Beaux-Arts de Paris pour un autre type d'école [139]» mais de l'adapter « aux conditions nouvelles » et que « la plus grande école d'architecture jusqu'à la guerre de 1914 » forme des architectes « suivant les exigences de la société d'alors ». Il s'agit selon lui d'orienter la réforme « en conservant tout ce qui est de qualité, en éliminant tout ce qui est périmé et en ajoutant ce qui sera indispensable aux architectes de demain ».

À la suite de cette publication, Ricardo Porro qui est toujours à La Havane prépare son départ pour la France. Il répond également à un concours international de complexe hôtelier, *EuroKursal*, à San Sebastian en Espagne avec l'architecte André Mrowieck, gagnant du concours pour le Monument de la Baie des Cochons en 1963. Son projet est un hommage à la guerre civile espagnole, à l'anti-franquisme et s'inspire du tableau *Guernica* de Picasso. Il rejoint André Mrowieck arrivé à Paris, accompagné de David Bigelman en juillet 1966, tous deux contraints et forcés. Les homosexuels sont massivement arrêtés à Cuba depuis la « nuit des 3 P » (pour « proxénètes », « prostitués » et « pédérastes ») en 1962. L'université de La Havane organise des purges homophobes dans son personnel enseignant auxquels ont échappé quelques temps Ricardo Porro et certains de ses amis[140].

---

[138] Claude Parent et Paul Virilio, « Groupe Architecture Pincipe, Pour une architecture réflexe » in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1965, p. 57. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[139] Georges Candilis, « Réponses au questionnaire d'André Bloc » in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1965 n°119, p. 12. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[140] Voir à ce sujet le film *Mauvaise Conduite* des réalisateurs espagnols Nestor Almendros et cubain Orlando Jimĭnez-Leal en 1983, l'ouvrage *Avant la nuit* de Reinaldo Areinas, qui révèlent l'existence de camps d'internement à Cuba. Ricardo Porro, Nestor Almendros et Reinaldo Arenas se retrouveront plus tard à Paris. Les archives de l'architecte comprennent une photographie de ces retrouvailles. *Courtesy* Gabriella Porro.

I.III Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres »

En septembre 1966, la Revue *Aujourd'hui*[141] [FIG 5]dirigée par André Bloc propose un dossier dédié aux recherches architecturales de quelques jeunes architectes français dans lequel H.P Maillard et P. Ducamp s'expriment sur « l'acceptation de la réalité et l'efficacité d'un métier » et montrent des études sur les ensembles sportifs, à Meaux, Briançon, Alençon et Clermont de l'Oise ; J. Renaudie, P. Riboulet, G.Thurnauer et JL. Véret (L'Atelier Montrouge 1, tous ont eu pour maître Louis Arretche) sur « la recherche d'une méthode, les possibilités d'une structure » et sur cinq études pour l'ensemble administratif et technique de l'EDF à Issy-les-Moulineaux, pour des ensembles résidentiels de vacances, un ensemble de 5000 logements à St Denis ; C. Parent et P. Virilio (Architecture Principe) sur « l'exploitation d'un principe, l'expérimentation d'une dynamique » et une habitation atelier du peintre Bordeaux Le Pecq à Bois le Roi, le complexe paroissial de Sainte Bernadette à Nevers, un équipement culturel à Charlevelle; Labro, JJ. Orzoni et JM Roques sur « la puissance de l'inspiration, les ressources de l'expression » et des résidences pour amateur, un hôtel de Dromonts à Avoriaz et enfin H. Baley, D. Ginat et A. Marcoz sur « la vérité d'un monde organique et la richesse d'un espace poétique » et des appartements à Paris, un pavillon de vacances et une station-service à Ermont.

L'étude proposée par André Bloc doit permettre de cerner les problèmes qui se posent aux architectes et la manière dont ils envisagent de les résoudre. Dans cette perspective, Bloc trouve intéressant de connaitre l'opinion « d'architectes valables ». C'est le cas selon lui de Ricardo Porro : « Architecte cubain, auteur de deux écoles d'art et d'un intéressant complexe hôtelier pour le concours du *Kursaal* à San Sebastian, il est d'autant plus concerné qu'il vient rechercher en France la possibilité de continuer son oeuvre ». En préambule au dossier, Ricardo Porro s'exprime et fait une critique de « l'imitation facile du rationalisme des grands maitres dont les principes sont appliqués de façon mécaniques en France [142]». Si Le Corbusier a très peu construit dans ce pays « malgré sa lutte », Porro reconnait son influence énorme mais précise que ce n'est malheureusement pas par la force plastique de ses meilleurs oeuvres mais davantage par ses formules urbanistiques, appliquées « sans son génie ». Cette mauvaise imitation de Le Corbusier a selon lui entrainé « des espaces inhumains, laids, déprimants » où l'être humain devient « un objet à caser dans n'importe quelle boîte ».

De nombreux architectes manifestent contre cet état de fait et ceux dont il parle le font « par une réaction violente à l'esprit conformiste du milieu architectonique ». Maillard et Ducamp « emploient la structure comme un moyen et non comme une fin en soi », afin de créer des espaces intéressants et riches et un morcellement de la forme. Renaudie, Thurnauer, Riboulet et Veret partent du plan libre « un principe des maitres du rationalisme » et proposent dans cette géométrie, « une certaine variété,

---

141 André Bloc , « Regard sur l'architecture française », *Aujourd'hui France, Art et Architecture* n°54, p.6. Les citations suivantes sont toutes issues de la même source.

142 Ricardo Porro, in « Regard sur l'architecture française », *op.cit*, pp.32-33.

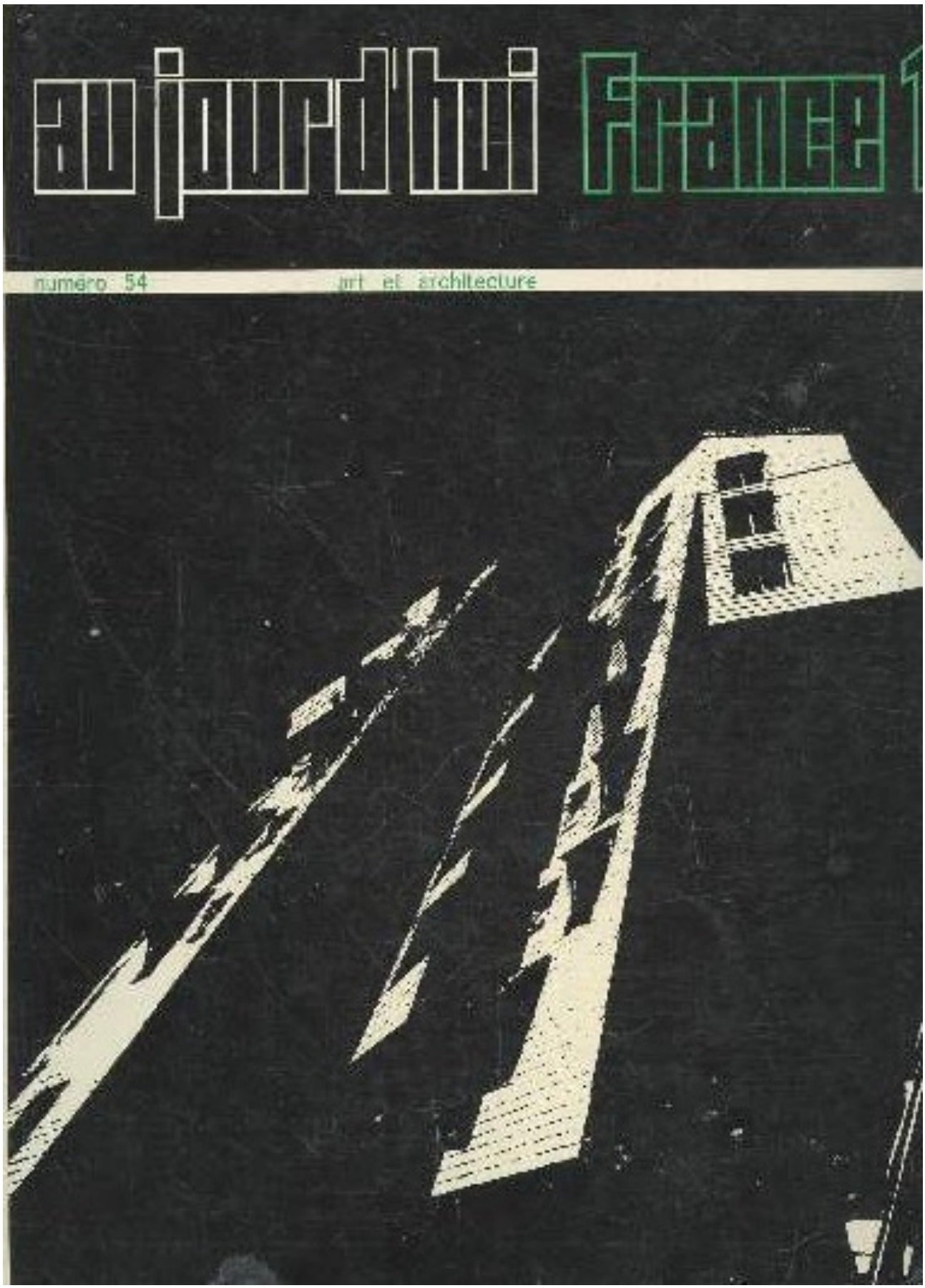


FIG 5 : Couverture de la Revue *Aujourd'hui , Art et Architecture* n°54 publiée en septembre 1966 . Source : Archives de Patrice Goulet.

perdue dans l'architecture contemporaine ». L'architecture de Paul Virilio et de Claude Parent (le groupe Architecture-Principe) cherche de plus en plus « une image la plus puissante possible », « l'image de quelque chose qui les frappe dans le monde qui les entoure ». Ils donnent à leurs bâtiments une image agressive, « l'image de l'objet-machine qui nous agresse et nous aliène ». Il n'y a pas de continuité de la forme, « tous les éléments donnent l'impression d'avoir passé une « *assembly-live* » (montage en direct). Les courbes de « leurs bâtiments ne sont pas vitalistes mais apparaissent comme un objet aérodynamique luttant contre une nature qui lui résiste ». Leur vision est proche des oeuvres de Paolozzi, de celles de Tinguely et de César selon Porro. Ils trouvent l'harmonie avec la nature « dans les relations entre les *formes* et pas dans les *contenus ».* Leur architecture oblique se manifeste dans « les lignes de composition du paysage »et « sa forme ne suit pas sa fonction ». Porro cite l'église de Nevers et « l'admirable effet de l'ombre et de la lumière » qui lui confère une atmosphère dramatique ainsi que le Palais des Congrès de Charleville « qui correspond selon lui à leur projet le plus abouti ». « L'image d'une machine fantasmagorique qui sort de terre » y est projetée de façon très claire. Le GIE (Groupe d'intérêt collectif) composé des architectes Labro, Orzoni et Roques après avoir été influencé par le romantisme allemand, a trouvé sa propre voie et sa forme d'expression est celle d'un individualisme exacerbé. À Avoriaz, ils ont couvert les bâtiments en toitures hors d'échelle ce qui donne selon Porro une atmosphère hallucinante et une image très puissante et terrible de « monstres géométrisés » dans un milieu naturel qui l'est également, avec une relation au paysage importante. Porro la compare à l'architecture de Parent et Virilio qui est conçue de l'extérieur vers l'intérieur. Elle montre un caractère informel et sa signifiance dont on peut trouver les résonances chez les peintres expressionnistes abstraits d'après-guerre, « cherchant à exprimer cette agonie lente de l'homme qui vit dans un monde en crise ». Quant à Bayley, Ginat et Marcoz, l'Atelier d'Architecture et d'Aménagement, créé au tout début des années 1960 par Hervé Baley (1933-2010) et Dominique Zimbacca (1928-2011), leur architecture inspire Ricardo Porro. Il considère Bayley, qui développe selon lui « un sens mystique et un peu panthéiste, est amoureux des philosophies et de l'art de l'Orient », comme l'un des architectes les plus lyriques. Bayley affirme en effet que « la véritable tradition française est celle des cathédrales gothiques, de l'architecture vitaliste, de l'exaltation de ce qui est vivant à travers le végétal ». Selon Porro, Bayley est proche de Wright et cherche à exprimer « le lien homme-paysage » tout en aboutissant à des solutions très économiques, comme pour les projets de villas de Fontenay, d'Ezanville, de Paris ou encore ses projets pour la Turquie.

Ricardo Porro considère qu'il faut suivre ces architectes prometteurs et « certaines de ces recherches individuelles valables qui montrent un effort véritable de création ». Ses choix sont abordés du point de vue de leur expression, des images qui se dégagent de leurs projets, depuis certaines références plastiques telles que l'expressionnisme abstrait ou encore l'art informel. Son approche phénoménologique est centrée l'expression d'une architecture non répétitive qui lui semble déprimante et inhumaine. Ces expressions architecturales nouvelles semblent être pour l'architecte un moyen de

vivre mieux et plus en harmonie avec la nature du fait d'espaces différents *a contrario* des espaces proposés par « les appliquants des formules urbanistiques de Le Corbusier et de fait de leur vitalisme ». Une phrase à la fin de l'article rappelle que certains de ces architectes parviennent tout de même à réaliser des projets économiques.

André Bloc meurt cette même année et Marc Emery, dont Porro aura le soutien sans faille devient le directeur de publication de *L'Architecture d'Aujourd'hui* qui s'ouvre à d'autres recherches disciplinaires comme celles de Roland Barthes ou de Guy Debord. Porro travaille quelques temps chez Claude Parent qui selon Patrice Goulet[143] avait les écoles d'art en admiration. Parent vient de projeter l'église Sainte Bernadette à Nevers. Porro aurait travaillé un temps également avec Jacques Couelle[144]. Sur quels projets? Malheureusement aucune trace ne subsiste de ces moments précieux. À son arrivée en 1966, Ricardo Porro s'associe à l'architecte polonais André Mrowieck qu'il vient de rejoindre [FIG 6] et qu'il a connu lors du Monument de la Baie des cochons en 1963. Ils répondent à l'incitation de Claude Parent qui conseille à Porro de participer au concours pour la Cité Universitaire de Villetaneuse[145] en 1966 [FIG 7, 8 et 9, 11, 12] ce qu'il fera assisté également des architectes Christian Cacaut et Jean-Claude Bernard[146], qui est membre du GIAP[147], groupe qui vient de se fonder. Le concours est remporté par Adrien Fainsilber [FIG 10]. Porro et Mrowieck répondent également au concours d'idées ouvert fin décembre 1966 pour un musée permanent de l'Air et de l'Espace à Paris en association avec les architectes Charles Cervello et l'ingénieur François Lombard en 1966. [FIG 13] et remporté par Guillaume Gillet. Le projet de Ricardo Porro et d'André Mrowieck entre en résonance avec les recherches de David Georges Emmerich, enseignant aux beaux-Arts depuis 1960, sur la morphologie structurale qui entend réconcilier architecture et ingénierie. Pour ce musée consacré à l'aviation et à la conquête spatiale, un immense hall d'exposition doit offrir aux visiteurs « le spectacle des avions suspendus dans l'air [148]». Porro décide « d'insuffler la dimension aérodynamique du projet à l'architecture elle-même » : « une gigantesque ossature métallique recouvre l'espace d'exposition ». et « donne à l'ensemble l'image d'une variation sur le thème de la mobilité[149].

---

[143] Entretien mené par l'auteure de Patrice Goulet le 15 avril 2021. Giuli/Goulet, Tome III. Patrice Goulet est le beau frère de Claude Parent. Il sera également l'un des seuls architectes à s'être penché à la fin des années 1970 et au début des années 1980 sur l'enseignement de Ricardo Porro. Il organisera une rétrospective à l'IFA en 1990.

[144] Selon Renaud De la Noue son associé dès le début des années 1980. Entretien mené par l'auteure. Giuli/De la Noue, Tome III.

[145] Voir à ce sujet la Revue *Le Carré Bleu* n°4, avril 1968 et la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* avril et mai 1968*,* n°137.

[146] Architecte qui a rénové la maison natale de Charles de Gaulle à Lille.

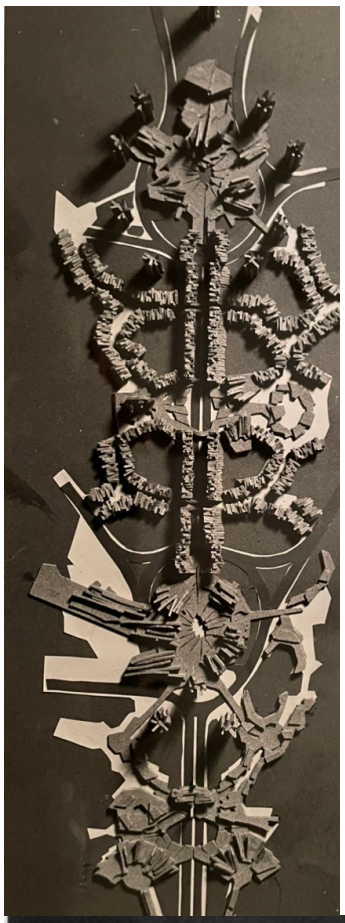
[147] Groupe International d'architecture prospective. Ces derniers ont obtenu le Grand Prix de Rome dans l'atelier Noël Lemaresquier.

[148] Description issue du site Centre Val de Loire. https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/rub/rub-64.html?authID=154&ensembleID=476.

[149] Ricardo Porro a fait don de ses maquettes au FRAC Centre Val de Loire.



FIG 6 : Ricardo Porro et l'architecte polonais André Mroviek travaillant sur le projet de l'Université de Villetaneuse. 1966. Source: Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 7 : Plan de zonage. Implantation des équipements et détails de principes. Coupes. Université de Villetaneuse. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



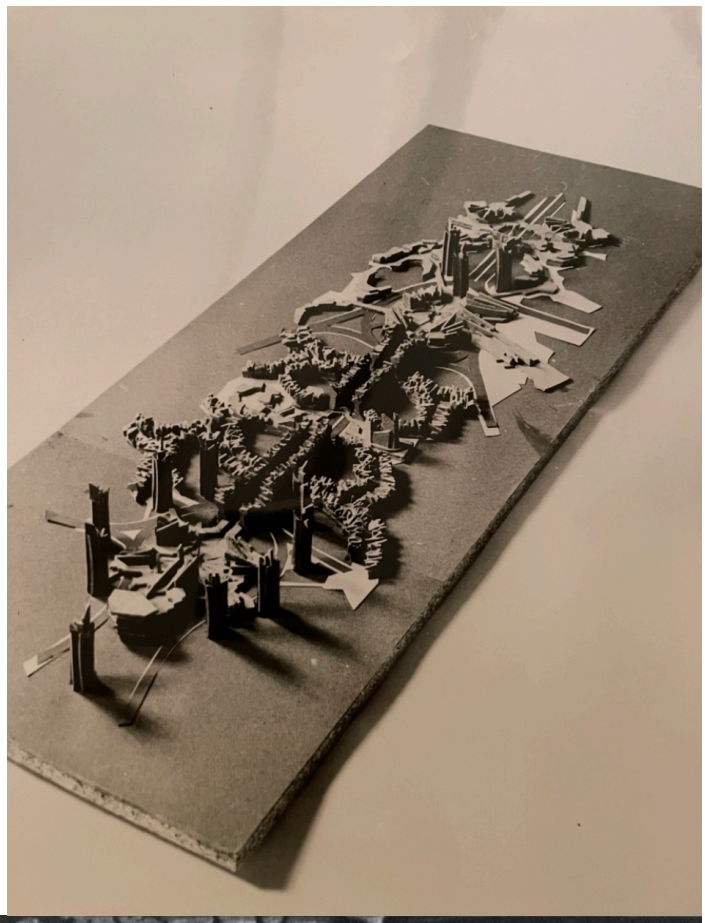




FIG 8 et 9 : Maquette de l'Université de Villetaneuse. Ricardo Porro. André Mrowiek. Source : archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 10 : Projet lauréat d'Adrien Fainsilber . Université de Villetaneuse. Source : *Le Carré Bleu*, Avril 1968.



FIG 11 et FIG 12 : Perspective sur le Boulevard et la place de l'Université de Villetaneuse. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

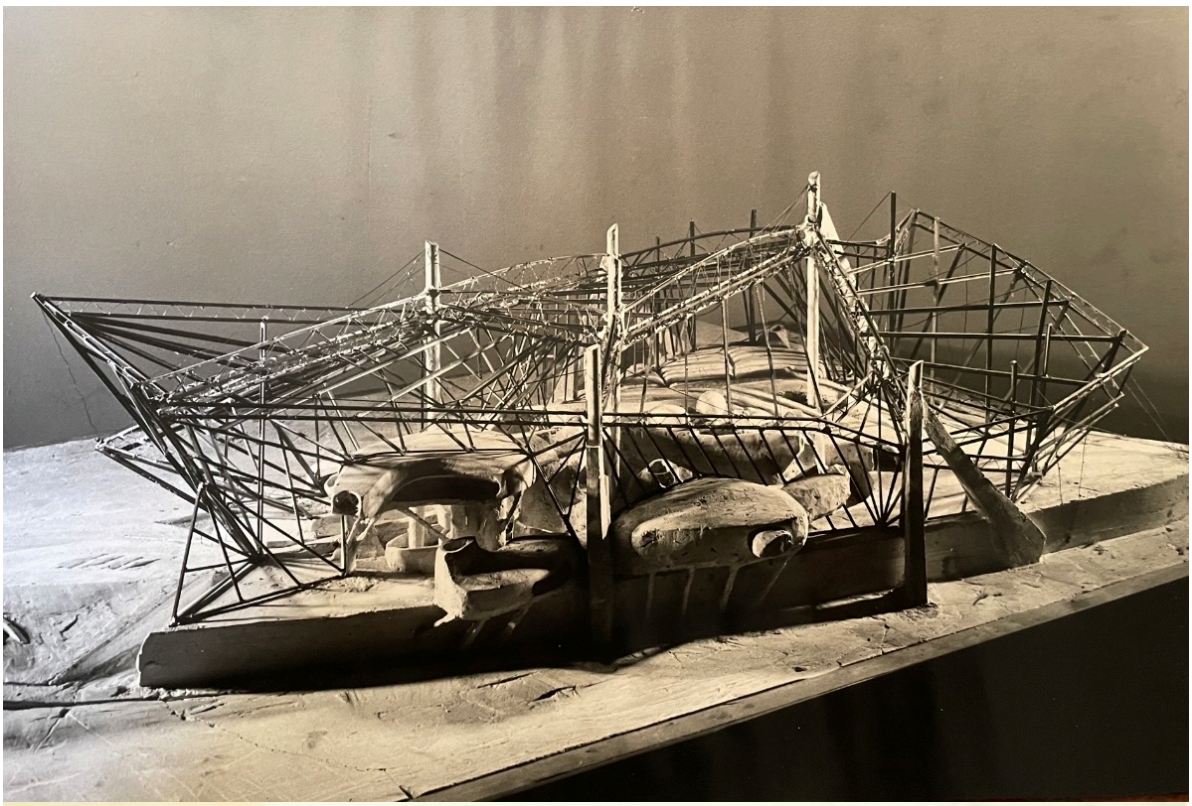




FIG 13 : Maquette du projet de Palais de l'air et de l'espace. Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 14 : Perspective du projet de Guillaume Gillet. Source : www.notre-dame-royan.com

Par la suite, Ricardo Porro obtient une mention au concours pour le pavillon qui représentera Cuba en vue de l'Exposition Universelle de Montreal en 1967 [FIG 15]. Dans la revue *Arquitectura Cuba* n°336[150], il est stipulé que Ricardo Porro, « dans une recherche d'expression nationale, recourt à l'art figuratif et porte les idées de représentations génitales de façon très poussée ». Alors que dans les écoles d'art, le recours à ce type de représentations « pouvait se justifier » du fait du symbole de la création représenté et même si le dessin du projet en soi est parfait et si « les volumes, les coupes, les espaces ne reflètent pas le plan », Ricardo Porro propose « un projet très éloigné des exigences demandées et de la rapidité, l'économie et la facilité de montage recherchées ». Ce sont Vittorio Garatti et Sergio Baroni, qui ont travaillé avec lui à Caracas et sur les écoles d'art de La Havane et qui auraient plus tenu compte du programme qui sont lauréats[151] [FIG 16]. Les architectes devaient penser des solutions qui permettent de couvrir plus d'espace avec moins de matériel et de façon plus économique, « *do more with less* », tout en conservant une identité. Selon Alain Marcoux, l'Expo universelle de Montreal est « la vitrine de l'expressionnisme formel en architecture [152]». mais c'est davantage l''architecture *space frame* qui y est représentée.

---

[150]« *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* »,*op.cit.* Toutes les citations suivantes sont issues de la même source.

[151] « De conception audacieuse, le pavillon de Cuba est constitué d'une série de figures géométriques jaillissant dans toutes les directions et épousant diverses formes. Parmi ces figures, certaines soutiennent des écrans sur lesquels sont projetés des films montrant, au public qui se trouve a l'extérieur du pavillon, divers aspects de la vie a Cuba. La charpente de l'édifice est en acier et les murs d'aluminium sont revêtus d'une couche de vinyle blanc. Des fenêtres rondes, au verre vivement coloré et des dômes de matière plastique apportent une note de gaieté. À l'intérieur, trois plans étages, conçus en même temps que les présentations pour qu'ils s'harmonisent avec elles, permettent de parcourir, sans interruption, un panorama de la vie cubaine. Le visiteur peut se faire une idée de la situation à Cuba avant la révolution et juger du travail accompli par la suite. Sous le thème "le phénomène social à Cuba", l'économie, l'industrie, l'agriculture, l'éducation, les soins médicaux et le bien-être social sont mis en relief » . Source: Guide officiel Expo 67 p. 12.

[152] Voir à ce sujet la thèse d'Alain Marcoux, « Expo'67, vitrine de l'expressionnisme formel en architecture : investigations sur son contenu, son contexte et son impact », Université du Québec à Montréal, mars 2007.

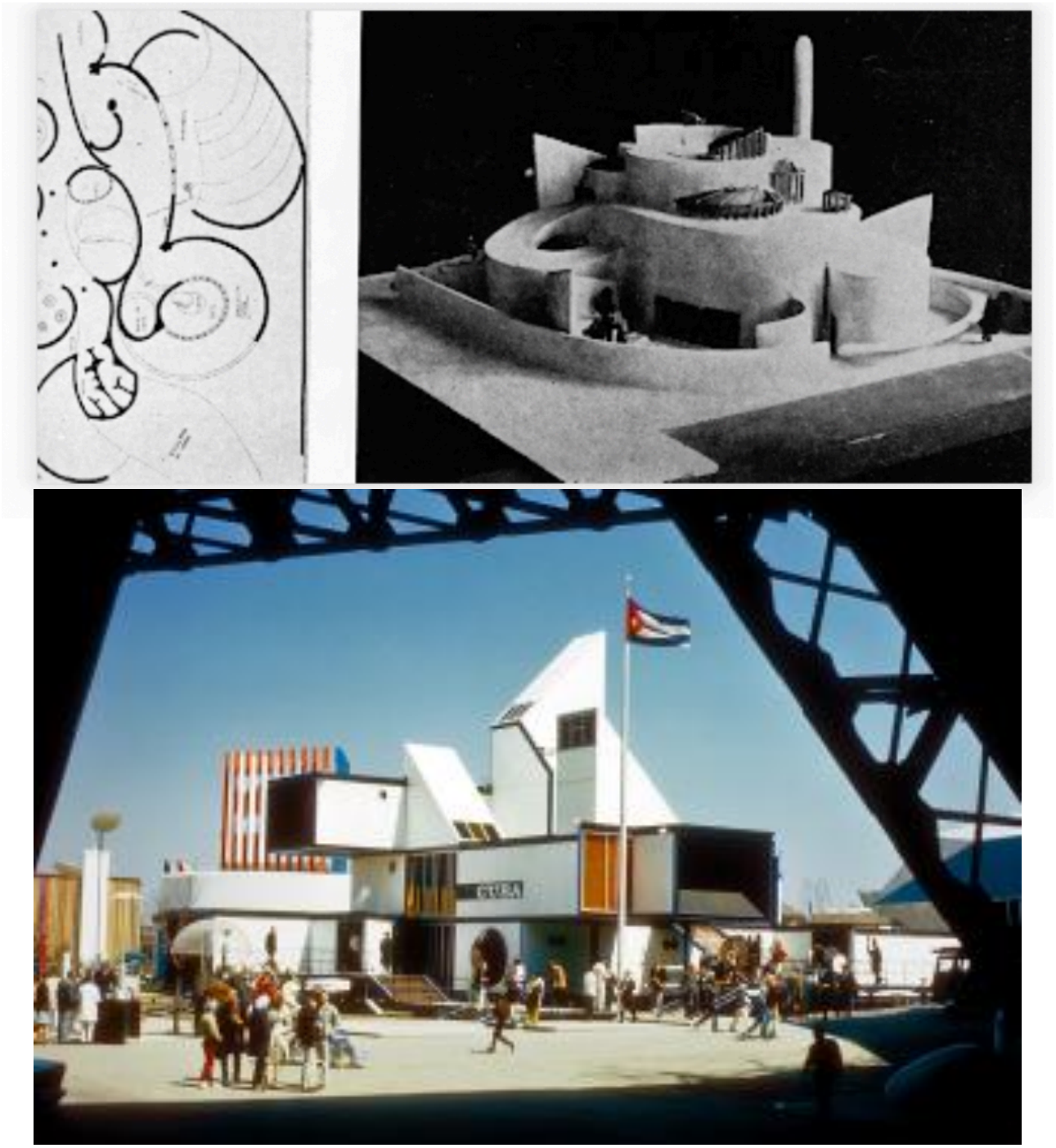


FIG 15 : Plan et maquette du projet de Pavillon pour Cuba à l'Exposition Universelle de Montreal en 1967. Source : Revue Arquitectura Cuba Anonyme, « *Arquitectura cubana en la expo 1967 de Montreal* », Revue *Arquitectura Cuba* n°336, 1966.
FIG 16 : Pavillon Cuba 1967. Vittorio Garatti/Sergio Baroni Source : Collection personnelle Bill Cotter. https://ville.montreal.qc.ca/memoiresdesmontrealais/expo-67-le-pavillon-de-cuba.

II L'enseignement de l'*Histoire critique de l'architecture* (1967)

II-I Conférences au Grand Palais

Dès le premier semestre de 1967, Ricardo Porro fait la connaissance de Louis Arretche qui a pour étudiants Philippe Panerai, Jean Castex, Jacques Lucan, Philippe Gresset ou encore Bernard Huet. Il parvient à enseigner en France comme assistant dans l'atelier et donne quelques conférences (les premières en France) au Grand Palais [153] dont il subsiste un témoignage précieux et une trace formelle, les notes prises par Philippe Gresset [FIG 17]. Selon Jean-Louis Violeau, Porro postule parmi dix architectes pour un cours d'*Histoire critique de l'architecture contemporaine* « censé rénover tout un pan de l'enseignement théorique de l'école [154]». Il semble que dès lors ses conférences développent une approche psychologique de l'espace et prennent un essor phénoménologique. En effet, la volonté de Ricardo Porro de saisir les phénomènes architecturaux l'amène dès 1967 à esquisser une *Histoire critique de l'architecture* et de l'urbanisme depuis les pensées du philosophe Hegel et de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin : Hegel pour son ouvrage *Esthétique* souvent présentée comme une théorie de l'adéquation entre un contenu, une idée, et sa forme ou son expression sensible ainsi que pour l'ouvrage *Phénoménologie de l'Esprit* dans lequel Hegel définit le *médiat* (ce qui suppose une médiation, un intermédiaire, le passage par des étapes pour atteindre son objet) et l'*immédiat* (ce qui est sans intermédiaire, antérieur à toute réflexion sur l'expérience)[155]. Wölfflin pour sa recherche sur la perception et l'expression des formes architecturales à l'occasion de son premier essai *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*[156] qui aboutira à l'ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*[157], approche pédagogique à la fois systématique et subjective, mettant à disposition des catégories permettant de caractériser les styles classique et baroque. Ce dernier ouvrage est d'un intérêt capital pour l'étude du baroque envers lequel Ricardo Porro porte un grand intérêt.

---

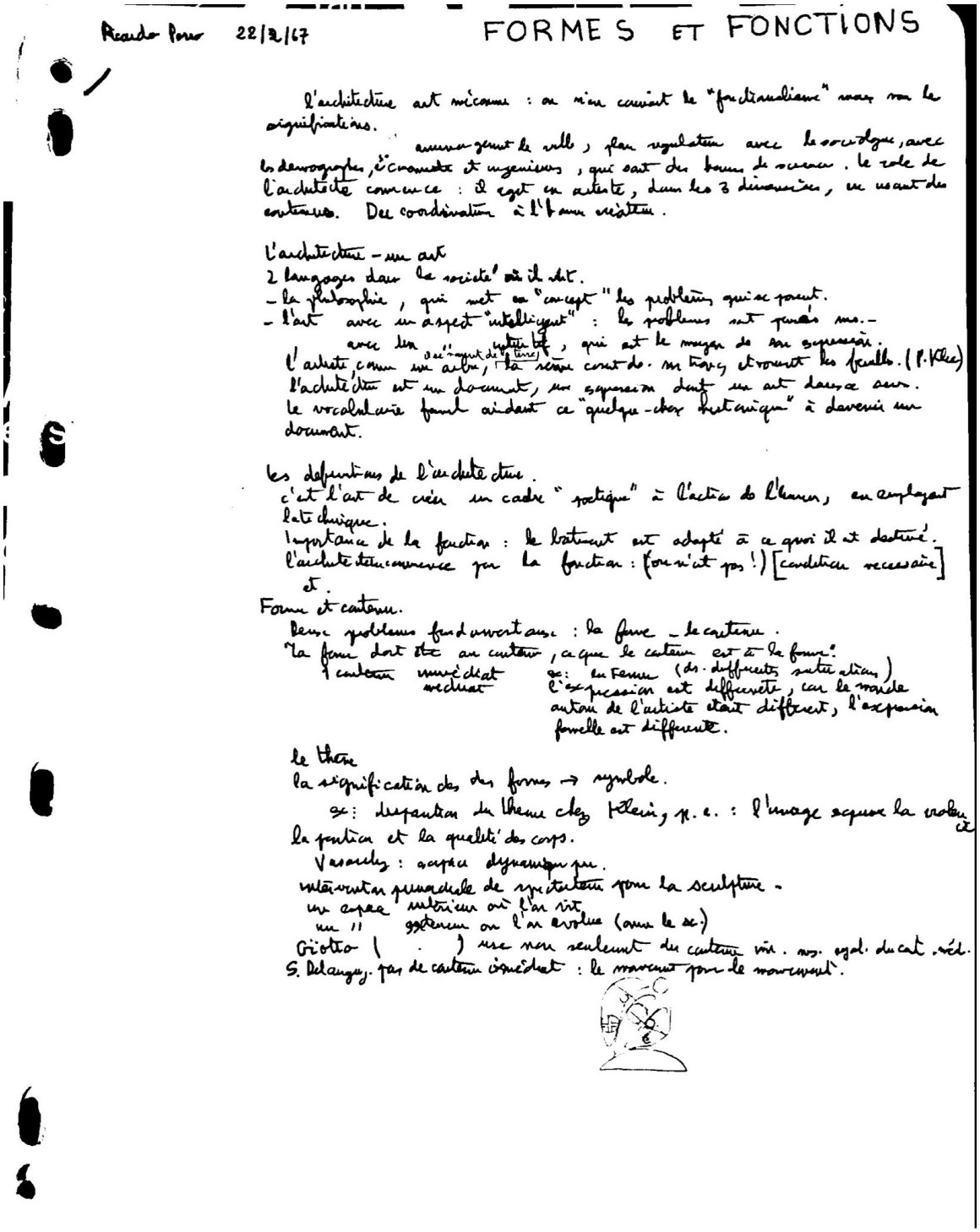
153 Son CV en témoigne ainsi que les notes de cours de Philippe Gresset, son étudiant en 1967 portées à la connaissance de l'auteure au cours d'un entretien mené en juin 2019. Giuli/Gresset, Tome III.

154 Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68,* Éditions Recherches, Paris, 2005, p.109. « José Charlet, Gilbert Cordier, Maurice Diricq, Roger-Henri Guerrand, Claude J. Harlaut, Pierre Joly, V.G Letia, Jean-Jacques Rivaille, Ionel Schein, Chae A. Stalles. Ionel Schein, Pierre Joly seront choisis mais leur cours ne dureront qu'une année et seront interrompus suite aux événements de mai 1968.

155 Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit,* Aubier, Tome 1, p. 72-77.

156 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolégomènes à une Psychologie de l'Architecture), Éditions de la Villette, Collection école d'architecture de Grenoble, (1re éd.1886).

157 Heinrich Wölfflin (trad. de l'allemand par Claire et Marcel Raymond), *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [« Kunstgeschichtliche Grundbegriffe »], Parenthèses, novembre 2017, (1re éd. 1915), 288 p.



Ricardo Porro 22/2/67

FORMES ET FONCTIONS

l'architecture est méconnue : on n'en connaît le "fonctionnalisme" mais non les significations.

aménagement de ville, plan régulateur avec le sociologue, avec les démographes, économistes et ingénieurs, qui sont des bonnes de science. le rôle de l'architecte commence : il agit en artiste, dans les 3 dimensions, en usant des contenus. Des coordinateurs à l'homme créateur.

L'architecture – un art
2 langages dans la société où il vit.
– la philosophie, qui met en "concept" les problèmes qui se posent.
– l'art avec un aspect "intelligent" : les problèmes sont pensés ms.–
avec un " intuitif, qui est le moyen de son expression.
l'artiste, comme un arbre, (il se nourrit de la terre) la sève court de son tronc et nourrit les feuilles. (P. Klee)
l'architecture est un document, une expression dont un art dans ce sens.
le vocabulaire formel aidant ce "quelque-chose historique" à devenir un document.

les définitions de l'architecture.
c'est l'art de créer un cadre "poétique" à l'action de l'homme, en employant la technique.
Importance de la fonction : le bâtiment est adapté à ce quoi il est destiné.
l'architecture commence par la fonction : (ou n'est pas !) [condition nécessaire]
et.
Forme et contenu.
Deux problèmes fondamentaux : la forme – le contenu.
"la forme doit être au contenu, ce que le contenu est à la forme".
1 contenu immédiat ex : en Ferme (ds. différentes situations)
médiat l'expression est différente, car le monde autour de l'artiste était différent, l'expression formelle est différente.

le thème
la signification des des formes → symbole.
ex : disparition du thème chez Klein, p. e. : l'image exprime la violence
la position et la qualité des corps.
Vasarely : espace dynamique pur.
intervention primordiale de spectateur pour la sculpture.
un espace intérieur où l'on vit
un " extérieur où l'on évolue (comme le sc.)
Giotto (.) use non seulement du contenu im. ms. égal. du cont. méd.
S. Delaunay. pas de contenu immédiat : le mouvement pour le mouvement.

FIG 17 : Première feuille de notes prises lors du premier cours de l'année 1966/1967, le 22 février 1967, au second semestre. Source: Archives de Philippe Gresset.

La première conférence que Porro donne aux Beaux-Arts est intitulée « Formes et Fonctions [158]». Ricardo Porro l'introduit en arguant que l'on connaitrait les fonctions mais pas les significations de l'architecture. Le rôle de l'architecte, passant tour à tour « du coordinateur à l'homme créateur », serait d' « agir en artiste dans les trois dimensions en usant des contenus ». L'architecture est pensée par l'architecte depuis la philosophie qui met en concept les problèmes qui se posent à l'homme et depuis l'art qui dévoile son intuition. Porro fait à ce sujet référence à la parabole de l'arbre de Paul Klee issue de sa *Théorie de l'Art Moderne*[159] afin d'expliquer sa méthode de l'architecte-artiste. En effet, Klee attribue à l'artiste un rôle social, culturel, moral. Ainsi, l'artiste se nourrit de la terre, des racines affluent vers lui, la sève le pénètre. Il se trouve dans la situation du tronc et sous l'impression du courant qui l'assaille, achemine les données de sa vision. Klee avance que « L'art ne reproduit pas le visible, l'art rend visible [160]». Cependant, l'arbre forme ses branches mais ne respecte pas le modèle de ses racines. Le haut ne peut être le simple reflet du bas.

Porro poursuit et donne une définition de l'architecture légèrement différente de celle qu'il avait énoncée à l'occasion du manifeste publié en 1965 dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* par André Bloc. Elle est « un cadre poétique à l'action de l'homme en employant la technique [161]». De plus, « le bâtiment doit être adapté à la fonction pour laquelle il est destiné ». Mais si l'architecture a pour condition nécessaire sa fonction, sa seconde condition est celle d'être « un document », une expression (un art en ce sens), grâce à son vocabulaire formel. Porro précise sa pensée dialectique de la *forme* et du *contenu* et énonce pour la première fois deux aspects théoriques : « le *contenu immédiat »* (le thème) et le « *contenu médiat »* (le langage véhiculé par la forme). Les exemples donnés en vue d'éclaircir son propos appartiennent au domaine de la peinture (Klein, Vasarely, Giotto, Sonia Delaunay) et de la sculpture. Le *contenu médiat* et *immédiat* seraient présents dans la forme architecturale. Il rappelle que le formalisme est « une forme privée de contenu », ce qu'il avait déjà exprimé dans son manifeste de 1965.

D'autre part, Porro, souligne que comme Klee, il regrette que le phénomène de simultanéité, la coexistence de multiples dimensions dans un même complexe à l'instar de la musique, soit absent du domaine de l'enseignement et du discours. S'en suivent des considérations sur le rythme comme incitation au mouvement à partir du poème de Baudelaire « La beauté [162]» mais également sur « l'échelle humaine [163]», qu'il explique à l'aide de cette citation de Protagoras « l'homme est la mesure de toute

---

158 Voir les notes de cours de Philippe Gresset (cours du 22 février 1967). Les citations suivantes sont issues de la même source.

159 Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, édité et traduit par Pierre-Henri Gonthier, 1964, (1re édition 1945) 174 p. Transcription de la conférence qu'il a donnée à la Société d'Iéna en 1924 et publiée de façon posthume en 1945.

160 *Id.*

161 Citation issue des notes de cours de Philippe Gresset. Les citations suivantes viennent de la même source.

162 *La Beauté* est un sonnet de Charles Baudelaire, publié dans son recueil *Les Fleurs du mal* en 1857 .

163 Citation issue des notes de cours de Philippe Gresset. Les citations suivantes sont issues de la même source.

chose ». Porro considère que « le rythme et l'échelle sont attachés au mode expressif de l'architecture et à la manière dont on conçoit le monde (*Weltanschauung) ».* Il illustre son propos en montrant des exemples architecturaux (qui sont quasiment tous des monuments) comme la place et la basilique Saint Pierre de Rome, le Parthénon, l'église Saint Charles de Borromini, la *Sagrada Familia* de Gaudi, les cathédrales gothiques, l'architecture d'Asplund, la Maison sur la Cascade (seule exception mais cette maison n'est pas de l'habitat social) et le musée Guggenheim de Wright, et des oeuvres de Paul Klee et de Pablo Picasso.

Ricardo Porro commence, à l'occasion de la seconde conférence donnée en 1967 aux Beaux-Arts, par convoquer Bruno Zévi et Le Corbusier en préambule en rappelant leurs définitions de l'espace. Depuis Zévi qui affirme que « L'espace interne constitue le critère principal pour le jugement d'un édifice [164]» , Porro avance que « l'espace est l'interprète le plus important de l'architecture [165]» et que « l'espace correspond également au rapport entre positions et qualités des corps » , définition interprétée depuis le *Modulor* de Le Corbusier. Cette seconde conférence porte sur l'interprétation de bâtiments et est axée sur les différences entre classique et baroque à partir de multiples exemples issus d'un *corpus* sélectionné. Elle investit largement les principes wölffliniens issus de l'ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art.* Véhiculés par Angel Guido en Amérique latine comme montré en première partie de la thèse, les principes de Wölfflin sont une source importante de l'enseignement de l'Histoire critique chez Ricardo Porro qui exploite ce qui fait la spécificité de la démarche wölfflinienne : la comparaison binaire et les confrontations entre deux œuvres, classique et baroque, le classique étant considéré comme linéaire (c'est-à-dire qu'il projetterait le spectateur en surface) et le baroque comme pictural (le spectateur pénétrerait l'espace en profondeur). Il précise que pour le baroque, le *contenu immédiat* (fonction) perdrait de l'importance par rapport au *contenu médiat* (langage, communication) et avance ainsi que « l'architecture baroque serait, davantage et par essence, porteuse de messages ».

Il donne une troisième conférence depuis l'ouvrage de Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture* qui constitue à elle seule l'importance de cette source avec celle d'Heinrich Wölfflin. Ricardo Porro a parcouru les bâtiments qu'il présente. Le *corpus* de son *Histoire critique de l'Architecture,* quasiment identique à celui de Zévi débute par l'architecture grecque et fini par le Musée Guggenheim de Wright. L'interprétation qu'il fait des bâtiments exposés est orientée vers l'architecture organique que prône Zévi. Porro y adjoint la méthode empirique et inductive de Wölfflin. Il analyse d'abord les architectures suivant qu'elles se trouvent disposées en plans statiques et parallèles au spectateur ou en profondeur. Il distingue ensuite les formes fermées témoignant d'une symétrie et les formes ouvertes qui manifesteraient du fait de leur asymétrie « un monde illimité ». L'analyse porte également sur « les rapports des parties au tout », ce qui permet à Porro de distinguer le classique (qui raconterait une

---

[164] Bruno Zévi, *Apprendre à voir l'architecture,* Les éditions de Minuit, 1959, p. 17.

[165] Notes de cours de Philippe Gresset, Conférence de 1967 depuis les *Principes fondamentaux de l'histoire de l'Art* de Wölfflin. Les citations suivantes sont issues de la même source.

histoire large) et le baroque (qui raconterait un moment particulier à son point culminant). Enfin, il distingue « la clarté et l'obscurité », principes qui permettent de distinguer le classique du baroque qui semblerait fuir la clarté pour signifier que quelque chose n'a pas été résolu. Wölfflin considère que ces principes sont valables pour tous les arts visuels et sont applicables à d'autres périodes du fait d'un modèle cyclique[166].

Les cours de Ricardo Porro n'auront pas duré une année complète du fait des événements de 1968 mais il est possible de se faire une idée de l'état d'esprit et de l'engagement dans certains de ces nouveaux cours d'Histoire à cette époque comme Ionel Schein qui professait « *L'histoire critique*, c'est l'histoire des révolutions, de toutes les révolutions et sur tous le territoires [167]». Ricardo Porro y montre, en tous les cas, un positionnement critique.

[166] Voir au Tome I.

[167] Anne Debarre » Les enseignements d'histoire dans la formation des architectes : des Beaux-Arts aux UP parisiennes, des pédagogies diversifiées (1965-1973), in *Les années 1968 et la formation des architectes, Éditions Point de vues, ATE,* 2018, pp. 54-67.

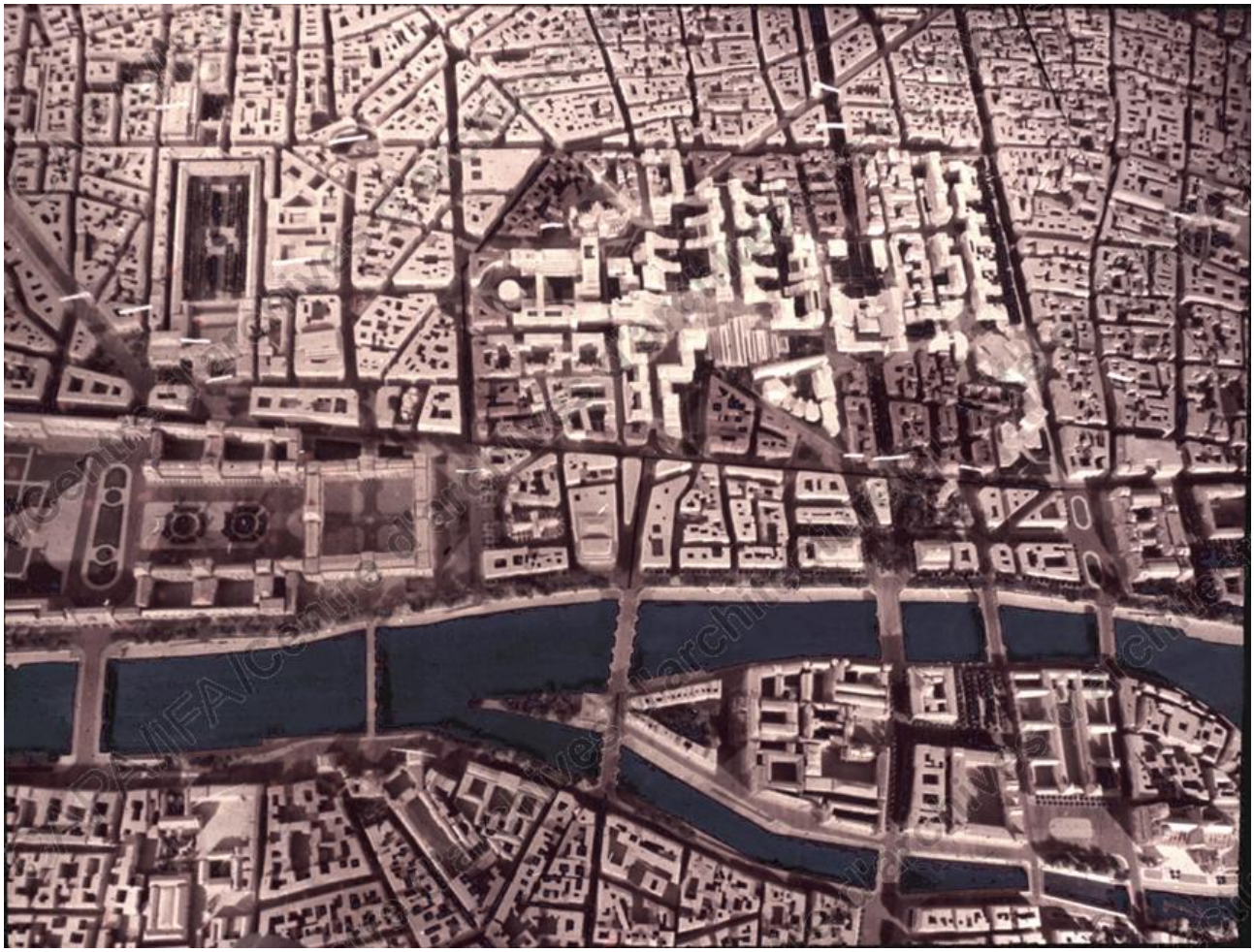


FIG 18 : 1967. Concours pour l'aménagement du quartier des Halles, Paris 1er . vue de maquette. Source : Objet ARRET-B-67-01. Dossier 258 AA 17/1. Fonds Arretche, Louis (1905-1991).

II-II L'effacement des frontières : intergénération et interdisciplinarité

Porro montre à cette période un volonté d'abolir les frontières d'abord entre l'enseignement et sa pratique personnelle, puis entre maître et élèves puisqu'il enrôle certains dans les projets de concours internationaux auxquels il répond et enfin entre l'architecture et tous les arts que cela soit la poésie, la littérature, la peinture, la sculpture, le design, le cinéma. Cette abolition est fondamentale dans son enseignement puisqu'elle conditionne les possibilités d'un projet et constitue sa réponse à la crise de l'expression. Il devient consultant sur le concours d'aménagement du quartier des Halles auquel répondent Louis Arretche, assisté de ses étudiants Philippe Panerai, René Verhlac et Jean Castex, durant le premier semestre de 1967 [FIG 18]. Selon ce dernier, Arretche, « pour l'entraînement au prix de Rome 1966, avait lancé l'appel « Dessinez la ville » et organisé trois ateliers pour répondre à ce concours, rue Bréa, à deux pas de son agence de la rue Champlain [168]». Il était invité avec Philippe Panerai et René Verhlac à trouver trois solutions pour le centre de Paris-Capitale. Panerai[169], qui a fait la connaissance de Porro à cette occasion se souvient de la situation économique difficile dans laquelle il se trouvait à son arrivée en France et de l'aide que lui avait proposée Arretche. Arrivé comme consultant sur le projet « alors que le travail avait déjà commencé[170] », Porro avait « une idée très précise de l'architecture qui n'était pas celle des autres participants ». Il était stimulant « mais n'arrivait pas très tôt le matin pour travailler ». Jean-Louis Violeau mentionne à l'occasion de la publication de son ouvrage *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles[171]* la participation de Ricardo Porro à ce concours ainsi que Philippe Panerai dans un article intitulé « Les territoires de l'architecture. Petit parcours d'analyse urbaine [172]». Panerai qui n'a encore jamais voyagé ailleurs qu'en Europe décide de visiter en août 1967 les écoles d'art de La Havane qui font alors la réputation de Ricardo Porro en France et lui ouvrent les portes de l'enseignement[173]. Cette expérience ne sera pas suivie d'autres occasions pour Porro de travailler avec ce groupe. Par contre, assisté d'André Mrowieck, il répond au concours de la Maison de la Culture du 19ème initié par André Malraux qui ne verra pas le jour [FIG 19,20,21]et à celui du centre d'Espoo en Finlande [FIG 22,23]– concours dont le lauréat sera Alvar

---

[168] Jean Castex, « De l'atelier Arretche à UP3, Versailles 1965-1975 : la recherche d'une nouvelle pédagogie », in Caroline Maniaque, *Les années 68 et la formation des architectes, id.*

[169] Giuli/ Panerai, Tome III.

[170] Voir à ce sujet la note 130 de l'ouvrage de Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 1968, Éditions Recherche,* 2005, p. 70. François Deslaugiers décrit Arretche comme un patron « ouvert » et « eclectique ». dans *AMC* n°28, 1992, p.11. Propos recueillis à l'occasion du décès d'Arretche par Pascale Joffroy.

[171] Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, 2018, p. 440 et Projet 31.

[172] Philippe Panerai, « Les territoires de l'architecture, Petit parcours d'analyse urbaine », 2012. https://issuu.com/bozines/docs/2012-panerai-marnes.

[173] Voir l'entretien Giuli/ Panerai, Tome III.

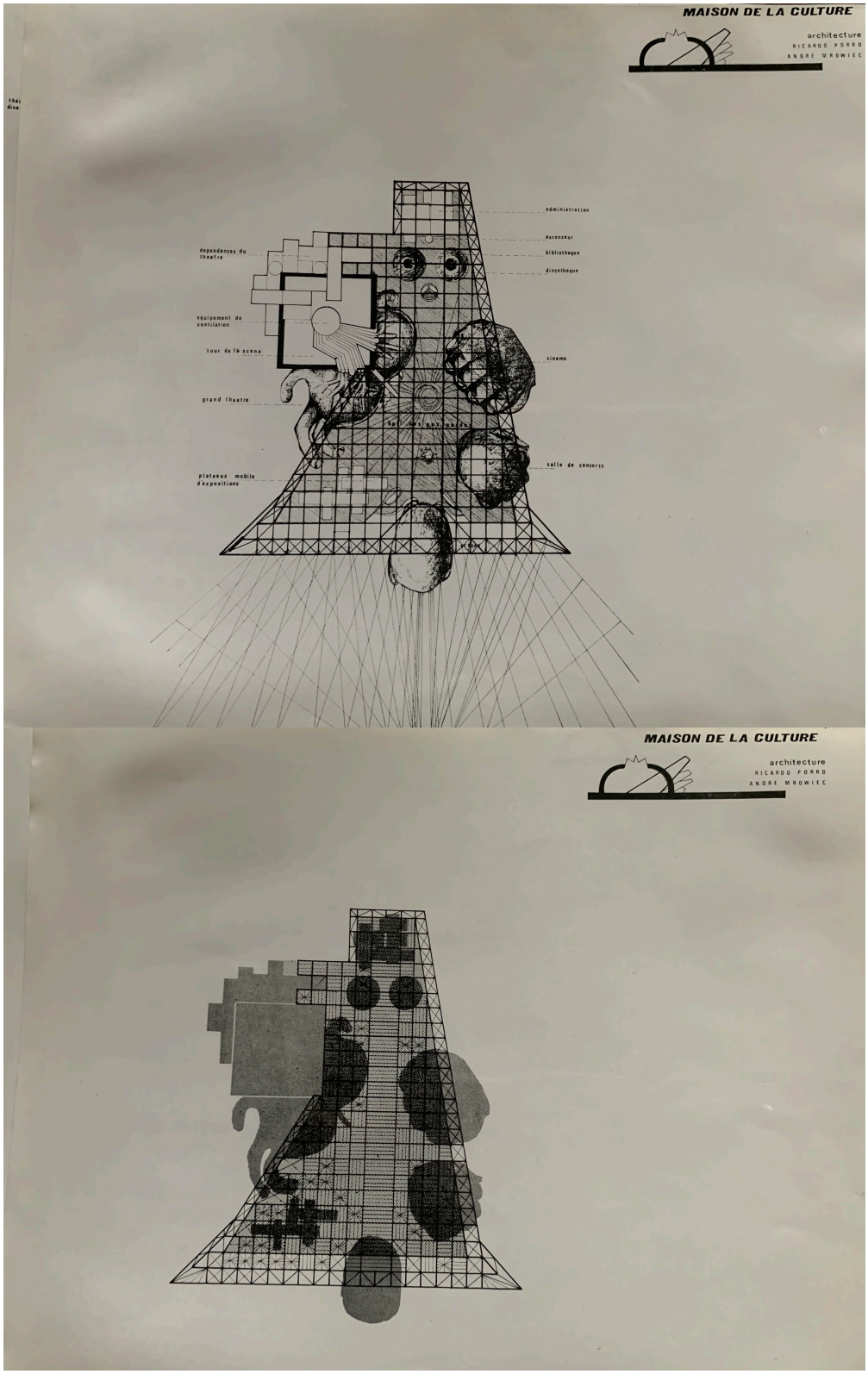


FIG 19 : Plans masse de la Maison de la Culture 1967. Le logo de l'agence de Ricardo Porro représente une des voûtes des écoles d'art de La havane et le projet pour le Monument de la Baie des Cochons. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

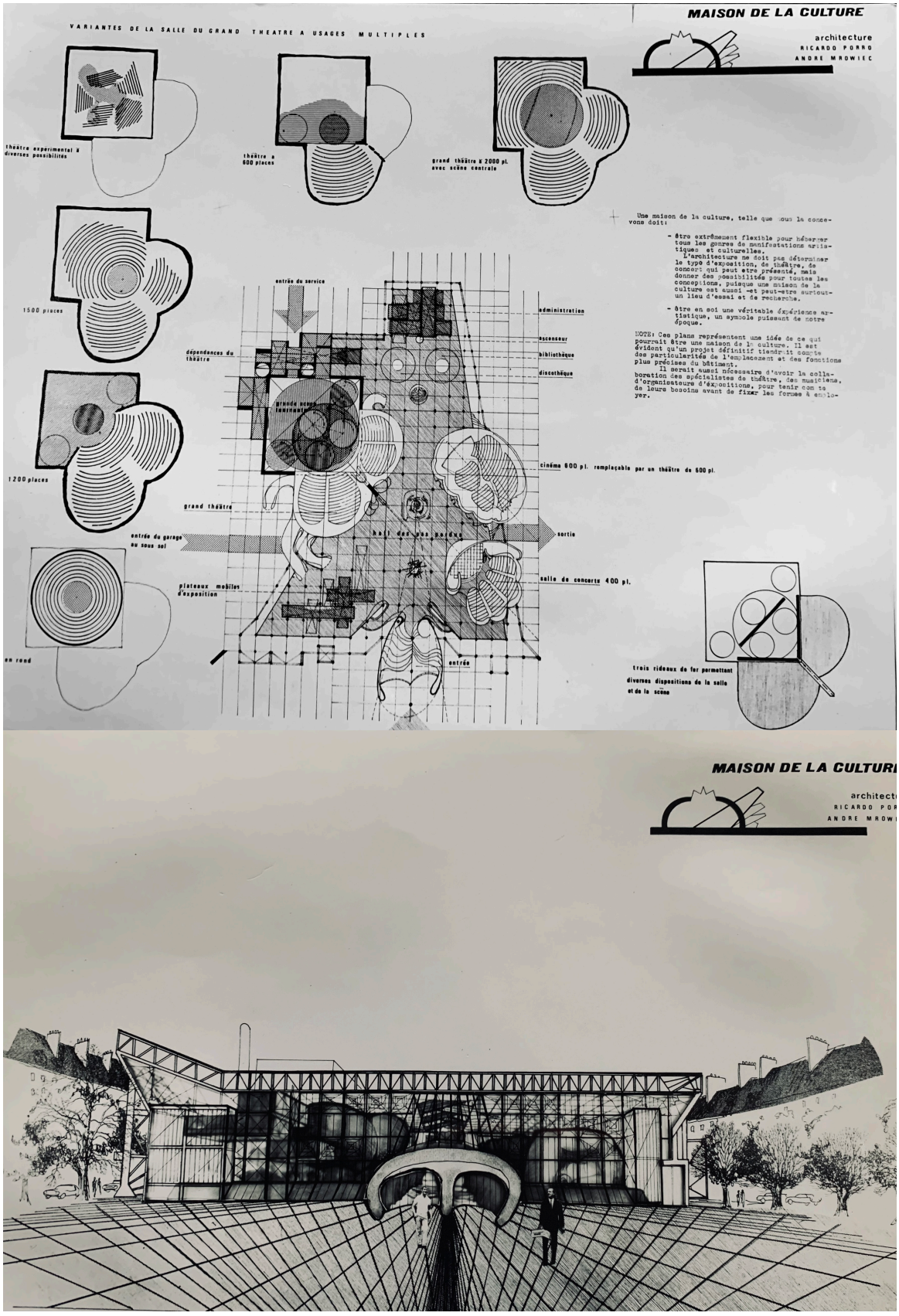


FIG 20 et 21 : Plan masse et Perspective frontale.. Source : Archives personnelles de l'architecte.

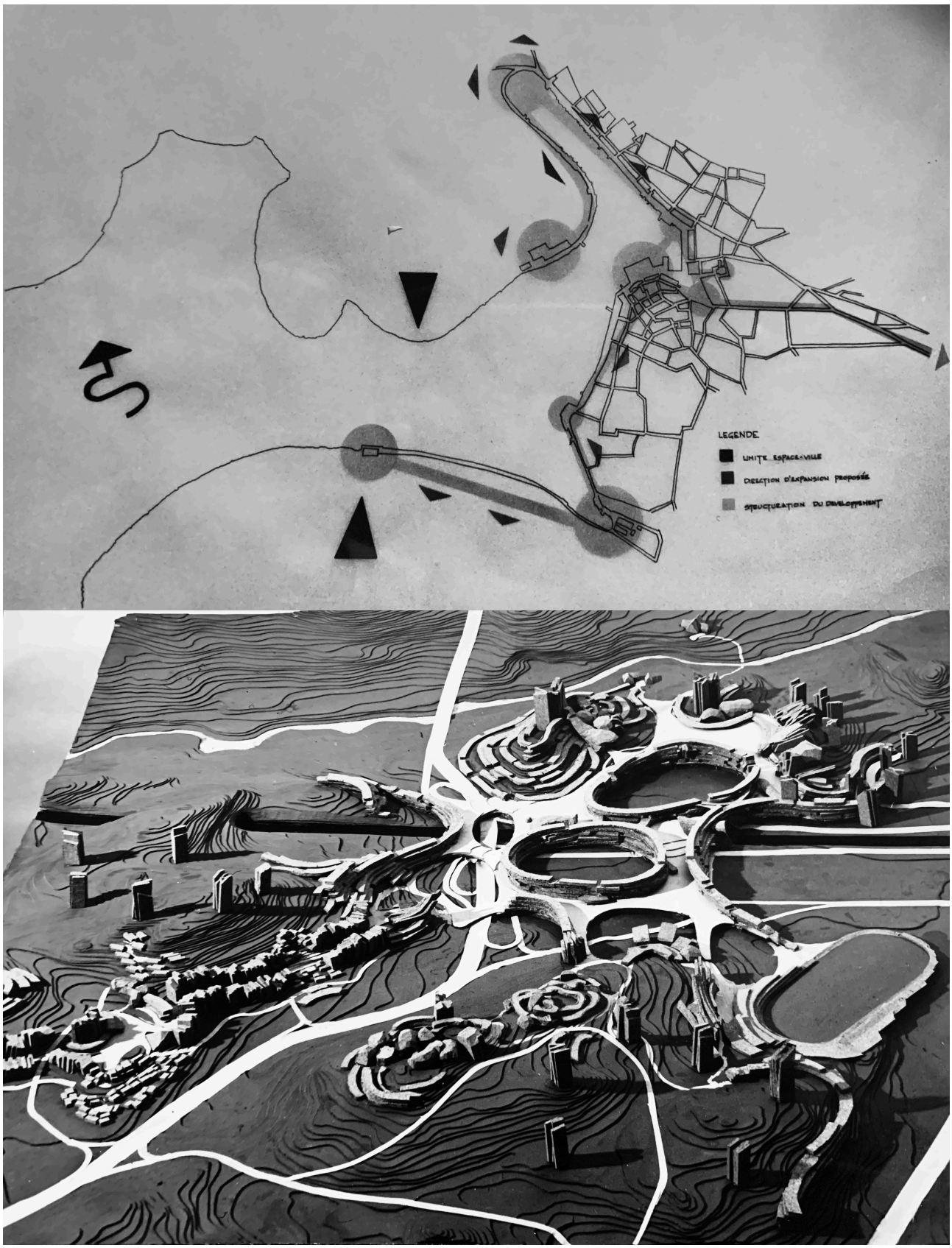


FIG 22 : Plan de proposition de développement d'Espoo en Finlande. Concours 1967. Ricardo Porro aidé d'étudiants des Beaux-Arts. Mentionné dans le CV de son dossier administratif aux Archives nationales. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 23 : Maquette du développement d'Espoo. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

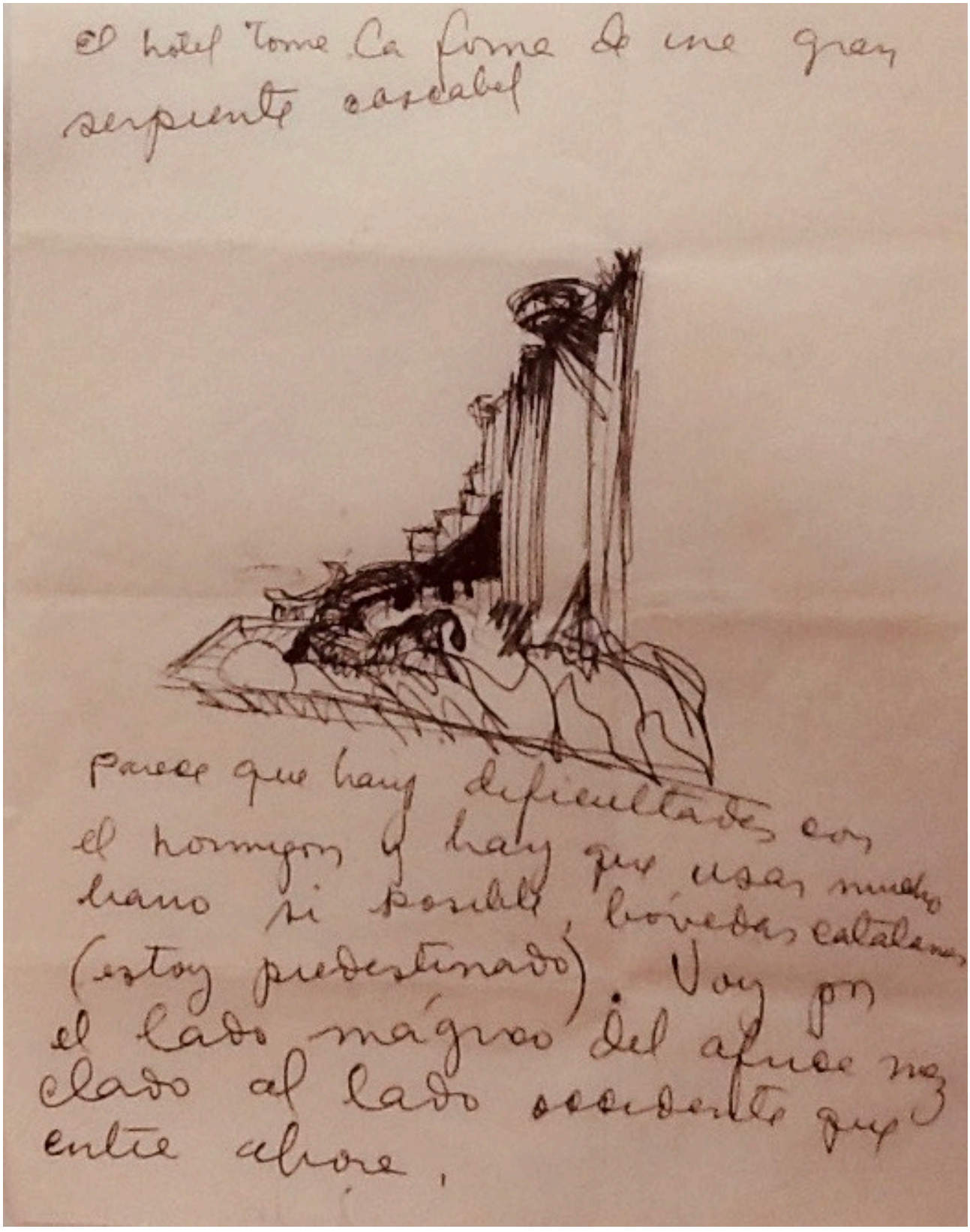


FIG 24 : Croquis du projet d'Hôtel à Dakar daté de 1968. Porro présente son projet auquel il désire donner la forme d'un *serpiente cascabel,* un serpent à sonnette. Source : Archives de son ancien étudiant havanais Heriberto Duverger.

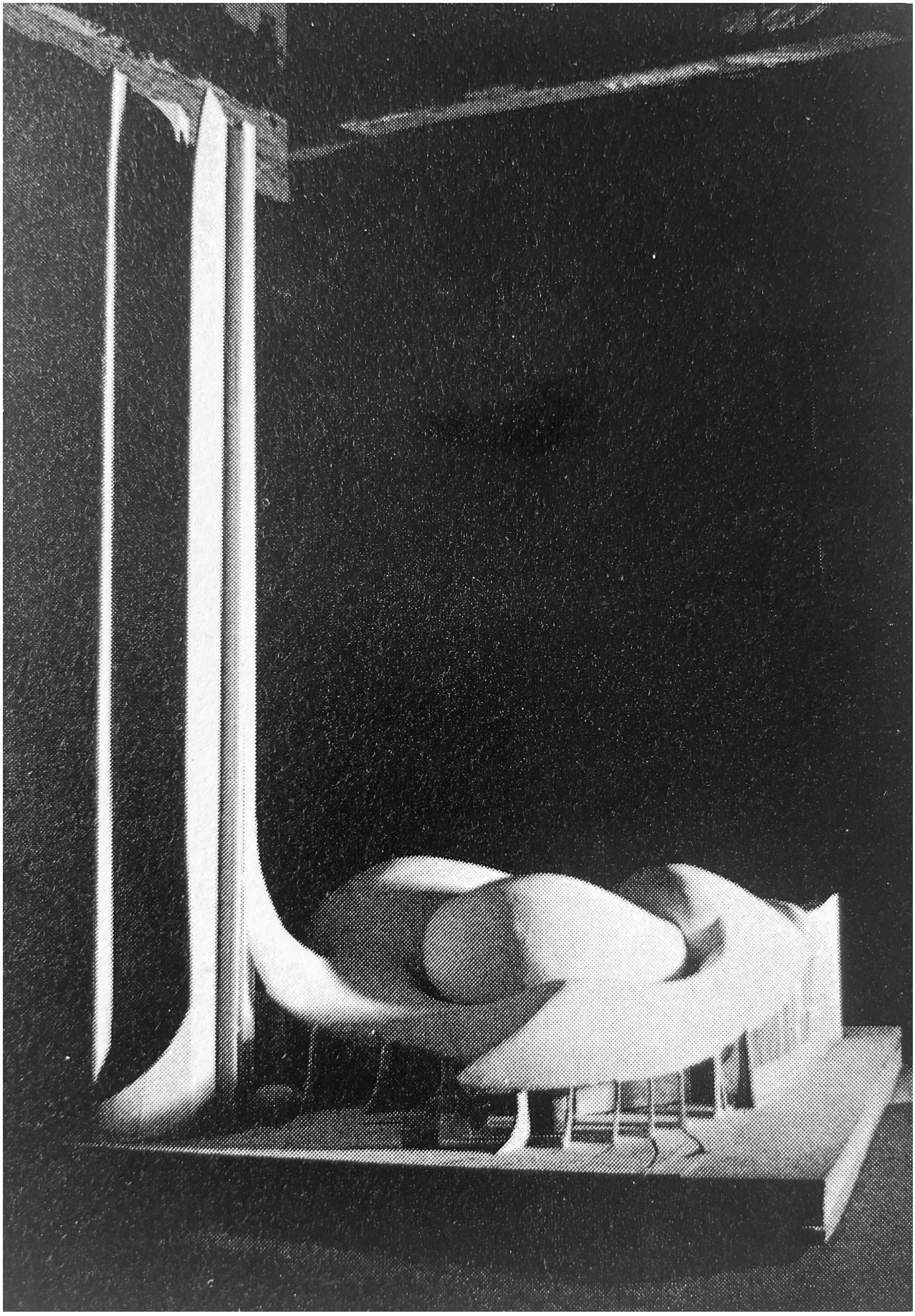


FIG 25 : Maquette du projet d'hôtel à Dakar. Source : Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

Aalto – aidés de quelques élèves des Beaux-Arts[174]. L'année 1967 marque sa participation à un autre concours pour un hôtel à Dakar dont Heriberto Duverger, ancien étudiant de La Havane, détient une esquisse envoyée dans un courrier de Porro [FIG 24]. Le projet a une forme symbolique de serpent avec ses oeufs. Une photographie de la maquette est publiée dans la revue *Opus International* dans un dossier intitulé « L'image érotique » en 1970 [FIG 25].

C'est également l'année au cours de laquelle il conçoit la scénographie d'exposition – et se remet à la sculpture – intitulée « *Das Buch als Kunst* » et organisée par l'éditeur germano-cubain Robert Altmann du 22 juillet au 20 août 1968 dans la salle de réunion d'une école de Vaduz [FIG 26,27,28,29] Altmann fonde les éditions *Brunidor* au début des années 1960 et se spécialise dans les livres d'artistes. Les panneaux de l'exposition créés par Porro, faits de courbes et contre-courbes, permettent à la fois un espace collectif et d'autres plus intimes. Les sculptures de Porro sont mises en valeur dans chacun de ses espaces et sont également supports des livres. Le projet du mécène est de réunir des peintres et des poètes autour de l'oeuvre collective que représente le livre d'art. Six conférences ont lieu du 1er au 15 août 1968 à cette occasion dont celle des poètes Paul Celan, et Gherasim Luca. Ricardo Porro qui se présente comme professeur à l'école des Beaux-Arts, propose lui une communication intitulée « Méthode de conception dans l'architecture ». Cette méthode s'appuie sur l'effondrement des limites entre les arts opérant depuis le milieu des années 1960, en lien avec la naissance des avant-gardes et la chute du système des Beaux-Arts et en réponse à la rupture entre l'art et la vie.

[174] Voir à ce sujet son CV de 1952 à 1970 où figure sa participation aux concours et la mention de ses élèves des Beaux-Arts qui ne sont pas nommés. Archives nationales côte 20010434/1). Dossier administratif (non reproductible)

robert altmann projekt

2012
Celan in Vaduz
Das Buch als Kunst

Buch als Kunst
Celan in Vaduz
Todtnauberg
Quaderno III
Ausstellung III

Das Buch als Kunst - 1968

Das Buch als Kunst von 1968

[...]
Bereits im September 1967 hatte Altmann die Idee, im folgenden Sommer in Vaduz eine kleine Ausstellung zu machen, um Tage, das neueste Buchobjekt mit Metallarbeiten Roman Sprengers und Gedichten Hans-Jörg Rheinbergers, das in seinen Editions Brunidor erscheinen sollte, öffentlich zu zeigen, so schreibt er es an Rheinberger. Die beiden jungen Liechtensteiner lebten in Berlin, Sprenger in künstlerischer Ausbildung, Rheinberger als Student der Philosophie. Zu welchem Zeitpunkt Altmann sich entschloss, die ganze Produktion des Brunidor Verlags, begleitet von einem Katalog, in Vaduz zu zeigen, ist nicht festgehalten.

Ausserdem sollte nicht nur die „klassische Moderne" der Bibliophilie, also die 17 Projekte unter



seiner verlegerischen Leitung, gezeigt werden, sondern auch die künstlerisch experimentelle, damals selbst für Paris hoch aktuelle Collection de l'Avant Garde, die sein Sohn Roberto Altmann leitete. Sie umfasste 22 Publikationen, gestaltet „in der Linie des von Isidore Isou proklamierten Prinzips des ‚Lettrismus' " als eines neuartigen Versuchs, wie Robert Altmann in seiner Vorrede im Katalog schreibt. Auch dieser zweite Teil der Ausstellung ist im Katalog Das Buch als Kunst. Ausstellung bibliophiler Ausgaben. Editions Brunidor und Collection de l'Avant Garde ausführlich dokumentiert.

Vermutlich im Frühjahr 1968 besprach sich Altmann mit Robert Allgäuer, dem damaligen Landesbibliothekar in Vaduz, der die noch junge Landesbibliothek leitete. Allgäuer verfolgte das Projekt wohl mit Spannung und beriet Altmann, wo er konnte. Vor Ort übertrug Altmann Josef Wolf, einem jungen promovierten Germanisten und Lehrer am Collegium Marianum, dem liechtensteinischen Gymnasium, die Betreuung des Ausstellungsvorhabens und der Herstellung des schmalen Katalogs. Die technische Leitung sollte Peter Wirtz, Student, ebenfalls aus Vaduz, übernehmen. Beide haben Altmann nach der Ausstellung für seine anerkennenden Schreiben und das



Ausstellungsdisposition & Skulpturen von Ricardo Porro

FIG 26 : Scénographie d'exposition « Das Buch als kunst », Ricardo Porro, 1968. Les sculptures de Ricardo Porro sont exposées ainsi que la collection de l'Avant-garde de Robert Altmann, comme des livres d'art contenant les écrits de Paul Celan et de Gherasim Luca. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

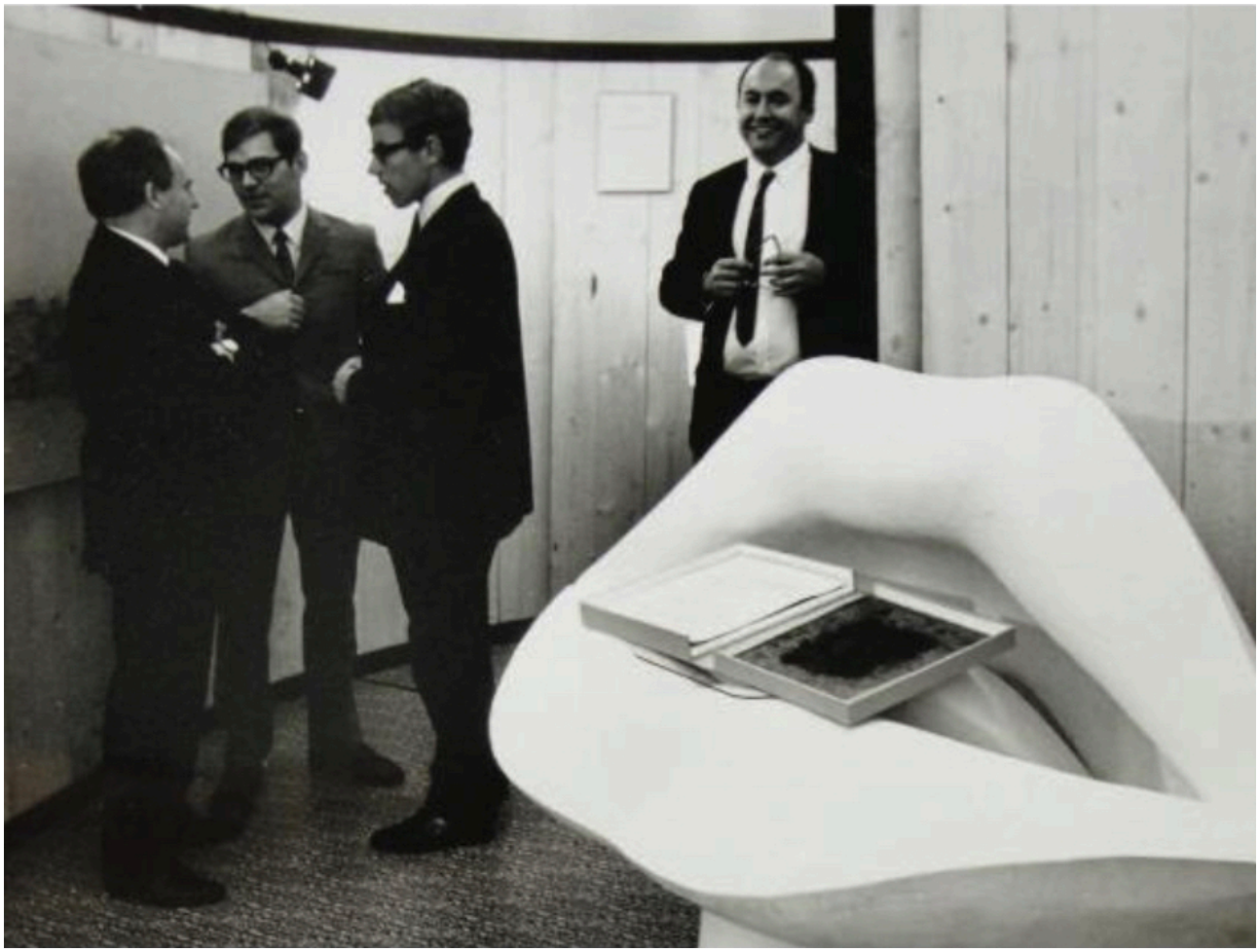


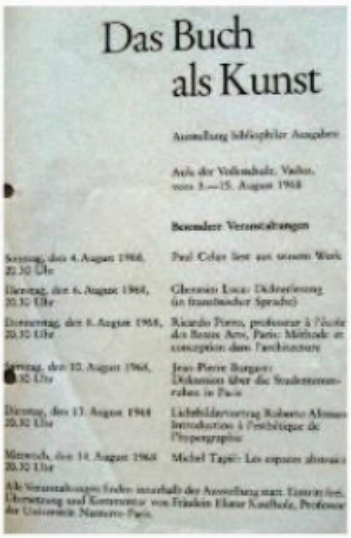
FIG 27 : Photographie prise à l'occasion du vernissage de l'exposition « Das Buch las kunst ». À droite , Ricardo Porro, au milieu Peter Wirtz, étudiant, responsable de la partie technique de l'exposition. Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

„grosszügige" Honorar gedankt.

Einzig möglicher Ausstellungsort, so Wolf während der Vorbereitungen, sei die Aula der Volksschule in Vaduz. Altmann wollte vom 22. Juli bis 20. August ausstellen, doch war die Aula nur noch in der zweiten Hälfte der Sommerferien, vom 1. bis 18. August frei. Im Juli würde der Liechtensteiner Kunstmaler Anton Ender dort ausstellen. Die Ausstellung fand vom 3. bis 15. August 1968 statt, war täglich von 10.00 bis 12.00 und von 14.00 bis 19.00 bei freiem Eintritt geöffnet. Die Landesbibliothek verfügte damals wie heute über keine Räume, die sie für so umfangreiche Ausstellungen hätte nutzen können.

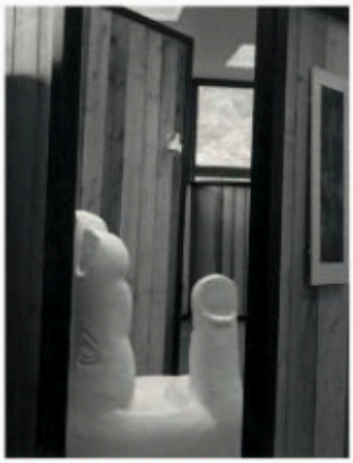
In Paris arbeitete Altmann mit Ricardo Porro, einem kubanischen, nach Paris emigrierten Architekten, den er später mit dem Bau des Centre d'Art et de Communication (CCC) im Vaduzer Beckagässle beauftragt hat, an der Ausstellungsgestaltung. In Porros eigenwilliger Raumgestaltung, in den geschwungen angelegten Gängen – Altmann spricht im Interview vom 16. August im Schweizer Fernsehen von „Sälen" –, in kleinen „kabinenartigen" Kabinetten sowie auf Plastiken in Gips, Darstellungen menschlicher Körperteile, ebenfalls entworfen von Porro, ordnete er die 17 Exponate des Brunidor Verlags, einige Bilder seiner Sammlung und die Collection de l'Avant Garde von Roberto Altmann und seiner lettristischen Freunde an, wie seine handschriftlichen Aufzeichnungen zeigen.

Am 9. Mai schickte Wolf ihm Offerten zum Druck des Katalogs, dessen Manuskripte Altmann in Paris gesammelt und korrigiert hatte. Auch Robert Allgäuers kleinen Einleitungstext und Wolfs Grusswort erhielt er im selben Brief. Der rumänisch-deutsche seit Kriegsende in Paris lebende Dichter Paul Celan, der im Brunidor Verlag Gedichte in kostbaren, teils von den Radierungen seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange begleiteten Einzelausgaben veröffentlicht hatte, erhielt die Einträge für das


Das Buch als Kunst

Besondere Veranstaltungen

Besondere Veranstaltungen
Programmblatt zu Das Buch als Kunst
3.–15. August 1968



Gipshand von Ricardo Porro

Ausstellungsverzeichnis des Katalogs zur Korrektur. Er strich bei Todtnauberg Ausführungen, die über sein Treffen mit dem Philosophen Martin Heidegger berichten sollten. Celan wollte am Schluss des Eintrags stehen haben: „Unveröffentlichtes Gedicht aus dem Jahr 1967." Celan hatte Altmann über Heideggers Brief vom 30. Januar 1967 an ihn nach seinem Besuch im Schwarzwald informiert und ihm die Fotokopie davon übergeben – zu treuen Händen. Am 6. Mai 68 hatte Celan Altmann die 14 Gedichte zu *Schwarzmaut* geschickt, damit Gisèle Celan-Lestrange, an ihren Radierungen weiterarbeiten konnte. Das Werk wurde aber erst 1969 fertig und in der Pariser Ausstellung Le Livre comme Oeuvre d'Art im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris gezeigt. Mehrere Versionen des Katalogmanuskripts und der Klebeumbruch, den Altmann selber gemacht zu haben scheint, liegen heute in der Landesbibliothek und in der DKL.

Im Brief vom 8. Mai berichtete Wolf auch, dass er mit Celan korrespondiere. Schon zu diesem Zeitpunkt schienen die Überlegungen zu einem Rahmenprogramm mit Lesungen und Vorträgen fertig zu sein. Das Programm wurde mit einer Diskussion zu den Studentenunruhen in Paris adhoc ergänzt. Celan und sein Freund Gherasim Luca sollten lesen, auch hier im Begleitprogramm wieder klassische Moderne und Avantgarde. Celan erhielt von Robert Altmann das Typoskript seiner Rede und des Grusswort von Josef Wolf, die bei der Eröffnung am 3. August gehalten werden sollten. Celan machte sich die Mühe, die beiden Texte handschriftlich zu überarbeiten. Robert Altmann bewahrt die Blätter bis heute bei sich zu Hause auf und hat sie uns gezeigt.

Marc Ospelt, Schüler der Abschlussklasse im Collegium Marianum, berichtet, dass er mit anderen Mitschülern, angeleitet von seinem Lehrer Josef Wolf, an Porros Gipsfiguren gearbeitet habe. Er hat auch unter dem Kürzel mus lebhafte und persönlich gehaltene Berichte in den Landeszeitungen über die Ereignisse geschrieben.

Am 3. August wurde die Ausstellung eröffnet mit der Rede Ro-

FIG 28 : Programme des conférences données lors de cette exposition. Celle de Ricardo Porro concerne la « Méthode de conception dans l'architecture ». Source : Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/



Portfolio I Editions Brunidor, New York, 1947mit Grafiken von Kurt Seligmann, Yves Tanguy, Stanley Hayter, Joan Miró, Wifredo Lam u.a.

Unter dem Titel Le Livre comme Oeuvre d'Art wurde die Vaduzer Ausstellung vom 23. April bis zum 18. Mai 1969 im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris erneut gezeigt, allerdings fehlte die Collection de l'Avant Garde. Dafür wurden eine Reihe von Radierungen, Bildern und Skulpturen von Künstlern des Brunidor Verlags gezeigt. Wie in Vaduz zeichnete Ricardo Porro für die Ausstellungsarchitektur verantwortlich. Dafür hatte Robert Altmann die für den Transport zu schweren Gipsfiguren von der Firma Spengler, Rümlang bei Zürich, in Glasfaserpolyester giessen lassen, das Stück für CHF 3000. Der Kostenvoranschlag der Firma, aufbewahrt in der Landesbibliothek, wurde schon im Herbst 68 erstellt, Zeichen dafür, dass Altmann bald nach dem Ende der Vaduzer Schau die Vorbereitungen für Paris begann. Die Skulpturen Porros waren erneut 2002 in der Fachhochschule Liechtenstein bei einer Ausstellung zu Ricardo Porro zu sehen. Heute stehen sie im Hof des Wohnhauses Beckagässle 8 in Vaduz beim Centre d'Art et de Communication, das heute als Bürohaus dient.

Der französische Katalog ist bibliophiler gestaltet als der Vaduzer. Typographie und Aufmachung des bei Fequet und Baudier, Altmanns bevorzugter Druckerei, hergestellten Katalogs stammen sicher von ihm selbst. Sie entsprechen dem Erscheinungsbild der Publikationen von Brunidor. Den Umschlag gestaltete Porro. Altmann hat ein allgemeiner gehaltenes kürzeres Vorwort geschrieben. Die Anordnung der ausgestellten Werke ist verändert, ebenso die Auswahl und Anzahl der Abbildungen, alle erklärenden Texte zu den einzelnen Objekten sind weggefallen. In Paris wurden 20 anstatt 17 Ausgaben der Editions Brunidor gezeigt, darunter drei erst 1969 fertig gewordene Werke. Dafür fehlte El Cucalambé, 1948 in Havanna veröffentlicht. Auf der letzten Seite erscheinen einige allgemeine Angaben, die Altmann und Allgäuer in Vaduz in ihren Texten untergebracht hatten. Hervorgehoben wird, dass die Landesbibliothek in je einem Exemplar die gesamten Publikationen des Brunidor Verlags besitzt.

[Vreni Haas]



FIG 29 : scénographie et sculptures de Ricardo Porro. Source : Source : http://www.robert-altmann-projekt.li/

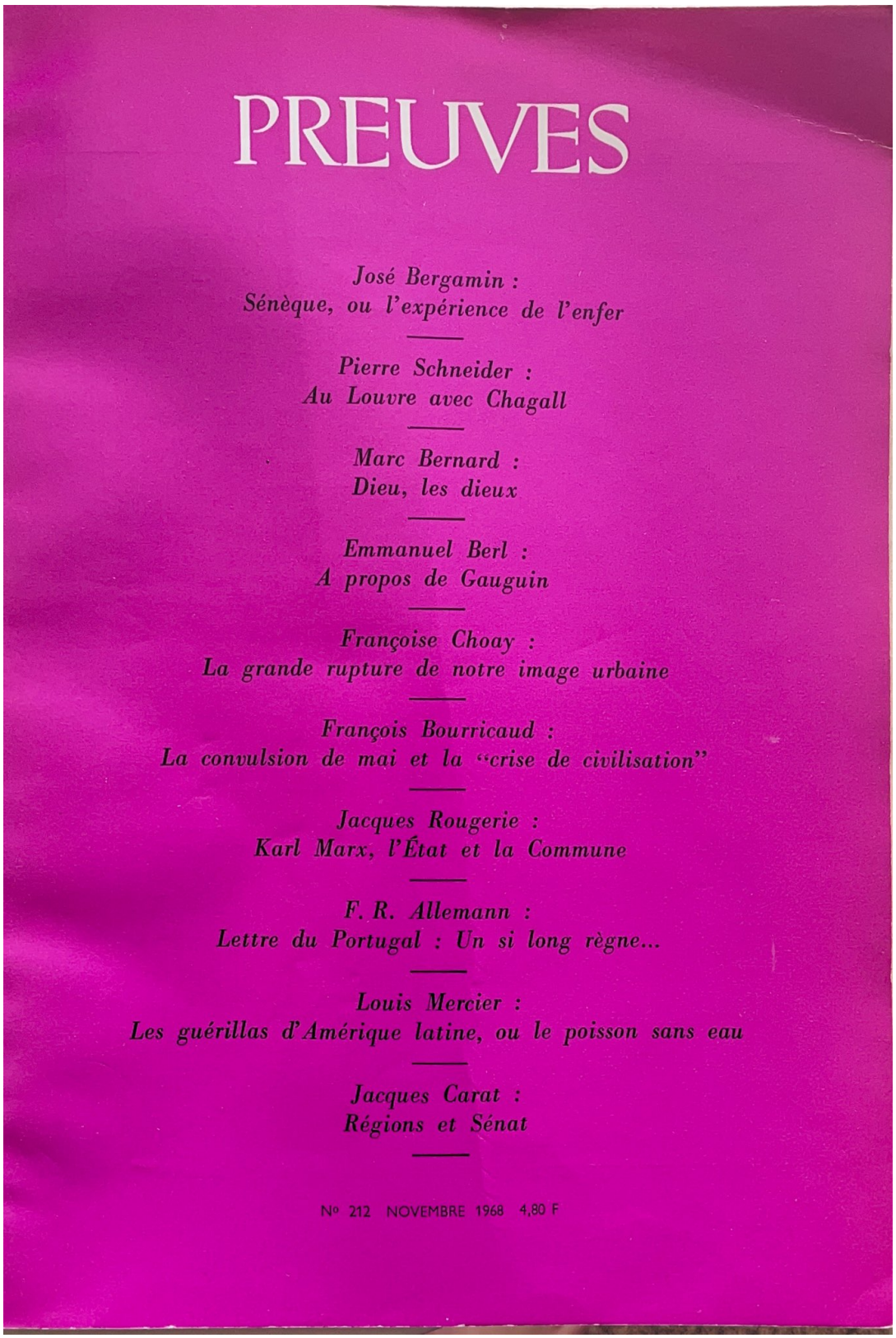


FIG 30 : Première de couverture de la Revue *Preuves* de Novembre 1968. Réponse de Ricardo Porro à l'enquête « La ville et l'imaginaire, la grande rupture de notre image urbaine » de Françoise Choay.. Source: Revue *Preuves* n° 212, novembre 1968.

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine[175] »

III. I La ville, objet symbolique

Suite aux premières conférences données en *Histoire critique de l'architecture* aux Beaux-Arts, à la participation au concours de projet d'hôtel à Dakar[176] en 1968 et enfin au projet d'exposition de Robert Altmann à Vaduz, Ricardo Porro devient Professeur et chef d'atelier à l'École Spéciale d'Architecture de Paris jusqu'en 1971. Marc Emery est alors le directeur de l'école. Selon Frédéric Seitz, les responsables de l'École prennent « le contre-pied des Unités Pédagogiques d'Architecture créées après 1968 qui regroupent les enseignants et les étudiants en fonction d'options pédagogiques, méthodologiques, voire politiques[177] ». L'école opte plutôt pour une pédagogie « pluri-tendancielle ». L'application de cette pédagogie a une conséquence. Prenant exemple sur d'autres écoles dans le monde « et en particulier celle de l'*Architectural Association* (AA) de Londres » où Porro donnera une conférence en 1968[178], l'École Spéciale d'Architecture procède à un renouvellement du corps enseignant en étant attentive à son ouverture sur l'extérieur et à son enrichissement et veille à l'introduction d'interventions de professionnels de toutes les disciplines. C'est dans ce contexte que des postes de *Visiting-Professors* sont créés pour accueillir des personnalités françaises ou étrangères, réputées pour leurs travaux dans le domaine de l'architecture. Ils se voient confier la responsabilité d'un atelier pour un ou deux semestres et participent à des séminaires de recherche pluridisciplinaires.

Guy Rumé, ancien étudiant durant les trois années où Porro était à l'École Spéciale, se souvient de ce moment durant lequel il avait Porro en atelier et travaillait pour lui également[179]. Il se souvient qu'à ce moment-là, Porro ne s'opposait pas radicalement à la modernité mais davantage à « l'urbanisme de Le Corbusier ». Porro enseignait seul en atelier, « relativement isolé ». L'atelier comptait de nombreux étudiants étrangers, des étudiants grecs, libanais, israéliens, vénézuéliens comme Marivi Ugarte et quelques militaires. C'était le cas de Jean-Jacques Petton qui deviendra architecte militaire formé par Porro et qui formera à son tour l'architecte Claude Franck. Guy Rumé donnait des réponses « plutôt organiques » aux projets donnés par Porro en atelier ce qui lui valait sa sympathie. Il considère

---

[175] Définition donnée par Henri Raymond et qui concerne la pensée de Ricardo Porro. *in* Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, p. 62.

[176] Voir son CV issu de son dossier administratif. dates 1952-1970. Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

[177] Frédéric Seitz, « L'école spéciale d'architecture : les années 1960 et le tournant de 1968 », *Carnet de recherche du Comité d'Histoire du Ministère de la Culture sur les politiques, les institutions et les pratiques culturelles*, 6 avril 2020. https://chmcc.hypotheses.org/10816. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[178] Voir CV. Dossier administratif des Archives Nationales. À cette époque, il donne également des conférences à l'Université de *Essex, Chelsea School of Art.* Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

[179] Giuli/Rumé, Tome III. Entretien mené par l'auteure le 22 juin 2021. Guy Rumé deviendra professeur à Lille puis à Nantes. Les citations suivantes sont issues de la même source.

la ville et l'imaginaire (III)

UNE ENQUÊTE DE FRANÇOISE CHOAY

RICARDO PORRO

la ville, objet symbolique

La ciudad como un vaso se levantó en la manos de todos.

PABLO NERUDA

LA VILLE « figure mythique à la présence obsédante », « inhumaine », « hors d'échelle », « chaotique », ne cesse de s'affirmer. Ses défauts sont énormes, ses charmes aussi ; et celui qui l'aime peut difficilement s'en passer, bien qu'il la maudisse chaque jour. Le « retour à la nature » n'est bon que pour les fins de semaine ou les vacances d'été.

Ce chaos apparent, cette laideur si séduisante, cette monotonie si variée, cette solitude des foules se sont enracinés dans la vie de l'homme et l'ont formée. Notre culture est celle de la cité.

De nombreux architectes, dont les plus grands, ont proposé diverses solutions et théories pour rétablir l'ordre perdu, mais celles-ci n'ont contribué qu'à réaffirmer les contradictions de la grande ville. L'application des principes d'urbanisme de Le Corbusier à Brasilia, par exemple, a créé une ville plus triste, plus monotone, plus inhumaine encore que les autres agglomérations urbaines. La formule de l'unité d'habitation pour l'homme de la cité ne donna pas satisfaction, car ce type d'urbanisme ne favorise ni les contacts humains ni les relations sociales. L'urbanisme n'a donc offert jusqu'à présent que des solutions partielles.

Il semble que cette « grande erreur » de la ville se poursuivra encore, car l'homme d'aujourd'hui s'y est adapté. Son mouvement incessant lui a imposé un rythme et un style de vie qui font maintenant partie intégrante de son mode d'existence.

La ville actuelle n'est plus seulement liée à l'agglomération construite. Au tissu urbain proprement dit viennent s'ajouter deux éléments importants : la circulation des piétons et des véhicules, en mouvement perpétuel, et la prolifération des annonces et des panneaux publicitaires, qui rivalisent entre eux pour attirer l'attention. Nous traversons actuellement l'une des périodes les plus vitales et les plus intenses de l'histoire de l'urbanisme. Et comme le piéton tend de plus en plus à faire place à l'automobiliste, on peut en conclure que l'image de la ville d'aujourd'hui est avant tout visuelle et en mouvement.

LA VILLE, figure mythique, peut être abordée de deux points de vue différents : la ville en soi, symbole d'une idée ; et la ville, objet symbolique.

La cité moderne, construite sans plan directeur, n'est de ce fait qu'un agglomérat d'élé-

Le début de cette enquête a paru dans nos deux précédents numéros — avec des réponses de Jean Dubuffet, Roger Caillois, Jean Hélion, Jean-François Clément, Gino Dorfles, Severo Sarduy, Tony Duvert, P. M. Pasinetti, Marin Soresco, Christopher Cornford, Charles Jencks, Ovid Crohmalniceanu, George Baird, Jean Kling, Andrzej Banach, Jacques Dulieu, Robert Lebel, Pierre Bettencourt, Georges Candilis, George R. Collins, Emile Aillaud, Bohdan Paczowski, Joseph Rykwert, Enrico Fulchignoni, Jacek Wozniakowski, Christiane Hoornaert, Ivan Kuhn, et des dessins de Folon.

FIG 31 : Article de Ricardo Porro, « La ville, objet symbolique » . Source : Revue *Preuves* n° 212, novembre 1968, p. 29.

que la façon dont Porro fonctionnait, constituait « une bonne occasion d'apprendre », mais qu'être dans son atelier, c'était, selon lui « apprendre juste la manière et la vision de son maître, rien d'autre ». En ce qui concerne le cours d' *Histoire de l'architecture* de Porro, Guy Rumé donnait sa préférence au cours de Cordier sur Franck Lloyd Wright, chez qui « il a tout appris » sur l'architecte américain. Il terminera ses études et sera encadré par Anatole Kopp pour son diplôme puisque Porro partira pour Strasbourg.

Ricardo Porro s'oriente vers une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » et allie objectivité et subjectivité dans ses interprétations, ce qui à la fois peut attirer son auditoire ou le rendre sceptique. En novembre 1968, peu après son entrée à l'École Spéciale, occasion lui est donnée alors qu'il vient de concourir pour le quartier des Halles et celui d'Espoo, de répondre à une enquête de Françoise Choay parmi nombre d'artistes et d'architectes comme Georges Candilis « Problème des villes…Problèmes de notre temps »[180], Charles Jencks « Croire c'est voir [181]» et Joseph Rykwert « Une transformation structurale [182]» portant sur *La ville et l'imaginaire* et publiée dans la Revue *Preuves*[183]. [FIG 30]. Choay pose la question de savoir si, « au niveau de la perception et de la pratique quotidienne et à un niveau symbolique plus élaboré, les agglomérations urbaines conservent une intelligibilité [184]». Dans la mesure où la figure mythique de la ville existe, Choay prône la nécessité d'en répertorier les symboles et pose la question de leur ambiguïté.

Porro intitule son article « La ville, objet symbolique » et affirme par une personnification les contradictions de cette dernière [FIG 31]. Elle peut se montrer « tantôt charmante, tantôt inhumaine » comme l'est selon lui « l'application des principes de Le Corbusier à Brasilia ». L'unité d'habitation ne donne pas non plus satisfaction. Porro explique cela en arguant que ce type d'urbanisme ne favorise ni les contacts humains ni les relations sociales. Au tissu urbain vient s'ajouter deux éléments importants que sont la circulation des piétons et des véhicules et la prolifération des annonces publicitaires. Paradoxalement, Porro considère cette période comme la plus vitale de l'histoire de l'urbanisme parce qu'elle caractérise le mouvement.

Porro aborde la ville, figure mythique, de deux points de vue différents, d'une part celui de « la ville en soi, symbole d'une idée » et d'autre part, « la ville comme objet symbolique » et entame une « phénoménologie de la conscience urbaine » à partir d'exemples sélectionnés comme celui de la place Saint Pierre de Rome, celui de Versailles, ou encore celui de Manhattan. De fait, il oscille entre une interprétation de la volonté des architectes à créer une image *a priori* dont parfois on ne sait si elle n'est pas un peu fabulée et une interprétation subjective des images incarnées *a posteriori.* La ville est un

---

[180] Georges Candilis, « Problème des villes…Problèmes de notre temps », Revue *Preuves* n°211, 1968, p. 42.

[181] Charles Jencks, « Croire, c'est voir », Revue *Preuves,* octobre 1968*,* n°209-210, p. 56.

[182] Joseph Rykwert, « Une transformation structurale », Revue *Preuves* n°211, 1968, p. 48.

[183] Ricardo Porro, « La ville, objet symbolique », réponse à l'enquête de François Choay *La ville et l'imaginaire*, *La grande rupture de notre image urbaine,* Revue *Preuves* n°212, pp. 29-31.

[184] Françoise Choay, Revue *Preuves* n°209-210, *op.cit*, pp.42-43.

symbole à elle seule et est également génératrice de tout un système de symboles. La présence de la cité dans l'ensemble des arts en est selon lui la preuve. ll justifie son propos en interprétant des peintures, des romans, des films, des vers de poème qui donnent diverses images de la ville, comme le tableau de Mondrian, *Broadway Boogie Woogy*, le roman *La modification* de Butor, le film *Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, celui de Fritz Lang, *Metropolis,* de Godard*, Masculin-féminin,* les films d'Antonioni ou encore des vers tirés d'*Epode* de Chirico[185]. La représentation de la cité montre certaines nuances liées aux émotions mais selon Porro, la ville y apparaîtrait souvent comme un élément « menaçant, hostile et repoussant » .

La ville, objet symbolique comme la considère Porro, est un lieu d'accumulation de signes. L'approche de la ville et la perception qu'en a Porro est phénoménologique et sémiologique dans le sens où il s'intéresse à la fois à la pensée imaginaire qui vient en amont de l'édification d'une ville et d'autre part aux signes qui la constituent. Les architectes se rapprochent des sciences humaines et en particulier de la sémiologie. En mai 1967, Roland Barthes propose à l'occasion d'une conférence à Naples une première analyse sur « la ville-langage », publiée sous le titre « Sémiologie et urbanisme [186]» la même année suivi de près par celle de Françoise Choay qui porte le même titre publiée dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[187].

III.II La pensée théorique de Ricardo Porro au prisme de la sociologie : au delà des contraintes, l'expression comme besoin fonctionnel de l'homme

Ricardo Porro montre son engagement théorique dés 1966 à l'occasion de ses cours. Il participe avec son collègue de l'École Spéciale, Anatole Kopp, à deux séminaires organisées par le CRAUC (Centre de recherche d'architecture et d'urbanisme) au Château de la Verrière, dirigé par Michel Dameron . Sont présents d'autres architectes comme Georges-Henri Pingusson, Claude Genzling, Bernard Huet, mais également les philosophes et sociologues Henri Lefevre, Henri Raymond, Jean-Charles Depaule, Jean Baudrillard et Roland Barthes et enfin des psychiatres et psychologues. Le premier se déroule en décembre 1968 et porte sur le thème des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection sur le plan architectural : *Marquage et Appropriation de l'espace*[188] [FIG 32]*,* le second

---

[185] Il s'agit des vers « Gites des songes insongés / Bâtis par la sainte patience des démons / C'est vous que je chanterai fidèle ».

[186] Roland Barthes, « Sémiologie et urbanisme », Conférence organisée par l'Institut français d'histoire et d'architecture de l'université de Naplesin Roland Barthes, Oeuvres complètes, t.I (1966-1973), Éditions Seuil, Paris, p. 446.

[187] Françoise Choay, « Sémiologie et urbanisme *», L'Architecture d'aujourd'hui,* juin-juillet 1967, p.

[188] Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages.

en février 1969 portant sur le thème des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : *Architecture, Mythe et Idéologie* [189].

Ces deux séminaires, dans la mouvance de Mai 1968, ont pour objectif de recueillir les informations que donneront les hommes de science aux architectes. L'ouvrage d'Henri Lefevre *Le droit à la ville*[190] paru en mars 1968 a déjà provoqué une prise de conscience sur la perception de la ville comme enjeu de société. La période est celle d'une série de réflexions sur le rôle social de l'architecte, sur la pratique architecturale et sur la création d'un architecte de type-nouveau. L'étude des interactions entre la sociologie et la ville (la sociologie urbaine) permet d'une part de favoriser la vie sociale dans les villes existantes, d'autre part de mieux concevoir les nouveaux ensembles urbains ou architecturaux. Les participants doivent viser une théorie de l'espace urbain selon Henri Lefevre qui préside les séminaires et qui précise qu'il intervient afin de « manifester les convergences et les divergences qui apparaitront [191]». Enfin, Henri Raymond considère qu'il y a des problèmes de formation des architectes, d'enseignement des enseignants de l'École des Beaux-Arts.

Il s'agit d'évaluer l'importance de ces séminaires dans la mise au point et l'éventuel affinement théorique de Ricardo Porro au prisme de la pensée de deux sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond et des approches d'Anatole Kopp et de Bernard Huet. Les débats révèlent en effet une série de positions complémentaires ou contradictoires concernant la possibilité d'un potentiel subversif de l'architecture. L'étude de leurs retranscriptions est fondamentale puisque certains échanges avec les sociologues mènent à déterminer, à définir plus exactement l'approche phénoménologique de Ricardo Porro ; avec les architectes à en dégager les limites. Alors qu' Anatole Kopp, admiratif de la volonté théorique de Ricardo Porro, lui distille certains conseils afin d'affiner ses recherches théoriques, l'architecte Bernard Huet, prend le contre-pied de cette approche théorique et phénoménologique.

Le premier séminaire tente de commencer à hiérarchiser les besoins fonctionnels de l'homme. L'approche pluridisciplinaire exercée durant le séminaire représentera le *focus* de la Revue *Espaces et Sociétés* créée par Henri Lefevre et Anatole Kopp. Du point de vue sociologique, le séminaire propose de déterminer les systèmes de relation entre besoins de l'homme et éléments architecturaux et fait en sorte que ses conclusions soient utiles aux architectes. Il s'agit de trouver les bonnes méthodes pour « saisir la vie par ses manifestations [192]» et d'élaborer une nouvelle science, celle de l'habitat, ou plutôt celle de « l'habiter ». Du point de vue psychologique, le séminaire tente de préciser certains besoins des

---

[189] Claude Genzling, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

[190] Henri Lefevre, *Le droit à la ville*, Société et Urbanisme, Éditions Anthropos, Paris, mars 1968.

[191] Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, p. 3.

[192] Michel Dameron, « Introduction de la séance. Architecture et sociologie », in Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), p. 1.

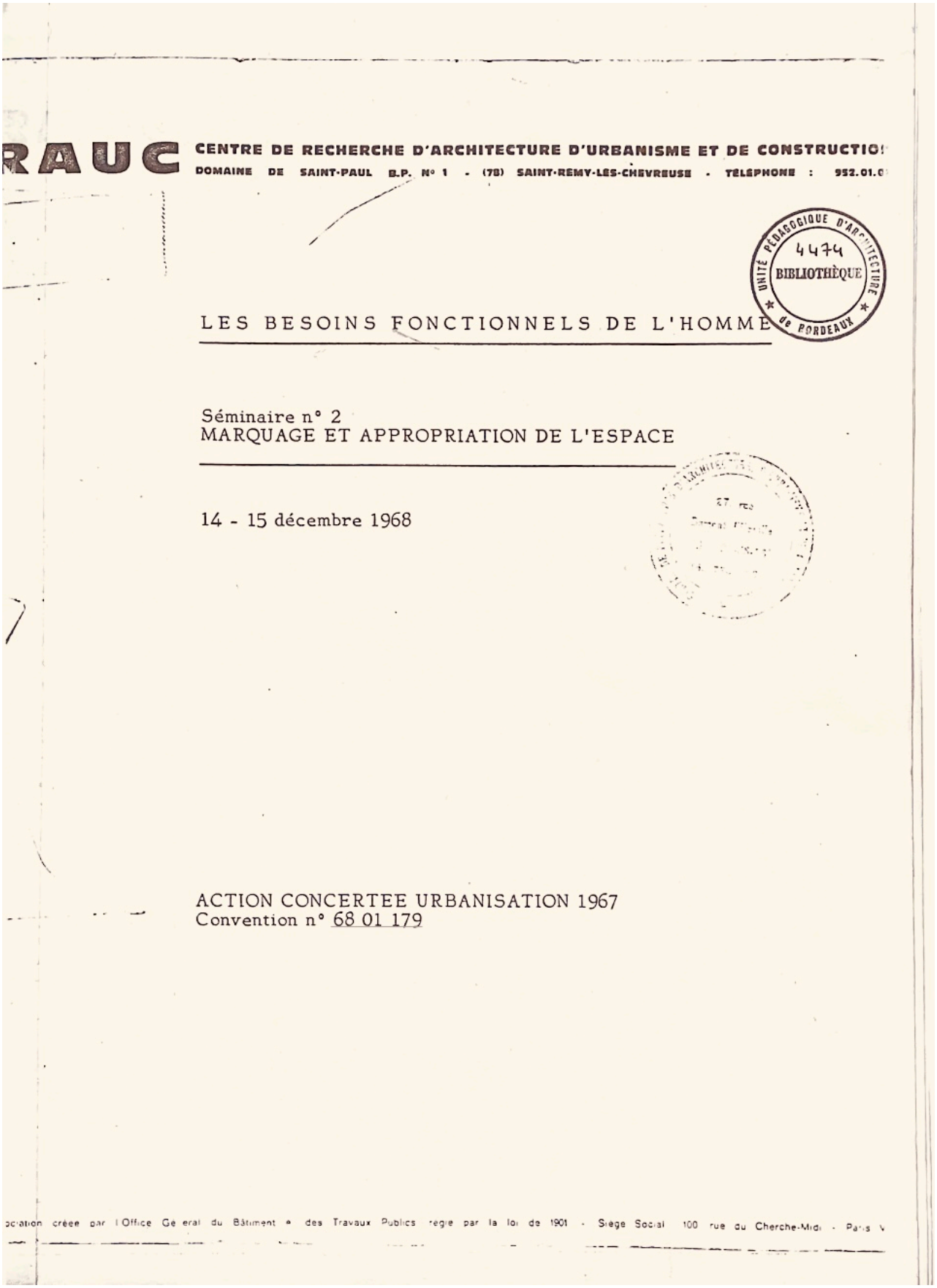
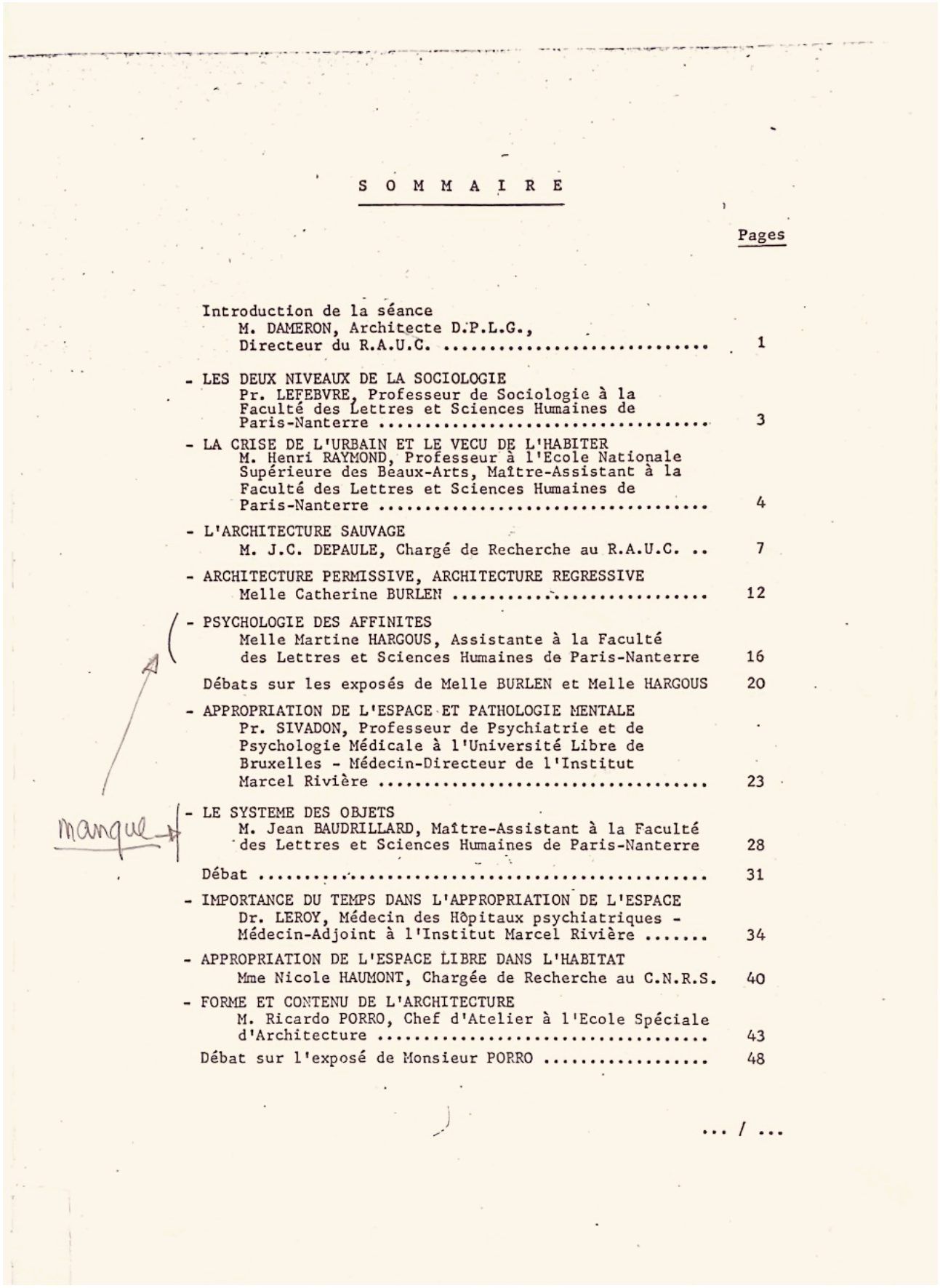

RAUC CENTRE DE RECHERCHE D'ARCHITECTURE D'URBANISME ET DE CONSTRUCTIO
DOMAINE DE SAINT-PAUL B.P. N° 1 - (78) SAINT-REMY-LES-CHEVREUSE - TELEPHONE : 952.01.0
UNITÉ PÉDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE de BORDEAUX 4474 BIBLIOTHÈQUE
LES BESOINS FONCTIONNELS DE L'HOMME
Séminaire n° 2
MARQUAGE ET APPROPRIATION DE L'ESPACE
14 - 15 décembre 1968
ACTION CONCERTEE URBANISATION 1967
Convention n° 68 01 179
ociation créée par l'Office Général du Bâtiment et des Travaux Publics régie par la loi de 1901 - Siège Social 100 rue du Cherche-Midi - Paris

FIG 32 : Première de couverture du Rapport de recherche publié par le RAUC intitulé « Les besoins fonctionnels dl'homme : marquage et appropriation », 14-15 décembre 1968. Source : École d'architecture de Bordeaux. Les archives de l'École spéciale de cette période sont quasi inexistantes.



S O M M A I R E

Pages

Introduction de la séance
M. DAMERON, Architecte D.P.L.G.,
Directeur du R.A.U.C. 1

- LES DEUX NIVEAUX DE LA SOCIOLOGIE
Pr. LEFEBVRE, Professeur de Sociologie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 3

- LA CRISE DE L'URBAIN ET LE VECU DE L'HABITER
M. Henri RAYMOND, Professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Maître-Assistant à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 4

- L'ARCHITECTURE SAUVAGE
M. J.C. DEPAULE, Chargé de Recherche au R.A.U.C. .. 7

- ARCHITECTURE PERMISSIVE, ARCHITECTURE REGRESSIVE
Melle Catherine BURLEN 12

- PSYCHOLOGIE DES AFFINITES
Melle Martine HARGOUS, Assistante à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 16

Débats sur les exposés de Melle BURLEN et Melle HARGOUS 20

- APPROPRIATION DE L'ESPACE ET PATHOLOGIE MENTALE
Pr. SIVADON, Professeur de Psychiatrie et de Psychologie Médicale à l'Université Libre de Bruxelles - Médecin-Directeur de l'Institut Marcel Rivière 23

- LE SYSTEME DES OBJETS
M. Jean BAUDRILLARD, Maître-Assistant à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 28

Débat 31

- IMPORTANCE DU TEMPS DANS L'APPROPRIATION DE L'ESPACE
Dr. LEROY, Médecin des Hôpitaux psychiatriques - Médecin-Adjoint à l'Institut Marcel Rivière 34

- APPROPRIATION DE L'ESPACE LIBRE DANS L'HABITAT
Mme Nicole HAUMONT, Chargée de Recherche au C.N.R.S. 40

- FORME ET CONTENU DE L'ARCHITECTURE
M. Ricardo PORRO, Chef d'Atelier à l'Ecole Spéciale d'Architecture 43

Débat sur l'exposé de Monsieur PORRO 48

... / ...

FIG 33 : Sommaire du Rapport de recherche publié par le RAUC intitulé « Les besoins fonctionnels de l'homme : marquage et appropriation », 14-15 décembre 1968. Source : École d'architecture de Bordeaux.

habitants liés à la perception de l'espace avec la présence de Paul Sivadon, des Docteurs Burgard et Leroy, psychiatres, de Nicole Haumont, psycho-sociologue, et de Martine Argous, psychologue.

Ricardo Porro qui a intitulé son intervention « *Forme et contenu de l'architecture* [193]» [FIG 33] réaffirme la crise de l'architecture et déplore que le « quantitatif prime sur le qualitatif », deux préoccupations déjà mentionnées en 1965 dans son Manifeste et en 1967 lors de sa première conférence aux Beaux-Arts. Il considère qu'il est nécessaire de « viser plus loin que la fonction », que les applications des principes de Le Corbusier en matière d'urbanisme sont « inhumaines » et qu'il ne faut pas « renoncer au *contenu* ». Les applications fonctionnalistes n'engendrent selon lui que « laideur et ennui ». Il redonne à cette occasion quelques définitions de l'architecture comme celle d'être « un art qui est l'expression de son époque avec ses *formes* et ses *contenus* ». Il avance qu'il fait une interprétation de la citation du philosophe Hegel « le Beau est l'expression sensible de l'idée [194]» qu'il interprète en « l'Architecture est l'expression sensible de l'idée [195]». Il déplore que « le formalisme architectural ne montre aucun « *contenu* » et soit « la seule répétition des formes du passé » et fait un parallèle entre la poésie et l'architecture qui sont respectivement « la transmutation du monde en paroles » et « la transmutation du monde en espaces où l'on vit ». Après avoir énoncé deux aspects théoriques du *contenu* de l'architecture, le *contenu immédiat* qui correspond au thème de l'oeuvre architecturale et le *contenu médiat* qui représente dans une architecture le symbole d'une époque, il applique ces aspects théoriques, à partir de la projection d'une série de diapositives de l'École de Chicago de Mies Van der Rohe et de la villa Savoye de Le Corbusier, de façon phénoménologique, c'est-à-dire en soulignant ce qui apparaît à première vue ou à l'inverse ce qui est caché. D'autre part, il considère que l'intégration des arts ne peut se faire uniquement dans l'espace. Les *contenus* issus des Arts Plastiques doivent être intégrés à l'Architecture ce qui permet de souligner les fonctions expressives des bâtiments. Il prend pour exemple St Pierre de Rome, l'architecture de Gaudi à Barcelone qui est selon lui « l'expression du mouvement vitaliste » ou encore celle de ses écoles d'art de La Havane qui expriment « le moment d'une révolution et la tradition noire de Cuba ». De celles-ci, il dégage *les images superposées*, c'est-à-dire les symboles et la *tradition* pensée comme une *tradition* reconstruite et réinventée. De fait, quatre aspects de sa théorie, le *contenu immédiat,* le *contenu médiat*, l'i*mage superposée*, la *tradition* sont énoncés et explicités à ce stade. Selon l'architecte, ces quatre aspects du *contenu* nécessitent de la part des architectes d'avoir une certaine culture dont il regrette « le manque chez certains, « incapables d'exprimer un problème de leur époque » en raison d' « une formation pauvre ».

---

[193] Ricardo Porro, « Forme et contenu de l'architecture » in *Les besoins fonctionnels de l'homme : Séminaire n° 2, marquage et appropriation de l'espace* », RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, 14-15 décembre 1968, pp.43-50. Les citations suivantes sont issues de la même source.

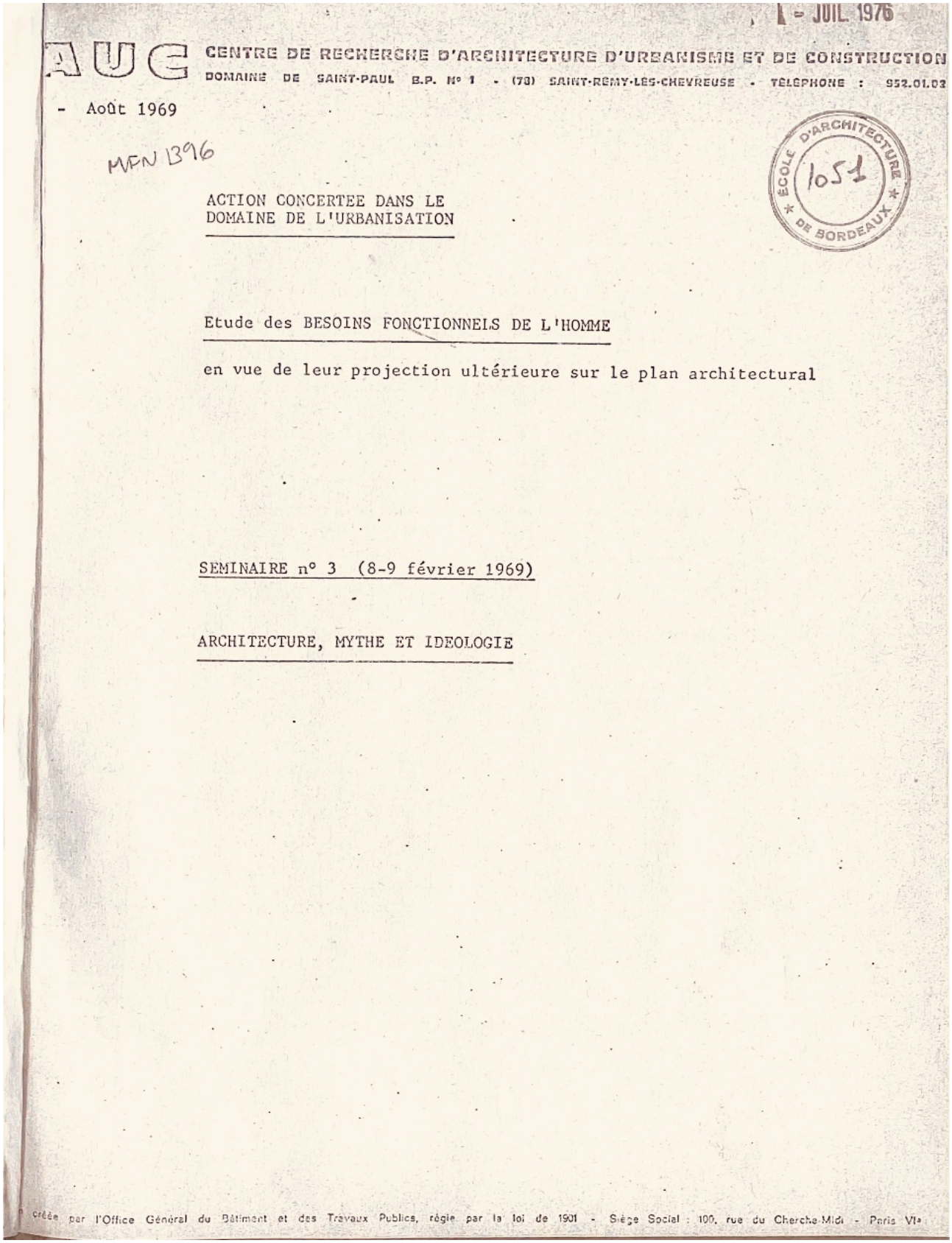
[194] En réalité, Hegel dit: « Le Beau se définit comme la manifestation sensible de l'Idée », in G.W.F Hegel, *Esthétique*, Éditions Champs Flammarion, premier volume, p. 160.

[195] Ricardo Porro, « Forme et contenu de l'architecture » , *op.cit,* p. 43.

Le débat qui suit cette intervention permet à Henri Lefevre de souligner qu'il est question dans la communication de Ricardo Porro du problème de la sémiologie des signes non verbaux. Lefevre avance le fait qu' « il n'y a pas tellement longtemps, l'on ne pouvait pas parler de *contenu* au nom duquel on se faisait taxer de passéiste ». Il existait selon lui « un terrorisme, un fétichisme de la *forme* ». Henri Raymond admet que, même en l'absence de contenu, il subsiste une « virtualité d'expression » mais qu'il est permis de se demander si « l'architecture est elle-même un discours » ou encore si « une parole doit lui être ajoutée ». Chez Ricardo Porro, l'expression architecturale est entendue comme porteuse d'un discours idéologique. L'architecture y est vue comme une critique de la société et porteuse de messages. L'expression et par conséquent la communication seraient pour Porro une nécessité et un besoin fonctionnel essentiel pour l'homme et la qualité de cette expression un moyen d'y pourvoir. Étant en train de projeter sa Maison de la Culture à Paris, il avance que « l'architecte doit choisir entre des images possibles et impossibles » et que « les espaces entrent dans un cadre significatif ». Le film *Blow Up* d'Antonioni, dont il s'est inspiré pour sa Maison de la Culture, montre « l'impossibilité moderne d'appréhender immédiatement la réalité ». Désirant exprimer cette idée, Il a pensé ses espaces avec un *contenu*. L'artiste est « un thermomètre qui indique la température de ce qui se passe dans une atmosphère donnée, l'expression de l'atmosphère pesante du fascisme par exemple ». Il montre ainsi qu'il applique sa théorie à sa propre pratique architecturale. D'une théorie interprétative issue de l'Histoire de l'Art allemande, Ricardo Porro met en place les conditions de possibilité d'un projet.

Le Docteur Pierre Burgard[196] résume l'intervention de Ricardo Porro par les expressions « expérience visionnaire et jaillissement intellectuel » qui montrent « l'apparition de l'inconscient ». Le docteur Leroy qui se demande dans quelle mesure le symbole permet la communication conclut le débat en considérant que les besoins pratiques, technologiques, économiques, esthétiques demandent à être hiérarchisés et admet qu'au-delà des contraintes existe l'expression. Qu'il s'agisse de la construction de logements ou de monuments, Dameron considère que « ce travail pluridisciplinaire rend service à ceux qui sont responsables de sa réalisation ». Il rappelle que ce qui intéresse en particulier les participants est « le logement social qu'il faut situer au niveau de l'homme », « sur la matière humaine qui a le plus besoin des participants psychologues, sociologues et architectes ».

196 Le Docteur Pierre Burgard a été psychiatre à l'hôpital Sainte-Anne. Il a publié l'ouvrage sur Antonin Artaud *Le comédien et son double, Théâtre et psychose,* Antonin Artaud, p. 159–182, Paris, Stock, 1970.



1 - JUIL. 1976

AUC CENTRE DE RECHERCHE D'ARCHITECTURE D'URBANISME ET DE CONSTRUCTION

DOMAINE DE SAINT-PAUL B.P. N° 1 - (78) SAINT-REMY-LES-CHEVREUSE - TELEPHONE : 952.01.03

- Août 1969

MFN 1396

ÉCOLE D'ARCHITECTURE DE BORDEAUX 1051

ACTION CONCERTEE DANS LE
DOMAINE DE L'URBANISATION

Etude des BESOINS FONCTIONNELS DE L'HOMME

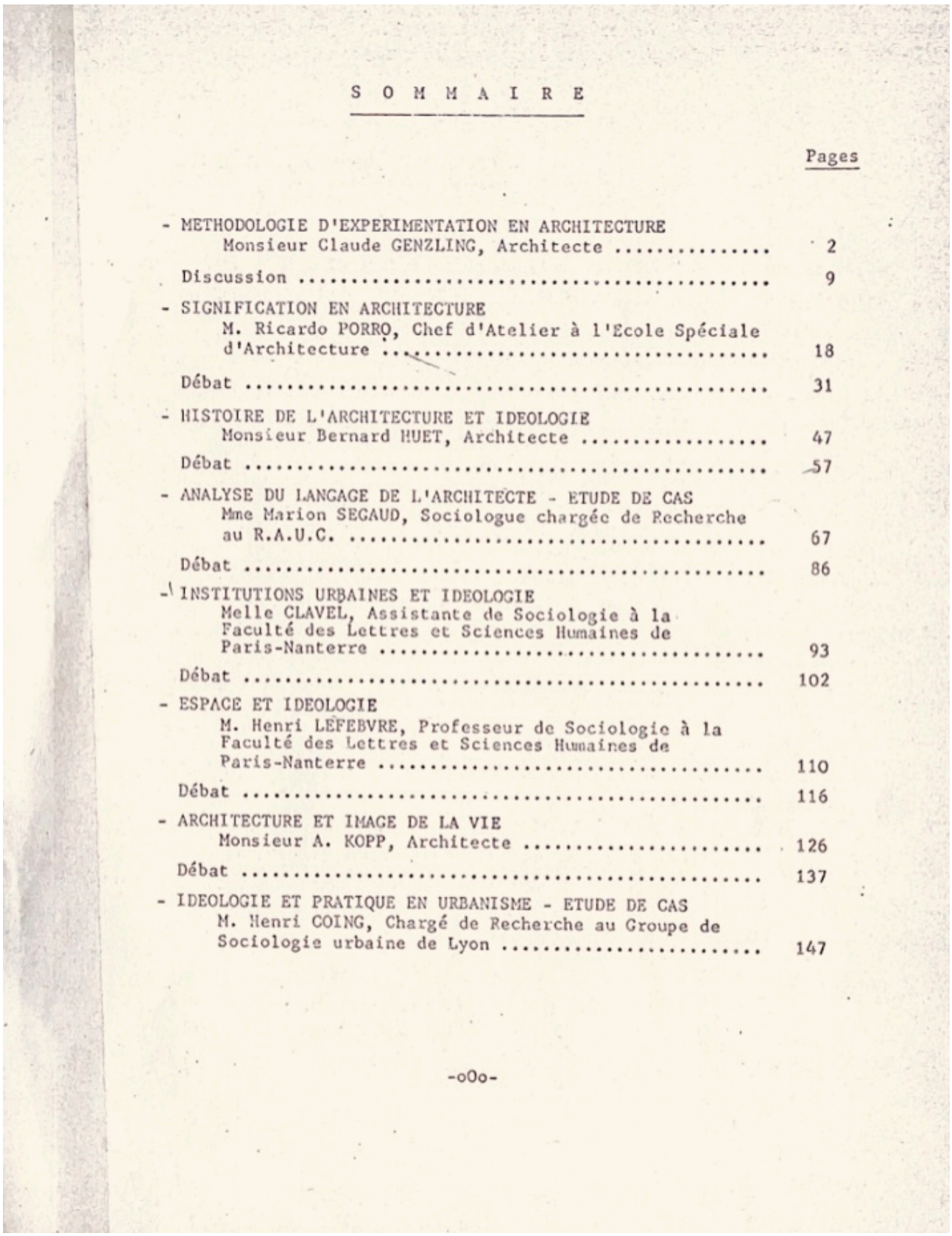
en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural

SEMINAIRE n° 3 (8-9 février 1969)

ARCHITECTURE, MYTHE ET IDEOLOGIE

créée par l'Office Général du Bâtiment et des Travaux Publics, régie par la loi de 1901 - Siège Social : 100, rue du Cherche-Midi - Paris VI

FIG 34 : Première de couverture du Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 8 février 1969. Source : École d'Architecture de Bordeaux.



S O M M A I R E

Pages

- METHODOLOGIE D'EXPERIMENTATION EN ARCHITECTURE
  Monsieur Claude GENZLING, Architecte 2

Discussion 9

- SIGNIFICATION EN ARCHITECTURE
  M. Ricardo PORRO, Chef d'Atelier à l'Ecole Spéciale d'Architecture 18

Débat 31

- HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET IDEOLOGIE
  Monsieur Bernard HUET, Architecte 47

Débat 57

- ANALYSE DU LANGAGE DE L'ARCHITECTE - ETUDE DE CAS
  Mme Marion SEGAUD, Sociologue chargée de Recherche au R.A.U.C. 67

Débat 86

- INSTITUTIONS URBAINES ET IDEOLOGIE
  Melle CLAVEL, Assistante de Sociologie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 93

Débat 102

- ESPACE ET IDEOLOGIE
  M. Henri LEFEBVRE, Professeur de Sociologie à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Paris-Nanterre 110

Débat 116

- ARCHITECTURE ET IMAGE DE LA VIE
  Monsieur A. KOPP, Architecte 126

Débat 137

- IDEOLOGIE ET PRATIQUE EN URBANISME - ETUDE DE CAS
  M. Henri COING, Chargé de Recherche au Groupe de Sociologie urbaine de Lyon 147

-oOo-

FIG 35 : Sommaire du Rapport de Recherche du RAUC intitulé « Étude des besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural : Architecture, mythe et idéologie», séminaire du 8 et 9 février 1969. Source : École d'Architecture de Bordeaux.

III.III Phénoménologie et sémiologie : *du Mythe de l'Industrie*[197] au *Mythe de la Vie*

> En somme, il s'agit de vous demander si votre discours est idéologique,
> théorique, esthétique, éthique…ou diable sait quoi…
>
> Henri Lefevre à Ricardo Porro

Le deuxième séminaire auquel participe Ricardo Porro se déroule cette fois-ci en février 1969. Il porte sur le thème « Architecture, Mythe et Idéologie » [FIG 34]. Son intervention s'intitule « Signification en architecture [198] » [FIG 35]. L'objectif de la première était d'évoquer les problèmes de *contenu* en architecture, notamment des *contenus immédiat* et *médiat* dont il a précisé les définitions. Ricardo Porro privilégie la question de la signification : l'architecture doit être projetée en fonction d'idées en sus « de toute préoccupation technique et géométrique pure ». Le véritable problème qu'il se pose est d'enrichir la vie de l'homme en faisant passer un message au travers de l'architecture.

Son intervention confirme son engagement théorique qui consiste en une approche phénoménologique : l'observation, la description, l'attribution d'une signification donnée aux formes architecturales à partir de la conscience qu'il en a et depuis un contexte artistique, sociale et politique. Cette approche lui permet d'esquisser une *Histoire critique de l'architecture* depuis le dix-neuvième siècle et la révolution industrielle et depuis l'application de sa théorie des *contenus*. La phénoménologie, « la science générale des essences » selon Husserl a pour mot d'ordre « un retour aux choses mêmes », « les modes de l'apparaître », « l'objet dans son comment ». Chez Heidegger, le phénomène est le manifeste. Porro souligne les points de rupture en architecture et montre comment le mythe de l'Absolu, le mythe de l'industrie et le mythe de la vie se manifestent tour à tour. Sans doute emploie-t-il ces termes du fait de la présence du sémiologue Roland Barthes aux séminaires ou peut-être a-t-il lu l'article d'Henri Raymond, « L'Industrie, comme mythe et puissance sociale ».

Henri Lefevre et Henri Raymond tentent lors de ce séminaire d'aider Ricardo Porro à situer son approche et à la définir. Anatole Kopp montre la nécessité d'affiner la théorie et les concepts énoncés par Ricardo Porro. Quant à Bernard Huet, il s'inscrit contre cette pensée [199]. Lefevre conçoit que ce débat cerne la crise de l'architecture et de l'urbanisme de l'époque. Ce qui l'a frappé après avoir observé les projets en détail du Concours International de Cannes – auquel était présent Ricardo Porro également –, « c'est le vide et l'incapacité des architectes-urbanistes à traduire au bout de leur crayon un certain nombre d'exigences d'ordre théorique » et que lors de ce débat, il lui semble que les participants commencent à avoir une conscience plus aigüe du problème sans pouvoir encore franchir le seuil qui

---

[197] Voir à ce sujet l'article d'Henri Raymond, « L'industrie comme mythe et puissance sociale », Revue *Esprit*, n°266, octobre 1958, pp. 367-380.

[198] Ricardo Porro, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969) : « Architecture, mythe et idéologie », RAUC, 1969, pp.18-46. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[199] Henri Lefevre, Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, p. 31.

sépare l'exigence de l'exécution. Il recommande à Ricardo Porro « de lire et de relire » l'ouvrage *l'Esthétique* d'Hegel dont « l'armature de la pensée est une analyse dialectique ». Ricardo Porro puise en effet chez Hegel qui dit que « l'idéal de l'art est de manifester sous une forme sensible et adéquate le contenu (une idée) qui constitue le fond des choses [200]». Lefevre lui propose de s'interroger sur le « curieux devenir significatif de la colonne », comment « elle est devenue la colonne de la Bourse et ensuite la colonne au service du Peuple » avec Lénine ce qui est une « catastrophe » selon le sociologue. Lefevre oriente Porro vers une analyse dialectique plus fine de la *forme* et du *contenu* mais Porro réaffirme la spécificité de l'architecture: « les hommes de grande culture connaissent les expériences du langage et du structuralisme mais ont des difficultés à parler de l'architecture moderne en tant qu'espace fonctionnel et entré dans la vie pratique ». Ce ne serait pas « l'ornement, la colonne en soi » qui serait importante mais « son rapport avec les murs, le plancher, le toit ». L'espace, selon Porro, rendrait compte du *contenu*. À cette occasion, Porro rend hommage à Anatole Kopp et à son « livre admirable [201]» et avance qu'au début de la Révolution russe s'est développée une architecture « d'un dynamisme, d'une violence extraordinaire » , « beaucoup plus expressive du monde de Lénine » que ce qui aurait été réalisé après, avec « un retour en arrière romantique « qui donnait « un cadre bourgeois à une révolution qui ne l'était pas ».

Henri Lefevre se demande si Ricardo Porro n'a parlé que des oeuvres d'Art et s'il faut distinguer ce qui est courant de ce qui est exceptionnel et si ce séminaire n'est pas le lieu et le moment d'introduire une notion nouvelle. Les révolutionnaires ont créer la notion de « condensateur social » en Union Soviétique. L' Architecture entraîne « des cristallisations, des précipitations pour ainsi dire, des rapports sociaux dans une société déterminée ». Il s'agit de compléter cette notion par celle de « l'Architecte comme échangeur social dans un sens presque parallèle à celui d'échangeur routier ». Il sert de transition, de pont, de passage entre les différentes structures et institutions sociales existantes. Porro répond qu'il ne s'est contenté dans son intervention que de montrer « l'évolution depuis la Révolution industrielle et à constater la crise actuelle, sans proposer d'issues ». Selon lui, l'Architecte essaierait de satisfaire « toutes sortes de besoins, fonctionnels, mythologiques, psychologiques, techniques, etc… et serait brimé par toutes sortes d'impossibilités venant de la structure sociale ». Lefevre avance qu'en prenant des notes lors de l'intervention de Ricardo Porro, il avait écrit « L'ennui et la nuit »[202] et demande à Ricardo Porro si son discours est « idéologique, théorique, esthétique, éthique ou le diable sait quoi ». Porro ajoute qu'il ne néglige pas l'aspect fonctionnel qui est également abordé dans les aspects de sa théorie du contenu (*le contenu immédiat*) mais il précise que la façon dont il est traité qui est

---

[200] Hegel, *Esthétique,* trad. de C. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Le Livre de Poche, Paris, 1997, vol. I, p. 748.

[201] Il s'agit de l'ouvrage *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Éditions Anthropos, janvier 1967.

[202] Henri Lefevre, *op.cit.* p. 45.

très importante. Henri Lefevre clôt le débat en disant que le contenu de Ricardo Porro est finalement à la fois « esthétique, social et poétique ». Celui-ci ne le contredit pas.

Henri Raymond comprend l'intervention de Porro comme une invitation à réfléchir sur la manière dont le message serait transmis, pose les questions de savoir « si l'architecte est là pour transmettre un message d'Architecture » et « à qui s'adresse ce message »[203]. Selon lui, l'Architecte à travers les significations qu'il transmet, « vise toujours un certain public » qui est à son avis « le moins fait pour le recevoir ». Il lui semble que l'Architecture de Gaudi est « accessible à un public non cultivé plus qu'à un public - dit cultivé - » et que l'on peut distinguer « le message de l'Architecte, le message de l'Architecture et le public ». L'architecture étant entrée dans la vie pratique, elle transmet « des messages complètement différents mais dont elle n'a pas tout à fait conscience ». Raymond avance qu' « un HLM n'est pas un message » ou plutôt son architecture contiendrait « un message déjà redondant ». Il se pose alors cette question : « pourquoi n'y a-t-il plus de message? ». Pour lui, l'Architecte vise une transformation, une amélioration sociale. et espère que cette étude servira dans la perspective de la réforme de l'enseignement de l'Architecture. Les architectes ont pu lors de ce séminaire « manifester leur personnalité ». Porro reconnait que certains messages sont complexes pour pouvoir être transmis. Le problème qu'il se pose n'est pas « de savoir combien de personnes vont comprendre les messages mais « ce que l'architecte est en train de donner à ces personnes ». En Architecture, « la forme entre dans une routine » et « la signification se perd chez la plupart des Architectes « embourgeoisés » qui ne font plus d'investigation, ne s'efforcent plus de faire passer de nouveaux contenus ». La forme selon Porro « fait vibrer un contenu ». « L' Art étant l'expression sensible de l'idée selon Hegel », il est possible selon lui « de recevoir cette expression sensible sans en percevoir tous les *contenus ».* Le public peut ressentir « un mystère, une vibration indicible », qui constitue une façon de finaliser, « de faire ronde » l'oeuvre d'art. Ainsi, le grand public peut atteindre un certain niveau de signification. Il comprend la dialectique *forme et contenu* (transmission volontaire d'une idée, expression de cette idée, par une image, une forme symbolique, depuis une tradition culturelle revisitée) initiée par l'architecte comme gage de la qualité d'une oeuvre.

Henri Raymond[204] pense que l'on est mis en présence du discours de Ricardo Porro en ignorant les parties et ce pour quoi il veut se donner. Porro avance qu'il s'est contenté de montrer « l'évolution depuis la Révolution industrielle et de constater la crise actuelle, sans proposer d'issues ». Selon Raymond, un des mérites de l'intervention de Porro est de « dessiner une phénoménologie de la conscience architecturale qui présente les rapports de cette conscience avec le développement pictural ». Jean-Marie Léon[205], étudiant de Ricardo Porro, considère que dans la discussion le message a été senti de manières différentes. Il se réfère à deux ouvrages publiés respectivement en 1967 et 1968 en France,

---

[203] Henri Raymond, Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, p. 32.

[204] Henri Raymond, *op.cit*, p. 38.

[205] Jean-Marie Léon, *op.cit,* p. 39.

celui d'Erwin Panofsky, *L'Architecture gothique et la Pensée scholastique*[206] puis celui de Jean Baudrillard[207], *Le Système des objets*. Le premier ouvrage évoque l'idée de l'architecture comme étant la concrétisation d'une certaine pensée à un certain moment et de son évolution. C'est ici que se situe le discours de Ricardo Porro. Dans le second ouvrage, Baudrillard montre que les objets sont investis par les gens qui les voient et les utilisent, de phénomènes culturels et de significations. Ceci l'amène à dire que l'Architecte a obligatoirement à prendre en considération le fait que ce qu'il fera aura une signification.

Anatole Kopp[208] visiblement proche de Porro, frappé par l'usage que celui-ci fait lors de son intervention des mêmes mots et des mêmes notions théoriques, lui propose d'affiner sa théorie en préconisant « de ne plus se référer à un fil conducteur de spécialiste pour faire comprendre ces messages » mais davantage en « expérimentant les différents rapports, en mélangeant les courants, en allongeant les différentes expressions des notions ». Il parvient à déconstruire certaines idées émises par Ricardo Porro par exemple en faisant référence à l'intrusion du verre qui aurait changé le rapport intérieur-extérieur selon Porro « alors que les époques anciennes ont montré une transparence des colonnades, des balcons » et que « la villa Savoye montre également un rapport intérieur-extérieur moins clair que les colonnades italiennes ». D'autre part, Kopp pense que l'architecte transmet des messages « à travers des oeuvres exceptionnelles et uniques ». Il se demande « si c'est dans une démarche consciente » et « s'il reste des écrits pour le prouver ». Il avance qu'il est en effet facile de prêter des idées à l'architecte qui n'existent pas. Kopp ne pense pas que les HLM transmettent un message, mais par contre qu'elles démontrent une certaine culture de la société. Il pense qu'il faut davantage chercher plutôt dans le sens d'une démonstration que dans la transmission volontaire d'un message où l'oeuvre d'architecture est assimilée à l'oeuvre d' Art qui est d'une tout autre nature. Il considère que « ce n'est pas un hasard si Panofsky a pris comme sujet l'architecture religieuse au Moyen-âge, donc une architecture qui contribue à transmettre une idée mais « c'est exceptionnel », ce n'est pas l'essentiel du problème « à la différence de la littérature et de la sculpture ». Ricardo Porro définit *a contrario* l'architecture comme étant une oeuvre d'Art qui transmet un message comme le font les Arts littéraires et plastiques.

L'intervention de Kopp[209] intitulée « Architecture et image de la vie » concerne l'image d'un mode de vie que l'architecte créerait consciemment. Il convoque les utopistes, Fourier, Campanella, Platon qui sont allés de la critique de la société à la proposition d'une société nouvelle, puis à la description d'un cadre de vie et avance qu' « aucun d'eux n'était architecte » et que « pour atteindre cette image de vie, il faut attendre Ledoux avec les Salines de Chaux commandées par Louis XV ». L'industrie naissante doit à l'époque améliorer le sort du pauvre. Cependant, il semble que pour lui,

---

206 Erwin Panofsky, *L'Architecture gothique et la pensée scolastique,* Éditions de Minuit, 1967.

207 Jean Baudrillard, *Le système des objets ,* Éditions Gallimard, 1968.

208 Anatole Kopp, « Architecture et image de la vie », Rapport de recherche du RAUC, *op.cit*, pp. 126-147.

209 Anatole Kopp, *id.* p.36.

l'image de vie ne se dégage pas des éléments architecturaux « mais uniquement des intentions qu'elle exprime par le plan d'ensemble et par ses commentaires ». Il convoque l'exemple du Kibboutz en Israel ou les quartiers nouveaux à Alger dont la prise en charge lui a été donnée par le président Ben Bella en 1962. Des inscriptions avaient été nécessaires afin d'être sûr que son intention soit bien comprise. Pour le groupe scolaire Karl Marx à Villejuif, des inscriptions ont également été portées sur les murs. Kopp avance que « le langage écrit a été préféré au langage des formes ». Le Corbusier a gravé la référence à son échelle de dimensionnement, le Modulor, à la Cité Radieuse, de manière à ce que cela soit clair. Les architectes modernes feraient tous la même analyse de la situation de l'architecture et de l'urbanisme, « le constat de la rupture avec l'harmonie » et pourtant, selon Kopp « ni Ledoux, ni Campanella, ni Fourier n'auraient témoigné de cette harmonie ». La ville serait « le désordre, la contrainte, la contradiction ». Engels et Marx auraient montré que « ce constat de désordre n'apporterait qu'une réponse à la classe dominante, la bourgeoisie ». L'image de vie de ces architectes serait celle d'une vie ordonnée et saine mais pour une part correspondrait à des raisons de ségrégation. Certains comme Le Corbusier auraient oublié que « ce n'est pas parce que l'architecture est mauvaise que les besoins ne sont pas satisfaits ». De leurs analyses, « les notions de classes et de lutte de classes seraient absentes. L'image de vie qu'ils imaginent ne peut être qu' « utopie ou dans le meilleur des cas, un jouet coûteux pour des privilégiés ».

L'apport de Le Corbusier à la transformation du monde de vie resterait selon lui essentiellement théorique. Kopp a l'impression d'un grand gâchis pour cette période. Si l'on considère la Révolution socialiste en Russie, « l'avant-garde aurait eu une image de vie ». Les architectes russes ont du imaginer « une société dans laquelle la femme ne serait plus une esclave domestique mais une travailleuse » et où « l'homme travaillerait par goût avec une vie sociale et militante intense ». La vie familiale se bornerait uniquement « sur les sentiments et pas sur la propriété ». Il n'y aurait plus de « contradiction entre ville et campagne » ni de « division entre travail intellectuel et travail manuel ». Kopp renvoie à l'ouvrage *L'ABC du communisme* de Boukharine et Preobrajenski. Il aborde le concept de « condensateur social », outil qui projette l'image de vie inventé par Moïse Guinzbourg. Ces « condensateurs sociaux » sont des lieux construits qui participent à la transformation de l'homme. Ce sont « le club ouvrier, l'usine, le logement, la maison-commune *(Dom-Koma*) et enfin la ville ». Il en existe peu de réalisations mais celles-ci ont une valeur d'exemple, comme les bâtiments de Konstantin Melnikov qui construit avant tout des clubs ouvriers, la maison-commune de Narkomfin de Moïse Guinzbourg.

Kopp considère que pour les étudiants en architecture de sa génération, il y avait « confusion entre l'architecture moderne et le socialisme ». Dans les années 1930, l'architecture se traduisait « par une simplicité et un dépouillement dont on croyait qu'il était la marque de la société socialiste ». Dans le concours organisé pour le Palais des Soviets, tous les architectes modernes (Le Corbusier, Gropius, Guinzbourg) sont éliminés. L'architecture contemporaine devient familière puisque « quels que soient le pays, la société, l'architecture parle le même langage selon Kopp ». Les architectes des années 1920 avaient été sur la bonne voie pour trouver « un langage architectural adapté à l'image de vie qu'ils

poursuivaient ». L'abandon autoritaire de cette voie a fait perdre des décennies. Considérant que Porro l'a démontré, Kopp avance qu'il y a eu « substitution de l'image de vie des Bolcheviks de la première heure à celle des bureaucrates, proche de celle des bourgeois occidentaux » et que l'on ne peut tenter de transformer une image de vie « que lorsque la société elle-même en a fait son objectif » et que celle-ci s'exprime dans le langage architectural. Il cite Henri Lefevre qui avance que « seule la vie sociale, la *praxis*, dans sa capacité créatrice globale, possède un tel pouvoir ou ne le possède pas ». Or, cette dimension collective, même s'il l'a souhaitée à La Havane pour les Écoles d'Art, n'est pas présente dans le discours de Ricardo Porro et c'est sans nul doute une des causes qui ne lui ont pas permis de continuer à construire à Cuba.

L'intervention de Bernard Huet[210] peut être considérée comme un discours critique de la pensée panofskienne. De fait, elle est à mettre en confrontation avec celle de Ricardo Porro. Huet précise tout d'abord qu'il indique « des choses qui ne sont pas personnelles » et argue qu'il faut avant tout faire la différence entre « Architecture savante, Architecture populaire et Architecture spontanée ». L' Architecture savante selon lui transmet consciemment un message ou des significations. L' Architecture populaire, elle, transmet également des significations mais en se référant à des modèles. Une certaine permanence peut y être constatée » et « elle n'est pas un discours ». L' Architecture spontanée, elle, concerne « l'appropriation de l'espace limitée dans le temps ». Huet avance que son exposé ne concerne que l'Architecture savante, estime que « c'est la seule qui assure consciemment une idéologie et qu'elle est au service du pouvoir soit politique soit religieux ».

Huet poursuit en entamant une histoire des rapports entre architecture et idéologie au Moyen-âge, à la Renaissance, à l'âge baroque, aux dix-huitième, dix neuvième et vingtième siècles. Huet propose littéralement d'écrire « un contre-Panofsky », une histoire de l'idéologie de « l' Architecture Gothique ou scolastique et structure sociale ». D'autre part, il ne croit pas à « la crise de l'architecture » et ne croit pas « qu'un architecte puisse mettre en question la société ». Selon lui, les architectes doivent « repenser le problème de leur intervention en tant qu'intermédiaires d'une certaine demande idéologique ». Quoiqu'ils fassent, cette idéologie est selon Huet entièrement « incluse dans le contenu de leurs bâtiments ». Les activités qui s'y déroulent ne dépendent pas d'eux « pas plus que le système économique de financement ». L' Architecte « ne pourrait aller contre l'idéologie ». S'il n'en a pas conscience, celle-ci « passerait intégralement » et deviendrait comme la *Lever House* « un merveilleux poème à l'idéologie capitaliste ». Selon Huet, la seule chose qu'il est possible de faire lors de ce séminaire, c'est de « récupérer et d'organiser l'ensemble des significations qui appartiennent à chacun afin de commenter l'idéologie officielle ».

Les questionnements soulevés lors de ce séminaire sont fondamentaux puisqu'ils apportent un regard d'autres architectes-enseignants sur la pensée théorique de Ricardo Porro et la confronte aux penseurs contemporains. Le débat amène à réfléchir sur les besoins fonctionnels de l'homme dans

---

[210] Bernard Huet, Rapport de recherche du RAUC, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* : Séminaire n°3 (8-9 février 1969), pp. 47-56. Les citations suivantes sont de la même source.

l'espoir de parvenir à améliorer les conditions de l'habitat dans le logement social et tente de cerner la crise de l'architecture et de l'urbanisme de l'époque, sur laquelle les participants ne sont pas tous en accord. L'intervention de Ricardo Porro montre que sa pensée théorique balbutie et qu'il donne la primauté au langage de l'architecture, à l'expression architecturale et s'interroge sur les phénomènes qui ont conditionné les oeuvres architecturales, sous couvert d'une dialectique, la dialectique « *Forme* et *contenu* » depuis la pensée esthétique du philosophe Hegel. Henri Raymond définit clairement la démarche de Porro, tout au moins là où elle est parvenue en 1969 et argue que celui-ci développe « une phénoménologie de la conscience architecturale présentant le rapport de cette dernière avec le développement pictural [211]».

> Le malheur, c'est que pour l'instant, nous ne disposons que d'un discours, par exemple celui de Monsieur Porro, qui est une phénoménologie de la conscience architecturale, d'une architecture qui exprime son propre mouvement, sa propre division à l'intérieur de certaines idées, mais nous ne disposons pas d'éléments permettant de dire quelle est la pertinence sociale de cette architecture[212].

La question de la distinction entre le message de l'architecte, le message de l'architecture, le public, c'est-à-dire la question de l'*espace conçu*, l'*espace reçu*, l'*espace perçu* que Lefevre développera dans son ouvrage *La production de l'espace* en 1974, est posée. Quand est-il du logement social? Porro considère que toute architecture, y compris le logement social, doit être oeuvre d'art, langage, représentation d'un monde, spectacle monumental qui exprime des phénomènes culturels par des signes. L'objectif est pour lui d'éviter l'ennui du public, vise l'inutile qu'il conçoit comme primordial. Même si les messages qu'il souhaite transmettre ne sont pas toujours intelligibles, ll est possible selon lui de recevoir cette architecture de façon uniquement sensible. En effet, l'attention de l'architecte se porte sur le ressenti du public, ses sensations, avant toute perception intellectuelle. La pensée de Ricardo Porro distillée à l'occasion de ses conférences oscille ainsi entre « phénoménologie de l'esprit[213] » et « phénoménologie de la perception[214] ». Elle est focalisée sur les phénomènes qui conditionnent un projet, dans le cadre de son cours d'*Histoire critique* ou dans le cadre de son atelier. Quels sont les besoins fondamentaux de l'homme en matière d'habitat? La réponse de Ricardo Porro sonne comme un manifeste à l'utilité de l'inutile, la part expressionniste, cette part maudite de l'architecture fonctionnaliste. Chez lui, l'ennui nait de l'uniformité. Plus tard, en 1974, Ricardo Porro affinera sa théorie à l'occasion de Rencontres sur l'Histoire et la Théorie de l'Architecture organisées par le CORDA. Le sociologue Henri Raymond, lui, fondera un enseignement à UP8 aux côtés de Bernard Huet.

---

[211] Henri Raymond, *op.cit.* p. 39.

[212] Henri Raymond, *op.cit.* p. 62.

[213] Voir à ce sujet l'ouvrage du philosophe Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean Hyppolite, 2 vol., Aubier, 1939.

[214] Voir à ce sujet l'ouvrage du philosophe Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, NRF, Gallimard, 1945.

IV.I Pour une éthique sociale et une architecture spectacle : « offrir un monde poétique »

Quelques semaines après ces deux séminaires lors desquels sa pensée a été passée au crible par les sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond, un dossier dont le thème est « L'enseignement de l'architecture » est publié dans la revue *L' Architecture d 'Aujourd'hui* d'avril-mai 1969 [215] dont le rédacteur en chef est Marc Emery. Celui-ci pose une question en préambule : « Enseigner quelle architecture ? [216]» à laquelle il répond que l'architecture est « socialement et économiquement condamnée par des techniciens forts de leur savoir et de leur efficacité », qu'elle échappe aux définitions et « dont on ne sait si elle est art, technique, service ou commerce ». Cette architecture doit selon lui « exprimer une société en crise qui se cherche parfois violemment ». Elle ne peut plus se référer à un style, à une époque, à un matériau ou à une tradition, étant obligée de rejeter toute référence culturelle en ne répondant plus « qu'à des contingences techniques, financières ou politiques ». Elle est une architecture « dont la traduction matérielle est également un acte politique impliquant l'ensemble de la communauté » et prévient toute association « entre celui qui conçoit et celui qui réalise », « qui soumet la pratique à une codification corporative désuète ». Elle est également « une architecture discipline de synthèse qui doit maitriser toutes les techniques » quand chacune de ces techniques devient une science. Elle est un art d'organiser l'espace qui permet à l'architecte « de tout et rien projeter » et qui pour des raisons politiques et sociales « extrapole et multiplie mécaniquement ce qui était longtemps destiné à une minorité initiée ». Il clôt son préambule par cette question : peut-on vraiment enseigner l'architecture? et laisse le soin à d'autres architectes de répondre.

La réponse de Ricardo Porro[217] intitulée « Un enseignement de l'architecture » [FIG 36,37, 38,39]sonne comme un aveu : celui de la particularité de son enseignement parmi d'autres. Il va assoir son idée de l'enseignement de l'architecture en vue d'intégrer l'UP3 à la rentrée 1969, moment de sa création. Selon lui, l'enseignement de l'architecture ne peut être abordé « sans se poser la question de la signification de l'architecture et du rôle de l'architecte ». Porro rejoint Marc Emery en dénonçant une nouvelle fois « une crise de la créativité qui serait le résultat d'un appauvrissement de l'architecture ». Depuis Le Corbusier, Mies et Wright, il n'y a plus d'aussi grands architectes. En Europe, le niveau est plus élevé et on trouve souvent « sous forme académique un brutalisme corbuséen » mais en Finlande et en Suède, il n'y a pas de seconde génération de la carrure d'Aalto et d'Asplund.

---

[215] J.P Cousin, Y Pontoizeau, « Enseignement de l'Architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, pp. 1-104.

[216] Marc Emery, *op.cit*, p.3. Les citations suivantes sont issues de la même page.

[217] Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *op.cit,* pp. 67-71. Les citations suivantes sont issues de la même source.



UN ENSEIGNEMENT DE L'ARCHITECTURE

RICARDO PORRO

Il est impossible d'aborder le problème de la formation de l'architecte sans se poser au préalable celui de la signification de l'architecture, et du rôle de l'architecte. C'est peut-être très banal, mais jugeant de la qualité de la production actuelle dans le monde (et on n'a jamais tant construit), il semble bien que la crise de créativité soit le résultat d'un appauvrissement de la notion même d'architecture.

Les grands architectes de notre époque sont presque tous morts. Ceux qu'on appelle aujourd'hui « les grands » n'atteignent en général pas à la qualité d'un Wright, d'un Le Corbusier ou d'un Mies Van der Rohe. En Europe, le niveau moyen, comme en Suisse, paraît plus élevé : on y trouve souvent sous une forme académique un brutalisme corbusien. Cependant, ni la Finlande, ni la Suède n'ont produit de seconde génération d'architectes de la carrure d'Aalto ou d'Asplund. Les Anglais élaborent des variations corbusiennes, et « sortent » des architectes sans réel talent. En France malheureusement, le niveau n'est pas brillant, et depuis la mort de Corbu, l'architecture est en mauvaise posture. Dans les pays socialistes, où l'on pourrait innover, l'architecture subit un contrôle centralisé, et le résultat est franchement mauvais.

Le Etats-Unis et le Japon font exception, marqués par deux architectes, Louis Kahn et Kenzo Tange, de très bons architectes qui n'ont pourtant pas la classe de Le Corbusier ou de Wright.

On sent en général chez les architectes une impuissance à créer des symboles représentatifs du monde où ils vivent. L'architecture aujourd'hui n'introduit pas le spectateur dans un monde poétique, en est absent tout pouvoir d'évocation : l'Architecture est aussi spectacle et représentation. Evoquer, superposer aux espaces la richesse d'images susceptibles d'interprétations diverses est une caractéristique d'œuvre d'art.

Tout ceci ne supprime pas le problème fonctionnel ou constructif. La résolution correcte du problème fonctionnel est le point de départ, une condition nécessaire, mais non suffisante. Une technique constructive adéquate est également indispensable, subordonnée à la fonction et à la création poétique.

Place Saint-Pierre de Rome, on retrouve dans l'ouvrage du Bernin l'utilisation de la coupole de Michel-Ange et de la façade de Maderna comme représentations de la tête et du corps de l'Eglise, l'adjonction de la colonnade, comme des bras, faisant de toute la place un symbole de l'Eglise embrassant la Chrétienté. Le vitalisme de la fin du XIXe siècle et du début du XXe a trouvé également une expression architecturale : Guimard et Horta se servirent d'éléments végétaux. Gaudi créa dans la maison Battlo une espèce de monstre, la surface devenue la peau d'un reptile, la toiture une carapace. Ces exemples où, bien sûr, je ne me suis référé qu'à quelques aspects (partiels) d'images et de contenus très riches montrent bien comment toute œuvre d'art traduit par des formes des contenus actifs sur plusieurs plans à la fois.

Gunnar Asplund, dans le Crématoire du Cimetière Sud à Stockholm, a réellement posé l'architecture comme spectacle. Le site a un centre vers lequel le jeu des élévations conduit le visiteur depuis l'entrée. Là, le grand hall ouvert incline sa toiture vers un point

FIG 36 : Première page de l'article de Ricardo Porro sur sa conception de l'enseignement et sa proposition de *cursus*. Source: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 67.

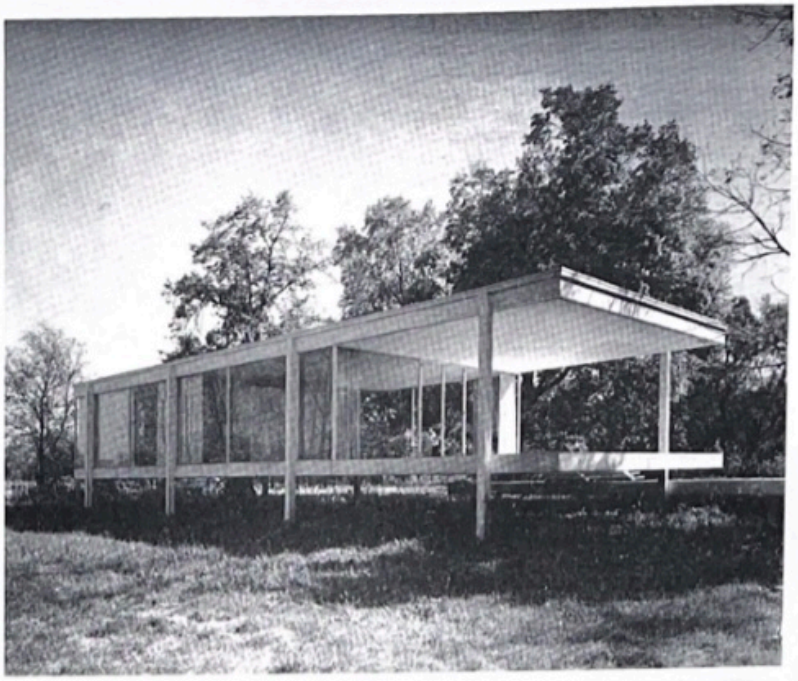
dans le patio où une sculpture figure un groupe d'êtres humains en ascension. Toute la composition converge en ce point, et devient le spectacle magnifique du passage de ce monde à l'autre.

Mies Van der Rohe conçoit un monde technologique d'une perfection platonique. Pour lui les éléments techniques réduits à un minimum doivent former un espace absolu. Ses bâtiments sont le spectacle de cette pureté pour ainsi dire idyllique.

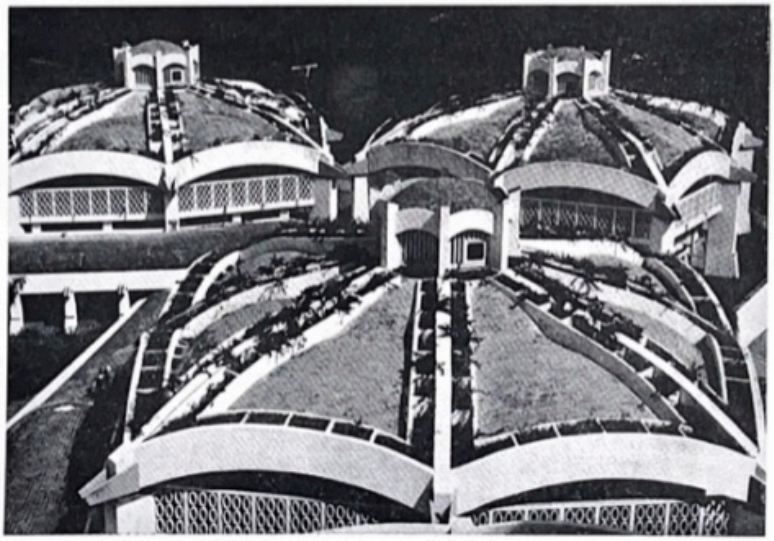
— Hegel : le Beau est « l'expression sensible de l'Idée ». Puisque le rôle de l'artiste est d'exprimer les grands problèmes spécifiques de son époque, reprenons cette formulation pour dire que l'art est l'expression sensible de l'idée.

L'unicité absolue des doctrines artistiques a pris fin avec le XIX° siècle. Les courants de pensée, les écoles scientifiques les plus diverses fournissent des théories partielles en abondance. L'art va les exprimer, et c'est une affluence de maîtres, une richesse formelle. Le XX° siècle compte en architecture des artistes aussi différents que Gaudi, Wright, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Rudolf Steiner. Chacun exprime des aspects et des directions différentes de son époque.

Aujourd'hui, ce ne sont pas les idées à exprimer qui manquent. Le monde a subi des transformations radicales depuis la fin de la seconde guerre mondiale, aussi radicales que celle qui marquèrent les deux premières révolutions industrielles. En sciences, la fission de l'atome a donné un sens nouveau à notre conception de la matière même. Le progrès technique crée de nouveaux instruments, qui, comme les ordinateurs, transforment la technique elle-même, jusqu'aux structures de l'économie. Dans ce qu'on appelle la société de consommation, l'objet devient omniprésent et agressif. Des moyens de transport d'une vitesse inconnue auparavant se généralisent, et l'homme sort des limites naturelles que le Créateur lui avaient assignées. Toutes les relations dans l'espace s'en trouvent bouleversées.







Dans le domaine de la politique, l'après-guerre a vu un tiers du monde changer de structures sociales ; la Chine réalise une synthèse de sa culture millénaire et de la pensée marxiste d'origine occidentale. Partout dans le monde, dans les pays capitalistes comme dans les pays socialistes, la jeunesse se révolte et rejette la conception du monde qui lui est proposée.

Nous vivons tous les crises que traverse le monde, où qu'elles se produisent. A une époque de grandes découvertes techniques, nous vivons une atmosphère de crise continuelle, des « dix dernières minutes précédant le cataclysme ». Pour n'en mentionner que quelques-unes, Berlin, la Corée, les Caraïbes, le Viêt-Nam, le Moyen-Orient, l'invasion de la Tchécoslovaquie.

Ce monde a été ressenti par les peintres et les sculpteurs : Pollock a exprimé la matière en désintégration, le chaos environnant et celui qu'il porte en lui. Tapiès se sert d'une matière en décomposition, où des symboles éternels apparaissent dans des éraflures. La matière devenue énergie pure est exprimée par l'Op'art, chez Soto. De Kooning fait la peinture de la violence, Rauschenberg dit la crise de l'objet comme le Pop'Art le situe dans son agressivité. La nouvelle figuration réintroduit l'affirmation de l'homme dans l'art. Et on pourrait citer bien d'autres exemples.

Mais en architecture, sauf chez Wright, Le Corbusier et Mies Van der Rohe on ne trouve de visions autonomes et nouvelles. La plupart des architectes appliquent des principes connus, souvent ceux de Le Corbusier, vidés, banalisés. Des utopistes proposent fréquemment des dessins de villes : formalismes, structures à la Wachsmann où l'on suspend de petits corps géométriques, pyramides, cratères... Ce sont des solutions formelles, sans contenu. Il est également fait appel à des

68

FIG 37 : Suite de l'article. Source: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 68.

question de la signification de l'architecture et du rôle de l'architecte ». Porro rejoint Marc Emery en dénonçant une nouvelle fois « une crise de la créativité qui serait le résultat d'un appauvrissement de l'architecture ». Depuis Le Corbusier, Mies et Wright, il n'y a plus d'aussi grands architectes. En Europe, le niveau est plus élevé et on trouve souvent « sous forme académique un brutalisme corbuséen » mais en Finlande et en Suède, il n'y a pas de seconde génération de la carrure d'Aalto et d'Asplund. Les anglais élaborent des variations corbuséennes et les français, depuis la mort de Le Corbusier, sont en mauvaise posture. Dans les pays socialistes, « l'architecture subit un contrôle centralisé dont le résultat est franchement mauvais ». Ricardo Porro argue que les États-Unis font exception avec les architectes Louis Kahn et Kenzo Tange.

Après ce constat personnel, il apporte une précision par rapport à son article de 1965, celle de la nécessité d'une architecture spectacle dont il donne la définition en dénonçant le fait que les architectes seraient « impuissants à créer des symboles représentatifs du monde qui les entoure ». Il précise que l'architecture « doit offrir au spectateur un monde poétique » et avoir un pouvoir d'évocation, qu'elle est aussi « spectacle et représentation » : « Évoquer, superposer aux espaces la richesse d'images susceptibles d'interprétations diverses » est « une caractéristique de l'oeuvre d'art ». Porro rappelle qu'il n'écarte évidemment pas « le problème fonctionnel et constructif » dont « la résolution correcte est le point de départ », « une condition nécessaire mais pas suffisante ». De fait, une technique constructive adéquate est indispensable, « subordonnée à la fonction et à la création poétique ». Il donne ensuite des exemples de projets architecturaux pour lesquels il ne se réfère « qu'à des aspects partiels d'images et de contenus très riches » qui selon lui montrent « comment toute oeuvre d'art traduit par des formes, des contenus actifs sur plusieurs plans à la fois » : la place Saint Pierre de Rome de Le Bernin et de Michel Ange, les travaux vitalistes de Guimard et d'Horta, l'architecture de Gaudi, Gunnar Asplund et son cimetière de Stockholm, architecture pensée selon Porro comme spectacle, Mies dont les bâtiments sont le spectacle d'une « perfection platonique » et d'une « pureté idyllique ». Chacun exprime des expressions des aspects et des directions différentes de son époque.

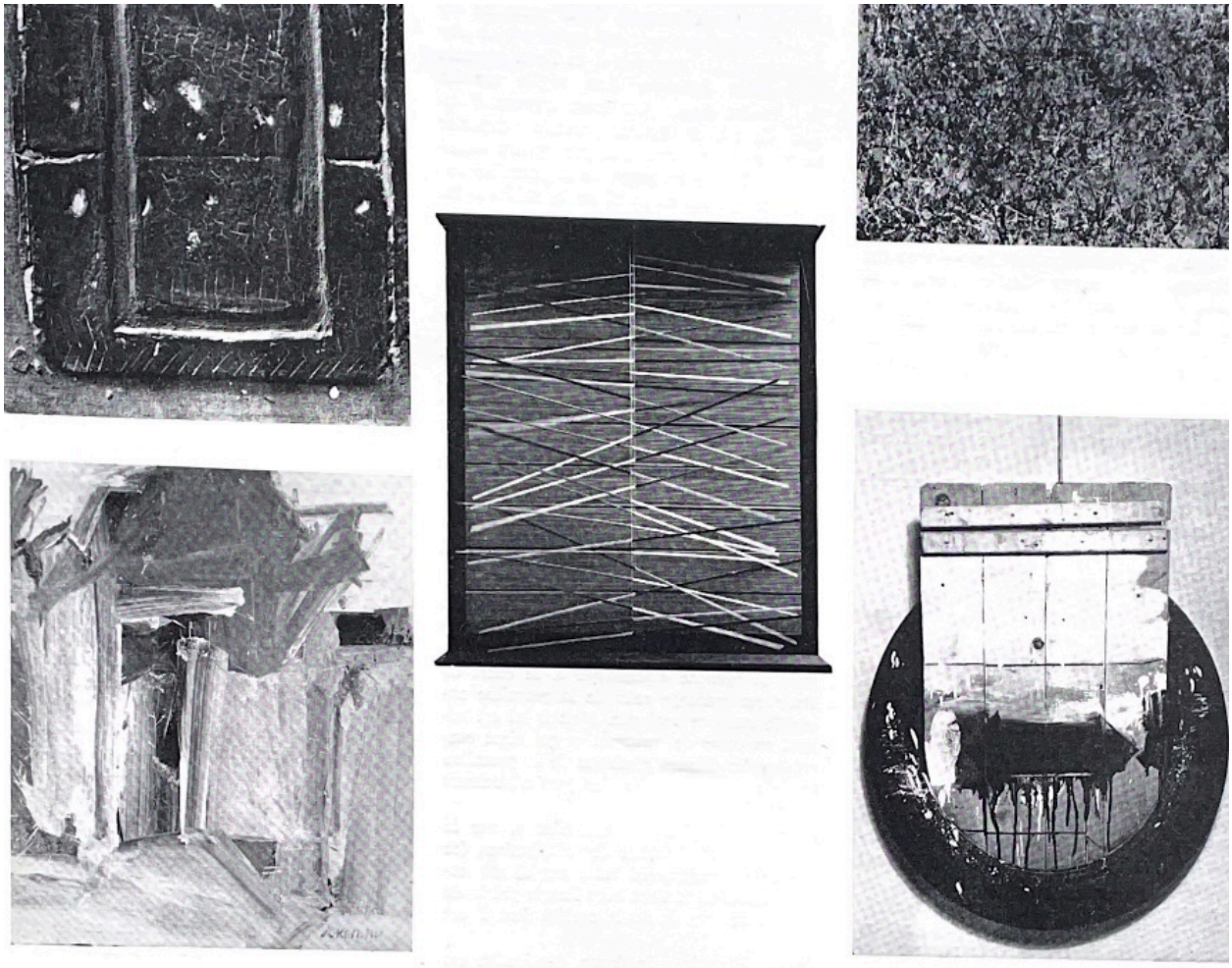
Conscient de la crise que traverse l'architecture et son enseignement, Ricardo Porro argue que le véritable art social est « celui qui exprime avec le plus de force le grand drame collectif ». Durant le projet des écoles d'art, il a en tête que l'architecture peut sauver l'homme. Ces bâtiments sont pensés comme l'expression fidèle d'un moment de révolution et plus encore d' « une architecture comprise comme spectacle ». Selon lui, c'est seulement en rendant à l'architecture sa fonction expressive qu'elle peut sortir de l'impasse où elle se trouve. L'architecture spectacle est vue par Ricardo Porro comme un acte engagé. Cependant, il considère qu'en France, on réagit contre l'enseignement de l'architecture de type beaux-Arts « pour attaquer l'architecture en lui substituant la sociologie ». Les deux tendances « sont erronées » selon lui. Il semble que Porro regrette que la sociologie prenne un peu trop de place et souhaite un enseignement de projet plus développé et adapté à la société. Il faut dire qu'il a hâte de « faire du projet » lui qui a déjà vécu une révolution et qui est arrivé en France en pleine crise de l'enseignement de l'architecture. Son engagement passe davantage par la création plastique entendue

comme moyen d'expression de la crise (et contre la crise) et le développement de la culture comme support de cette expression.

De fait, le cursus doit selon lui être partagé selon trois entités: la création, la technique et la culture dont il propose le tableau orientant les cinq années d'enseignement. Il réitère son souhait d'isoler la première année d'enseignement comme il l'avait déjà énoncé en 1965 et qui doit faire en sorte que l'étudiant embrasse l'étendue de son activité ultérieure, permettre de juger de la validité de son choix d'études et de ses aptitudes. Il s'agit d'en faire « un architecte-miniature » en l'introduisant de façon très simple et très concrète « aux problèmes et aux méthodes de l'architecture ». Porro insiste sur « la troisième dimension des travaux d'expression ». La partie création lors de cette première année comprend des « méthodes d'analyse données aux étudiants en en graduant les difficultés ». Ces analyses portent sur « la maison de leur choix en en déclinant les fonctions, le système de construction et l'esthétique, une étude de la circulation interne et la recherche d'une expression graphique et en maquette ».

Après l'analyse, il s'agit que l'étudiant procède à une « modification de cet espace en trois dimensions », en procédant à des dessins en trois dimensions et à la réalisation d'une maquette. Ensuite, les étudiants, par groupe de cinq, font l'étude d' « un lieu urbain d'une complexité limitée », par exemple, « une place dont ils procèdent à l'analyse de la fonction urbaine, à l'analyse esthétique » et dont il réalisent également la maquette. Individuellement cette fois-ci, ils y introduisent « un élément architectural qui modifie et améliore cet espace ». « Assistés des sociologues », un groupe de quinze étudiants analyse « un village, son urbanisme, son architecture, sa vie et sa culture ». Les étudiants présentent « les photographies réalisées, les différents croquis et plans effectués et enfin une maquette ». Enfin, l'étudiant doit concevoir « une habitation pour une personne de la communauté étudiée ».

Afin d'y parvenir, Ricardo Porro souligne l'importance de développer « une approche et une compréhension rationnelle de la réalité qui est préalable à toute conception ». Il propose une « série d'exercices qui peuvent apporter une aide à l'étudiant afin de dominer le problème tridimensionnel ». Celui-ci se familiarise avec « les compositions fermées d'éléments linéaires et les compositions ouvertes de volumes organiques », par une première étude d'un volume fermé « en en évaluant les dimensions et en en réalisant les plans et les coupes » et une seconde d'un volume ouvert – dont il donne pour exemple une place. Les étudiants apprennent « à réaliser des croquis et à maitriser les notions de dimension et d'échelle ». Puis, ils étudient « une rue, un paysage, et s'exercent également à des croquis rapides de modèles vivants en réalisant des ébauches, des études d'axes ». On retrouve ici dans la pratique de l'analyse que propose Ricardo Porro les principes fondamentaux de l'histoire de l'art wölffliniens, c'est-à-dire la compréhension des espaces linéaires et des espaces picturaux assimilés aux espaces classiques et baroques, application de la conférence donnée aux Beaux-Arts en 1967. La partie technique de l'enseignement de l'architecture est abordée par « l'étude des principes constructifs généraux ». Les mathématiques ne sont introduites « qu'à mesure de la nécessité de calcul de



théories sociales ou politiques pour justifier le formalisme ou la médiocrité. Mais les révolutions ne se font pas avec des poèmes ou des constructions — elles se font avec des fusils. Le véritable art social est celui qui exprime avec le plus de force le grand drame collectif.

Quand j'ai réalisé les écoles d'art de La Havane j'avais encore en tête que l'architecture pouvait transformer l'homme. Même si aujourd'hui je crois que ces écoles sont une des rares expressions (sinon la seule) d'un moment romantique, et assez éphémère, d'une révolution, elles n'ont pas pu changer leurs utilisateurs, qui continuent d'exister avec les mêmes défauts et vertus qu'auparavant. Ces bâtiments sont une expression fidèle, et plus, un exemple d'architecture comprise comme spectacle.

L'architecte est un technicien et un constructeur, mais c'est aussi un artiste. C'est seulement en rendant à l'architecture sa fonction expressive qu'elle pourra être sortie de l'impasse où elle se trouve actuellement.

Pour former un architecte, il faut donc former un homme de culture capable de comprendre le monde où il vit et lui donner le moyen d'exprimer par des formes nouvelles de nouveaux contenus. Nos écoles d'architecture ne fournissent que des aperçus très partiels des possibilités. En France par exemple, on réagit contre l'enseignement « Beaux-Arts », école formaliste, pour attaquer l'architecture et lui substituer la sociologie. Les deux tendances sont à mon avis erronées.

Il me semble donc que dans la formation de l'architecte on doive nettement séparer trois entités : sa culture générale, qui doit lui fournir les éléments ou les contenus de sa création, son éducation technique, qui doit lui donner les moyens, enfin et surtout sa formation d'artiste créateur.

D'autre part, il est essentiel d'isoler une première année du curriculum ; cette année doit permettre à un étudiant d'embrasser l'étendue de son champs d'activité ultérieur, de juger de la validité de son choix et de ses aptitudes. On en fera un architecte-miniature ; en lui donnant une vision microcosmique de l'architecture, en l'introduisant de façon extrêmement simplifiée aux problèmes et aux méthodes les plus généraux de l'architecture, et cependant de la façon la plus concrète : dans cet esprit en ce qui concerne les travaux d'expression, ils seront traités en trois dimensions, cet aspect primordial de l'architecture, l'évolution dans l'espace devant pour l'étudiant, prendre le pas sur tous les autres. L'activité « création » au cours de cette première année de répartit en trois catégories d'une part une série de travaux d'analyse et d'élaboration architecturale, des exercices de composition de l'espace, et enfin du dessin proprement dit. Pour la première série, il s'agit de fournir à l'étudiant des méthodes d'analyse lui permettant ensuite de réaliser ; les sujets pourraient se succéder comme suit, en graduant la difficulté :

1. Analyse de la maison de son choix : fonction, construction, esthétique — étude des réseaux de circulation interne, recherche d'une expression graphique — maquette.
2. Modification de cet espace considéré dans ses trois dimensions, plans, maquettes.
3. Par groupes de cinq étudiants, étude d'un lieu urbain d'une complexité limitée : une place de village — analyse en soi et dans sa fonction urbaine — analyse esthétique — maquette.
4. Individuellement cette fois, introduire dans cette place un élément architectural modifiant et améliorant l'espace.
5. Assistés de sociologues, des groupes de

69

FIG 38 : Suite de l'article. « Phénoménologie de la conscience architecturale » depuis ses rapports avec le développement pictural (l'expressionnisme abstrait, nouvelle figuration…). Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 69.

combinaison structurales élémentaires ». Ricardo Porro donne un exemple des travaux pratiques pouvant être donnés : « construire avec des éléments légers en nombre limité une structure capable de supporter une brique entre deux points d'appuis séparés de 0,50 m ». Enfin, l'enseignement de culture générale comporte « un cours d'*Histoire de la civilisation* fournissant l'assise d'un cours ultérieur d' *Histoire de l'Art »,* et enfin « un cours de *critique architecturale* ». Il s'agit selon Porro d'établir les liens inhérents à la peinture, à la sculpture et l'architecture au regard de leur historicité. Il avance alors qu'ainsi peut être dégagée « une véritable théorie de l'architecture, où les espaces sont traités par rapport à leur signification ».

La deuxième à la troisième année voient le développement de l'enseignement de première année « centrées sur un atelier vertical », la progression de l'enseignement technique étant adaptée « sur les besoins des élèves pour leurs travaux d'atelier ». Ricardo Porro propose que « soixante étudiants soient encadrés par quatre enseignants ». De la même façon, la méthode de travail est d'aller « du général au particulier », c'est-à-dire de considérer des éléments généraux jusqu'à arriver à des études individuelles. De fait, « des équipes de quatre étudiants peuvent être
constituées et traitent d'un problème d'urbanisme ». Chaque étudiant traite « un projet individuel intégré au travail collectif ». Les connaissances techniques, les sciences humaines comme la sociologie peuvent être enseignées « sous forme de conférences adaptées aux problèmes traités par les étudiants ». La partie création s'intéresse à « l'étude de l'espace en abordant les problèmes des plans et de la couleur ». La partie technique est augmentée d' « un cours de construction » et traite plus particulièrement des matériaux. La partie culture propose un cours d'*Histoire de la Civilisation* et d'*Histoire de l'Art* « sous l'angle précis du rapport de l'art et de la société dont il est issu ». La troisième année, « les étudiants traitent en détail les projets réalisés l'année précédente et procèdent aux plans d'exécution ». Ils commencent également à « pratiquer la peinture et la sculpture ». Ricardo Porro précise qu'un architecte doit pratiquer « toutes formes de création qui puissent lui permettre d'enrichir son langage ». La partie technique comprend « le prolongement du cours de structures et de celui de construction », la formation culturelle « les cours d'*Histoire de l'art* et des cours optionnels comme l'*Histoire de la Philosophie* ou encore l'*Histoire des sciences ».*

La quatrième année, l'atelier vertical est centré sur « l'aménagement intérieur et la conception de mobilier ». Un projet antérieur sert de base à ces études. Les étudiants doivent pouvoir réaliser leurs meubles « sur machines ». La partie technique est cette fois-ci « orientée vers les techniques industrielles de construction ». « La question de la lumière et de l'éclairage » est également abordée et enfin, « les questions de coût et de gestion ». La formation culturelle est axée sur « les problèmes actuels de la pensée et de l'art » et un « cours d'architecture contemporaine » parait à ce stade indispensable. Enfin, la cinquième année, tout en reprenant certains projets des années précédentes, permet de développer « l'architecture paysagiste ». La formation technique vise à « une spécialisation » et la formation culturelle s'achève avec un « cours d'*Histoire de l'architecture* ainsi que des cours optionnels pris à l'université ».

quinze vont analyser un village — vie, culture, habitudes — urbanisme — architecture : présentation de photos — plans — maquettes — croquis.

6. Ce dernier travail, individuel cette fois, consistera à concevoir une habitation pour une personne de la communauté étudiée.

Il importe de développer une approche et une compréhension rationnelle de la réalité préalable à une conception dans l'espace. A l'égard de celle-ci, il est proposé une série d'exercices permettant à l'étudiant de dominer le problème tridimensionnel :

— Avec des éléments linéaires, composition « close » de dimensions limitées — avec des éléments plans, composition « ouverte » — étude de volumes organiques — études de mobiles — trompe l'œil dans l'espace — etc...

En matière de dessin : apprentissage du croquis et acquisition de notions de dimensions et d'échelle.

1. Etude d'un volume fermé — évaluation visuelle des dimensions, tracé de plans et coupes.
2. Etude d'un volume ouvert (par exemple une place).
3. Une rue.
4. Un espace ouvert.
5. Un paysage.
6. Croquis rapides de modèles vivants :

— Ebauches, étude d'axes, étude des plans, étude « en transparence ».

Parallèlement dans la branche « technique » il sera fait un exposé très général des principes constructifs. Les mathématiques ne seront introduites qu'à mesure de la nécessité de calcul de combinaison structurales élémentaires.

Travaux pratiques de structures : par exemple construire avec des éléments légers en nombre limité une structure capable de supporter une brique entre deux points d'appui séparés de 0,50 m.

Le troisième volet de l'enseignement, soit la culture générale, comporterait d'une part un cours d'histoire de civilisation fournissant l'assise d'un cours ultérieur d'histoire de l'art, d'autre part, un cours de « critique architecturale ». Il s'agit d'établir les liens inhérents à la peinture, la sculpture et l'architecture au regard de leur historicité ; ainsi peut être dégagée une véritable théorie de l'architecture, où les espaces sont traités par rapport à leurs significations.

La suite de curriculum, de la deuxième à la cinquième année est le développement des éléments d'enseignement de la première année. Ce développement est centré sur un atelier vertical, la progression de l'enseignement proprement technique étant réglée sur les besoins des élèves pour leurs travaux d'atelier. Un atelier vertical pourrait comporter soixante élèves, encadrés par quatre enseignants. Comme au cours de la première année, un élément essentiel de la méthode est la considération des problèmes les plus généraux afin d'arriver à situer correctement les éléments d'études ou travaux individuels.

Dans cette optique, des équipes de quatre étudiants (un de chaque année) pourraient être constituées. Ces équipes traiteraient en premier lieu un sujet se rattachant à l'urbanisme, au début de l'année. Chaque étudiant traitant ensuite le reste de l'année des projets individuels accordés à son niveau et intégrés au travail collectif initial. De la même façon que pour les cours techniques de la première année, les connaissances techniques, l'urbanisme et la sociologie pourront être enseignés sous forme de conférences se rattachant directement aux problèmes traités par les élèves.

C'est seulement au cours de cette seconde année que l'étude de l'espace aborde les problèmes plans et la couleur.

Dans la branche « technique », le cours de structures prolonge celui de la première année de manière analogue. Mais il lui est adjoint un cours de construction qui vient concrétiser les thèmes généraux de la première année : ce cours traite plus particulièrement des matériaux.

Pour les disciplines « culturelles », sur la base du cours d'histoire des civilisations (ce dernier se poursuivant cette année) est ouverte l'histoire de l'art, sous l'angle précis du rapport de l'art et de la société dont il est issu.

Troisième année : le dessin d'exécution est abordé pour traiter dans le détail les projets faits l'année précédente en atelier.

Les étudiants commencent également à pratiquer peinture et sculpture (il est nécessaire qu'ils aient reçu auparavant la formation des années précédentes d'exercices de manipulation de l'espace). Je pense qu'un architecte doit pratiquer toutes formes de création qui peuvent lui permettre d'enrichir son langage.

Dans la branche « technique », le cours de construction est complété parallèlement au troisième et dernier cours de structures du curriculum.

La formation culturelle se poursuit au cours de l'histoire de l'art.

Elle est complétée par des cours à option comme l'histoire de la philosophie, ou l'histoire des sciences.

Quatrième année : l'atelier vertical s'occupera plus spécialement d'aménagement intérieur et de conception de mobilier. Autant que possible, c'est un projet antérieur qui servira de base à ces études. Parallèlement, les étudiants devraient pouvoir travailler sur machines à la réalisation de leurs projets.

Dans le domaine technique, il sera surtout question des techniques industrielles de construction ; on donnera aux étudiants des notions de coût et de gestion. L'utilisation de la lumière et les techniques d'éclairage feront aussi l'objet d'un cours spécialisé.

Formation culturelle : cours universitaires axés de préférence sur les problèmes de la pensée et de l'art actuels. La première année d'un cours d'architecture contemporaine paraît à ce stade indispensable.

Cinquième année : en atelier vertical, des travaux reprenant des projets précédents développeront un cours d'architecture paysagiste.

La formation technique vise alors à la spécialisation. La formation « culturelle » s'achève avec la fin du cours d'histoire de l'architecture, et les cours à options pris à l'université. Ce schéma ne semble pas applicable sans une intégration de l'enseignement de l'architecture à l'université. Il paraît possible d'établir des « passerelles » avec les formations parallèles d'ingénieur du bâtiment, et d'urbaniste. Toutefois un des points primordiaux est le rôle de la première année à la fois en vue d'une « auto-sélection » des élèves que comme moteur pédagogique imprimant une approche à notre avis rationnelle de la création architecturale et de ses conditions de réalisation.

Ricardo Porro

	1re Année	2e année	3e Année	4e Année	5e Année
CREATION	Projets	Ateliers verticaux d'architecture et d'urbanisme			
	Problèmes d'espace en 3 dimensions	Problèmes d'espace en 2 dimensions Couleur	Création libre (Peinture, Sculpture)		
	Dessin		Plan d'exécution Intérieurs et Meubles		Architecture Paysagiste
TECHNIQUE	Structures 1	Structures 2	Structures 3		
	Construction 1	Matériaux de construction	Construction 2	Problèmes de construction	Préfabrication
CULTURE	Histoire de la civilisation 1	Histoire de l'Art 1	Histoire de l'Art 2	Problèmes de la Pensée contemporaine	Problèmes de la Pensée contemporaine
	Critique architecturale	Histoire de la Civilisation 2	Histoire de la Philosophie ou Histoire des Sciences	Problèmes de l'Art et de l'architecture contemporains	Problèmes de l'Art et l'Arch. contemporains

FIG 39 : Suite de l'article. « Phénoménologie de la conscience architecturale » depuis ses rapports avec le développement pictural (l'expressionnisme abstrait, nouvelle figuration…). Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p. 69.

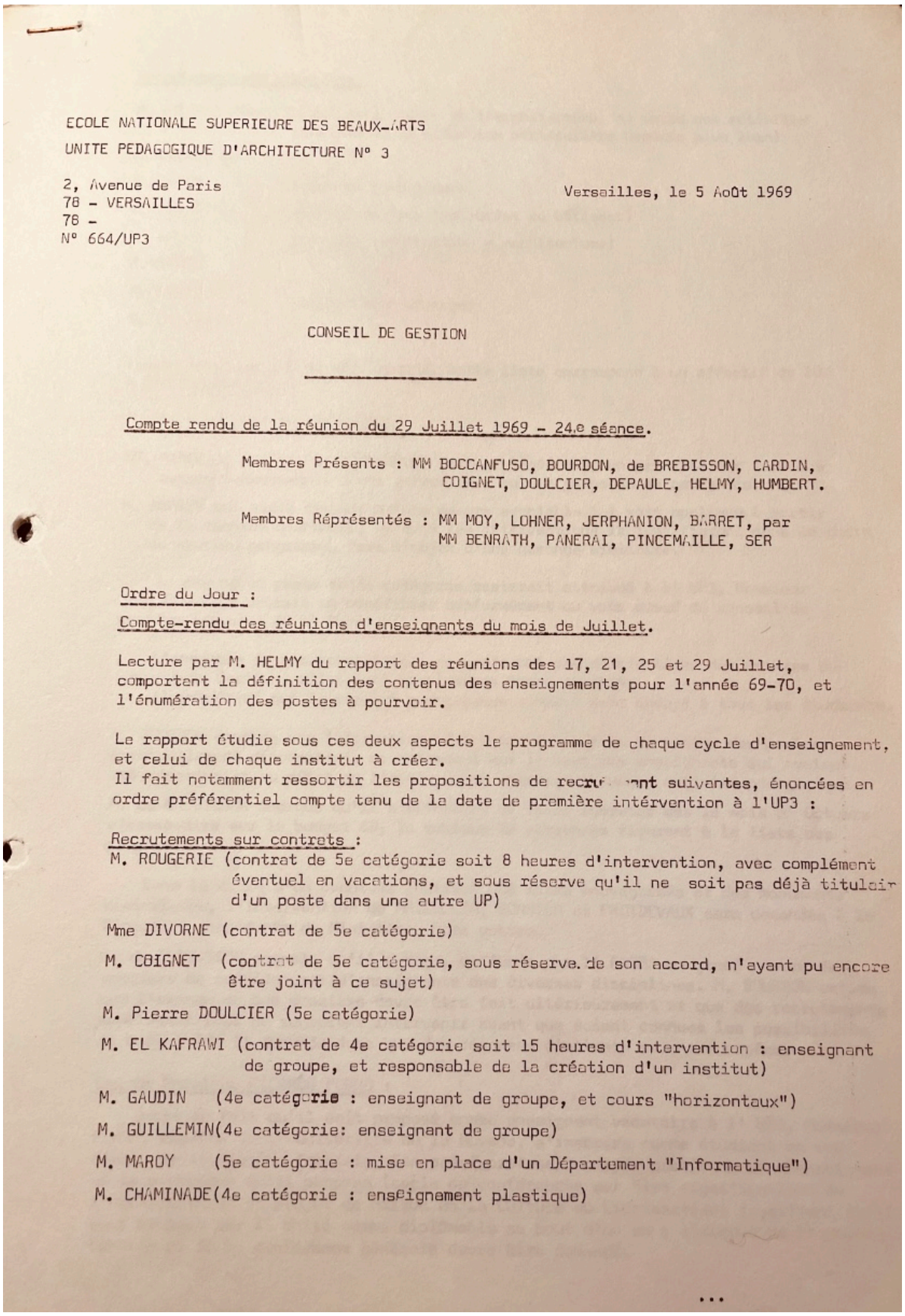
De fait, Ricardo Porro scinde le cursus entre trois pôles, celui de la création (architecture, urbanisme et meubles), celui de la culture (Histoire de l'art, des idées, de l'architecture) et enfin celui de la technique (structures, construction, matériaux, préfabrication) et propose un atelier vertical dès la deuxième année. Il insiste sur le rôle de la première année qu'il voit comme une auto-sélection des étudiants et comme moteur pédagogique imprimant une approche rationnelle de la création architecturale et de ses conditions de réalisation. Il conçoit l'approche des sociologues mais en conférences d'appui et enfin, il opte pour une intégration de l'enseignement de l'architecture à l'université. Il lui semble possible d'établir des passerelles avec des formations parallèles comme celle d'ingénieur en bâtiment ou encore celle d'urbaniste. À ce stade, il propose ce cursus d'enseignement du fait de sa future intégration de la nouvelle UP3 de Versailles.

IV.II Ricardo Porro, spectateur et acteur des débuts d'UP3

L'année 1969 voit naître, après l'éclatement de l'École des Beaux-Arts, l'École de Versailles, l'UP3. Le compte-rendu du Conseil de gestion du 29 juillet 1969 [FIG 40] mentionne que Ricardo Porro y est recruté pour des vacations et pour y enseigner l'*Histoire critique de l'Architecture* [FIG 41]. Il rappelle son passé de praticien et d'enseignant et mentionne le programme qu'il propose, un cycle de conférences sur « Les significations en architecture ». Il intervient également du 27 février au 1 juillet 1970 en alternance avec l'architecte égyptien Mustapha Kamal El Kafrawi[218] sur *L'habitat en Amazonie,* un apport de l'exotisme étant préconisé dans le *cursus* pédagogique [FIG 42]. El Kafrawi a pour projet de créer un centre de l'architecture tropicale. Enfin, Porro donne un enseignement de troisième cycle dans un module intitulé *Archéo* couplé à des travaux dirigés. Jean Castex rappelle que « L'archéologie » était déjà enseignée aux Beaux-Arts par Pierre Lelièvre et Pierre Lavedan et que dans le cadre de la création d'UP3, il s'agissait de lier histoire et critique. La mention du module « Archéo » laisse déjà entrevoir une articulation chez Porro entre un apport théorique, le cours « Formes et contenus » avec un travail en rapport avec le cours dont la teneur n'est pas mentionnée. Le module comprenant l'apport de Porro offre deux autres possibilités, l'étude analytique d'un site construit et une étude personnelle suivie par un enseignant architecte. Interviennent dans ce module Philippe Panerai et Jean Castex qui vient de rentrer de son périple aux États-Unis. Henri Ser qui travaillera avec Porro plus tard sur une proposition de projets de logements ou encore Frédéric Benrath[219], plasticien, sont également ses

[218] L'égyptien Mustapha Kamal El Kafrawi est l'auteur d'un complexe universitaire au Qatar. Il a étudié dans l'atelier d'Arretche et a créé un Institut de recherche tropicale à l'UP3.

[219] Frédéric Benrath (1930-2007. Frédéric pour Friedrich Nietzsche et Benrath pour le château de Benrath) passionné par le romantisme allemand est un peintre français et décorateur de théâtre, proche de Michel Butor et de Iannis Xenakis. Son vrai nom est Philippe Gérard.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE DES BEAUX-ARTS
UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N° 3

2, Avenue de Paris
78 - VERSAILLES
78 -
N° 664/UP3

Versailles, le 5 Août 1969

CONSEIL DE GESTION

Compte rendu de la réunion du 29 Juillet 1969 - 24e séance.

Membres Présents : MM BOCCANFUSO, BOURDON, de BREBISSON, CARDIN, COIGNET, DOULCIER, DEPAULE, HELMY, HUMBERT.

Membres Réprésentés : MM MOY, LOHNER, JERPHANION, BARRET, par MM BENRATH, PANERAI, PINCEMAILLE, SER

Ordre du Jour :

Compte-rendu des réunions d'enseignants du mois de Juillet.

Lecture par M. HELMY du rapport des réunions des 17, 21, 25 et 29 Juillet, comportant la définition des contenus des enseignements pour l'année 69-70, et l'énumération des postes à pourvoir.

Le rapport étudie sous ces deux aspects le programme de chaque cycle d'enseignement, et celui de chaque institut à créer.
Il fait notamment ressortir les propositions de recrutements suivantes, énoncées en ordre préférentiel compte tenu de la date de première intérvention à l'UP3 :

Recrutements sur contrats :

M. ROUGERIE (contrat de 5e catégorie soit 8 heures d'intervention, avec complément éventuel en vacations, et sous réserve qu'il ne soit pas déjà titulair d'un poste dans une autre UP)

Mme DIVORNE (contrat de 5e catégorie)

M. COIGNET (contrat de 5e catégorie, sous réserve de son accord, n'ayant pu encore être joint à ce sujet)

M. Pierre DOULCIER (5e catégorie)

M. EL KAFRAWI (contrat de 4e catégorie soit 15 heures d'intervention : enseignant de groupe, et responsable de la création d'un institut)

M. GAUDIN (4e catégorie : enseignant de groupe, et cours "horizontaux")

M. GUILLEMIN(4e catégorie: enseignant de groupe)

M. MAROY (5e catégorie : mise en place d'un Département "Informatique")

M. CHAMINADE(4e catégorie : enseignement plastique)

...

FIG 40 : Archives d'UP3. Versailles. Compte-rendu du conseil de gestion du 5 août 1969. Recrutements sur contrat. Source: Archives nationales côtes 20130145/1

Recrutements sur vacations

M. RICARDO PORRO (histoire critique de l'architecture, en outre des activités relevant de sa situation particulière exposée plus loin)

M. Pierre JOLY

M. VINOT (sciences économiques)

M. TATUSESCO (physique-chimie appliquées au bâtiment)

M. ARSAC (rapports construction - architecture)

M. SGARD

M. MONTAIGNE

M. CUISTUCE

enseignement paysager

Compte tenu des postes déjà acquis, cette liste correspond à un effectif de 300 à 350 étudiants.

POSTES CHANGEANT DE TITULAIRES

MM. PANERAI, CASTEX, et BOCCANFUSO devront bénéficier en priorité sur tous les autres recrutements d'une affectation sur un poste de 4e catégorie.

M. HARMEY qui avait demandé qu'une mesure semblable lui soit appliquée à partir de la rentrée d'octobre, et dont les interventions le justifieront dans le cadre du nouveau programme, fera l'objet d'une demande similaire.

Au cas ou un poste de 3e catégorie resterait attribué à l' UP3, Monsieur Jean DOULCIER devrait en bénéficier conformément au vote passé du conseil de gestion (réunion du 18 Mars)

L'ensemble de ces propositions ne soulevant pas d'objections des membres du Conseil de Gestion, elles sont considérées comme adoptées.
Il estdécidé que le rapport pédagogique complet sera envoyé à tous les étudiants.

M. BOURDON demande une information administrative sur la situation des postes éventuellement disponibles, et notamment sur le sort des enseignants qui avaient été répertoriés au début de l'année comme n'exerçant aucune activité pédagogique.

M. de BREBISSON indique qu'il s'efforcera de faire recruter dès le mois d' Octobre c'est-à-dire sur le budget 69, le maximum de personnes figurant à la liste des propositions.

Dans le cadre d'un éventuel institut des sites sauvegardés et des monuments historiques, l'intervention de MM.SORLIN, SONNIER et FROIDEVAUX sera demandée à la Direction compétente du Ministère, hors postes.

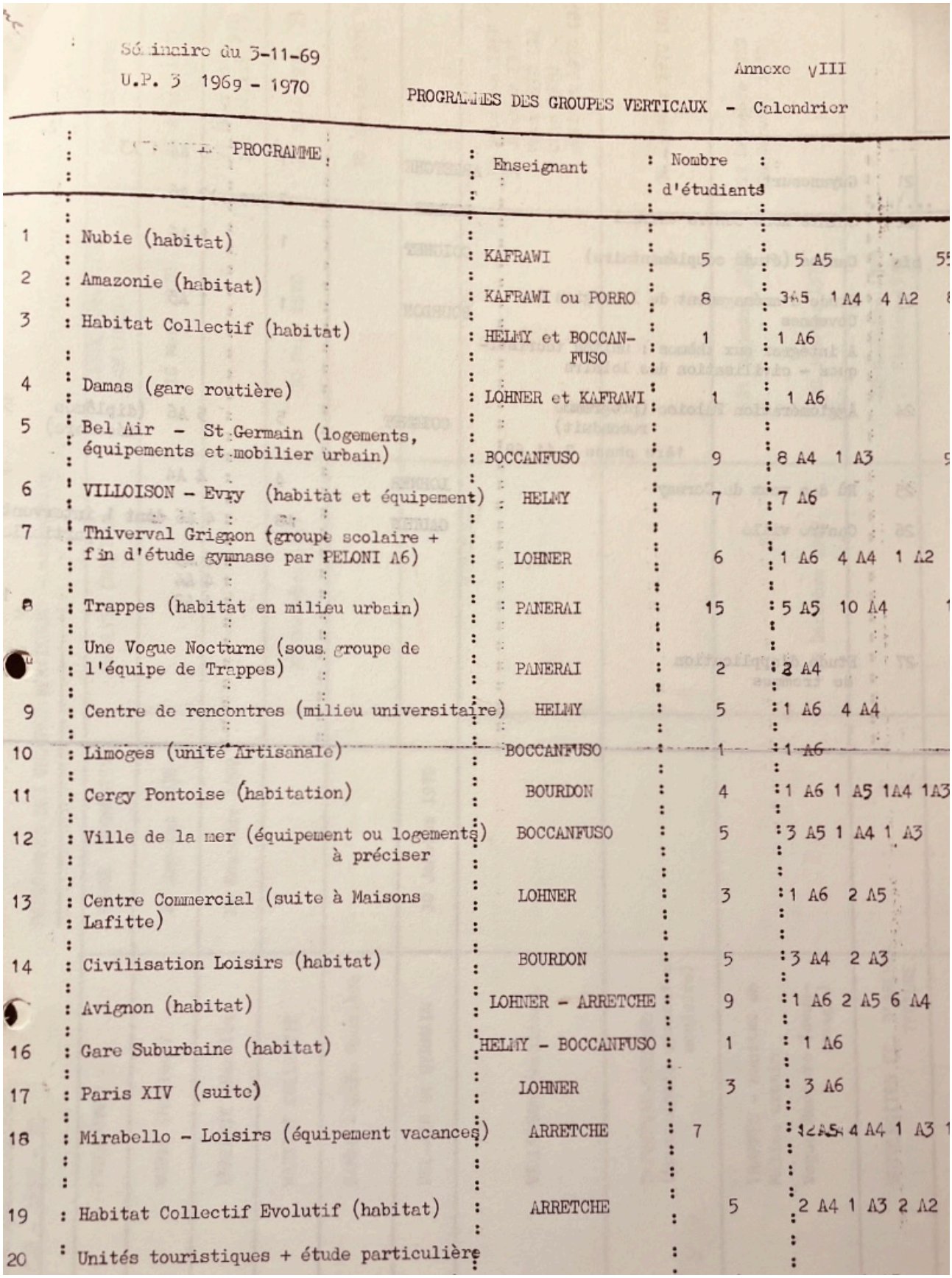
M. de BREBISSON signale qu'il a reçu, diffusés par l' ENSBA un grand nombre de dossiers de candidatures d'enseignants des diverses disciplines. M. BOURDON estime que l'examen de ces dossiers devra être fait ultérieurement et que des recrutements supplémentaires ne sauraient intervenir avant que soient connues les possibilités du budget 70. Il demande donc que des réponses d'attente soient envoyées.

Cas de Monsieur RICARDO PORRO :

Outre le fait qu'il soit proposé comme enseignant vacataire à l' UP3, Monsieur PORRO, diplômé de l' Université de la Havane, s'inscrira comme étudiant en vue d'obtenir le diplôme français. Son passé professionnel de praticien et d'enseignant et le programme qu'il propose (cycle de conférences sur "les significations de l'architecture" et projet de Maison de la Culture au Lichtenstein) justifient qu'il soit proposé par l' Unité comme diplômable au bout d'un an ; l'accord de l'administration et de la conférence générale devra être demandé.

...

FIG 41 : Recrutement sur vacations de Ricardo Porro en Histoire critique de l'architecture et statut particulier. Source: Archives nationales côtes 20130145/1.



Séminaire du 3-11-69
U.P. 3 1969 - 1970

Annexe VIII

PROGRAMMES DES GROUPES VERTICAUX - Calendrier

	PROGRAMME	Enseignant	Nombre d'étudiants	
1	Nubie (habitat)	KAFRAWI	5	5 A5
2	Amazonie (habitat)	KAFRAWI ou PORRO	8	3 A5 1 A4 4 A2
3	Habitat Collectif (habitat)	HELMY et BOCCANFUSO	1	1 A6
4	Damas (gare routière)	LOHNER et KAFRAWI	1	1 A6
5	Bel Air - St Germain (logements, équipements et mobilier urbain)	BOCCANFUSO	9	8 A4 1 A3
6	VILLOISON - Evry (habitat et équipement)	HELMY	7	7 A6
7	Thiverval Grignon (groupe scolaire + fin d'étude gymnase par PELONI A6)	LOHNER	6	1 A6 4 A4 1 A2
8	Trappes (habitat en milieu urbain)	PANERAI	15	5 A5 10 A4
	Une Vogue Nocturne (sous groupe de l'équipe de Trappes)	PANERAI	2	2 A4
9	Centre de rencontres (milieu universitaire)	HELMY	5	1 A6 4 A4
10	Limoges (unité Artisanale)	BOCCANFUSO	1	1 A6
11	Cergy Pontoise (habitation)	BOURDON	4	1 A6 1 A5 1A4 1A3
12	Ville de la mer (équipement ou logements) à préciser	BOCCANFUSO	5	3 A5 1 A4 1 A3
13	Centre Commercial (suite à Maisons Lafitte)	LOHNER	3	1 A6 2 A5
14	Civilisation Loisirs (habitat)	BOURDON	5	3 A4 2 A3
15	Avignon (habitat)	LOHNER - ARRETCHE	9	1 A6 2 A5 6 A4
16	Gare Suburbaine (habitat)	HELMY - BOCCANFUSO	1	1 A6
17	Paris XIV (suite)	LOHNER	3	3 A6
18	Mirabello - Loisirs (équipement vacances)	ARRETCHE	7	1 A5 4 A4 1 A3
19	Habitat Collectif Evolutif (habitat)	ARRETCHE	5	2 A4 1 A3 2 A2
20	Unités touristiques + étude particulière			

FIG 42 : Programmes des groupes verticaux. Habitat en amazonie pour El Kafrawi et Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.

collègues[220].

Jean Castex témoigne dans un article[221] de l'agitation d'UP3 à son retour en mars 1969. Ricardo Porro, Henri Gaudin et Marcelle Demorgeon viennent y enseigner à la rentrée 1969. Castex avance que Porro, « talentueux, riche de son expérience cubaine et de ses relations avec la modernité », enseigne alors l'histoire moderne et qu'il quitte l'école au bout d'un an. Panerai, déjà enseignant, assiste à ses cours « au fond de l'amphi subjugué[222] ». Au départ de Porro, il commence un cours d'architecture moderne, puis Castex donne un cours de douze séances sur l'architecture de la Renaissance jusqu'à celle d'Haussmann. Selon Castex, Panerai désire alors un cours opératoire « à la Tafuri » tenant lieu de réflexion théorique et critique de l'architecture, réflexion qu'avait déjà amorcée Porro en octobre 1969. Panerai et Castex « nagent en plein structuralisme » et travaillent sur « un principe formateur de base ». Une comparaison est tentée entre Wright et Kahn en créant un catalogue des formes du modèle dégagé par Wright, dont « l'ordre peut être contourné par l'agitation de la syntaxe » selon Castex qui avance que lui et Panerai refusaient les « monnayages métaphoriques hasardeux », « le destin du sens imprudemment donné » et bataillaient pour imposer le schéma spatial comme base d'exercices communs à UP3. Il est inévitable, même s'il ne le nomme pas, de penser à la critique que fait Castex de l'usage parfois outrancier de la métaphore chez Ricardo Porro aussi bien dans sa pédagogie que dans l'élaboration de ses projets mais la démarche phénoménologique de Ricardo Porro séduit puisque de l'aveu même de Panerai, son contenu lui sera très utile[223]. Castex qui ne se souvient que très peu de cette période très courte avance en août 2023 :

> L'Ecole de Versailles a connu des débats d'orientation qui m'ont laissé libre de commencer ma carrière. Porro est resté plus d'un an avant son diplôme, il y avait désaccord sur sa façon de traiter la ville (pour moi de retour des USA), l'architecture, l'activité de Parent assez proche de Bourdon n'était pas non plus mienne[224].

---

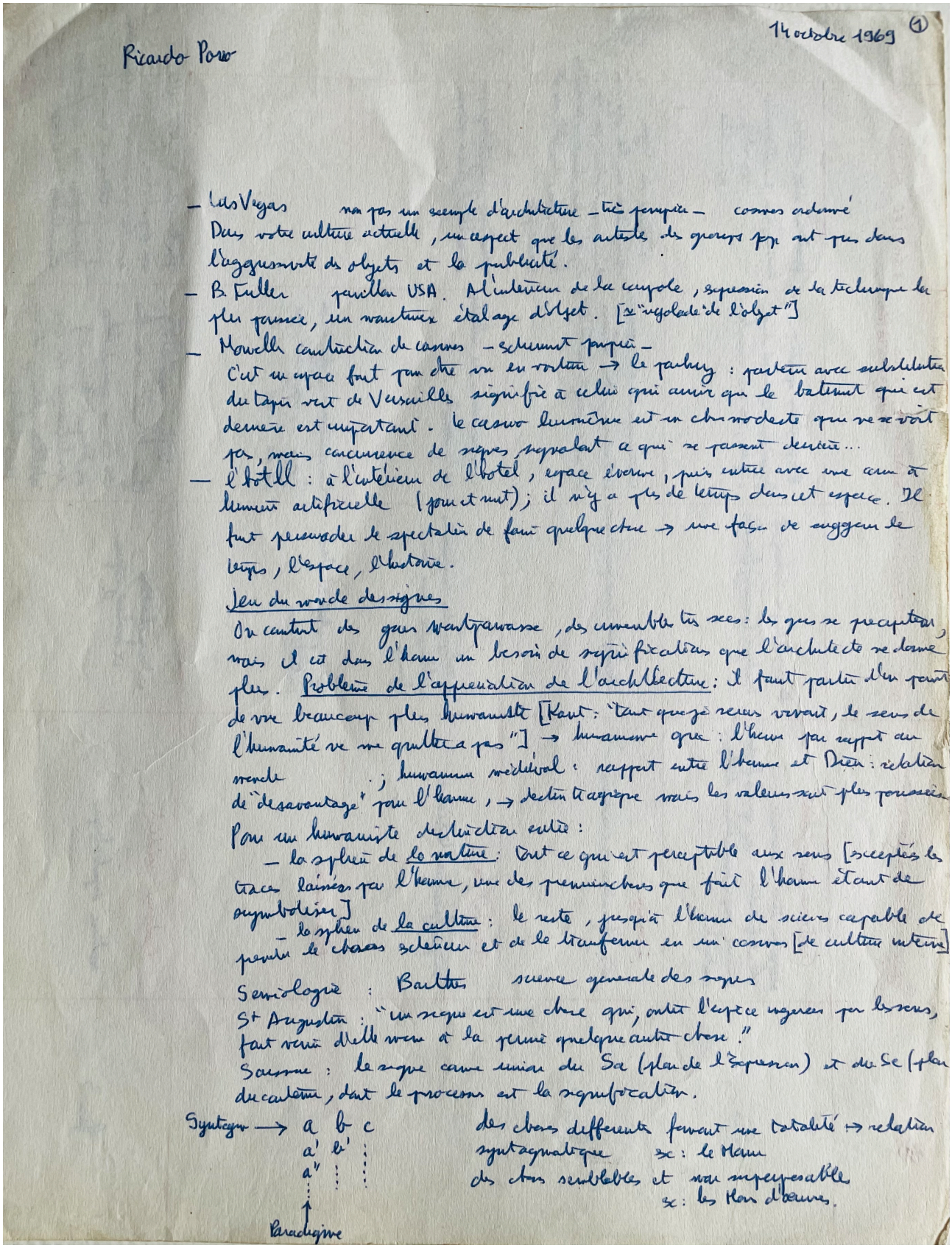
[220]Entretien de Philippe Panerai mené par l'auteure. Panerai, Porro et Benrath se réunissaient chaque matin dans un café avant les cours. Panerai avait une photographie prise par Benrath qu'il ne retrouve malheureusement pas. Giuli/Panerai, Tome III.

[221] Jean Castex, « De l'Atelier Arretche à UP3 », in *Les Années 1968 et la formation des architectes,* pp. 222-223.

[222] Entretien mené par l'auteur de Philippe Panerai le 30 novembre 2021. Giuli/Panerai, Tome III.

[223] *Id.*

[224] Propos tenus le 6 août 2023 à l'occasion d'une sollicitation de l'auteur. Jean Castex a malheureusement très peu de souvenirs de la période très courte (un peu plus d'une année) où Porro était enseignant à UP3.



Ricardo Porro

14 octobre 1969 (1)

– Las Vegas non pas un exemple d'architecture – très pompier – cosmos ordonné
Dans votre culture actuelle, un aspect que les artistes des groups pop ont pris dans l'aggressivité des objets et la publicité.
– B. Fuller pavillon USA. A l'intérieur de la coupole, expression de la technique la plus poussée, un monstrueux étalage d'objet. [≈ "régolade de l'objet"]
– Nouvelle construction de casinos – sûrement pompier –
C'est un espace fait pour être vu en voiture → le parking : parterre avec substitution du tapis vert de Versailles signifie à celui qui arrive que le batiment qui est derrière est important. Le casino lui-même est un chose modeste qui ne se voit pas, mais concurrence de signes signalant ce qui se passent derrière...
– l'hotel : à l'intérieur de l'hotel, espace énorme, puis entrée avec une cour à lumière artificielle (jour et nuit); il n'y a plus de temps dans cet espace. Il faut persuader le spectateur de faire quelque chose → une façon de suggérer le temps, l'espace, l'histoire.

Jeu du monde des signes

On construit des gars montparnasse, des ensembles très secs : les gars se précipitent, mais il est dans l'homme un besoin de significations que l'architecte ne donne plus. Problème de l'appréciation de l'architecture : il faut partir d'un point de vue beaucoup plus humaniste [Kant : "tant que je serais vivant, le sens de l'humanité ne me quitte pas"] → humanisme grec : l'homme par rapport au monde ; humanisme médiéval : rapport entre l'homme et Dieu : relation de "désavantage" pour l'homme, → destin tragique mais les valeurs sont plus poussées.
Pour un humaniste distinction entre :
– la sphère de la nature : tout ce qui est perceptible aux sens [exceptés les traces laissées par l'homme, une des premières choses que fait l'homme étant de symboliser]
– la sphère de la culture : le reste, jusqu'à l'homme de sciences capable de prendre le chaos extérieur et de le transformer en un cosmos [de culture interne]

Semiologie : Barthes science générale des signes
St Augustin : "un signe est une chose qui, outre l'espèce ingérée par les sens, fait venir d'elle même à la pensée quelque autre chose."
Saussure : le signe comme union du Sa (plan de l'expression) et du Se (plan du contenu, dont le processus est la signification.

Syntagme → a b c
a' b' ⋮
a'' ⋮ ⋮
↑
Paradigme

des choses différentes formant une totalité → relation syntagmatique ex : le Mann
des choses semblables et non superposables ex : les Mans d'œuvres.

FIG 43 : Cours du 14 octobre 1969. Source : Don de Philippe Gresset, étudiant d'UP3 (atelier Arretche).

IV.III « Les significations en architecture »

Philippe Gresset, étudiant d'UP3, a gardé précieusement les notes prises lors des cours de Ricardo Porro de 1969 à 1970. L'architecte introduit son premier cours[225] [FIG 43] en sélectionnant des exemples d'urbanisme et d'architecture qu'il a vu récemment, celui de Las Vegas dont on retrouve la signification dans le travail des artistes du Pop Art, celui du Pavillon des USA et son dôme géodésique translucide de Buckminster Fuller qu'il a visité lors de l'Exposition Universelle de Montréal en 1967 pour laquelle il a concouru et qu'il qualifie d' « expression de la technique la plus poussée » et d'« étalage monstrueux d'objets », celui de l'hôtel Barrière et du casino de Cannes où il vient de participer aux *Rencontres internationales « Construction et Humanisme »* du 10 au 15 mars 1969[226] [FIG 44]. Ces architectures persuadent selon lui le spectateur et multiplient les signes qui suggèrent « le temps, l'espace et l'histoire ». L'homme a un besoin de significations alors que l'architecte ne donne plus de contenus à ses oeuvres. Porro donne à l'architecture la fonction de discours. D'autre part, il souhaite développer ses idées à partir d' « un point de vue humaniste » en citant Kant qui avance que « tant que je serais vivant, le sens de l'humanité ne me quittera pas » et fait la distinction entre l' « humanisme » grec, médiéval et celui de la Renaissance. L'humanisme dont il parle est ici entendu comme théorie qui place l'homme et son épanouissement au dessus des autres valeurs. Pour un humaniste, il y aurait distinction entre la sphère de la nature, c'est-à-dire tout ce qui serait perceptible aux sens, et la sphère de la culture, science incluse.

Le problème de signification de l'architecture entendue comme porteuse d'un discours mène Porro à convoquer la sémiologie issue de la tradition saussurienne. Il cite Roland Barthes, convoque le syntagme, le paradigme, l'exemple du menu et du hors d'oeuvre, Saint Augustin qui dit qu' « un signe est une chose qui, outre l'impression qu'elle produit sur les sens, fait qu'à partir d'elle quelque chose d'autre vient à la pensée », Saussure qui considère le signe comme union du plan de l'expression et du plan du contenu , dont le processus est la signification et met à la base du fonctionnement linguistique les rapports paradigmatiques et syntagmatiques dont Porro fait le schéma. Il prend la colonne comme exemple de groupement systématique et en montre les différentes significations depuis les cariatides, puis les colonnes du temple égyptien, le pilier vitaliste d'Horta, le simple support de Le Corbusier. Cet exemple développé montre qu'il a tenu compte des remarques sur la colonne d'Henri Lefevre lors des séminaires de 1968 et 1969.

---

[225] Feuillet de cours conservé par Philippe Gresset. Les citations suivantes sont issues de cette même source.

[226] Rencontres durant lesquelles avaient été organisées un Grand Prix international d'urbanisme et d'architecture ouvert à des architectes prospectifs parmi lesquels beaucoup gravitaient autour du GIAP de Michel Ragon. Le lauréat, Chanéac avec sa ville cratère est décerné par les architectes Louis Kahn, Jean Prouvé, Jaap Bakema, et Bruno Zevi. Source : Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011, p. 42.

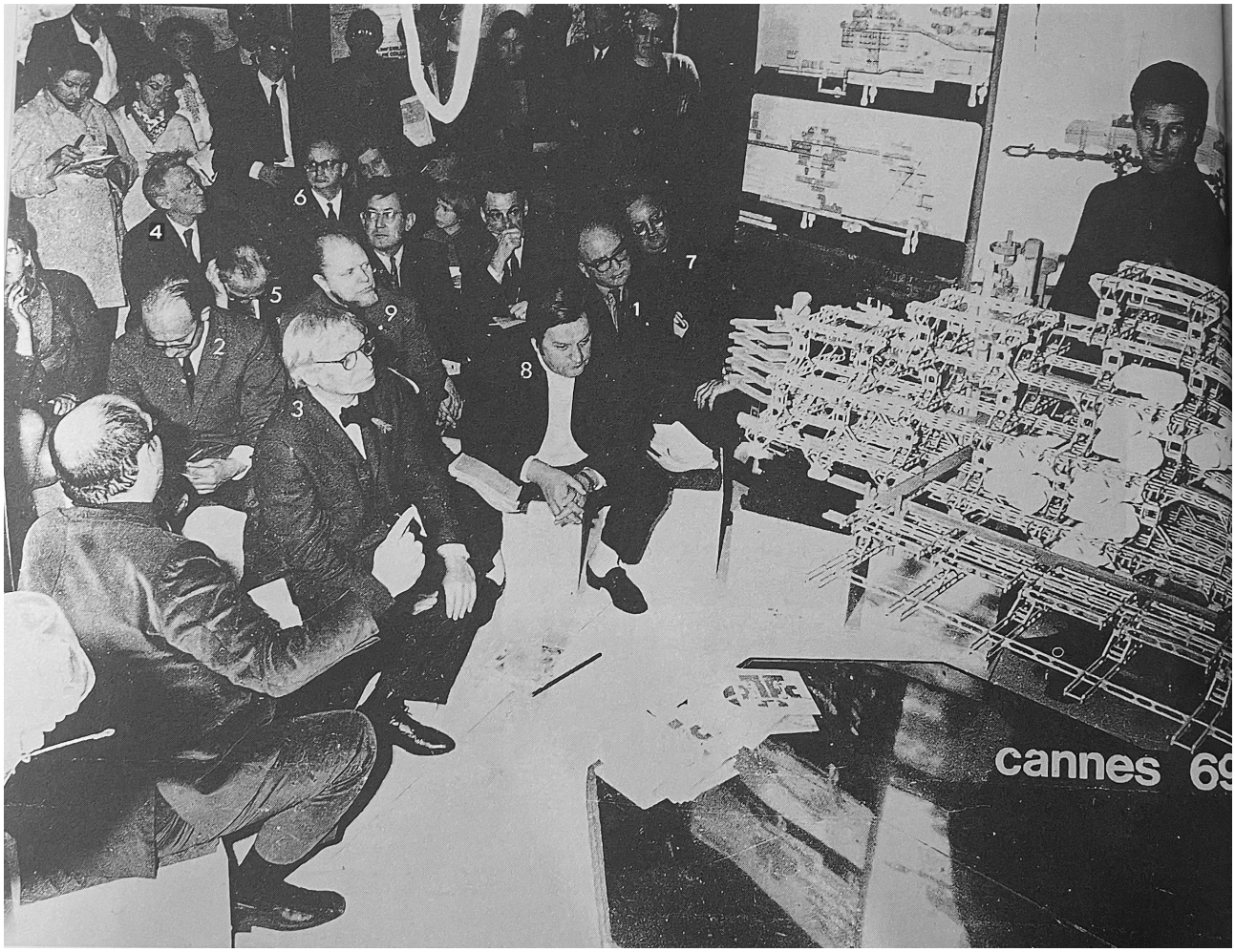


FIG 44 : Jury du Grand Prix d'urbanisme et d'Architecture. Discussion devant le projet de Wilfried Huth et Günther Ricardo Porro est au premier plan à gauche et de dos à côté de Louis Kahn. Henri Lefevre est à gauche au troisième plan. Source : Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011, p. 42.

Histoire de la tradition

OBJET D'INTERPRÉTATION	ACTE D'INTERPRÉTATION	ÉQUIPEMENT POUR L'INTERPRÉTATION	PRINCIPE RÉGULATEUR DE L'INTERPRÉTATION
I. Sujet *primaire* ou *naturel* *a)* factuel *b)* expressif constituant l'univers des motifs artistiques.	*Description pré-iconographique* (et analyse pseudo-formelle).	*Expérience pratique* (familiarité avec des *objets* et *événements*).	Histoire du *style* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *objets* et *événements* ont été exprimés par des *formes*).
II. Sujet *secondaire* ou *conventionnel*, constituant l'univers des *images, histoires* et *allégories*.	*Analyse iconographique.*	*Connaissance des sources littéraires* (familiarité avec des *thèmes* et *concepts* spécifiques).	Histoire des *types* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des *thèmes* ou *concepts* spécifiques ont été exprimés par des *objets* et *événements*).
III. *Signification intrinsèque*, ou *contenu*, constituant l'univers des *valeurs « symboliques »*.	*Interprétation iconologique.*	*Intuition synthétique* (familiarité avec les *tendances essentielles de l'esprit humain*), conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* personnelles.	Histoire des *symptômes culturels*, ou « *symboles* » en général (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les *tendances essentielles de l'esprit humain* ont été exprimées par des *thèmes* et *concepts* spécifiques).

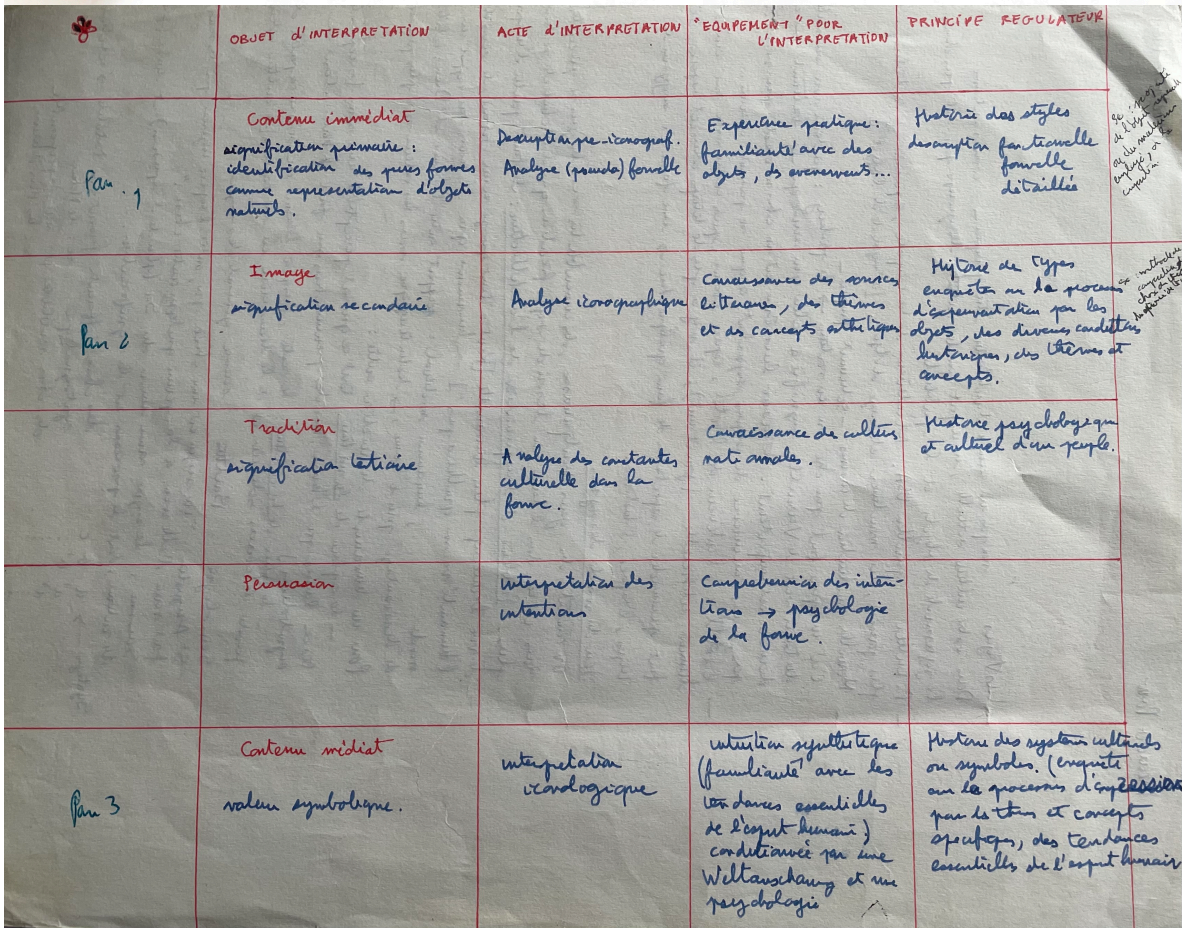


FIG 45 : Tableau d'Erwin Panofsky. Source : Erwin Panofsky, (1939), Introduction des *Essais d'iconologie,* Gallimard, 1967, p. 39.

FIG 46 : Tableau issu du cours de Philippe Gresset (1969) Interprétation du tableau iconologique d'Erwin Panofsky avec ses cinq niveaux d'interprétation. Source : Archives de Philippe Gresset.

De fait, il aborde le problème du contenu et cite Pierce qui dit « ce qu'une oeuvre révèle mais n'étale pas ». Il cite cinq niveaux : « le niveau du contenu immédiat, le niveau de l'image superposée, le sens de la tradition, le niveau de persuasion, le niveau du contenu médiat » et les définit. Il réaffirme sa méthode d'interprétation des différents contenus de l'architecture et des conditions de sa production. La référence à Panofsky est notée en marge des notes de Philippe Gresset [FIG 44]. À ce stade de son apport pédagogique en France, Porro ne cite pas encore l'ouvrage, *Essais d'iconologie*[227] de Panofsky, dans lequel il puise les éléments constitutifs de sa théorie. Philippe Gresset témoigne du fait que Ricardo Porro a lu à La Havane la version anglaise de l'ouvrage publiée en 1939 aux États Unis[228]. La version française est publiée l'année durant laquelle Porro donne cette conférence aux Beaux-Arts (1967). Gresset illustre son cours du tableau de Panofsky et met en avant les similitudes avec l'apport de Porro qui avance que le contenu immédiat est le niveau des significations primaires, ce que l'image offre de l'extérieur. Ce serait également selon Porro le niveau d'intégration de la fonction à la forme. Il y ajoute l'expérience émotionnelle chez le spectateur. C'est une interprétation du premier niveau du tableau iconique de Panofsky. Cela sous-entend que chez Porro une architecture serait une image qui serait elle-même un discours. Le second niveau est de l'analyse iconographique, qui permet d'accéder à une signification secondaire et donne lieu à une interprétation à partir d'un savoir littéraire. Il y a une superposition d'éléments extérieurs au contenu immédiat. Ce niveau d'interprétation iconologique est le second du tableau panovskien.

Deux niveaux sont ajoutés au schéma panovskien. Porro nomme le troisième niveau de son propre schéma « le sens de la tradition » et se réfère à l'article éponyme qu'il a écrit en 1957 à La Havane[229]. Il représente selon l'architecte une « analyse de la culture d'un groupement humain ». Il s'agirait de s'attarder sur les éléments culturels mis de côté dans la création au fil des siècles et de « donner une nouvelle interprétation » à la culture du lieu où l'architecte construit. Il fait sans doute référence aux écoles d'art et à leur interprétation. Porro a en effet intégré la culture africaine dans l'architecture cubaine ce qui ne s'était jamais fait auparavant. Le quatrième niveau du schéma de Porro est celui de « la persuasion » qui est l'interprétation des intentions de l'architecte. Ce niveau avait posé problème aux sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond lors des séminaires de décembre 1968 et de février 1969 sur l'appropriation de l'espace.

En effet, peu d'architectes auraient écrit sur leurs intentions alors que ce niveau concerne la compréhension des intentions. La phénoménologie de la conscience architecturale chez Porro et la subjectivité qu'elle peut engendrer semble problématique pour les sociologues. Porro investit la pensée de Wölfflin et la psychologie de la forme. Ce serait pour lui « obliger les utilisateurs du bâtiment à une

---

227 Voir tableau de Panofsky dans son ouvrage *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Gallimard, 1967, pp. 138-139.

228 Giuli/Gresset, Tome III.

229 Ricardo Porro, « Le sens de la tradition », in John Loomis, *Revolution of forms,* Princeton Architectural Press, 1999.Voir Tome I.

certaine forme de vie ». Le dernier niveau est le « contenu médiat » qui est une interprétation iconologique à partir d'une intuition synthétique et la familiarité avec des tendances essentielles de l'esprit humain, conditionnée par une *Weltanschauung*. L'histoire des systèmes culturels ou des symboles, l'enquête sur le processus d' expression des thèmes et des tendances spécifiques, des tendances essentielles de l'esprit humain sont les moyens de cette interprétation.

De fait, le premier cours que donne Porro s'oriente vers l'interprétation et la compréhension des conditions de production de l'architecture et de l'urbanisme considérés comme art et expression du monde à partir d'une méthode de dévoilement des significations de l'architecture basée sur cinq niveaux d'interprétation. Panofsky, depuis Focillon qui définit l'Histoire de l'Art comme « histoire de l'esprit humain par les formes », met en place une méthode d'approche de l'oeuvre d'art, l'iconologie, fondée sur trois modes d'enquête. L'introduction théorique de l'ouvrage *Essais d'iconologie*[230] propose sous la forme d'un tableau de classer les étapes de l'*Histoire de la tradition* dont Panofsky distingue trois objets d'interprétation : le sujet primaire (le motif) , le sujet secondaire (images) et la signification intrinsèque (contenu symbolique) qui correspondront dans la future théorie de Porro au *contenu immédiat* (la fonction), à *l'image superposée* (symbole), au *contenu médiat* (l'idée) [FIG 45]. Panofsky distingue trois actes d'interprétation de ces objets : la description pré-iconographique ou pseudo-formelle, l'analyse iconographique et l'interprétation iconologique et respectivement les équipements pour leur interprétation, c'est-à-dire l'expérience pratique, la connaissance des sources littéraires (familiarité avec des thèmes et des concepts spécifiques) et l'intuition synthétique conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung* personnelles. Trois principes régulateurs de l'interprétation entrent en jeu : l'*Histoire du style* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets ou événements ont été exprimés par des formes), l'*Histoire des types* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des thèmes ou concepts ont été exprimés par des objets ou événements) et enfin l'*Histoire des symptômes culturels ou symboles* (enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimés par des thèmes et des concepts spécifiques) [FIG 45]. Même si Porro a déjà évoqué le *contenu* lors de sa conférence sur Wright en 1960, c'est la première fois qu'il précise ses cinq niveaux d'interprétation [FIG 46].

À partir de ce premier cours théorique, Ricardo Porro applique les différents niveaux d'interprétation à des exemples architecturaux et urbanistiques depuis le 17ème siècle. Cette « phénoménologie de la conscience architecturale depuis ses rapports avec le développement pictural » et littéraire se déploie à partir d'un *corpus* architectural sélectionné, celui qui part du Baroque et qui aboutit au courant vitaliste[231]. Pour le 17ème siècle, il choisit la place Saint Pierre de Rome de Le Bernin et Versailles qu'il développe durant le cours du 21 octobre 1969. Il cite Copernic, convoque Pascal, Wölfflin pour sa notion d'espace illimité, Pour le 18ème et le début du 19ème siècle, il choisit Ledoux

---

[230] Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, op.cit,* pp. 138-139.

[231] Les citations suivantes sont issues des cours de Philippe Gresset.

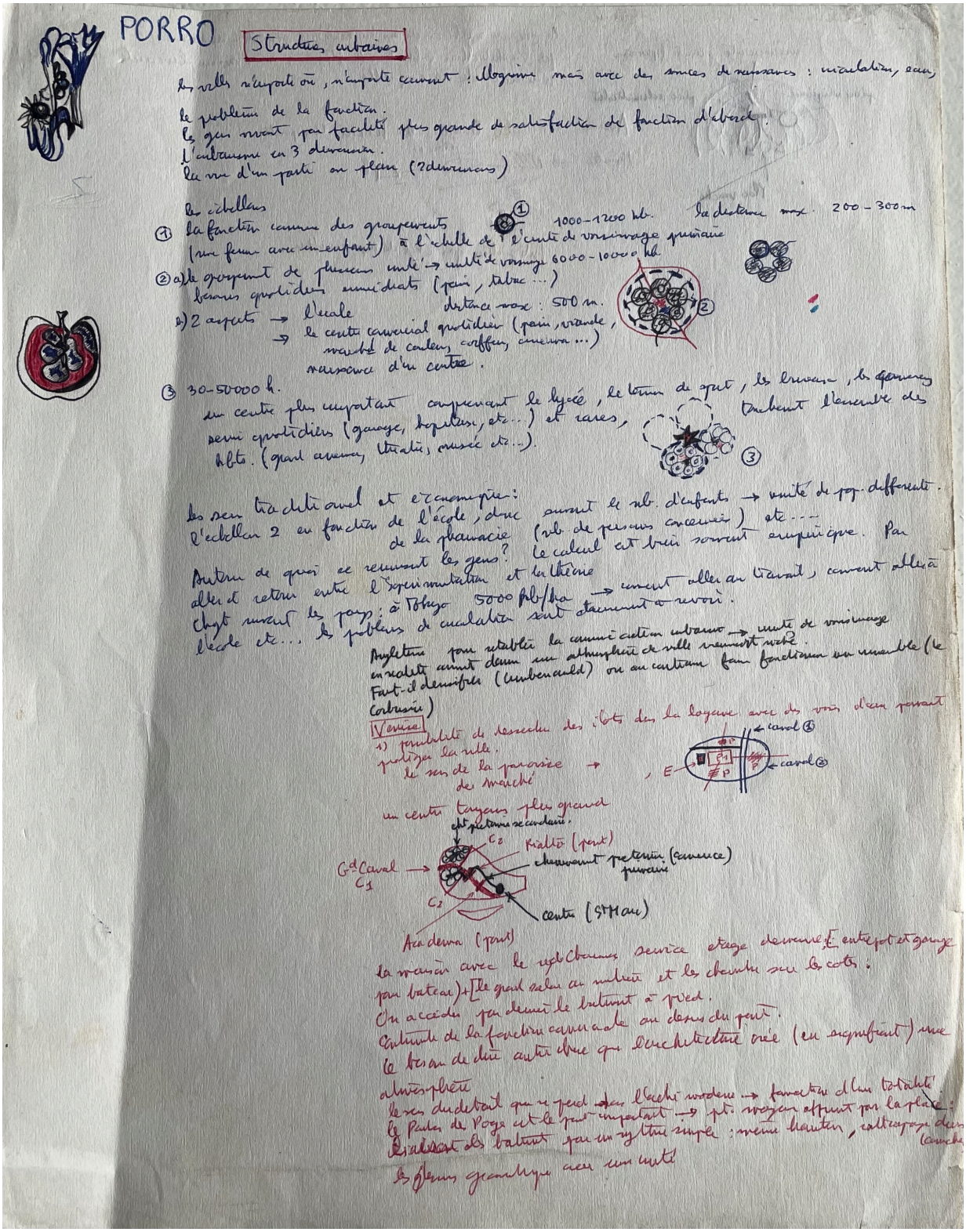


FIG 47 : Notes de cours « Les structures urbaines » , fin 1969. Source : Archives de Philippe Gresset.

qui va montrer le bouleversement social » et « mettre en cause le classicisme français » et développe son oeuvre le 28 octobre 1969. Il convoque les peintres David, Watteau et Boucher, Gabriel, Piranèse, les penseurs Fourier, Le marquis de Sade dont il fait un étonnant parallèle avec Ledoux, Goethe, Winckelmann, Byron, Hegel et Schopenhauer, Pour le 19ème siècle à partir de la révolution industrielle, il s'attarde sur la révolution de l'art et cite Blake, Courbet, Degas, Renoir, Klimt, Beardsley et les écrivains Zola, Flaubert et convoque à nouveau l'historien de l'art allemand Wöllflin. Le *corpus* architectural comprend les oeuvres de Baltard, Eiffel, Paxton, Ruskin, Morris, Bogardus, L'école de Chicago, Le Baron Jenney, Adler, Sullivan.

Pour la fin du XIXème et la première moitié du XXème siècle, il convoque lors de son cours du 16 décembre 1969 les penseurs Freud, Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Marx, Henrik Ibsen, les écrivains Thomas Mann, Dostoievsky, Tolstoï, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Proust, Gide et OscarWilde, les peintres Munch, Toulouse-Lautrec, Gauguin et Van Gogh et le sculpteur Rodin. Le *corpus* architectural est composé des oeuvres de Labrouste, de Victor Horta qui sont « l'expression du vitalisme » , « l'union de l'art et de l'industrie », architecte dont il rappelle qu'il a construit la Maison du Peuple pour le parti socialiste belge, les oeuvres de Henri Van de Velde, celles de Charles Rennie Macintosh, d'Hector Guimard.et enfin celles de Gaudi et de Frank Lloyd Wright.

Ricardo Porro poursuit par une histoire de l'architecture au XXème siècle qui va de pair avec l'histoire de l'abstraction en peinture, c'est-à-dire de l'expressionnisme depuis l'ouvrage *Du Spirituel dans l'art* de Kandinsky publié en 1912 à son ouvrage *Point Ligne Plan* en 1926. Il convoque d'autres peintres comme Cézanne, Klee, Mondrian, Theo Van Doesburg; les philosophes Platon, Aristote, Saint Thomas, Nicolas de Cues. Le *corpus* architectural est composé d'Auguste Perret, de Tony Garnier, d'Adolf Loos, de Josef Hoffmann, de Peter Behrens, de Gropius, du Werkbund, du Bauhaus, du théâtre total pour le metteur en scène Erwin Piscator, du bâtiment pour Harvard, Frank Lloyd Wright pour sa seconde période, période qu'il a distinguée lors de sa conférence donnée dans l'*aula magna* de l'université de Caracas en 1960 en hommage à Wright, Rudolf Steiner, Rietveld, Oud, Van Esteren, Le Corbusier dont il persiste à montrer la rupture de son architecture à partir de Ronchamp, Mies. Pour chacun des architectes cités, il montre leur oscillation d'une architecture expressionniste à une architecture plus abstraite, rationaliste.

Le cours suivant est un hommage à Alvar Aalto. Porro considère qu'Aalto a été influencé par Gropius et qu'il a su mêler à son architecture rationaliste un « humanisme » au sens défini précédemment, créer une ambiance pour « la contingence du quotidien ». L'humanisation de l'architecture se trouverait dans la façon de vivre de l'homme. Le *corpus* architectural sélectionné comprend le sanatorium de Païmo, la bibliothèque de Viipuri, le pavillon finlandais de l'Exposition universelle de New York que Porro a visité lorsqu'il avait 14 ans et qui fut un déclic quant à sa formation future, la Maison Baker, dortoir des étudiants du MIT, Institut de Technologie du Massachusetts, l'hôtel de ville de Säynätsalo, la propre maison d'Alvar Aalto, l'église de Wolfsburg et enfin le bâtiment principal du campus d'Otaniemi à Espoo que Porro considère comme un échec. Il a

participé au concours de ce quartier en 1966. Tous les bâtiments sont plus ou moins analysés depuis les cinq niveaux d'interprétation, quand cela est possible, pensés par Ricardo Porro depuis le schéma panofskien.

Enfin, un dernier cours est intitulé « Structures urbaines » [FIG 47] dans lequel il est question des échelons, concept emprunté à Gaston Bardet, groupements dont la fonction est commune. Une unité représente 1000 à 2000 habitants, dans laquelle il est possible de parcourir une distance maximum de 200 à 300m. Le groupement de plusieurs unités forme une unité de voisinage de 6000 à 10000 habitants, dans laquelle les besoins quotidiens immédiats sont assurés comme les commerces de proximité, l'école par exemple, où il est possible de parcourir 500m. Au delà, le centre ville qui comprend 30 à 50000 habitants qui comptent le lycée, le terrain de sport, les hôpitaux, le musée. Evidemment, le nombre d'habitants changent suivant les pays. Porro évoque l'application du concept d'unité de voisinage en Grande Bretagne ou l'urbanisme de Le Corbusier. Puis, il s'attarde longuement sur l'urbanisme de Venise avec ses paroisses, ses rues piétonnes, la typologie des maisons, le besoin de signifier une atmosphère, le sens des détails « qui se perd dans l'architecture moderne », le rythme qui crée une unité sur la place St Marc. Enfin, il évoque l'urbanisme de Sienne.

Par une confrontation de l'histoire des disciplines artistiques, telles que la littérature, la peinture, la sculpture et de l'histoire des idées avec celle de l'architecture, Ricardo Porro tente de donner aux étudiants des clés de lecture et de compréhension des grandes étapes de l'histoire de l'architecture depuis l'époque baroque en liaison avec le contexte historique et idéologique. Son objectif est de faire comprendre comment l'architecture traduit les enjeux sociaux, politiques et artistiques d'une époque. À ces fins, Porro investit l'interdisciplinarité et poursuit son abolition des frontières entre les disciplines. D'autre part, c'est le premier écrit de Ricardo Porro qui évoque « l'unité de voisinage », concept dont il a entendu parler lors de la conférence de Gropius en 1949 à La Havane, à l'Institut d'Urbanisme de Paris avec Gaston Bardet en 1951, à l'école d'été de Venise en 1952, à l'école d'architecture de Caracas avec Villanueva et qu'il a développé avec ses étudiants à l'école d'architecture de La Havane de 1960 à 1963 jusqu'à exposer leurs travaux lors du VII ème Congrès de l'UIA en 1963[232], exposition à l'occasion d'un Concours international d'émulation entre les étudiants des écoles d'architecture et qui a été considérée comme « la meilleure des expositions organisées dans le cadre de l'UIA [233]».

[232] Voir à ce sujet la revue *UIA*, *Revue de l'Union Internationale des architectes,* n°28, 1963.

[233] *Id,* p. 38.

IV.IV 1969, année érotique : le centre d'art de Vaduz, projet de diplôme français

L'année 1969 est riche d'expériences pour Ricardo Porro qui a également proposé au printemps une scénographie pour une exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris toujours pour Robert Altmann intitulée « Le livre comme oeuvre d'art » [FIG 48,49]. Il y expose ses sculptures érotiques prévues pour être intégrées à son projet de diplôme français. En effet, déjà diplômé de l'école d'architecture de La Havane depuis 1950, enseignant à UP3, il y est également étudiant puisqu'il doit détenir un diplôme d'architecte DPLG afin de pouvoir exercer en France. Selon le conseil d'administration d'UP3, son passé professionnel de praticien et d'enseignant et le programme qu'il propose, son cycle de conférences sur « les significations en architecture » et un projet de Maison de la Culture au Lichtenstein « justifient que son diplôme soit validé par l'UP3 après un an[234] ».

Après les deux expériences scénographiques pour Robert Altmann, Ricardo Porro poursuit sa collaboration puisque celui-ci lui propose le projet du Centre d'art et de communication de Vaduz qui deviendra le premier projet de Ricardo Porro construit en Europe de 1970 à 1975 et qui aura une fortune critique considérable. Proche d'André Bloc et de Claude Parent, Ricardo Porro développe l'idée d'une architecture-scuplture[235] , architecture-sculpture dont Adorno disait qu'« elle s'était trouvée pour la dernière fois réunie dans le baroque »[236]. L'aspect formel extérieur des différentes versions de maquettes du bâtiment qu'il réalise [FIG 54,55,56] aidé de Jean-Marie Léon [FIG 57], David Bigelman [FIG 58, 59], Marivi Ugarte et Guy Rumé [FIG 61,62], tous trois étudiants respectivement des Beau-Arts, de La Havane, de Caracas et de l'École Spéciale, possède des similitudes formelles avec l'église Sainte Bernadette conçue par Claude Parent. Porro invente une architecture organique traduisant « avec une sensualité extrêmement libre, la manifestation de l'érotisme dans les formes habitables » selon Marc Gaillard dans la monographie « L'image érotique » édité par Georges Fall en 1969[237]. Le texte de Gaillard intitulé « Une architecture organique. Ricardo Porro *»* est publié juste avant les *Poèmes de l'archangélique* de l'écrivain Georges Bataille [FIG 50, 51]. Gaillard qui rappelle le caractère rigoriste du langage architectural contemporain avance que l'oeuvre de Porro dont « le contenu sensuel et le symbolisme érotique sont évidents, vient comme un contrepoint et une contestation au monde construit ». Porro conçoit l'architecture « comme un spectacle » qu'il oppose à une expression architecturale qui sévit et est, selon Gaillard, « le symbole évident d'une société prisonnière du mythe de la consommation et de la technocratie ». Porro développe une architecture naturaliste faisant référence au corps humain « soit parce qu'elle cherche en lui une source d'inspiration soit parce qu'elle tient

---

[234] » Cas de Monsieur Porro » . Archives nationales côtes 20130145/1. Voir FIG 41.

[235] Le terme vient de Michel Ragon.

[236] Voir l'article de Theodor Adorno, « L'art et les arts », in *L'art et les arts*, Desclée de Brouver, 2002, pp. 43-74.

[237] Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro » *in* « L'Image érotique », Édition revue et augmentée d'*Opus International* n°13/14, 1969. Les citations suivantes sont issues de la même source.



MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
11 avenue du Président Wilson

EXPOSITION DES ÉDITIONS BRUNIDOR
ROBERT ALTMANN - VADUZ

LE LIVRE COMME ŒUVRE D'ART

Alberto Anido Jorge Castano Micheline Catti Gisèle Celan-Lestrange Jean Hélion
Jacques Hérold Michel Hertz Guido Llinas Charles Marks Roman Sprenger

Jean-Pierre Burgart Michel Butor Paul Celan Julio Cortazar Ghérasim Luca
Georges Peskoff Hans-Jœrg Rheinberger Dispositif architecturé de Ricardo Porro

VERNISSAGE le 23 avril de 18 à 21 h.
Exposition du 24 avril au 18 mai 1969

FIG 48 : Photographie de la scénographie de Ricardo Porro pour l'exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». Source : Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI
FIG 49 : Carton d'invitation pour l'exposition. Source : Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI



FIG 50 : Sommaire de la Revue *Opus International* « L'image érotique ». Source : Archives personnelles. Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

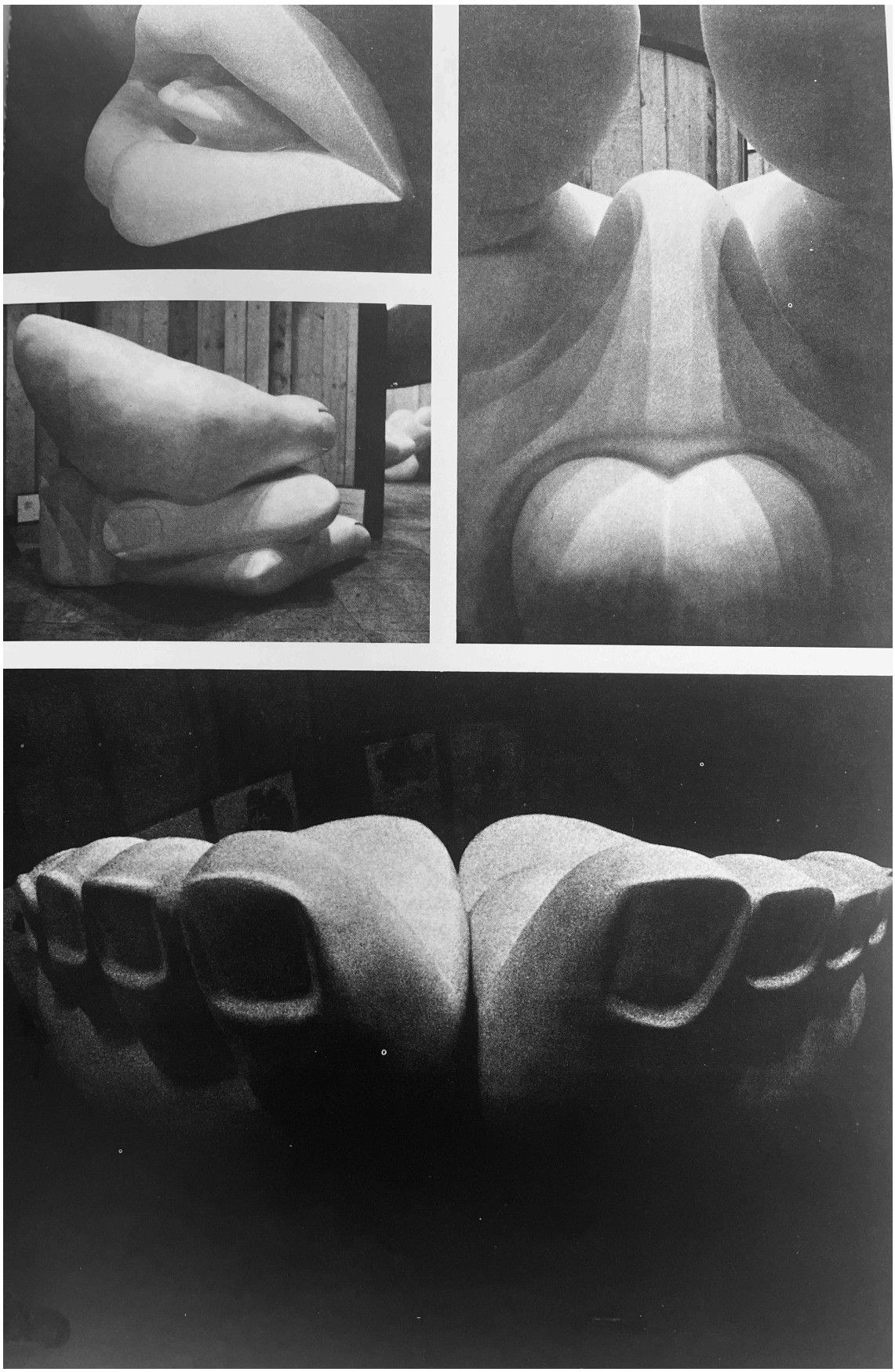


FIG 51 : Photographies des sculptures de Ricardo Porro pour l'exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». au MAM en Avril et Mai 1969. Source : Archives personnelles. « L'image érotique », Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

compte de son échelle », traduisant « par des expressions plastiques faisant appel aux symboles érotiques et dégageant une sensualité évidente ». Porro considère selon Gaillard que « l'architecture des années 1960 enferme l'homme dans des systèmes subis sur le plan politique et économique au lieu de l'en libérer ». Porro y oppose une sérénité tranquille que donne la sensualité généreuse de son projet. Il aboutit à un « vitalisme » qu'il oppose aux « architectures parfaitement construites », où rien n'est laissé « au hasard et à l'imagination », où rien n'est « gratuit », à l'image d'un monde contemporain abandonné « à l'administration et aux technocrates pour lesquels la fantaisie, la poésie, les élans naturels, l'amour sont devenus suspects ». Ce « contrepoint plastique » proposé par Porro est destiné à « faciliter l'évasion hors d'une ambiance urbaine contemporaine subie provoquant angoisse » et dégradant les rapports humains.

Pour ce projet de diplôme, Porro a voulu traduire « plusieurs constantes culturelles régionales », d'une part, « le baroque allemand, le romantisme, puisque c'est une région où sont nées les légendes de Saint-Gall et de l'Or du Rhin » et d"autre part, « le côté artificiel de ce pays qu'est le Liechtenstein dont l'économie est basée sur la présence de sociétés fantômes qui viennent établir leur siège social pour échapper au fisc ». C'est sans doute du côté de la poésie et de la pensée surréaliste vers lesquelles Porro se tourne. Littérature, poésie, peinture et sculpture sont engagées dans le projet de centre d'Art de Vaduz. Porro réalise un certain nombre de sculptures qui n'ont leur signification qu'à l'intérieur même de cette architecture et complète le contenu de l'espace construit. Il utilise très largement les éléments naturalistes et fait référence à la morphologie féminine exprimée de manière évidente. L'art érotique est vu par Jean-Clarence Lambert dans « L'image érotique » comme « une extension de la liberté de l'homme », et transmet « un message révolutionnaire véritable ».« L'architecte est celui qui déclame un grand poème », à la façon de son ami Gherasim luca. Dans *Dialectique de la dialectique,* message adressé au mouvement surréaliste et à André Breton en particulier, Luca avançait en 1945 : « la liberté idéologique la plus haute qui ait jamais existé est le mouvement surréaliste international [238]». ou encore « nous sommes arrivés à considérer le magnétisme érotique comme notre support insurrectionnel le plus valable ». Porro rencontre Luca par l'intermédiaire de son ami cubain, le peintre Wifredo Lam qui vient d'illustrer d'eaux-fortes un recueil de poésies du poète roumain[239].

La crise des missiles cubains d'octobre 1962 a fourni l'une des nombreuses toiles de fond de cette publication, qui est finalement achevée en 1967. Une conversation avec Luca amène Porro à travailler sur « les mythes de l'or, l'or spirituel, alchimique, l'or comme élément solaire, la matière or qui échappe à toute connotation capitaliste[240] ».

---

[238] Luca Gherasim. Trost Dolfi. *Dialectique de la dialectique.* Message adressé au Mouvement surréaliste international. Bucarest, Surréalisme, 1945.

[239] Wifredo Lam, Ghérasim Luca, *Apostroph'Apocalypse.* 14 eaux-fortes de Wifredo Lam (1967), Milan, Giorgio Upiglio, Grafica Uno, 1967.

[240] Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », *L'oeil*, n°245, Décembre 1975.

La "réponse généreuse" sollicitée est laissée à l'initiative individuelle.

2 - Liberté d'Expression :
(Cf Conseil de Gestion, compte rendu de la réunion du 27 Avril - Informations diverses 6)
Suite à la détérioration des informations du SNESUP, M. HUET est chargé, par l'ensemble des enseignants, de fournir dans le cadre de ses cours une information sur :

- LA LIBERTE PUBLIQUE ET LES DROITS SYNDICAUX.

3 - Evaluations - Contrôle continu (Grille)
(Voir annexe 1 (rapport Commission évaluation du 20 Avril 1970)
- Présentation de la grille -exemple
Le principe ayant été retenu au plan général.
La mise en oeuvre pose le problème de la manipulation et de la conservation en raison du format.

- Présence :
Il est nécessaire d'apprécier par matière le facteur assiduité aux cours.

4 - Elèments de Programme et Exigences Habilitant le Passage des Etudiants en Année Supérieure.
(Voir annexe 2 - Pré-rapport, assiette concrète de discussion.

5 - Séminaires d'Evaluation

15 MAI

A 1 — JURY : MM. DEPAULE Jean-Charles
PANERAI Philippe
EL KAFRAWI Kamal
CASTEX Jean
LOHNER Yvan
BENRATH Frédéric

30 MAI

- VILLE DE LA MER
- CAIRE
- NUBIE
- GUYANCOURT
- ST GERMAIN

Mme DEMORGON
MM. DOULCIER Pierre
HUET Michel
ARRETCHE Louis
EL KAFRAWI Kamal
MOY Michel
BOURDON Henri
LOHNER Yvan
\+ 1 Sociologue.

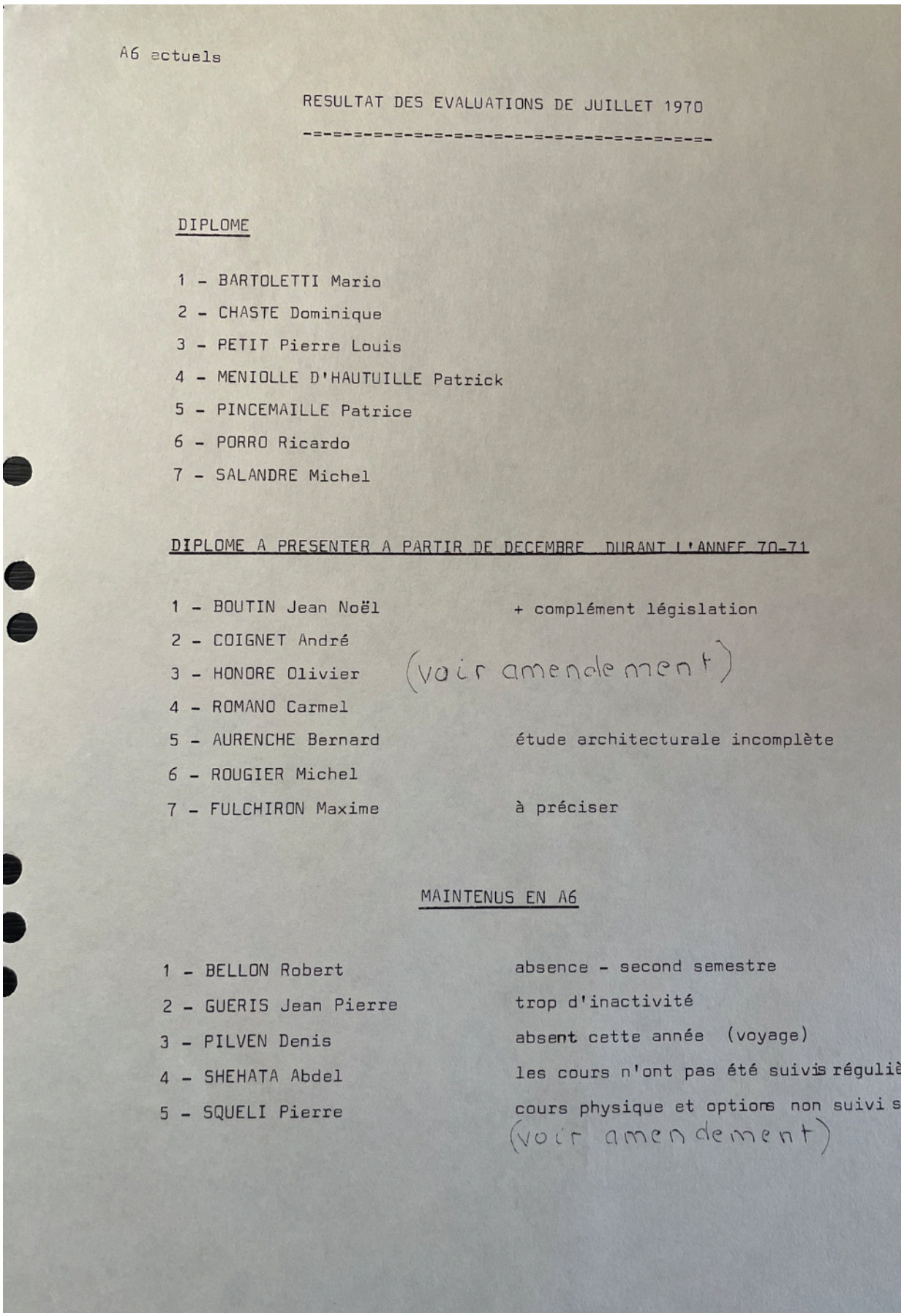
6 JUIN

- TRAPPES
- MUSEE AULICHTENSTEIN
- LIMOGES
- MIRABELLO
- GRIGNON

MM. MAROY Jean-Paul
PANERAI Philippe
ARRETCHE Louis
BOCCANFUSO Casimir
HELMY Richard
LOHNER Yvan
BENRATH Frédéric
\+ 1 Sociologue.

...

FIG 52 : Composition du jury de Ricardo Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.



A6 actuels

RESULTAT DES EVALUATIONS DE JUILLET 1970

DIPLOME

1 - BARTOLETTI Mario
2 - CHASTE Dominique
3 - PETIT Pierre Louis
4 - MENIOLLE D'HAUTUILLE Patrick
5 - PINCEMAILLE Patrice
6 - PORRO Ricardo
7 - SALANDRE Michel

DIPLOME A PRESENTER A PARTIR DE DECEMBRE DURANT L'ANNEE 70-71

1 - BOUTIN Jean Noël	+ complément législation
2 - COIGNET André	
3 - HONORE Olivier	(voir amendement)
4 - ROMANO Carmel	
5 - AURENCHE Bernard	étude architecturale incomplète
6 - ROUGIER Michel	
7 - FULCHIRON Maxime	à préciser

MAINTENUS EN A6

1 - BELLON Robert	absence - second semestre
2 - GUERIS Jean Pierre	trop d'inactivité
3 - PILVEN Denis	absent cette année (voyage)
4 - SHEHATA Abdel	les cours n'ont pas été suivis réguliè
5 - SQUELI Pierre	cours physique et options non suivi s

(voir amendement)

FIG 53 : Résultats de l'évaluation de diplôme de Ricardo Porro. Source : Archives nationales côtes 20130145/1.





FIG 54 et 55 : Une des quatre versions du projet en maquette. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



FIG 56 : Ricardo Porro s'affairant à l'une des maquettes de son diplôme. Projet de Centre d'Art à Vaduz. Sources; Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



FIG 57 : Ricardo Porro et un de ses étudiants de l'École Spéciale, Jean-Marie Léon, devant l'une des maquettes pour le centre d'Art à Vaduz. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

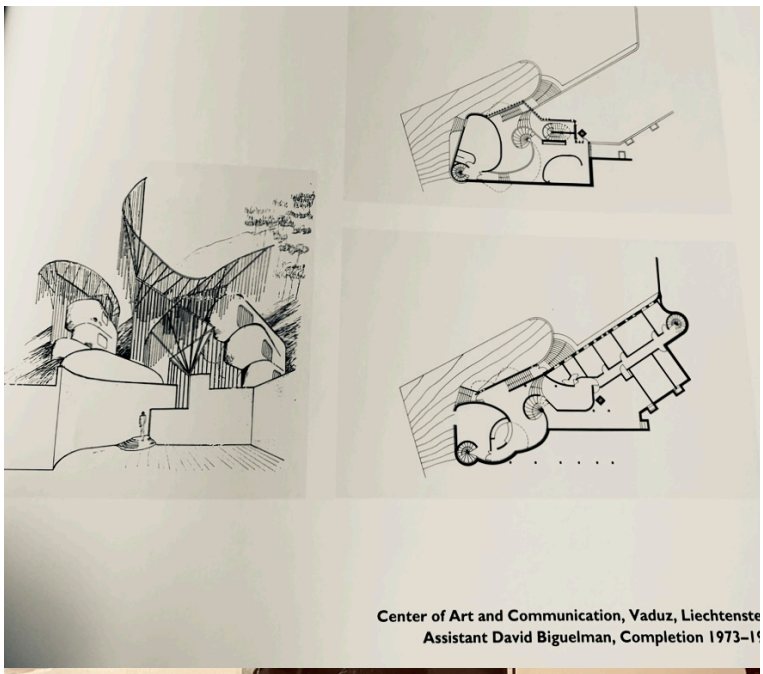




FIG 58 : Plans du Centre d'Art par David Bigelman . Source: Ricardo Porro, *Architekt, Ricardo Porro* , Ritter Verlag Klagenfurt 1994.
FIG 59 : Planche contact présentant les plans du Centre d'Art et David Bigelman chez Ricardo Porro s'affairant aux plans. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Paolo Portoghesi, professeur d'art et d'histoire de l'architecture à l'Ecole Polytechnique de Milan, est rédacteur en chef de *Controspazio* dans laquelle est publié l'article de Rykwert qui porte sur le thème du corps et en particulier de l'érotisme dans l'architecture de Ricardo Porro. Cette revue reflète le contexte social et économique en visant à trouver dans la praxis et la théorie de l'architecture le point où elles se heurtent à la réalité sociale241. Portoghesi développe, dans cette revue, l'histoire architecturale baroque. Joseph Rykwert avance en mars 1970 que Ricardo Porro est « l'unique architecte qui pourrait figurer comme tel dans une revue d'érotisme », lequel érotisme « est au centre de sa méthode de conception » et est « l'essence de sa poétique formelle ». Porro considère le corps comme matière et substance de l'invention architectonique et suit « la devise néo-aristotélicienne *Nihil in intellect quod non prius in sensu*. Afin de répondre à cette devise, Porro est contraint de faire appel à l'image directe du corps et à une figuration immédiate « qui peut parfois paraître ingénue ou grossière ». C'est l'érotisme qui nous offre « l'image la plus libératrice de notre corps ». Porro explore ce thème pour la première fois lors de la construction des écoles d'art. La sculpture y est également « un commentaire essentiel sur les implications d'une architecture à discours ouvert » et non « un simple condiment pour l'édifice ».

Rykwert avance se limiter à « une lecture déchiffrage » qui n'est pas une lecture usuelle mais que Porro suit et développe « avec une grande ténacité malgré le scepticisme de nombreux contemporains ». Porro n'est « pas encore parvenu à la maturité de sa poétique » et il y a à noter « quelques conflits entre concepts et moyens formels » selon lui. Rykwert tient cependant à dire qu'il ne désire pas situer l'oeuvre de Porro dans « quelques chimériques valeurs hiérarchiques de l'architecture moderne ». Il souhaite insister sur « la valeur absolue de son monde conceptuel, de sa volonté de commenter comme architecte la condition de l'homme ». C'est « le véritable sérieux de l'architecte, qui le sépare du spéculateur en construction ». De fait, Porro est « un des rares contemporains qui, en pleine et lucide conscience, paie de sa personne sa pureté, en projets abandonnés et participation à de nombreux concours non primés ». Rykwert espère que le projet de Centre d'art à Vaduz sera construit. Il n'en a vu que les maquettes d'études. Ce projet montre selon lui « une volonté dialectique entre un élément organique et un autre qui l'est moins » et qui contient l'administration. Une grande structure métallique aux fines lamelles d'aluminium anodisé couleur or entraine l'autre élément organique. Rykwert espère que « cette médiation construite sur l'or, la technique, la pesée et le corps, aura finalement son incarnation ». .

En tous les cas, Ricardo Porro obtient son diplôme du fait de la présentation de ce projet le 6 juin 1970 devant un jury composé de Philippe Panerai, Jean-Paul Maroy, Louis Arretche, Casimir Boccanfuso, Richard Elmy, Yvan Lohner, Frédéric Benrath, ses collègues et un sociologue dont le nom n'est pas mentionné dans les feuillets qui relatent l'organisation du séminaire d'évaluation des étudiants datant de juillet 1970[FIG 52,53]. Selon Philippe Panerai, ce diplôme n'était qu'une formalité du fait de

241 Voir à ce sujet l'article de Paolo Scrivano, « *Where praxis and theory clash with reality : Controspazio and the Italian debate over design, history, and ideology, 1969-1973* » in « Revues d'architecture dans les années 1960 et 1970 ».

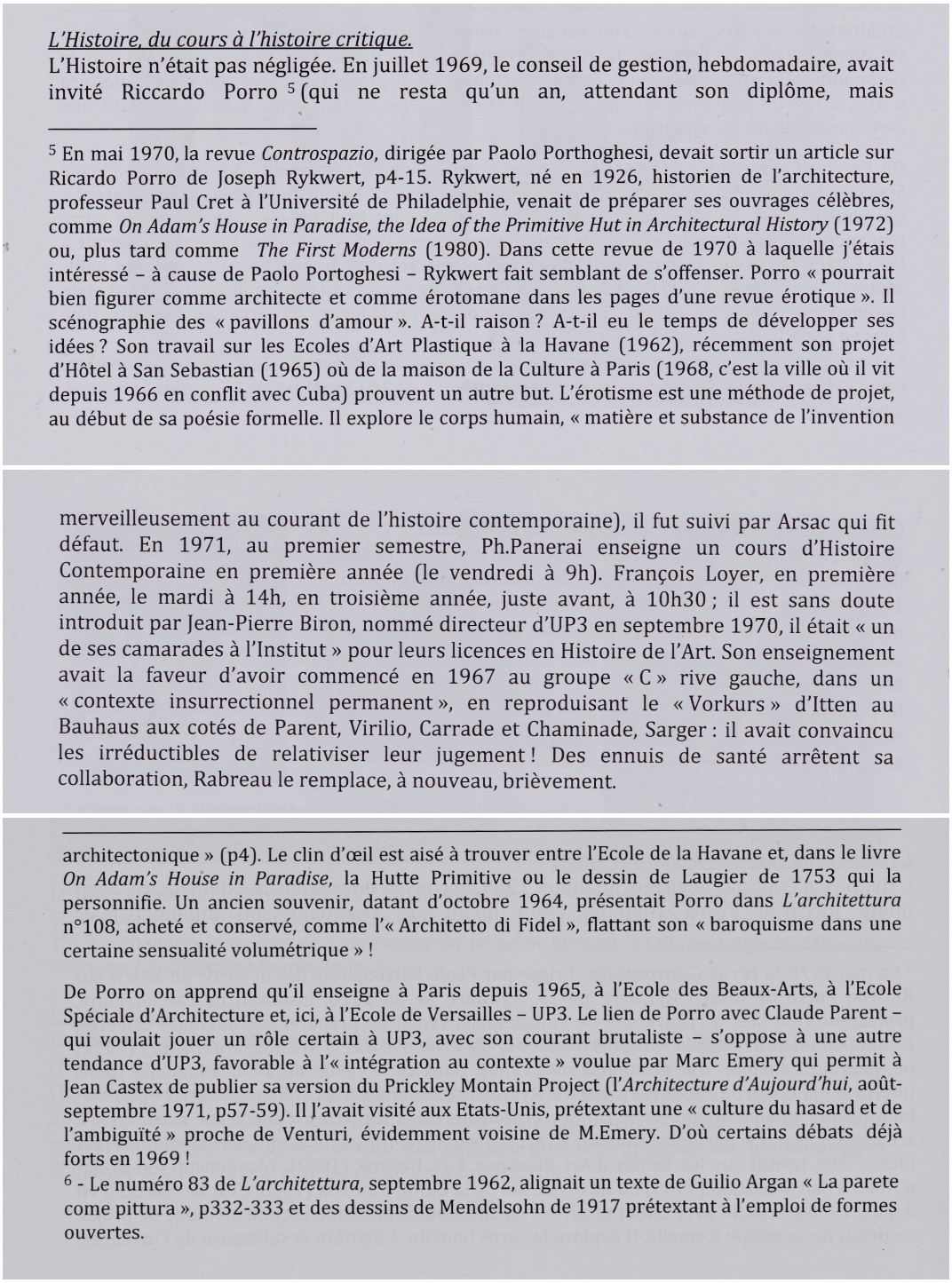
l'expérience et de la renommée internationale que Porro avait déjà acquise du fait de l'aura dont bénéficiait son projet des écoles d'art de La Havane mais Jean Castex, selon Olivier Girard[242], émet une critique négative au moment de son diplôme. Girard dira même que Castex avait cherché à « recaler » Porro. À l'occasion d'un dialogue avec Patrice Goulet en 1978[243], Ricardo Porro parlera de « crétinisation ». Nul doute que les rapports sont conflictuels. C'est sans doute la raison pour laquelle il part d'UP3 en 1970. Que dit Castex de ce moment? Il est en opposition, notamment du fait que « Claude Parent veut jouer un rôle à UP3 avec son courant brutaliste » et qu'il s'oppose à sa pédagogie « favorable à l'intégration au contexte » [FIG 60]. Parent soutient Ricardo Porro.

Ce projet de diplôme montre plusieurs choses. La première est qu'il se caractérise par l'abolition des frontières entre les genres artistiques ce qui est un élément primordial dans la méthode de conception de Ricardo Porro, la deuxième est l'abolition d'une autre frontière, celle de l'école. Son enseignement se poursuit dans le cadre de sa pratique personnelle et hors les murs. David Bigelman élabore les plans de son projet, Guy Rumé aide à la maquette ainsi que Marivi Ugarte et Jean-Marie Léon. Ils vivent nuit et jour avec Ricardo Porro aussi bien chez lui que chez l'éditeur Robert Altmann à Vaduz. Tous sont partie prenante dans la conception de ce projet. Enfin la troisième, c'est l'appropriation de formes organiques et souvent érotiques entendues comme un vecteur de *réhumanisation* de l'architecture.

[242]Giuli/Olivier Girard, Tome III, 2021.

[243] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de l'entretien de Patrice Goulet avec Ricardo Porro en 1978. Goulet/Porro, Tome III.

PORRO, tiré de *La création d'une Ecole d'Architecture aux Petites Ecuries de Versailles de 1965 à 1973.* Fait pour les 50 ans de l'Ecole (en retard en octobre) octobre 2019, p 25 et 26 série de 21 « Cahiers » de recherche (non publiés, ici - 4).



L'Histoire, du cours à l'histoire critique.

L'Histoire n'était pas négligée. En juillet 1969, le conseil de gestion, hebdomadaire, avait invité Riccardo Porro [5] (qui ne resta qu'un an, attendant son diplôme, mais

[5] En mai 1970, la revue *Controspazio*, dirigée par Paolo Porthoghesi, devait sortir un article sur Ricardo Porro de Joseph Rykwert, p4-15. Rykwert, né en 1926, historien de l'architecture, professeur Paul Cret à l'Université de Philadelphie, venait de préparer ses ouvrages célèbres, comme *On Adam's House in Paradise, the Idea of the Primitive Hut in Architectural History* (1972) ou, plus tard comme *The First Moderns* (1980). Dans cette revue de 1970 à laquelle j'étais intéressé – à cause de Paolo Portoghesi – Rykwert fait semblant de s'offenser. Porro « pourrait bien figurer comme architecte et comme érotomane dans les pages d'une revue érotique ». Il scénographie des « pavillons d'amour ». A-t-il raison ? A-t-il eu le temps de développer ses idées ? Son travail sur les Ecoles d'Art Plastique à la Havane (1962), récemment son projet d'Hôtel à San Sebastian (1965) où de la maison de la Culture à Paris (1968, c'est la ville où il vit depuis 1966 en conflit avec Cuba) prouvent un autre but. L'érotisme est une méthode de projet, au début de sa poésie formelle. Il explore le corps humain, « matière et substance de l'invention

merveilleusement au courant de l'histoire contemporaine), il fut suivi par Arsac qui fit défaut. En 1971, au premier semestre, Ph.Panerai enseigne un cours d'Histoire Contemporaine en première année (le vendredi à 9h). François Loyer, en première année, le mardi à 14h, en troisième année, juste avant, à 10h30 ; il est sans doute introduit par Jean-Pierre Biron, nommé directeur d'UP3 en septembre 1970, il était « un de ses camarades à l'Institut » pour leurs licences en Histoire de l'Art. Son enseignement avait la faveur d'avoir commencé en 1967 au groupe « C » rive gauche, dans un « contexte insurrectionnel permanent », en reproduisant le « Vorkurs » d'Itten au Bauhaus aux cotés de Parent, Virilio, Carrade et Chaminade, Sarger : il avait convaincu les irréductibles de relativiser leur jugement ! Des ennuis de santé arrêtent sa collaboration, Rabreau le remplace, à nouveau, brièvement.

architectonique » (p4). Le clin d'œil est aisé à trouver entre l'Ecole de la Havane et, dans le livre *On Adam's House in Paradise*, la Hutte Primitive ou le dessin de Laugier de 1753 qui la personnifie. Un ancien souvenir, datant d'octobre 1964, présentait Porro dans *L'architettura* n°108, acheté et conservé, comme l'« Architetto di Fidel », flattant son « baroquisme dans une certaine sensualité volumétrique » !

De Porro on apprend qu'il enseigne à Paris depuis 1965, à l'Ecole des Beaux-Arts, à l'Ecole Spéciale d'Architecture et, ici, à l'Ecole de Versailles – UP3. Le lien de Porro avec Claude Parent – qui voulait jouer un rôle certain à UP3, avec son courant brutaliste – s'oppose à une autre tendance d'UP3, favorable à l'« intégration au contexte » voulue par Marc Emery qui permit à Jean Castex de publier sa version du Prickley Montain Project (l'*Architecture d'Aujourd'hui*, août-septembre 1971, p57-59). Il l'avait visité aux Etats-Unis, prétextant une « culture du hasard et de l'ambiguïté » proche de Venturi, évidemment voisine de M.Emery. D'où certains débats déjà forts en 1969 !

[6] - Le numéro 83 de *L'architettura*, septembre 1962, alignait un texte de Guilio Argan « La parete come pittura », p332-333 et des dessins de Mendelsohn de 1917 prétextant à l'emploi de formes ouvertes.

Note coupée. J'avais critiqué un quartier de la ville neuve de Cergy de Porro dans une revue et j'ai reçu de Parent un message un peu dur, mais je ne sais plus où je l'ai mis !

FIG 60 : Note de Jean Castex envoyée à l'auteure. Source : Archives personnelles de Jean Castex.



FIG 61 : Recto du dessin titré « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». Guy Rumé, alors petite main sur le projet du centre d'art va bientôt se marier. Source : Archives personnelles de Guy Rumé.

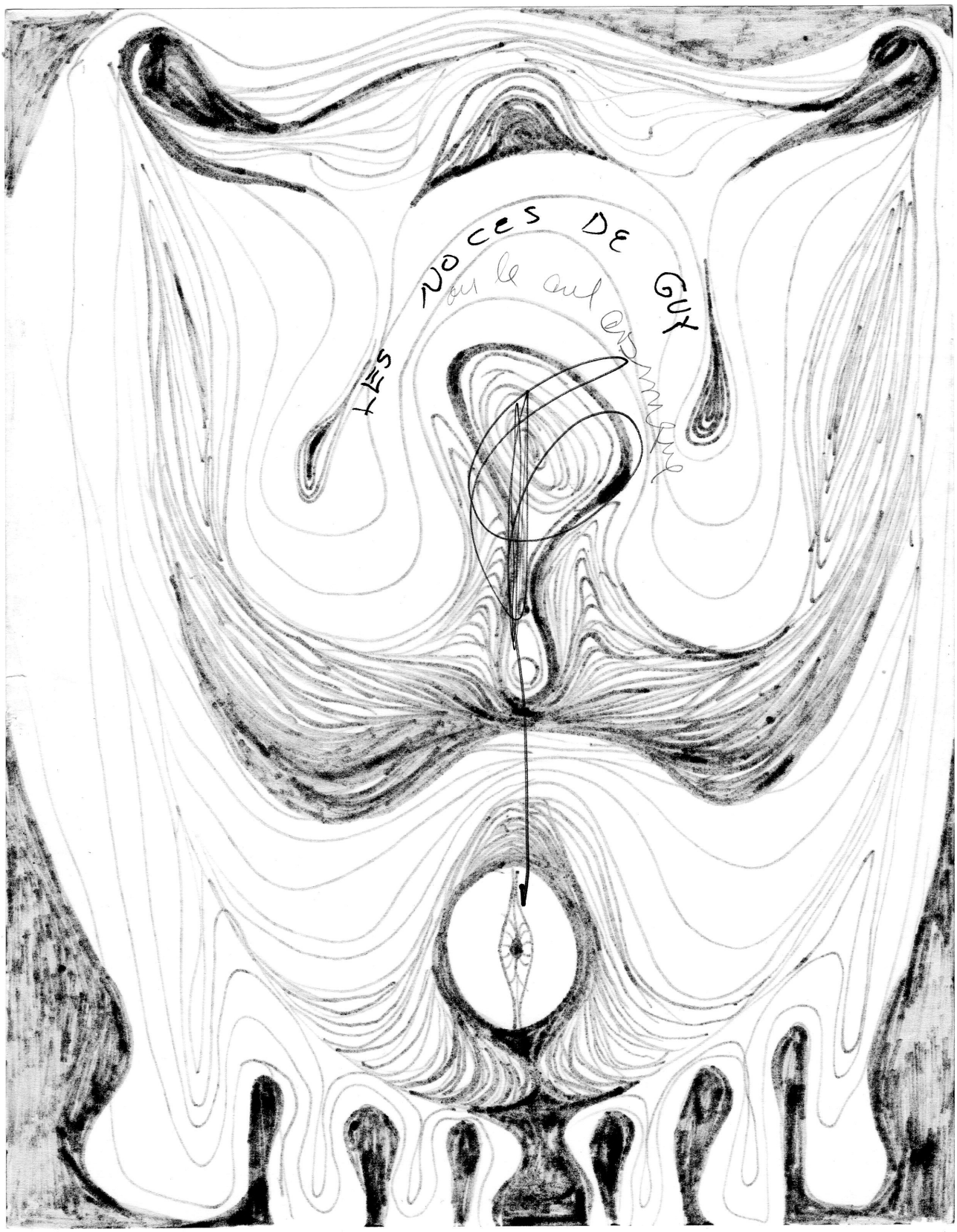


FIG 62 : Verso du dessin « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». Source : Archives personnelles de Guy Rumé.

IV. V UP8 : Ricardo Porro *versus* Bernard Huet

De septembre 1970 à juin 1971, Ricardo Porro fraichement diplômé d'UP3 la quitte, est toujours enseignant d'atelier à l'École Spéciale et intègre une unité qui fait la scission entre UP6 et UP8 cette année-là pour y donner son cours d'*Histoire de l'Architecture* en première année du premier cycle. [FIG 63] Cette unité se situe au 10 rue de Viarmes, dans les pavillons 1 et 2 des Halles à partir de janvier 1969 jusqu'au départ de Ricardo Porro en 1971. Bernard Huet, l'un de ses fondateurs, y règne[244]. Son groupe considéré comme pédagogue et réformiste voyait UP6 comme « un grand bordel gauchiste », « en grève permanente » et « refusant catégoriquement d'enseigner le projet d'architecture ». Ricardo Porro ayant déjà vécu la Révolution cubaine puis les événements de Mai 1968 aux Beaux-Arts, souhaite une structure plus calme et y enseigner le projet afin de quitter l'École Spéciale envers laquelle il a un regard très critique[245]. Or, il ne trouvera pas sa place à UP8 non plus. En effet, s'étant déjà confronté aux idées des architectes et sociologues lors des séminaires du RAUC de 1968 et 1969 sur les besoins fonctionnels de l'homme, ces mêmes participants se trouvent être en grande partie enseignants à UP8.

Bernard Huet dirige un *studio de méthodologie de projet* [FIG 64]et enseigne une *Histoire de l'espace architectural* en second cycle. Roger-Henri Guerrand enseigne une *Histoire sociale de l'Architecture* en deuxième année [FIG 65]. Henri Raymond donne des cours portant sur les rapports entre sociologie et espace architectural [FIG 64]. Marion Segaud initie les étudiants à la sociologie et l'*Anthropologie de l'espace*. Ricardo Porro très critique ne comprend pas un enseignement qui donne la part belle à « une petite sociologie ». Même si l'architecture urbaine nourrit la pédagogie d'UP8[246] ce qui n'est pas pour déplaire à l'enseignant cubain, la sociologie de l'habitat prend une part trop importante à son goût. Dans sa proposition de cursus en 1969, il n'y avait d'ailleurs aucune place pour l'enseignement de la sociologie. Même s'il accorde de l'importance aux sciences humaines, c'est davantage aux apports de l'Histoire des Idées et de l'Art auxquelles il fait appel dans son enseignement[247].

Les pensées de Ricardo Porro et de Bernard Huet sont assez opposées. Dans cette nouvelle unité, afin que la pédagogie d'un enseignant ne domine celle des autres, tous les enseignants doivent

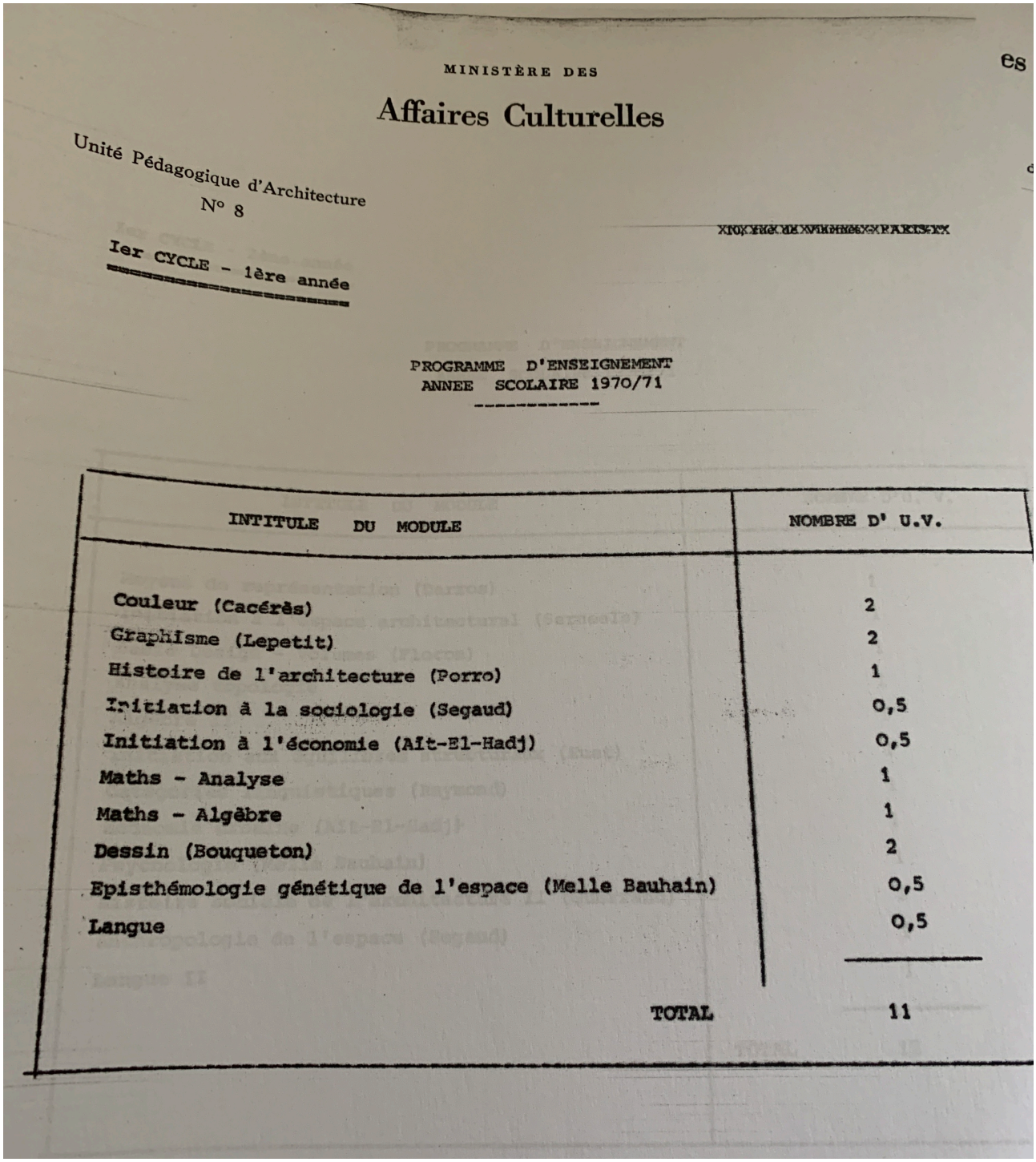
---

[244] Voir à ce sujet l'article d'Antoine Perron, « L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978) », Carnets Hypothèses, Les citations suivantes sont issues de cette même source. Voir aussi à ce sujet Marie-Jeanne Dumont et Antoine Perron, *UP8. Pour une pédagogie de l'architecture (1966-1978),* ZEUG*,* 2020.

[245] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure en annexe de l'entretien de Patrice Goulet avec Ricardo Porro en 1979. Ricardo Porro y considère l'École Spéciale comme « une usine à diplômes ». Les citations suivantes sont issues de la même source.

[246] Voir à ce sujet l'ouvrage de Juliette Pommier, *De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet, ZEUG,* et la recension de l'auteur Catherine Giuli. Recension critique de l'ouvrage de Juliette Pommier, *De l'architecture à la ville. Une anthologie des écrits de Bernard Huet*, publié dans la collection Arguments aux Éditions Zeug/Ensa-PB en 2021. 2021. ⟨hal-04254407⟩

[247] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de l'entretien de Patrice Goulet en 1979. Giuli/Goulet, Tome III.



MINISTÈRE DES

Affaires Culturelles

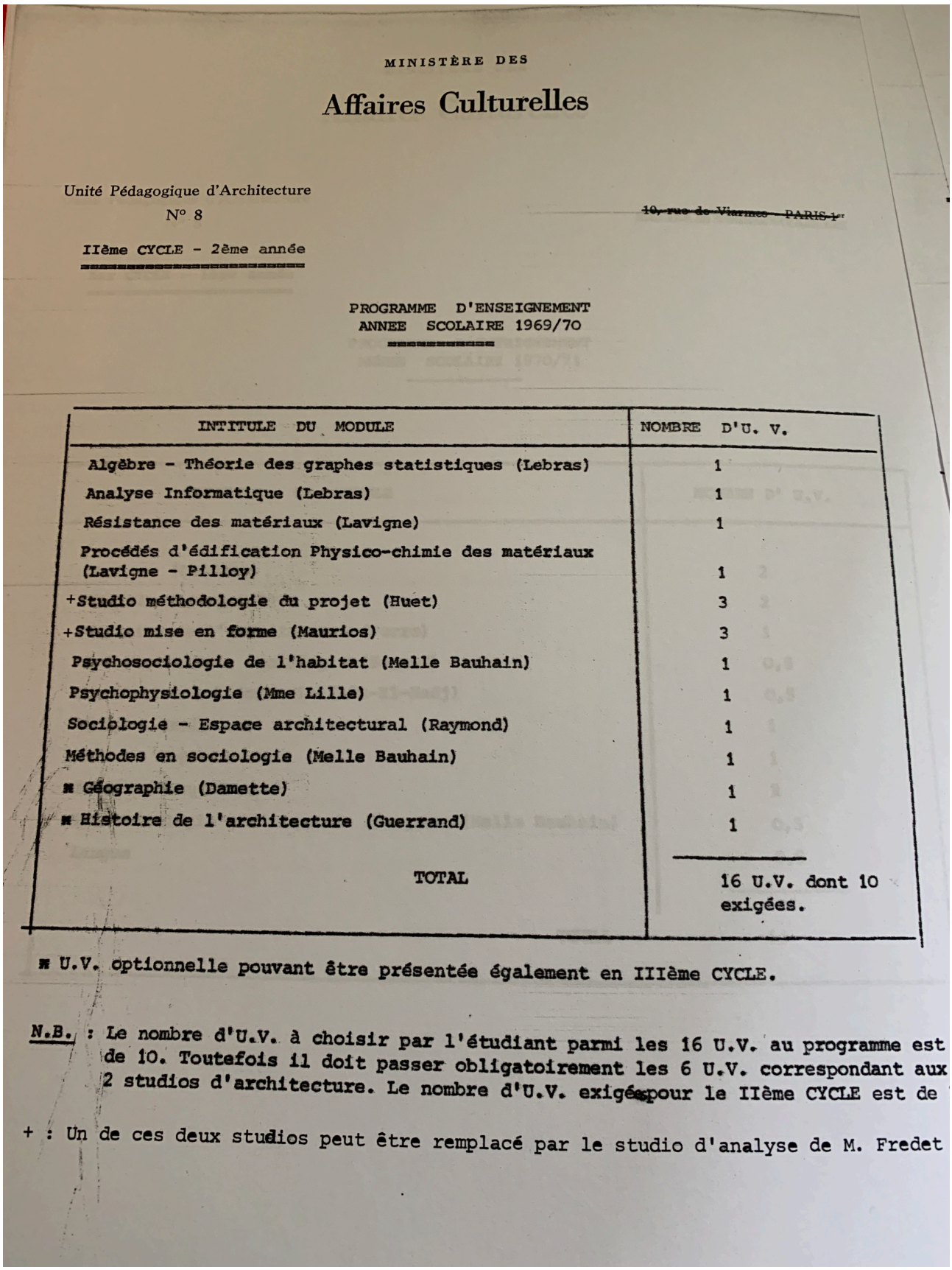
Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8

Ier CYCLE - 1ère année

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE SCOLAIRE 1970/71

INTITULE DU MODULE	NOMBRE D' U.V.
Couleur (Cacérès)	2
Graphisme (Lepetit)	2
Histoire de l'architecture (Porro)	1
Initiation à la sociologie (Segaud)	0,5
Initiation à l'économie (Aït-El-Hadj)	0,5
Maths - Analyse	1
Maths - Algèbre	1
Dessin (Bouqueton)	2
Epistémologie génétique de l'espace (Melle Bauhain)	0,5
Langue	0,5
TOTAL	11

FIG 63 : Tableau récapitulant les intitulés des cours d'un module d'initiation. Ricardo Porro ne donne qu'un cours d'Histoire en première année. Source : Archives d'UP8. École d'Architecture de Paris-Belleville. Département Recherche.Non répertoriées.



MINISTÈRE DES

Affaires Culturelles

Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8

~~10, rue de Viarmes - PARIS 1er~~

IIème CYCLE - 2ème année

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE SCOLAIRE 1969/70

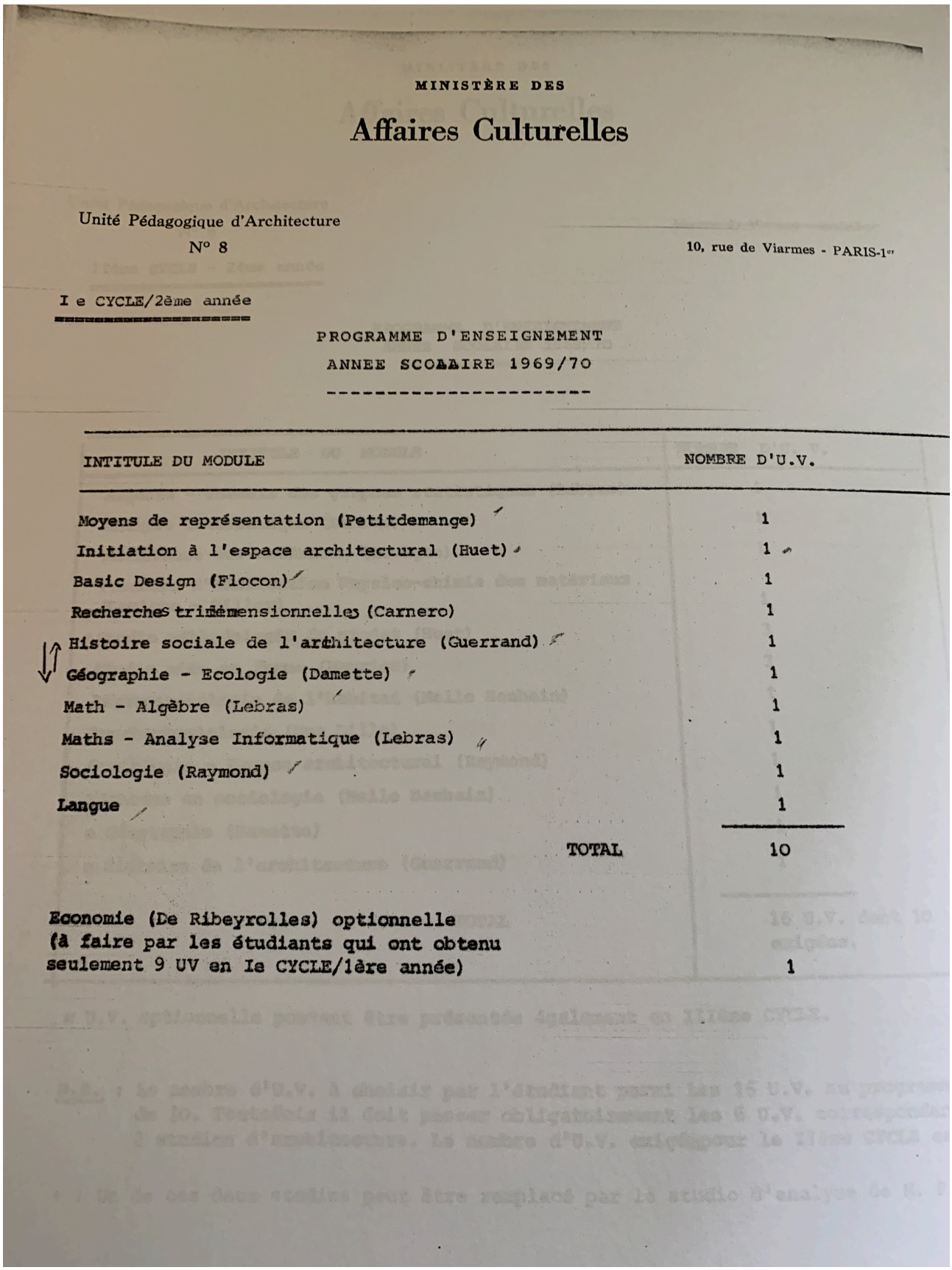
INTITULE DU MODULE	NOMBRE D'U. V.
Algèbre - Théorie des graphes statistiques (Lebras)	1
Analyse Informatique (Lebras)	1
Résistance des matériaux (Lavigne)	1
Procédés d'édification Physico-chimie des matériaux (Lavigne - Pilloy)	1
+Studio méthodologie du projet (Huet)	3
+Studio mise en forme (Maurios)	3
Psychosociologie de l'habitat (Melle Bauhain)	1
Psychophysiologie (Mme Lille)	1
Sociologie - Espace architectural (Raymond)	1
Méthodes en sociologie (Melle Bauhain)	1
* Géographie (Damette)	1
* Histoire de l'architecture (Guerrand)	1
TOTAL	16 U.V. dont 10 exigées.

* U.V. optionnelle pouvant être présentée également en IIIème CYCLE.

N.B. : Le nombre d'U.V. à choisir par l'étudiant parmi les 16 U.V. au programme est de 10. Toutefois il doit passer obligatoirement les 6 U.V. correspondant aux 2 studios d'architecture. Le nombre d'U.V. exigé pour le IIème CYCLE est de

+ : Un de ces deux studios peut être remplacé par le studio d'analyse de M. Fredet

FIG 64 : En deuxième année, Guerrand enseigne une Histoire sociale de l'Architecture. Source : Archives UP8. École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.



MINISTÈRE DES

Affaires Culturelles

Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8

10, rue de Viarmes - PARIS-1er

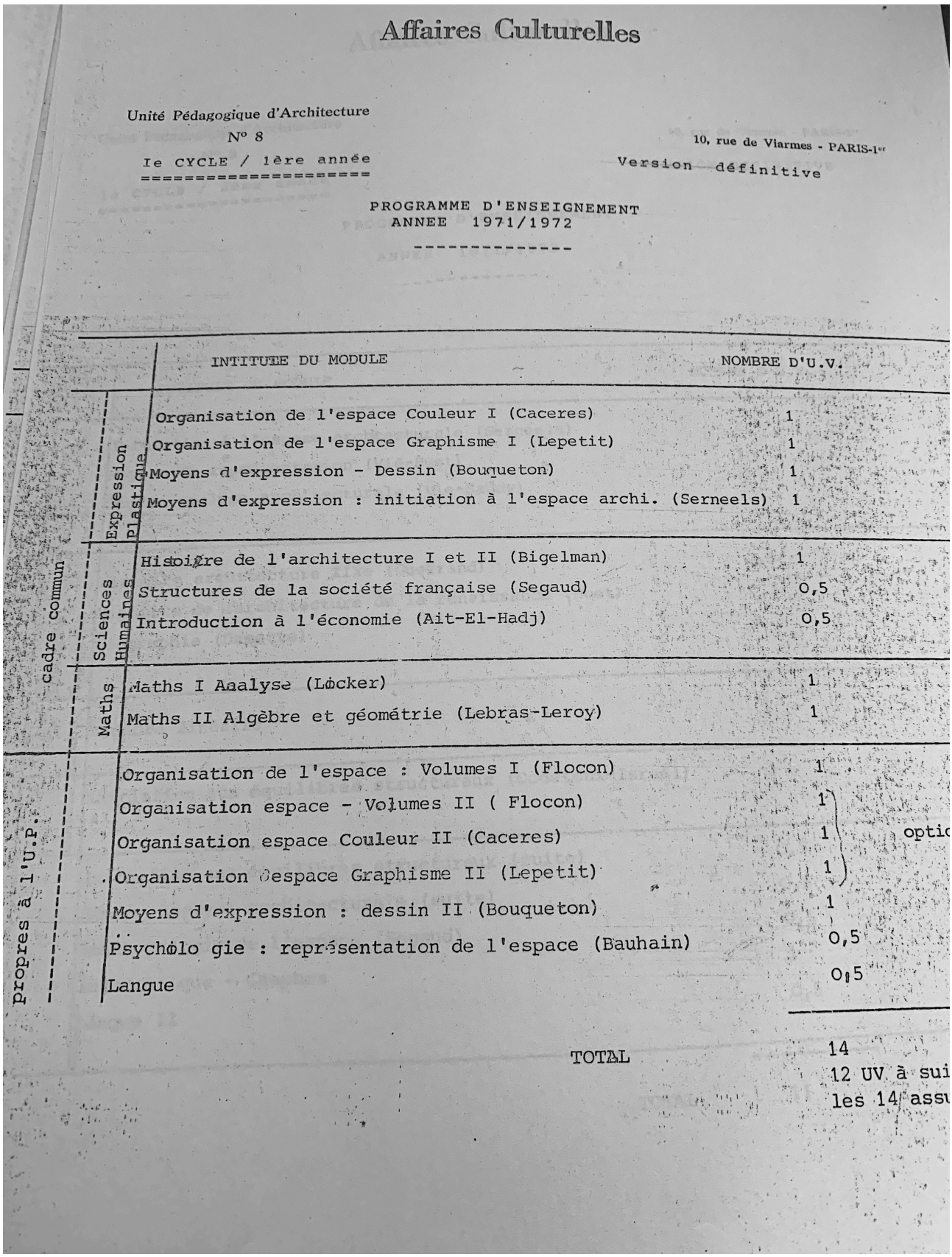
I e CYCLE/2ème année

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE SCOLAIRE 1969/70

INTITULE DU MODULE	NOMBRE D'U.V.
Moyens de représentation (Petitdemange)	1
Initiation à l'espace architectural (Huet)	1
Basic Design (Flocon)	1
Recherches tridimensionnelles (Carnero)	1
Histoire sociale de l'architecture (Guerrand)	1
Géographie - Ecologie (Damette)	1
Math - Algèbre (Lebras)	1
Maths - Analyse Informatique (Lebras)	1
Sociologie (Raymond)	1
Langue	1
TOTAL	10

Economie (De Ribeyrolles) optionnelle
(à faire par les étudiants qui ont obtenu
seulement 9 UV en Ie CYCLE/1ère année) 1

FIG 65 : Huet dirige le studio Méthodologie du projet tandis que Raymond enseigne la sociologie. Source : Archives UP8. École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.



Affaires Culturelles

Unité Pédagogique d'Architecture
N° 8
Ie CYCLE / 1ère année

10, rue de Viarmes - PARIS-1er
Version définitive

PROGRAMME D'ENSEIGNEMENT
ANNEE 1971/1972

		INTITULE DU MODULE	NOMBRE D'U.V.
cadre commun	Expression Plastique	Organisation de l'espace Couleur I (Caceres)	1
		Organisation de l'espace Graphisme I (Lepetit)	1
		Moyens d'expression - Dessin (Bouqueton)	1
		Moyens d'expression : initiation à l'espace archi. (Serneels)	1
	Sciences Humaines	Histoire de l'architecture I et II (Bigelman)	1
		Structures de la société française (Segaud)	0,5
		Introduction à l'économie (Ait-El-Hadj)	0,5
	Maths	Maths I Analyse (Locker)	1
		Maths II Algèbre et géométrie (Lebras-Leroy)	1
propres à l'U.P.		Organisation de l'espace : Volumes I (Flocon)	1
		Organisation espace - Volumes II (Flocon)	1
		Organisation espace Couleur II (Caceres)	1
		Organisation espace Graphisme II (Lepetit)	1
		Moyens d'expression : dessin II (Bouqueton)	1
		Psychologie : représentation de l'espace (Bauhain)	0,5
		Langue	0,5
		TOTAL	14

optio

12 UV à sui
les 14 assu

FIG 66 : Les années suivantes, c'est David Bigelman qui reprend le cours de Ricardo Porro. Source: Archives UP8.École d'Architecture de Paris Belleville. Département Recherche. Non répertoriées.

changer de studio – nouvelle dénomination de l'atelier – et de niveau chaque année. Les étudiants changent ainsi d'enseignant à chaque semestre. Une année avant, en 1969 à l'occasion de son article *Un enseignement de l'architecture* dans *L'Architecture d'Aujourd'hui,* Ricardo Porro ne préconisait pas ce modèle d'enseignement. *A contrario,* Il souhaitait que les étudiants restent avec le même enseignant de projet tout au long du cursus dès la deuxième année, à l'instar du modèle d'enseignement de l'École des Beaux-Arts avant 1968. D'autre part, à UP8, les étudiants s'opposent aux enseignants qui les font travailler dans les agences ce qu'a toujours fait et continue de faire Ricardo Porro. La méthode pédagogique de Bernard Huet est d'ailleurs considérée « comme une alternative aux relations tutorées et magistrales de l'enseignement traditionnel »[248] . Forme pédagogique qu'a adoptée Ricardo Porro jusqu'alors aux Beaux-Arts et à l'École Spéciale.

Si les deux méthodes peuvent se rejoindre, c'est dans l'exercice du contre-projet à l'occasion de concours publics. La dimension critique chez Ricardo Porro et Bernard Huet est très présente. À UP8, l'analyse critique se retrouve dans les objectifs que donnent les enseignants à leur pédagogie, dans les analyses urbaines et dans les programmes des projets proposés aux étudiants du fait qu'Huet ne donne jamais de programme privé mais des programmes de logements sociaux, d'équipements ou d'espaces publics. C'est également le cas de Ricardo Porro à l'École Spéciale. Cependant, alors qu'Huet inscrit sa critique dans le réel et les rapports de production, en vue de leur transformation, Porro conçoit l'architecture comme un moyen d'expression de la critique. De plus, l'adjectif « formaliste » est également la pire des critiques en studio de projet chez Bernard Huet. Quand Ricardo Porro fait utiliser la terre glaise et le balsa comme matériaux pour les maquettes, les étudiants du studio d'Huet réalisent des maquettes en plastiline, matériau préconisé par l'architecte Louis Kahn qui est sans doute moins connoté comme étant un matériau lié à l'enseignement des Beaux Arts.

Progressivement, ce sont la notion de « type architectural » et la méthode d'analyse typo-morphologique qui se mettent en place et se précisent dans le studio d'Huet. La question de la banalité y est sans doute la question la plus importante chez ce dernier : « La banalité est une notion fondamentale pour l'architecture contextuelle de la ville, car elle est le seul moyen de résoudre en termes qualitatifs les questions centrales de la quantité et de la répétition typologique [249]». Or, Ricardo Porro fait sienne la citation de Novalis, figure importante du romantisme allemand : « Le monde doit être romantisé. En donnant une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, la dignité de l'inconnu à ce qui est connu, un halo d'infini à ce qui est fini, je romantise » et considère que la quantité ne peut et ne doit se résoudre à la banalité, contrairement à ce que dit Huet

---

[248] Perron, *id.*

[249] Bernard Huet, « Plaidoyer pour la banalité ou la quête du sublime », in Bernard Fortier, Métamorphoses parisiennes, Exposition, Paris, Pavillon de l'Arsenal, Mardage, 1996, pp.155-162.



FIG 67 : Ricardo Porro et Edith Girard fraichement diplômée en 1975. Elle enseignera à UP8 dès 1976. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

qui ne croit pas en cette crise et pense encore moins qu'un architecte puisse mettre en question la société [250].

Pour toutes ces raisons, UP8 n'ouvre pas la possibilité à Ricardo Porro de s'exprimer en atelier. Cependant, la réception de son enseignement d'Histoire est très bonne et les étudiants se souviennent d' « un personnage extraordinaire et de cours magnifiques »[251]. Il est possible de citer parmi ses nombreux étudiants de première année, Mario Gastine, le frère d'Edith Girard, Edith Girard elle-même, Nicolas Soulier qui deviendra assistant de Yannis Tsionis, Laurent Israel – qui deviendra enseignant à UP8 – ainsi que Florence Boichot-Gülgönen, Ruth Marques, Miguel Montané, Béchard, Gilles Balladur.

Edith Girard dont Ricardo Porro est particulièrement proche [FIG 67] comptera par la suite parmi les enseignants d'UP8 ainsi que David Bigelman, son étudiant de La Havane. Tous deux sont devenus collaborateurs sur le projet du Centre d'Art à Vaduz. Girard, proche du Parti communiste français, formera avec Claude Vié un groupe tourné vers la production en masse de logements sociaux. Par la suite, le chilien Henri Ciriani enseignant d'UP7 viendra bouleverser UP8 en créant avec eux le groupe Uno. Partisane d'une architecture sociale, Edith Girard sera diplômée en 1974 et commencera à enseigner au sein du groupe UNO en 1976. Bigelman, lui, prendra la place de Ricardo Porro en *Histoire de l'Architecture* [FIG 66]– et formera avec Huet et Santelli le groupe TH (Théorie et histoire). Dans le studio « la Ville analogue », les étudiants développeront un certain éclectisme postmoderne, saturé de références à l'histoire de l'architecture »[252]. Ces enseignants participeront à de nombreux concours publics sous le nom TAU (Théorie Architecture Urbanisme) au même titre que Ricardo Porro.

S'il n'a pas d'atelier à UP8, l'Ecole Spéciale lui a permis de monter un atelier grâce au soutien de Claude Parent. Ricardo Porro y est très apprécié par ses étudiants et a un jugement formidable sur les projets[253]. Cependant, il agace la direction et les enseignants du fait de son exigence quant aux rendus des projets. Il fait d'ailleurs l'objet de critiques et une cabale, avortée, est alors organisée contre lui. Ayant des relations étroites avec Claude Parent et Paul Virilio, il leur envoie souvent des étudiants si les

---

[250] Bernard Huet, *id.*

[251] C'est le cas par exemple de Mario Gastine, le frère d'Edith Girard a également Ricardo Porro comme enseignant d'Histoire de l'Architecture à UP8.

[252] Perron, *op.cit.*

[253] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Jean-Claude Petton au Tome III. Jean-Claude Petton est un de ses étudiants de l'École Spéciale qui sont nombreux à avoir eu une formation militaire au préalable – Petton a suivi la formation militaire de St Cyr.

projets le justifient[254]. Guy Rumé[255], Jean-Claude Petton et Pierre Moreau comptent parmi ses étudiants, « payés avec un lance-pierre ».

Ne parvenant pas à une réelle intégration en France – il y est depuis déjà cinq années – et en particulier dans les écoles d'architecture puisque ne faisant pas de compromis, Ricardo Porro semble gagné par la dépression. Exilé politique, marqué par la grave maladie de son fils et les injustices envers lui-même et ses compatriotes artistes[256], il veut faire de son architecture un moyen de remise en cause de la société ce qu'il a déjà démontré à l'occasion de ses cours aux Beaux-Arts, ses conférences ou ses articles sur l'enseignement publiés dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1965 et 1969. mais, plus que tout, il souhaite ouvrir « une école dans une école » depuis toujours et il n'y est encore jamais vraiment parvenu. Seule « son école hors l'école » à La Havane a rencontré un franc succès le temps de la construction des écoles d'art. La crise est et restera le cheval de bataille de Ricardo Porro tout au long de sa carrière d'enseignant et d'architecte en France et marquera deux décennies d'enseignement.

---

[254] C'est le cas de Petton qui désirait travailler sur l'habitat souterrain pour son diplôme. Finalement, il se tourne vers une étude sur l' habitat collectif urbain adaptable et évolutif dans le quartier de Paris Bercy. Il passe son diplôme en février 1971. Ricardo Porro projette d'en faire son assistant à l'IAUS de Strasbourg. Malheureusement, Petton doit quatre années à l'armée.

[255] Voir à ce sujet Giuli/Rumé, Tome III.

[256] Reinaldo Areinas, écrivain, Jorge Camacho, peintre, Nestor Almendros, Réalisateur, Severo Sarduy, poète, tous exilés politiques cubains, persécutés pour leur homosexualité. Amis de Ricardo Porro.



FIG 68 : Reproduction d'un peinture du peintre Rebeyrolle. Source : Catalogue de l'exposition *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. « Derrière le miroir n°202 », mars 1973, p. 9. BNF. 2000-607318.

V « Portrait de la crise » (1971-1976)

Depuis 1965, Ricardo Porro considère la crise, celle de l'architecture et de son enseignement mais également sa crise personnelle comme l'élément fondamental et moteur de son expression architecturale et celle de ses étudiants, c'est-à-dire comme un moyen de mettre en question la société de la même façon que peut l'être la peinture. Sa conscience de la crise est exprimée une nouvelle fois dans l'écriture d'une postface pour l'exposition du peintre expressionniste et matiériste Paul Rebeyrolle[257] dont il est ami et dont il partage les idées. La préface est écrite par le philosophe Michel Foucault. Tous deux présentent et analysent la série politique de peintures « Les Prisonniers » avec deux textes, « La force de fuir »[258] pour Michel Foucault qui est en train d'écrire l'ouvrage *Surveiller et Punir*[259] et « Portrait de la crise »[260] pour Ricardo Porro. Ce dernier texte est particulièrement révélateur d'une posture face au monde que Porro souhaite insuffler à ses élèves, celle de la révolte et de l'accusation. La peinture de son ami Paul Rebeyrolle montre la même conscience de la crise de la société qui est destinée à devenir le point d'impulsion de nombre des projets de Ricardo Porro ainsi que ceux de ses étudiants. De fait, l'architecte transpose les idées du peintre à son idée de ce que doit être l'architecture, « la transmutation du monde où nous vivons ». Rebeyrolle est pour Ricardo Porro un peintre social dont la peinture doit être celle « qui lance à la figure de celui qui la regarde le grand drame collectif ». Profondément homme, le peintre se révolte et accuse un monde où le mal s'installe, où l'homme est seul et n'a plus de point d'appui. Rebeyrolle hérite de la tradition expressionniste et les toiles de l'exposition représentent des chiens qui sont prisonniers [FIG 68].Le geste, l'acte de peindre donne une force, une tension et un dynamisme de la matière en mouvement. C'est un amas de forces en lutte sans équilibre. La distorsion caractérise sa peinture et donne à voir le réel dans toute son intensité et montre à quel point celui-ci peut devenir cauchemar. À l'aide de distorsions de la réalité, les expressionnistes montrent la cassure entre l'homme et la nature, que dénonce Ricardo Porro, dans un monde marqué par la machine. L'expressionnisme développé par l'architecte à l'occasion de ses projets marquera petit à petit ses étudiants à l'IAUS de Strasbourg.

---

257 L'œuvre de Paul Rebeyrolle (1926- 2005), toujours figurative, est marquée par la violence, la rage, la révolte face à l'oppression ou l'engagement politique. Elle est ponctuée de tableaux animaliers et paysagers, ainsi que de tableaux employant des matières collées sur la toile (terre, crin, ferraille...). Elle a été appréciée par les philosophes Jean-Paul Sartre ou Michel Foucault.
La Galerie Maeght expose régulièrement ses œuvres, chaque exposition est accompagnée de la publication d'un *Derrière le Miroir* illustré de sublimes lithographies originales. En 1979 une rétrospective à lieu au Grand Palais à Paris, et en 2000 à la Fondation Maeght.

258 Michel Foucault, « La force de fuir », in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 1-8.

259 Michel Foucault, *Surveiller et punir,* Gallimard, 1975.

260 Ricardo Porro, « Portrait de la crise » in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 19-22. Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 69 : Ricardo Porro à l'époque où il enseigne à Strasbourg. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

V.I L'IAUS de Strasbourg (1971-1975) : tentative de mise en place d'un collectif

Installé à Paris depuis cinq années, Ricardo Porro ne s'est épanoui ni aux Beaux-Arts ni à partir de 1968 dans les différentes UP où il a enseigné[261]. Il ne gagne aucun des nombreux concours auxquels il répond. Le 1er Novembre 1971, Ricardo Porro intègre l'IAUS de Strasbourg[262]. Il est recruté et accueilli par Jean-Pierre Halevy[263], directeur de 1968 à 1972 et qui assure la transition entre Etienne De Cointet et Yves Ayrault. Il y prend en charge un cours d'*Histoire de l'Architecture* et un cours théorique ainsi qu'un atelier de projet qui comptera une quinzaine d'étudiants parmi lesquels Jean Robein, Jean-François Dechoux, Amine Kabaj, Jean-Claude Léonard, Philippe Blanchard, Henri Dreysse, Jean-Vendelin Krummenacker, Françoise Laroche, Colette Heitz, Gérard Sutter, Hubert Wirth, Jacques Kunst, Dominique Bossy, Bernard Pagand. Parallèlement, ces années sont marquées par sa participation à de nombreux concours internationaux et au suivi de chantier de son projet de diplôme soutenu à UP3 en 1969, le centre d'art de Vaduz.

Souvent vêtu d'une cape noire, de son chapeau et de sa pipe, l'architecte est un enseignant très charismatique[264] [FIG 69]. Il montre une personnalité attachante. Son cours d'*Histoire* est alors très impressionnant. Son prédécesseur, Robert Will ayant été remercié, c'est à l'arrivée de Porro en 1971 qu'elle est de nouveau enseignée [265]. À partir d'un *corpus* choisi – celui de Wright, de l'architecture organique et de l'architecture vitaliste – il donne aux étudiants des connaissances importantes en Histoire de l'Architecture depuis les développements de la peinture, de la philosophie et de la mythologie. Son approche phénoménologique est nouvelle pour les étudiants et demande un bagage culturel assez important. De nombreux éléments leur échappent. Ils n'ont souvent pas les prérequis en Philosophie ni en Histoire de l'Art .

Ricardo Porro montre une position de maître en atelier. Avec Paul Chemetov, ils sont à ce moment-là « les deux professeurs les plus sévères de l'école ». Ce dernier a une approche plus rationnelle que celle de Ricardo Porro – « les projets de ses étudiants sont tramés » – et donne un cours

---

[261] Voir à ce sujet Goulet/Porro au Tome III.

[262] Voir le *curriculum vitae* dans le dossier administratif de l'architecte. Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

[263] Halevy, ancien attaché culturel au Brésil est un des membres fondateurs du CERA, Centre d'études et de recherches architecturales à Paris.

[264] Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Sutter mené par l'auteure le 15 décembre 2021/Giuli/Sutter, Tome III. Sutter étudia à Strasbourg de 1971 à 1973. Les citations suivantes sont issues du même entretien.

[265] Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *Des Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 1, Histoire et mémoires, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p. 225.

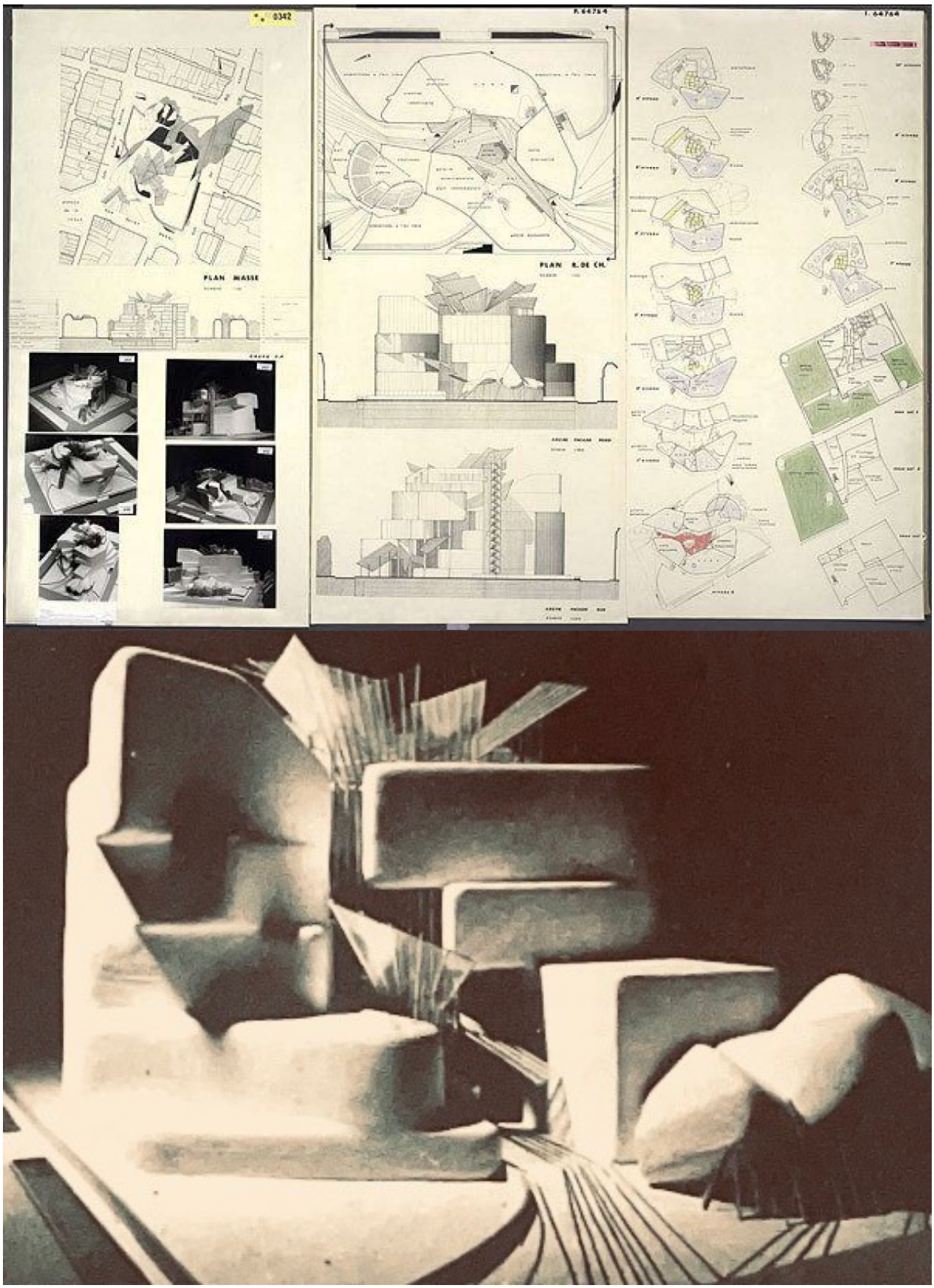


FIG 70 : Projet n°342 présenté au concours international pour la réalisation du Centre Beaubourg.Ricardo Porro, Guy Rume, Panayiotis Stathacopoulos (Cuba), 1971.Source: Archives du Centre Pompidou.
FIG 71 : Maquette du centre Beaubourg. Ricardo Porro, Guy Rumé et Panayotis Stathaacopoulos. Source: Revue *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

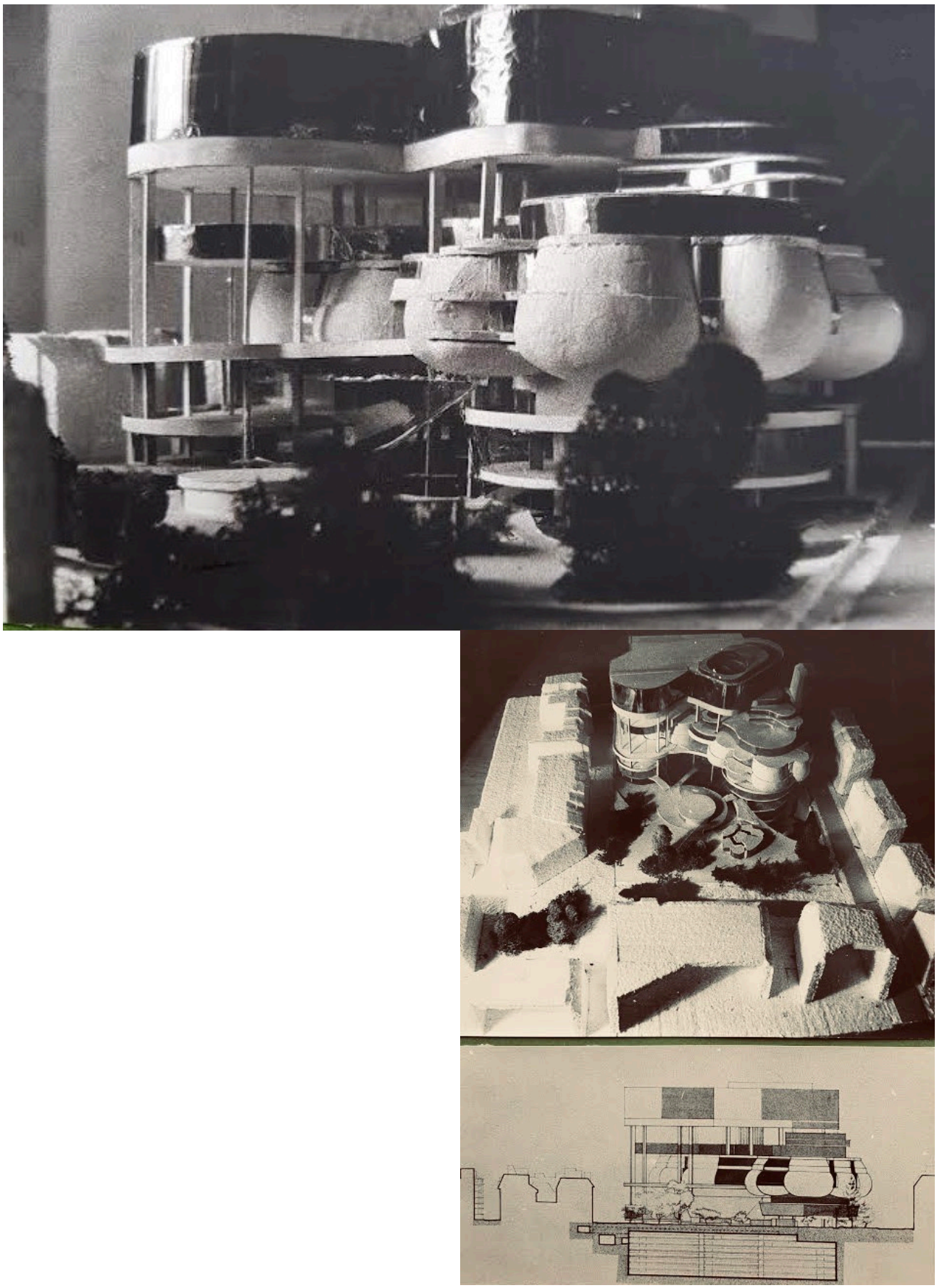


FIG 72, 73 et 74 : Maquette et coupe du musée niveaux 1 et 2. Projet de Philippe Blanchard, Jacques Kunst et Dominique Bossy. Encadrement Joaquim Geddes et Ricardo Porro. Source : Archives personnelles de Philippe Blanchard.

d'*Histoire de l'industrialisation*[266]. Il existe « une autre petite chapelle post-corbu, l'atelier de Fernando Montès qui respecte Porro ». Montès est assez proche de lui culturellement mais pas de son architecture. Un formalisme façon « La Grande Motte » règne plus ou moins à ce moment-là à l'IAUS.

La première année d'enseignement de Ricardo Porro à l'IAUS de Strasbourg est marquée par son intérêt pour le projet de concours du Centre Pompidou. Ce grand concours international d'architecture est en effet organisé en 1971[267]. 681 équipes d'architectes originaires du monde entier y participent et envoient leurs projets, des plus classiques aux plus originaux. Depuis 1968 aux Beaux-Arts, Ricardo Porro recherche une expression architecturale très poussée qu'il tente d'insuffler à ses étudiants. Il a alors l'occasion de prendre en charge les étudiants de l'architecte et enseignant brésilien Joachim Guedes rappelé pour des raisons administratives dans son pays et suit le diplôme des étudiants Jacques Kuntz, Dominique Bossy et Philippe Blanchard[268] pour l'analyse du site et la conception du projet[269], projet de concours qu'ils déposeront sous le nom de Guedes [FIG 72,73,74]. Ces étudiants considérant tout de même comme contraire aux idées de Mai 1968 le fait que Ricardo Porro montre une position de maître, ils n'ont cependant pas de réticence envers son enseignement comme pourra la montrer l'enseignant de construction communiste René Tabouret[270]. Cependant, ils ne souhaitent pas faire un « projet pseudo Porro ». Philippe Blanchard projette le musée et les espaces d'expositions, trois fleurs sous la forme de coques constituées de plusieurs pétales imbriquées à l'intérieur avec des surfaces mobiles sur verins. Jacques Kunst prend en main la bibliothèque qui domine le projet et qui est prise dans un volume miesien. Dominique Bossy travaille le sol et les circulations. Ce projet présenté comme leur diplôme a un élément commun, celui d'avoir pour référence les idées de Walter Gropius. Le jury est composé de Philippe Boudon, Joachim Guedes et Sergio Ferro qui enseignent tous trois à ce moment-là à l'IAUS.

De son côté, Ricardo Porro s'affaire à sa propre réponse au concours avec ses anciens étudiants de l'École Spéciale Guy Rumé et Panayotis Stakakopoulos qui l'aident à la mise au point [FIG 70]. D'une grande charge poétique, leur projet, tel une tour de Babel, représente une critique du

---

[266] Sutter quitte Porro et intègre l'atelier de Chemetov mais n'est pas convaincu autant qu'il le voudrait et intègre l'atelier de Luigi Snotzi en Suisse, à l'École d' Architecture de Zürich où il a également Aldo Rossi comme professeur un semestre. Il choisit ces deux architectes pour son diplôme. Cependant, il tient à dire que les trois architectes, Porro, Snottzi et Rossi lui ont apporté. Gérard Sutter sera enseignant à l'ENSAS durant vingt-cinq années et l'associé de Dominique Laburte.

[267] Voir à ce sujet le site du Centre Pompidou. https://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-architecture-Centre-Pompidou/au_coeur_de_paris/p3.htm.

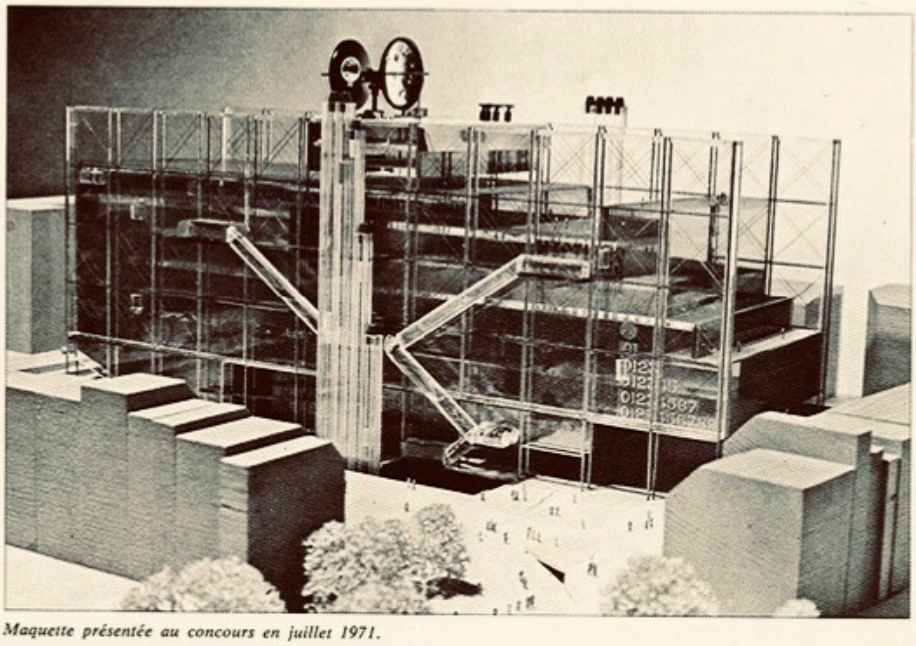
[268] Philippe Blanchard deviendra enseignant à l'école d'art et de design de Dijon.

[269] Il suffit de lire ce qu'il pense de Niemeyer qui ne serait pas un architecte social et ne construirait que des oeuvres monumentales et insensées pour comprendre qu'il ne peut être proche de la pensée de Porro. Journal *Libération* du 6 décembre 2012.

[270] René Tabouret sera le principal détracteur de l'enseignement de Ricardo Porro. Voir à ce sujet les entretiens de Philippe Blanchard, d'Henri Dreysse ou encore de Jean-Claude Léonard. Giuli/Blanchard, Giuli/Dreysse, Giuli/Leonard, Tome III.

BEAUBOURG

Il est encore trop tôt pour présenter le Centre Georges Pompidou et surtout pour analyser son fonctionnement. Avant de lui consacrer un dossier complet, il nous a semblé nécessaire de le situer à travers une multiplicité d'éclairages critiques.
Nous présentons dans ce numéro les deux premières interventions qui situent Beaubourg, l'une sur le plan d'une théorie générale de l'architecture, l'autre dans la perspective d'histoire de la construction métallique. Ces interviews ont été réalisées conjointement avec Claude Parent.



Maquette présentée au concours en juillet 1971.

Ricardo Porro:
Le chant du Cygne du Fonctionnalisme

Architecture — Nous voudrions évoquer avec vous la philosophie générale du Musée, donc la façon dont le problème a été posé et résolu.

Ricardo Porro — Un jury de concours choisit le projet qui le dérange le moins, celui qui est le plus neutre et dont on peut faire n'importe quoi.
C'est le cas de Beaubourg.
La mode est aussi un facteur de choix important. Il y a eu celle du brutalisme à la « Le Corbusier », puis la mode Louis Kahn, ensuite Archigram a été accepté et sanctifié ; en ce moment, la mode est aux italiens ou au rétro.
A l'époque du choix pour Beaubourg, la mode était précisément à Archigram ; et le bâtiment avec toutes ses décorations superposées est dans la ligne Archigram.

A. — C'était aussi la période très brève où l'on ne jurait plus que par les « bâtiments banalisés ». Partant du fait que les fonctions changent rapidement d'organisation, il fallait construire de vastes plateaux équipés, mais banalisés que l'on pourrait aménager en fonction des besoins qui apparaîtraient.
C'est une pratique à laquelle vous êtes opposé ?

R.P. — Absolument. Je crois que Beaubourg est un peu le Chant du Cygne du fonctionnalisme. C'est le mouvement le plus néfaste qu'ait connu l'humanité depuis son commencement, car il n'y a jamais eu d'académie aussi dure.
Beaubourg est plus l'image d'un supermarché que celle d'un musée, et d'un supermarché dans lequel tout pourrait changer à n'importe quel moment.
C'est l'image déjà très ancienne de la machine qui a été choisie comme image de la culture actuelle.
Nous voici revenus à la très vieille démarche de Behrens : faire une usine qui ressemble à une usine. En suivant cette ligne Bauhaus, sans beaucoup de talent, le musée qui doit exprimer la culture, être son image, est devenu l'image d'une machine.

A. — N'est-il pas logique qu'une société technicienne et centralisatrice centralise sa culture en plein cœur de Paris et que ce bâtiment expose une hypertechnicité ?

R.P. — Au XIXe siècle existait une très grande foi en l'industrie, en l'avenir que pouvait engendrer ce monde industrialisé. La tendance contraire existait aussi qui affirmait que la machine n'était pas une bonne voie pour l'homme. D'un côté, il y avait Baltard, Eiffel, puis Loos, Behrens et tous les prédécesseurs de Le Corbusier. De l'autre, des gens qui avaient une réaction Schopenhauerienne.
Aujourd'hui, beaucoup d'autres aspects de l'homme méritent d'être exaltés d'autant plus que nous traversons une période de crise.
Et c'est juste le moment que l'on choisit pour imposer l'image de la machine dans un espace libre. C'est le cœur de Paris que l'on détruit.
C'est en complète opposition avec tout ce que Paris signifie en tant que ville, avec cette tradition française du rationalisme, de la conception.
Comme l'explique Panowski dans *« Architecture Gothique Scolastique »*, ce n'est pas seulement voir la chose en tant que division, somme, addition d'éléments mais se défaisant dans une sorte de pyramide qui inclut une idée centrale d'où dérivent des éléments secondaires, tertiaires, etc. ; chaque élément est raisonné, disséqué. Cette scolastique détermine non seulement une façon de penser et d'agir mais aussi tout un aspect de l'architecture et de l'urbanisme.
L'organisation de Paris se fait selon certains axes qui sont comme des symboles de raison. La ville possédait une structure où se sentaient des raisonnements. Cette dialectique qui s'inscrivait dans les espaces équivalait à un livre de logique dans la ville.
Une des clefs de Paris, c'est la pensée très XIXe siècle de l'infini, des grands espaces et de la valorisation du ciel.
Le Baron Haussmann a repris cette structure basique et l'a développée en lui ajoutant l'idée d'une continuité. Je ne pense pas que la notion « Industrie » en tant que telle pouvait être greffée aussi violemment au cœur de Paris et surtout dans un quartier aussi harmonieux. La structure rationnelle est là, complètement oubliée. Pire, on a fait une architecture gadget qui viole la ville, alors que l'on pouvait innover plus encore mais en la respectant.
Crise et violence, on pouvait très bien exprimer ces notions, jouer avec ces sensations sans pour autant violer une ville.

A. — Vous redonnez une signification à l'architecture : exprimer les tendances de notre société. Mais dans le cas de Beaubourg, le but de l'architecture n'est-il pas justement d'imposer ?

R.P. — Oui. Mais il y a des images possibles et d'autres qui ne le sont pas. Le plateau Beaubourg est une violence. Il y a mille façons de jouer avec la ville, de lui donner une nouvelle vision, une nouvelle force.

Claude Parent — Cette agression est involontaire, et c'est sans doute là le plus grave. Des jurés d'une honnêteté rigoureuse l'ont laissée se développer inconsciemment. Cela montre que la société est encore plus en crise qu'on ne le croit. Mussolini pour traduire le fascisme italien avait adopté le voca-

FIG 75 : Entretien de Ricardo Porro et Claude Parent sur le Plateau Beaubourg. Maquette datant de juillet 1971. Source : *Revue Architecture Française* n°398, 1976, p. 20.

bulaire néo-classique. Hitler pour son fascisme personnel, et avec l'aide de Speer, a pris ce même vocabulaire et si le temps et l'histoire l'avaient laissé faire, il l'aurait affirmé de façon très consciente et très organisée.
Ici nous assistons à la destruction inconsciente d'un site. Cela me choque d'autant plus que l'architecture en elle-même est d'une certaine qualité : on est loin de la sécheresse de Gropius. Il y a même là quelque chose qui rejoint Viollet-Le-Duc dans l'expression.
Mais lorsque la bonne intention arrive à une telle contre-indication, c'est grave.

R.P. — En fait, c'est la conclusion de l'aliénation que l'on nous a créée.
Gropius, Loos, Le Corbusier ont lutté pour imposer l'architecture moderne, c'est-à-dire une expression du monde de la machine, sans ornement.
Le drame c'est que les promoteurs des pays capitalistes et les fonctionnaires des pays socialistes se réclament de cette architecture comme expression la plus sublime.
Et celui qui se séparait un tant soit peu de cette expression était considéré comme traître à l'architecture moderne. Cette aliénation fait qu'un jury choisit un projet qui viole Paris.

C.P. — Le second fait grave c'est le refus d'assumer dans le programme même du concours, une responsabilité vis-à-vis d'un avenir.
L'architecture à « plans libres » signifie le refus de tout acte de projection sur un devenir possible.

R.P. — Si au moins cette flexibilité intérieure s'alliait avec une image de marque extérieure valable !
L'aménagement intérieur de nombreux immeubles parisiens ne ressemble plus à la conception d'origine. Mais cela ne transforme pas l'image urbaine.

C.P. — Cela a du reste constitué l'aboutissement des recherches d'Archigram. Après avoir imposé une expression technologique extérieure, ils restructurent l'intérieur de vieilles architectures du XVIIIe siècle. Ils acceptent que la carcasse soit figée. C'est ce que l'histoire a fait à Paris. Daladier du reste l'a fort bien compris.
A Beaubourg, les concepteurs ont voulu exprimer sur la façade la mobilité extérieure. Il en résulte cette architecture de trames qui n'est pas contredite par la mise en apparence des efforts et des tensions au sens technique. Il y a là un beau travail technique, mais limité aux trames.

R.P. — Je ne le nie pas. Comme dans l'immense majorité des bâtiments fonctionnalistes, les travaux techniques sont impeccables.

A. — Ne pensez-vous pas que l'architecture technologique soit la seule possible lorsque l'on a renoncé à saisir la fantastique complexité des éléments non seulement muséographiques, mais économiques, sociaux, politiques, que devraient inclure un tel programme.

R.P. — Dans Beaubourg se juxtaposent un musée et des lieux d'exposition. Pour définir ces derniers, on ne sait ni qui va exposer ni quelles seront les œuvres exposées. La seule certitude c'est que l'architecture doit être neutre pour mettre en valeur les œuvres d'art.
Au musée Guggenheim, lorsque l'on tourne le dos à l'espace central pour regarder les œuvres un certain recueillement existe, lorsque l'on rentre dans ces sortes de petites boîtes neutres. Un tableau mérite son espace propre. Il doit être respecté. Ce sont le volume, la façade, l'entrée du bâtiment qui doivent exprimer très fortement le problème culturel présent.
C'est l'image du gadget totalement accepté qui me révolte en Beaubourg.

C.P. — L'exemple du Guggenheim me semble particulièrement bien choisi parce que c'est un musée incomparable. Or, il a été récusé par tous les spécialistes qui se sont déchaînés contre lui. Là se situe le premier coup donné à l'architecture de musée et le premier pas vers la pasteurisation des espaces internes.
Si l'intention de Beaubourg avait été de répondre aux actions des artistes à venir, il aurait dû posséder des espaces de recueillement et des espaces d'action beaucoup plus délirants. Comment Kowalski pourra-t-il travailler dans le bâtiment construit ?
Le drame c'est que Beaubourg s'est privé des possibilités que sa jeunesse lui offrait. Il aurait pu avoir une jeunesse que nous aurions refusée, attaquée, réfutée. Il n'en a pas. C'est tout.

R.P. — Ce bâtiment c'est vraiment une boîte. Aucune autre forme ne pouvait mieux traduire la pauvreté actuelle de la conception de la culture.
Ce qui me désole en lui, c'est de voir à quel point il est conservateur, à quel point il accepte le quotidien, à quel point il dévore les crédits pour créer dehors l'expression d'un gadget et dedans celle d'un supermarché.
J'en suis désolé pour tous ceux qui ont choisi un tel projet : ils n'aiment pas l'architecture ●



Novembre 1971, projet modifié.

Jean Prouvé: Une association très scientifique de divers moyens constructifs

Architecture — Pourriez-vous d'abord situer le choix de Piano et Rogers dans le contexte du concours international d'architecture qu'avait organisé le Président Pompidou et dont vous présidiez le jury ?

Jean Prouvé — J'ai été très étonné qu'un projet ait obtenu la majorité dès le premier tour de scrutin. Huit voix sur neuf votants ! Je m'attendais à une succession de votes et à plusieurs discussions serrées. Mais je crois que cette unanimité est le résultat de la méthode de travail employée. Nous n'avons rien négligé et comme j'aime le travail bien fait, nous avons réexaminé l'ensemble des projets restés en compétition alors que nous aurions pu considérer notre travail achevé.
Parmi la quarantaine de projets retenus, nous avons ressenti, dans les derniers jours, une très nette attirance pour le projet lauréat.
Notre intérêt s'est d'ailleurs encore accru l'avant-dernier jour quand nous sommes tous retournés sur le site. Presque tous les projets remplissaient complètement le plateau Beaubourg. Or, lorsque nous avons mesuré la qualité des vieilles maisons, des accès venant des Halles, de l'espace devant l'Eglise, nous avons pensé qu'un bâtiment libérant la place était préférable. Il ne nous restait alors guère le choix. Un seul projet, pratiquement, prévoyait de construire le bâtiment sur une bande et d'aménager une place. Piano et Rogers parlent sans cesse de cette piazza sur laquelle ils veulent « la foule ». Ce projet était également illustré par un graphisme très simple, très clair, ce qui le démarquait de trop nombreux rendus illisibles.
Nous étions anxieux lors de l'ouverture des enveloppes. Qui avions-nous choisi ? Le premier nom que nous avons lu était Piano. S'agissait-il de ce jeune architecte de 18 ans que j'avais reçu une quinzaine d'années plus tôt et qui m'avait montré des structures spatiales assez extraordinaires ? C'était effectivement lui, je l'ai su par la suite.
L'association de Piano et Rogers avec un bureau d'étude tel qu'Ove Arup nous a définitivement rassuré. Depuis je suis resté très effacé de Beaubourg même si j'ai conservé des relations d'amitié avec Piano et Rogers.

A. — A un certain stade de sa construction, le bâtiment est extraordinaire, mais tout s'est progressivement détérioré pour arriver à l'accumulation présente. Les lignes de force si bien exprimées ayant

FIG 76 : Entretien de Ricardo Porro et Claude Parent sur le Plateau Beaubourg. Maquette du projet modifié en novembre 197. Source : *Revue Architecture Française* n°398, 1976, p. 21.

fonctionnalisme et se veut la métaphore d'une société en crise, une représentation du monde tel qu'il leur apparait sous la forme de deux mains – forme déjà convoquée dans son projet de Centre d'Art à Vaduz – qui tentent d'attraper une toiture qui explose et s'écroule et dont les toits montrent un éclatement [FIG 71]. Ces mains correspondent à un grand bâtiment central sur dix niveaux au moins[271]. Ricardo Porro précisera son idée en 1975 :

> Quand on fait de l'architecture, n'importe laquelle, ou bien on fait des bâtiments strictement fonctionnels ou bien on y met une charge poétique… Je crois qu'il existe une conception erronée du musée. La notion que j'avais pensée dans ce musée du Plateau Beaubourg, c'était la notion d'une main qui essaye de rattraper une explosion, il y avait dans la maquette des toitures qui éclataient partout (le chat évidemment a grimpé dessus et toutes les toitures sont cassées) . À l'intérieur des toitures, il y avait la notion de l'administration suspendue d'en haut, c'était un espace central qui avait la hauteur de la cathédrale de Beauvais, l'administration devenait comme un HLM cassé en morceaux, il y avait des objets un peu traités à la façon Adami[272], qui tombaient en même temps que l'administration cassée en morceaux. Alors évidemment, je joue avec une image du vingtième siècle, non? Le problème, c'est que les peintres et les artistes doivent également avoir une charge poétique sinon ils ne sont pas des artistes[273].

La réponse au concours [FIG 70] montre un bâtiment respectant en partie la trame de l'îlot mais suggérant une envolée lyrique et des caractéristiques néo-baroques, interprétation qu'il va puiser dans l'architecture moyenâgeuse et Renaissance du château de Chambord, inspirée du style gothique et dont l'ornementation des parties hautes s'élance dans le ciel appuyée des cheminées et des tourelles d'escalier. La partie supérieure du Château de Chambord deviendra une référence souvent convoquée dans les projets de Ricardo Porro et de ses étudiants[274].

La réception du bâtiment de Renzo Piano et de Richard Rogers par Ricardo Porro et Claude Parent est négative. En 1975, La Revue *L'Architecture française* leur demande ainsi qu'à Jean Prouvé qui a fait partie du jury de se prononcer sur le choix de ce projet [FIG 75,76]. Le bâtiment n'est alors pas encore mis en service[275]. Le projet lauréat correspond pour Porro au « mouvement le plus néfaste qu'ait connu l'humanité depuis son commencement » du fait de son appartenance à une architecture académique très forte. L'image qu'il donne serait davantage celle d'un supermarché « dans lequel tout peut changer à n'importe quel moment ». C'est selon lui l'image « déjà très ancienne de la machine », choisie comme « image de la culture actuelle », mettant en avant deux approches architecturales

---

271 Giuli/Rumé, Tome III.

272 Valério Adami, peintre expressionniste (Nouvelle figuration) proche de Wifredo Lam, ami de Ricardo Porro. Ses premières toiles sont teintées d'expressionnisme et marquées par ses souvenirs des ruines de l'Italie de 1945.

273 Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'or du Rhin. Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

274 Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet le 2 décembre 1978. Goulet/Porro, Tome III.

275 Ricardo Porro, Claude Parent, « Le chant du cygne du fonctionnalisme », Revue *Architecture française,* n°398, 1976, pp. 20-21. Les citations suivantes sont issues de la même source.
Jean Prouvé, « une association très scientifique de divers moyens constructifs », pp. 21-22.

opposées qui sont d'une part celle qui montre une très grande foi en l'industrie à l'instar de Baltard, Eiffel, Loos, Behrens et les prédécesseurs de Le Corbusier et d'autre part, celle de personnes qui ont une réaction schopenhauerienne – le philosophe allemand a pour thèse que le monde est volonté et représentation[276] – et qui affirment que la machine n'est pas une bonne voie pour l'homme. L'image de la machine est imposée par le centre Beaubourg de Renzo et Piano dans un espace libre. Cette réponse architecturale paraît à Ricardo Porro détruire le coeur de Paris puisqu'elle est en complète opposition avec tout ce que Paris signifie selon lui : « la tradition du rationalisme dans la conception, la culture française étant pénétrée du rationalisme scolastique du moyen âge ». Cette approche est similaire à l'homologie de structures que constate Panofsky entre la philosophie scolastique et l'architecture gothique[277]. Ricardo Porro ne pense pas que la notion d' « industrie » puisse être « greffée aussi violemment au coeur de Paris » et considère cette architecture comme « un gadget » alors qu' « il est possible d'innover en respectant cette structure ». Ce bâtiment se résume pour Ricardo Porro à une conclusion, celle de « l'aliénation que l'on a créée ». À *contrario*, il opte pour un geste d'expression de la crise et de sa violence.

> Ce bâtiment est une boîte et aucune autre forme ne pouvait mieux traduire la pauvreté actuelle de la conception de la culture. Il est conservateur et dévore les crédits pour créer l'expression d'un gadget et celle d'un supermarché. Je suis désolé pour tous ceux qui ont choisi un tel projet : ils n'aiment pas l'architecture[278].

Claude Parent qui rejoint la pensée de Ricardo Porro pense que « la société est bien plus en crise qu'on ne le croit » puisque la destruction du site est inconsciente. Convoquant tous deux le Musée Guggenheim de New York, Porro désire donner davantage au volume, à la façade, à l'entrée du bâtiment le rôle d'exprimer le problème culturel présent, Parent que Beaubourg offre « des espaces de recueillement et des espaces d'action beaucoup plus délirants » qui permettraient à des artistes comme le sculpteur et l'architecte Piotr Kowalski[279] de travailler dans ce bâtiment.

Ni le projet de Ricardo Porro, ni celui de Joaquim Guedes ne sont choisis parmi les quarante sélectionnés. Porro fait du concours son cheval de bataille, son moyen d'expression et de révolte contre le fonctionnalisme, moyen qu'il transmet à ses étudiants et c'est sans aucun doute le modèle de la figure humaine qu'il donne en réponse à la crise de l'architecture – l'architecture informelle y serait

---

[276] Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation* (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1813), traduit par Auguste Burdeau, édition revue par Richard Roos, Préface de Clément Rosset, Paris, PUF / Quadrige, 2014.

[277] Erwin Panovsky, *Architecture gothique et pensée scolastique,* Précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis, Traduit de l'anglais et postfacé par Pierre Bourdieu, 1967, Collection Le sens commun, deuxième édition revue et corrigée, 216 pages, 48 illustrations hors-texte..

[278] Ricardo Porro, *op.cit,* p. 21.

[279] Piotr Kowalski conçoit dès 1966 pour des éditeurs des livres-objets, dont deux avec le poète Ghérasim Luca. Il a participé aux expositions de 1968 à Vaduz et de 1969 au Musée d'Art Moderne de Paris dont les scénographies ont été proposées par Ricardo Porro. Il se consacre par la suite à des oeuvres dans l'espace public. Il exploite le rapport entre art et science.

prédominante – modèle qu'il désire faire appliquer à ses étudiants et qui n'est pas l'option choisie par les autres professeurs de l'école dont l'approche est beaucoup plus rationnelle.

V.II Une réponse à la crise : le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture

> Jamais un bâtiment ne pourra être bien ordonné… si toutes les parties ne sont, les unes par rapport aux autres, comme le sont celles du corps d'un homme bien formé.
>
> Francesco Di Giorgio Martini, *De Architectura,* III, 1, 1490

Dans l'atelier de Ricardo Porro, l'organisation du corps va être proposée comme modèle méthodologique, valable à tous les niveaux du processus de conception. Guidé par le souci de rendre aux objets et aux formes l'humanité que l'univers fonctionnaliste leur aurait ôtée, Ricardo Porro a lui-même déjà proposé deux projets anthropomorphiques, celui de l'école d'Arts Plastiques de La Havane, celui du centre d'Art de Vaduz en 1969 et celui du Centre Beaubourg en 1971 ces deux derniers représentant tous deux des mains. Ricardo Porro intègre ses étudiants à la conception d'autres projets anthropomorphiques qui resteront de papier. Il propose notamment en 1972 un projet de village touristique à la suite de l'édition de 1970 de la *Rencontre Internationale d'artistes* sur l'île de Korkula en ex-yougoslavie, orientée sur la question de la synthèse des arts et sur « les aspects historiques et sociologiques du développement de l'architecture yougoslave » [FIG 77,78,79]. L'événement réunit des artistes internationaux avec pour objectif la conception d'un complexe touristique dans la crique de Plitvine, dont la réalisation est planifiée sur l'année suivante. Ricardo Porro et Maurizio Sacripanti, architecte, le directeur du Musée d'art moderne de la ville de Paris Pierre Gaudibert font partie du comité autour duquel cinquante architectes (dont Ugo La Pietra), sculpteurs, peintres et critiques (dont Jean-Clarence Lambert et Joseph Rykwert) sont réunis. Ricardo Porro partage avec Ugo la Pietra une posture expérimentale. L'environnement quotidien, de la ville à l'objet, ne doit plus s'appréhender de façon technique et fonctionnelle mais affective, symbolique et poétique. Réfutant le fonctionnalisme, il remet ainsi en cause les valeurs établies par la société de consommation et choisit la dérision comme c'est le cas pour de nombreux architectes radicaux italiens à l'époque (Archizoom, Letti di sogno), voire même la provocation pour dénoncer l'appauvrissement de la création internationale.

Le programme inclut huit cent lits répartis en petites maisons de 60 m2 intégrées aux oliveraies en terrasses et à la pinède. Le plan masse dessiné par Porro lui-même tire parti du relief naturel du site et s'inspire du film d'Antonioni, *Zabriskie Point* (contestation étudiante, libération sexuelle, critique de la société de consommation) et d'une peinture d'Arcimboldo pour figurer un homme sortant de l'eau dont chaque partie du corps participe à l'organisation spatiale du village : la tête accueille l'administration, l'estomac abrite le restaurant, les espaces sociaux se logent dans les mains, les intestins dessinent un labyrinthe au centre de la place. Un amphithéâtre se loge dans le pubis tandis que le quai dessine un organe génital à la fois féminin et masculin. Le symbolisme de Porro s'exprime à l'intérieur



FIG 77 et 78 : Photographies de la maquette du Village de vacances. Vela Luka, île de korcula, Croatie. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

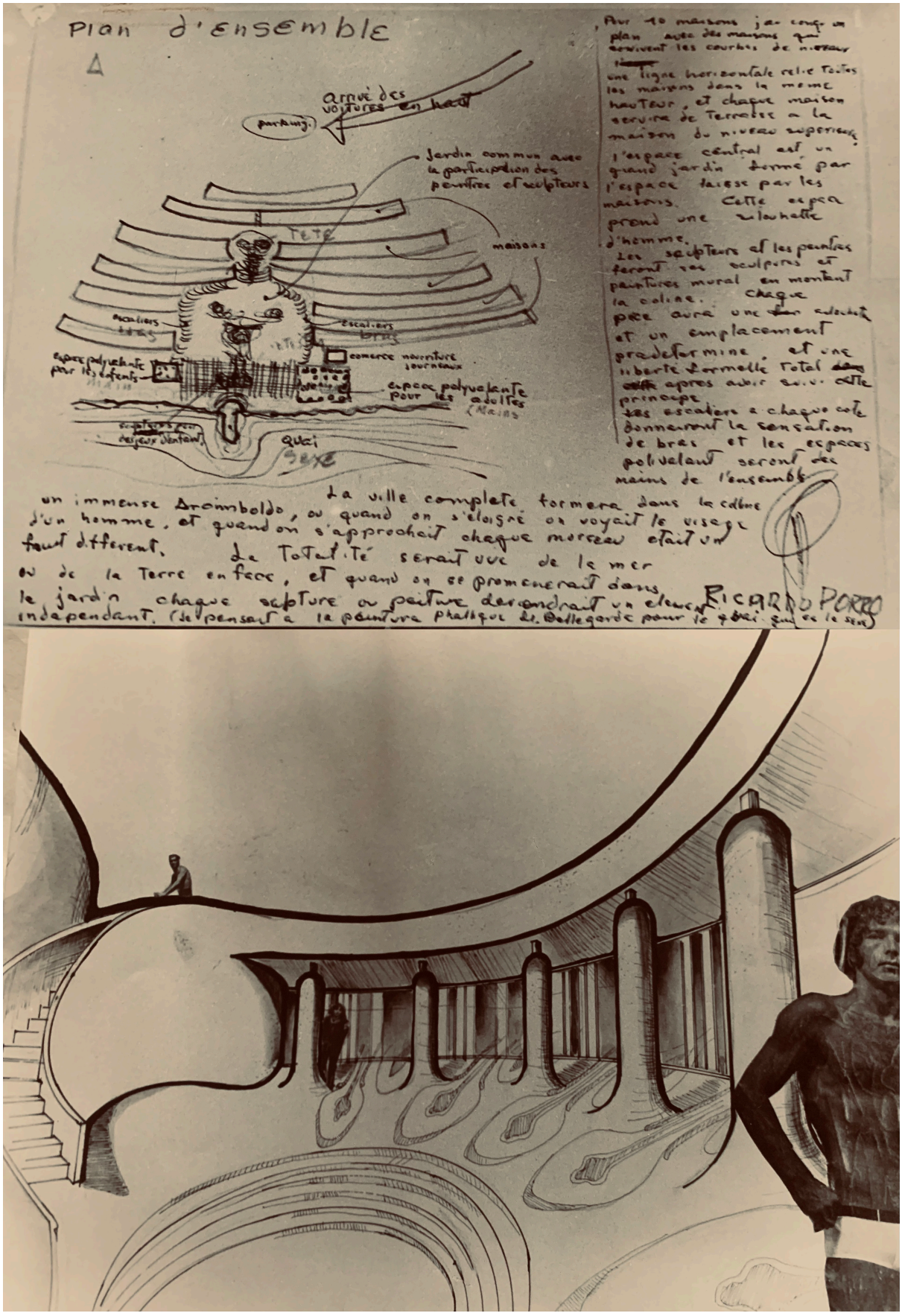


FIG 79 et 80 : Plan d'ensemble. Ricardo Porro explique sa démarche de « ville complète », architecture, sculpture, peinture (il évoque la peinture phallique du peintre Claude Bellegarde dont la rétrospective a lieu la même année au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris). Perspective d'ambiance. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* G.Porro.

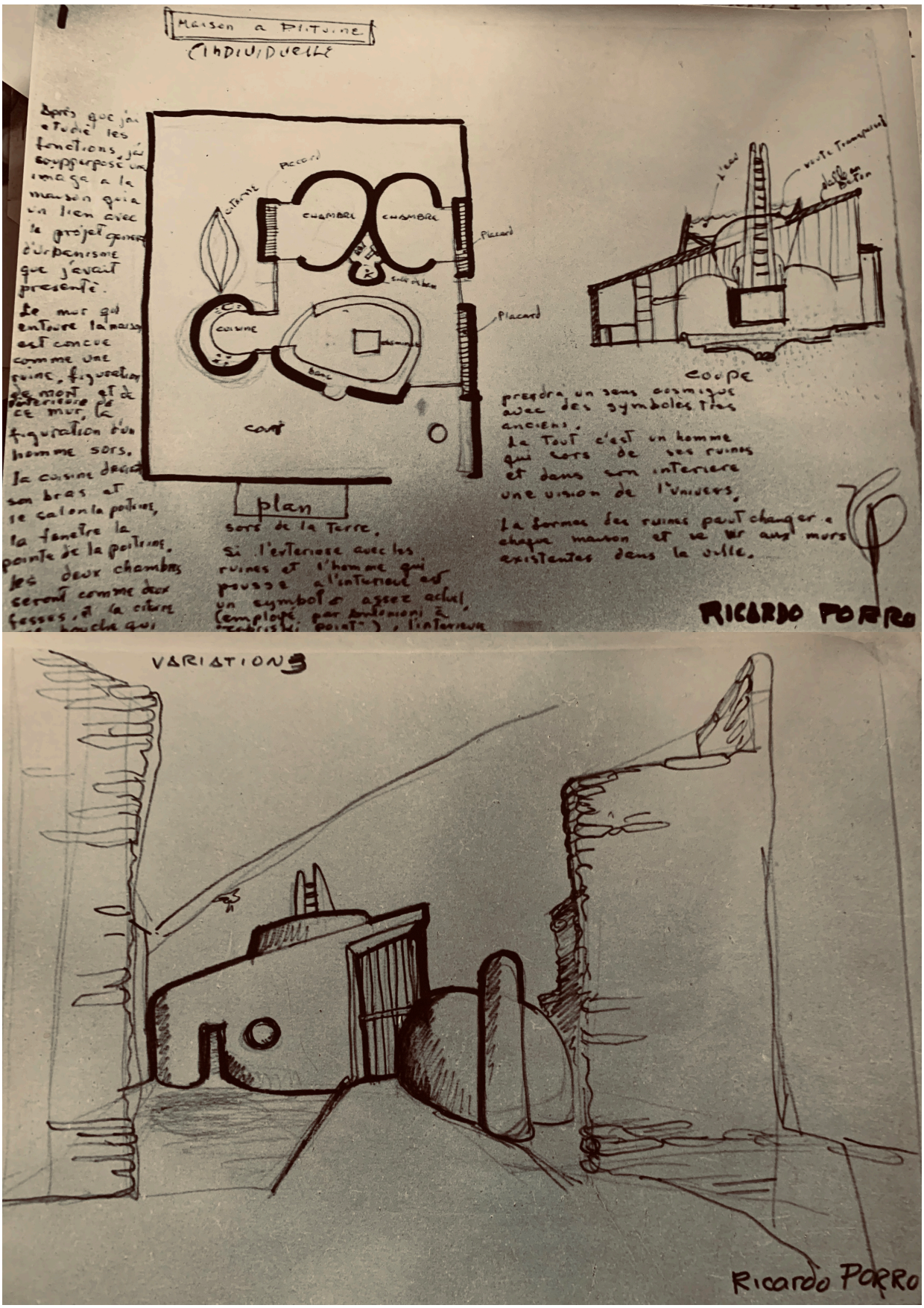


FIG 81 et 82 : Croquis et Perspective d'une petite maison individuelle. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

des espaces de chaque habitation : l'architecte projette une âtre de cheminée en forme de nombril, dont le conduit s'enchâsse dans un pis de vache, symbole d'abondance [FIG 80,81,82]. Son projet est singulier, délirant et sa dimension monumentale, critique les espaces étroits et stéréotypés dans lesquels nous vivons. Le critique Josip Skunka avance que l'approche de Vela Luka « a le courage d'échapper à l'uniformité qui fait rage et infecte notre Adriatique [280]». Grâce à cette approche interdisciplinaire et expérimentale ainsi que de ses recherches dans le domaine des Beaux-Arts et de l'Architecture, les *Rencontres Internationales d'artistes de Vela Luka* offrent de nouveaux modèles de création basés sur l'innovation et la liberté[281].

Les étudiants Guy Rumé (École spéciale), Jean-Jacques Petton (École spéciale), Philippe Blanchard (IAUS Strasbourg), l'architecte David Bigelman (La Havane), l'aident : Bigelman, Petton et Blanchard pour la mise au point, Guy Rumé pour le projet d'une petite maison avec le peintre Claude Belgarde[282]. Philippe Blanchard reconnait que les étudiants n'avaient jamais « travaillé à un projet de développement urbain associé à la forme du corps humain ». Pour Guy Rumé, Il s'agit, à partir d'un tableau ou d'un dessin du peintre, d'imaginer une petite maison qui a la forme d'une ampoule. C'est le seul moment où Porro demande à Guy Rumé de faire un projet et non de participer à la mise au point.

À cette époque, Ricardo Porro côtoie Philippe Boudon qui fera par la suite souvent partie des jurys de diplôme de ses étudiants de Strasbourg. Celui-ci publie l'ouvrage *Sur l'espace architectural*[283] cette même année et publiera *Architecture, Architecturologie*[284] en 1975. Boudon s'emploie à montrer que l'architecture de Ricardo Porro a bien un modèle, qu'il définit comme une référence, celui de la figure humaine [FIG 83,84,85]. Il avance avec Richard Quincerot, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit et Michel Nicolas, dans un rapport final financé par le CORDA[285] intitulé *Les modèles dans la conception architecturale* que « le terme de modèle attire de façon irrésistible l'idée de copie » et que « c'est sur les modèles et leurs emplois assimilés à des copies de bâtiments que porte la principale critique formulée à l'encontre de l'enseignement de l'architecture tel qu'il était construit depuis les Unités pédagogiques ». Ce point de vue apparait aux auteurs « particulièrement réducteur ». L'enseignement de l'architecture

---

[280] Darco Fritz, « 1968–1972 International Artists' Meetings in Vela Luka », *Oris* n°111, 2018, pp. 148-151.

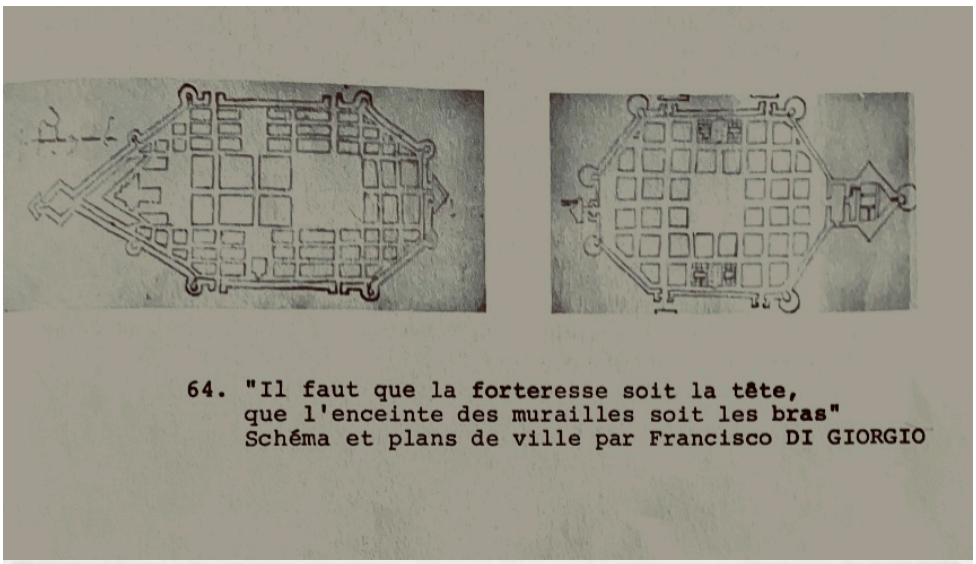
[281] Voir à ce sujet l'article de Georges Boudaille, « Un essai d'interaction totale », *Les Lettres Françaises*, 17 février 1971. Gilles Dorflès, Une utopie à réaliser, Milan, Mai 1971.
Zipper Jean-Philippe, Bekas Frédéric, L'architecture vitaliste, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986, pp. 83-84.

[282] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Guy Rumé. Giuli/Rumé, Tome III. Les citations suivantes sont issues de la même source.

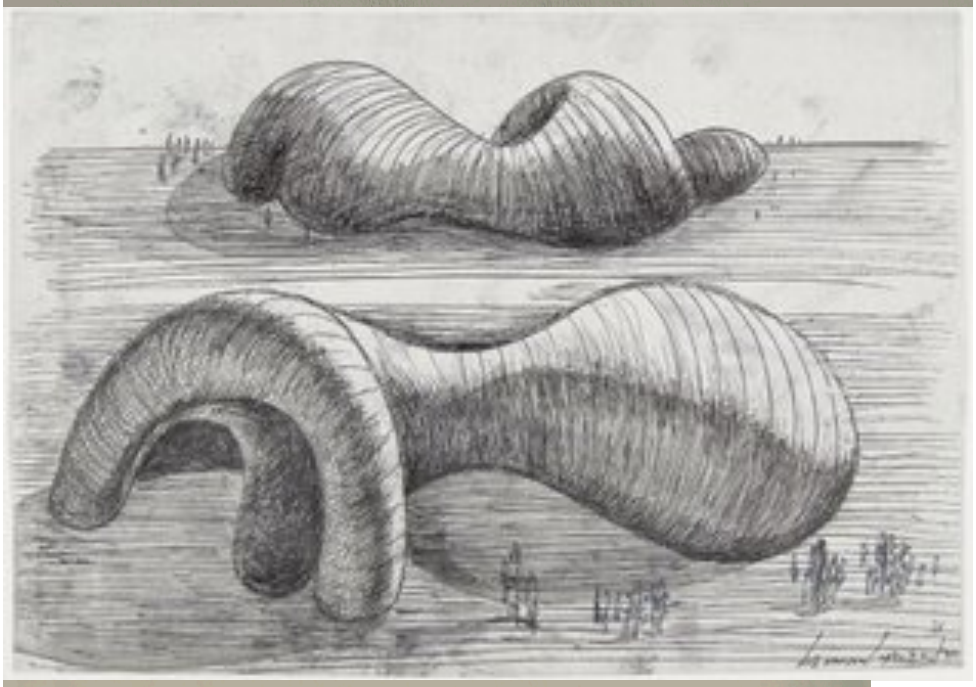
[283] Philippe Boudon, *Sur l'espace architectural,* Dunod, Paris, 1971.

[284] Philippe Boudon, *Architecture, Architecturologie*, AREA DGRST, 1975.

[285] Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit, Michel Nicolas. Les modèles dans la conception architecturale. [Rapport de recherche] 0034/76, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy; Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Secrétariat d'Etat à la Culture. 1976. Les citations suivantes sont issues de la même source.



64. "Il faut que la forteresse soit la tête,
que l'enceinte des murailles soit les bras"
Schéma et plans de ville par Francisco DI GIORGIO



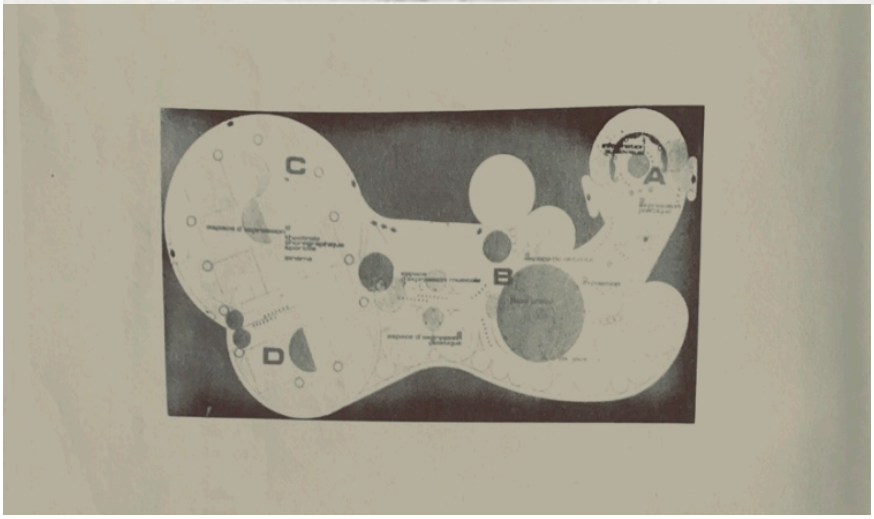


FIG 83 : Plan de ville de Francesco Di Giorgio. Source : Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompart, Jacky Moncuit, Michel Nicolas. Les modèles dans la conception architecturale. [Rapport de recherche] 0034/76, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nancy; Centre d'études méthodologiques pour l'aménagement (CEMPA); Secrétariat d'Etat à la Culture. 1976. FIG 84 et 85 : Dessins de modèles organiques. Même source.

met en cause « un foisonnement de modèles qu'il s'agisse de maquettes, d'objets dont on s'inspire, de processus de conception qui se perpétuent, de théories à appliquer, de doctrines dans lesquelles on s'insère, d'édifices convoqués pour construire une typologie ». Les utilisations de modèles apparaissent ainsi diverses. Si certains architectes s'accordent à dissimuler qu'ils emploient des modèles, cette attitude est celle qu'adopte Ricardo Porro qui a souffert durant sa formation des cours dispensés à La Havane lors desquels il était demandé aux étudiants de copier des bâtiments du passé. Son aversion du modèle vient sans doute de là. Alors que Boudon pense que l'on peut concevoir aisément que « l'emploi d'un modèle aide à la formalisation d'un projet », il constate également que les architectes manifestent « une grande méfiance vis à vis du modèle » qu'ils considèrent « comme concurrent de la liberté individuelle du créateur ». Il considère a *contrario* que l'architecte doit dialoguer avec le modèle à l'instar d'architectes comme Venturi « qui acceptent de reconnaître qu'ils emploient des modèles et recommandent cet emploi dans leur doctrine ». Les modèles sont pensés par Boudon « non comme des outils mais comme un ensemble de questions ».

L'approche de Boudon qui concerne « la conception architecturale désignant l'ensemble des caractéristiques spécifiques communes aux activités de projets diverses réalisés par les architectes » précise la diversité des modèles : tout bâtiment ou forme auquel on se réfère au cours d'un projet, tout modèle constructif, modèle de mise en oeuvre des matériaux, de composants de l'espace (par exemple le rectangle, la cellule…), de conception géométrique, modèle culturel (vision du monde), socio-culturel (le patio…), de perception de la ville, modèle sémantique, décoratif, fonctionnel, modèle de rapport d'un bâtiment à son site, etc…

Le rapport montre également des différences fondamentales entre fonctionnements de modèles et emploie « la distinction entre syntaxe et lexique pour l'analyse des divers éléments mis en jeu dans le fonctionnement d'un modèle ». Cette distinction a trouvé une application importante pour décrire « la façon dont une référence intervient dans un projet ». Dans certains fonctionnements, la référence est retenue « soit pour sa valeur lexicale soit pour sa valeur syntaxique ». Les auteurs retiennent par exemple « la valeur lexicale du *moucharabieh »* et « la valeur syntaxique d'un texte d'Alberti et de Di Giorgio sur l'homme et sur l'architecture ». La référence du *moucharabieh* vaut essentiellement en tant qu'élément lexical, « ses relations syntaxiques avec d'autres objets co-présents n'étant pas retenues » puisque « le reste du travail de conception échappe à la référence de départ ». Dans le texte de Di Giorgio cité dans un article de Françoise Choay intitulé « La ville et le domaine bâti comme un corps » et datant de la même époque (1974), l'image du corps est utilisée pour le dessin de plans de villes. Choay avance qu' « il apparait, à la base de la convocation comme référence au dessin d'un plan de ville, une métaphore globale qui est susceptible de gagner également les parties de la ville [286]» FIG . Mais les auteurs considèrent que « le corps humain ne devient une référence possible du projet d'une ville que pour autant que l'on rapproche les deux termes, la ville et le corps », ce qui entraine dans l'ordre du lexique

[286] Françoise Choay, « La ville et le domaine bâti comme corps dans les textes des architectes théoriciens de la première Jen naissance italienne », Le dehors et le dedans, *Nouvelle Revue de psychanalyse,* 1974, n°9, pp. 239-281.

toute une série de correspondances et que ce serait surtout « en tant que dispositif syntaxique que vaut le corps comme référence au projet d'une ville dans le texte de Di Giorgio ». Dans d'autres fonctionnements, la référence parait au contraire « opérer à la fois par sa valeur syntaxique et sa valeur lexicale ». Le fait que l'architecte utilise pour faire le projet « une référence posée comme analogue » ouvre une possibilité de jeu entre valeur syntaxique et valeur lexicale ». Le lexique viendrait se substituer à l'édifice dont on fait le projet. Resterait alors « la syntaxe qui échapperait à l('analogie ou non ». Dans le cas du texte de Di Giorgio, « la référence apporte au projet une configuration syntaxique ». Ainsi, syntaxe et lexique seraient tous deux nécessaires pour définir un objet et opéreraient comme un jeu entre les termes de l'analogie posée, un objet donné et un objet projeté ».

Le rapport de recherche sur les modèles dans la conception architecturale illustre ce fonctionnement en recourant au cas du projet de village en Yougoslavie de Ricardo Porro. L'aspect général du site suggère l'image d'un homme sortant de l'eau. Partant de ce constat, les auteurs précisent que l'architecte admet « comme référence déterminante la figure humaine, en commençant par la situer avec précision sur le terrain ». Cette référence informe le projet à un niveau général, « le travail constituant à substituer aux parties de la figure humaine des parties du programme, par associations, l'administration prenant la place de la tête, le restaurant celle de l'estomac, les services sociaux celle des mains, etc… ». Le produit final est présenté sous la forme d'une maquette où la disposition et la forme des bâtiments composent une forme humaine parfaitement reconnaissable[287]. Comme dans le cas de Di Giorgio, les auteurs avancent que « la figure humaine possède une valeur syntaxique » et qu' « en substituant au site géographique la silhouette d'un homme, les points stratégiques de l'espace sont définis les uns par rapport aux autres comme les parties de la figure humaine entre elles ». Mais les auteurs retiennent également la référence pour sa valeur lexicale puisque « les éléments implantés prennent la forme des composants de l'homme » et avancent qu' « à la différence de Di Giorgio, l'administration ne prend pas seulement la place de la tête, elle en prend aussi la forme ».

Les auteurs arguent ensuite que « la particularité de ce modèle est qu'il apporte toutes les réponses aux questions qu'il est possible de se poser pour la réalisation du projet ». L'administration est « une tête lexicale » mais la « tête lexicale » est aussi « tête syntaxique ». La particularité du fonctionnement est que « l'articulation du lexique et de la syntaxe, telle qu'elle existe dans la figure humaine, sert à articuler les décisions sur le projet ». Le modèle fournit « un cadre fermé », qui contient « en ferme toutes les solutions possibles à tous les problèmes possibles, valeur syntaxique et lexicale se renvoyant l'un à l'autre ». Le rapport expose des similitudes entre ce projet et celui de *La Vénus de Chicago* de Bernard Quentin dont l'analogie définit la forme globale à l'intérieur de laquelle sont disposés les éléments du programme.

La question des modèles contient une problématique qui envisage les transformations qui permettent de passer du modèle à la copie, d'une référence aux bâtiments produits à partir d'elle, qui

---

[287] Le projet est publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°162, p.84.

envisage des niveaux de conception. Elle consiste à appréhender les relations entre références et caractéristiques. Chez Porro, la référence est « hors d'échelle [288]» puisque « la figure humaine n'est pas isolée d'un contexte spatial défini et vaut en tant que paradigme global du macrocosme et du microcosme » et que la référence n'est pas convoquée pour une raison particulière « comme l'exemple pris du moucharabieh qui répondait au problème de s'abriter du soleil ». Ce qui opère le rapprochement est une analogie : « le site est assez suggestif. Cet endroit de l'île de Korkula est chargé de mythes. On dit que l'île a été colonisée par les argonautes ». L'idée de faire un géant mythique ne provient pas d'un problème particulier que la référence peut résoudre mais d'une analogie entre la lecture que fait Porro du site et les discours qui s'attachent souvent à la figure humaine, point de rencontre du macro et du micro, de la maison et du cosmos. C'est précisément pour cette raison que le site fait penser aux géants et aux mythes que l'on adopte la figure humaine en jouant sur la taille de l'homme (échelle symbolique dimensionnelle) et sur ses significations (échelle sémantique). Cependant, les auteurs pensent que l'on peut douter du fait du choix d'une échelle sémantique, lorsqu'« on lit que l'adoption de l'homme a pour objectif de donner un sens pratique à tout le projet » et qu'en isolant la référence, on ne rompt pas avec d'autres échelles que celles avec lesquelles on veut précisément jouer ». La référence de Ricardo Porro n'a pas d'échelle mais constituerait un système de proportions, au sens où le définit Philippe Boudon, d' « un espace de référence clos ». Elle n'est pas distincte de la caractéristique finalement adoptée mais se réduit à « une formule qui fait le travail pour vous ».

Conclusion est faite par les auteurs que « chez Ricardo Porro, la référence et susceptible d'aider à la définition d'un projet en assurant un découpage de la conception par niveaux, en même temps que la relation que ces niveaux entretiennent dans le projet ». La référence, en limitant les problèmes du projet, permettrait de les résoudre tous. Or, l'architecte, selon les auteurs, peut séparer pour la formaliser une partie du projet à un certain niveau, sans qu'il y ait un ordre dans les niveaux de conception. Il est pertinent de penser que Ricardo Porro pousse la ressemblance à la référence qu'il choisit (la figure humaine) très loin. Il opte pour un écart très faible entre sa référence et les représentations du projet qui englobent la référence en son entier. Depuis les écoles d'art de La Havane, il propose des projets de plus en plus figuratifs. En réponse à la critique du fonctionnalisme, il s'inspire des idéaux humanistes de la Renaissance de l'architecte Francesco Di Giorgio et d'un peintre excentrique et maniériste de la Renaissance, passionné par l'architecture, Arcimboldo – qui associe plantes, fruits, animaux et objets afin de former des tableaux anthropomorphes — que les surréalistes proclament précurseur de l'art moderne. Les réponses de Ricardo Porro, empruntent d'humanisme , pétries de figuration, proposent une organisation sociale idéale basée sur une conception, on est au début des années 1970, libertaire de la vie.

---

[288] Voir à ce sujet Philippe Boudon, *Echelle(s),* Economica, 10 juin 2002. Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 86 : Maquette du projet de la Maison des Jeunes à Vaduz. Guy Rumé a participé à l'élaboration de cette maquette. Source : FRAC Orléans (Don de Ricardo Porro).



FIG 87 : Photographies de la maquette. Source: Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

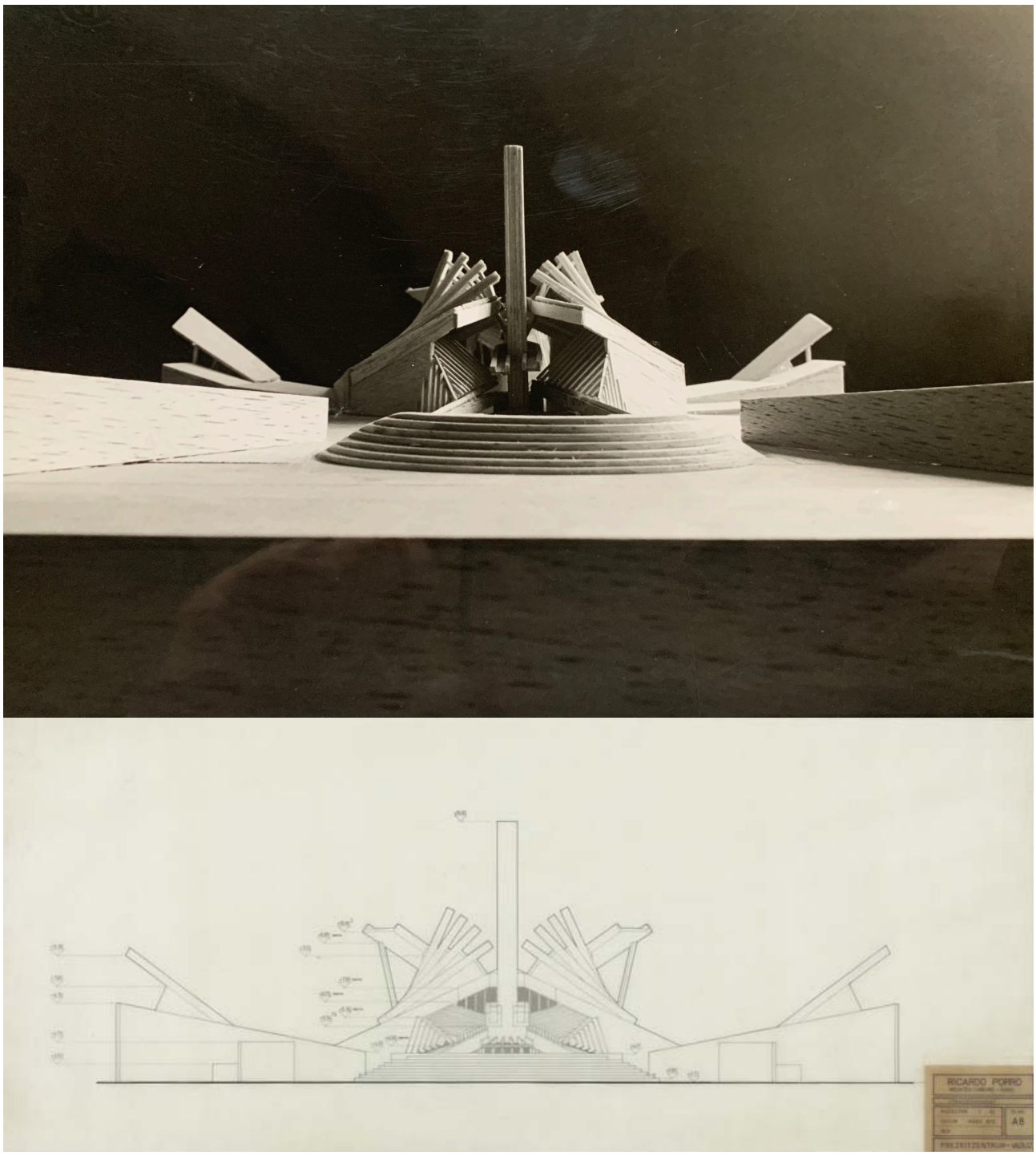


FIG 88 et 89 : Photographies de la maquette et façade avant. Source: Archives personnelles de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

Dans le même temps, en 1972 et tout en suivant la construction du chantier du Centre d'Art de Vaduz, Ricardo Porro projette une Maison des Jeunes dans la même ville auxquels participent deux étudiants de l'École Spéciale. Guy Rumé, qui parle allemand, aide à la maquette et Marivi Ugarte à la mise au point. Ricardo Porro tente d'évoquer l'explosion de la jeunesse et le romantisme de ce moment de révolte que représente cette période pour la jeunesse, juste après les événements de Mai 1968 [FIG 86,87,88,89]. À cette fin, Il choisit encore pour ce projet d'utiliser la figure humaine, ici un jeune homme, mais cette fois-ci de façon plus stylisée, les formes du corps étant simplifiées. Le bâtiment représente littéralement un corps qui éclate. Ricardo Porro se confie à Patrice Goulet en 1979 à l'occasion d'un entretien sur ce projet :

> Mai 1968, c'est un phénomène d'explosion de la jeunesse…le programme est extrêmement simple, il y avait une grande salle polyvalente où tout doit se passer, avec une cheminée, avec un foyer, une petite salle de jeux qui pouvait servir comme scène, pour une petite salle de théâtre, des grands ateliers, des ateliers où on pouvait tout faire. Le terrain se situait dans un parc tout à fait à côté du Rhin. La rue était plus haute que le terrain, c'est-à-dire trois mètres plus haut. Le bâtiment devait se placer dans une vallée qui est la vallée du Rhin, avec des montagnes très hautes des deux côtés, il y avait la possibilité que le bâtiment soit vu d'en haut… Dans ce contexte là, j'ai organisé ces espaces avec le meilleur sens fonctionnel qu'on puisse trouver mais je me suis rendu compte qu'on pouvait superposer une image importante à cette architecture, c'est l'image d'un jeune homme dont la poitrine explose, vole et ses mains aussi… la cheminée contribuait à donner cette espèce de chose agressive, sexuelle, presque, du jeune homme. En même temps, il y avait les toits dans la partie de la grande salle polyvalente qui sautaient et qui donnaient cette sensation de la poitrine qui s'ouvrait et de la tête qui devenait comme des ailes. C'est l'endroit où se trouvent les ateliers. C'est-à-dire que le tout était une expression romantique qui est l'autre coté de notre époque, à coté de la société de consommation. Ce côté va de Mai 1968, Bande à Madère, Palestiniens, Brigades Rouges et cette jeunesse qui éclate sans un but précis, qui est un espèce de mouvement de retour plutôt au romantisme, le meilleur romantisme de Von Kleist, de *Michael Kohlhass*, tout ce côté romantique excellent du dix-neuvième siècle, qui est assez curieux, où la société de consommation était à son point culminant. Voilà je crois que justement ce projet est l'expression de cet éclatement dont je ne crois pas qu'il y ait eu une autre expression à notre époque… Je dois dire comme aspect technique, que tout le toit, parce que c'était une construction très économique, tout le toit est monté sur place, pas les murs mais le toit, c'est-à-dire que tout le bâtiment était extrêmement économique, sans aucun problème[289]…

De fait, la préoccupation essentielle de Ricardo Porro porte sur l'humain, sa situation dans le monde contemporain, ses contraintes. Partant de ce concept, chaque urbanisme, architecture, objet de la vie quotidienne, sculptures et peintures doivent être signifiants. Un village inspire l'humanisme et favorise l'épanouissement de l'art, une architecture évoque la révolte et l'explosion de la jeunesse à partir de 1968 (la crise), un siège mémorise le corps d'une femme sécurisante, de nombreuses sculptures et peintures réalisées à cette époque montrent un Janus protecteur représentant le passage initiatique. Il n'y a donc pas que dans son architecture que Ricardo Porro emploie l'analogie de la figure humaine. Au début des années 1950, Il avait déjà créé quelques sièges pour son emploi personnel à dominante courbe et d'autres pour ses connaissances havanaises. En rupture avec l'approche fonctionnaliste du design, il confère à ses créations une dimension symbolique qui dépasse les questions d'utilité et d'usage. En témoigne son fauteuil *La Mamma.* créé en 1972 [FIG 90,91,92], siège qui sera exposé à

[289] Voir à ce sujet l'entretien mené par Patrice Goulet de Ricardo Porro en 1979. Goulet/Porro, Tome III.



FIG 90 : Photographie du Fauteuil « *La Mamma* » dans l'atelier de Ricardo Porro. Source : Photographie de l'auteure. 2019.

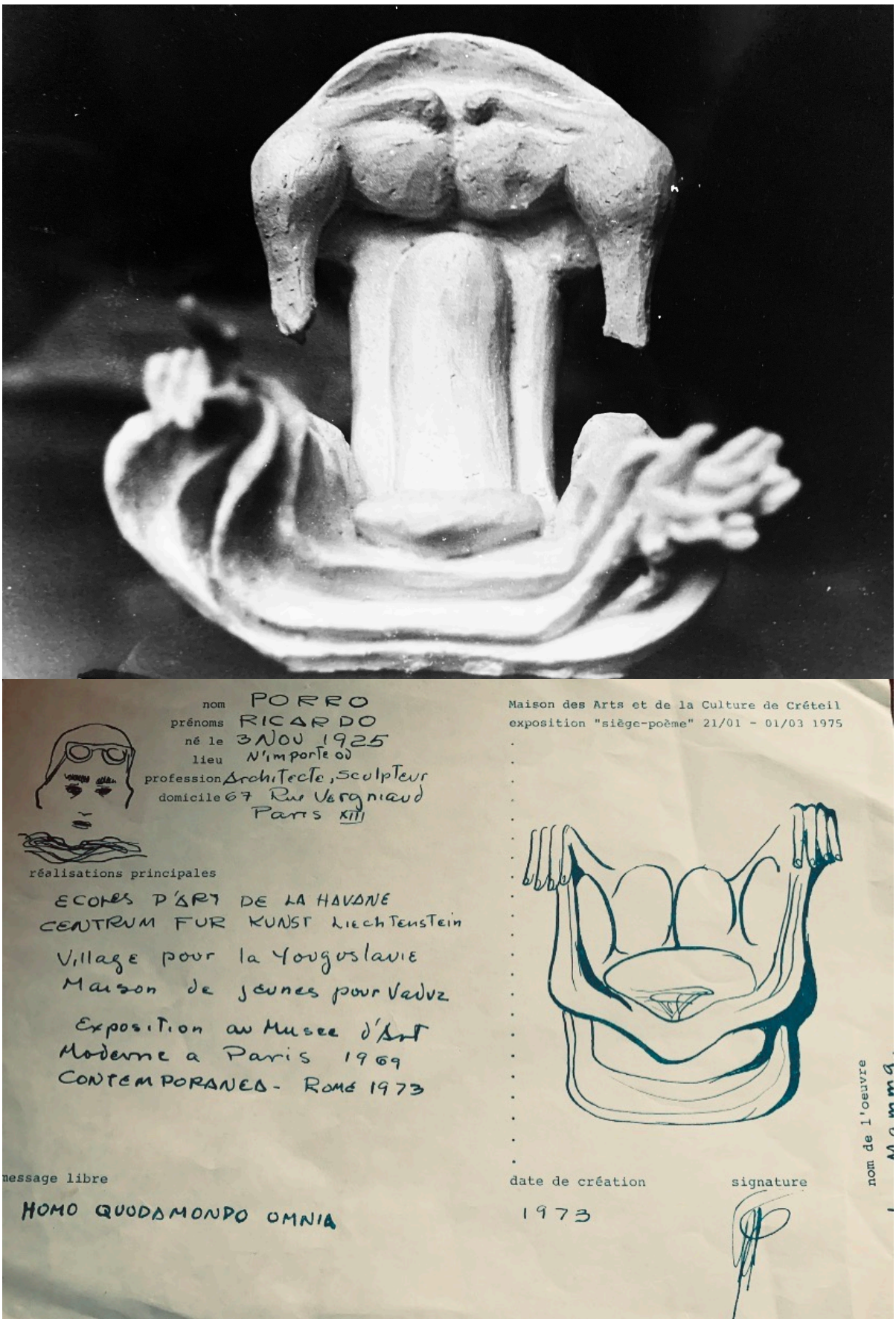


FIG 91 : Photographie du prototype. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 92 : Curriculum Vitae affiché lors de l'exposition à la Maison des Arts de Créteil. Source ; Archives personnelles de l'architecte . *Courtesy* Gabriella Porro.

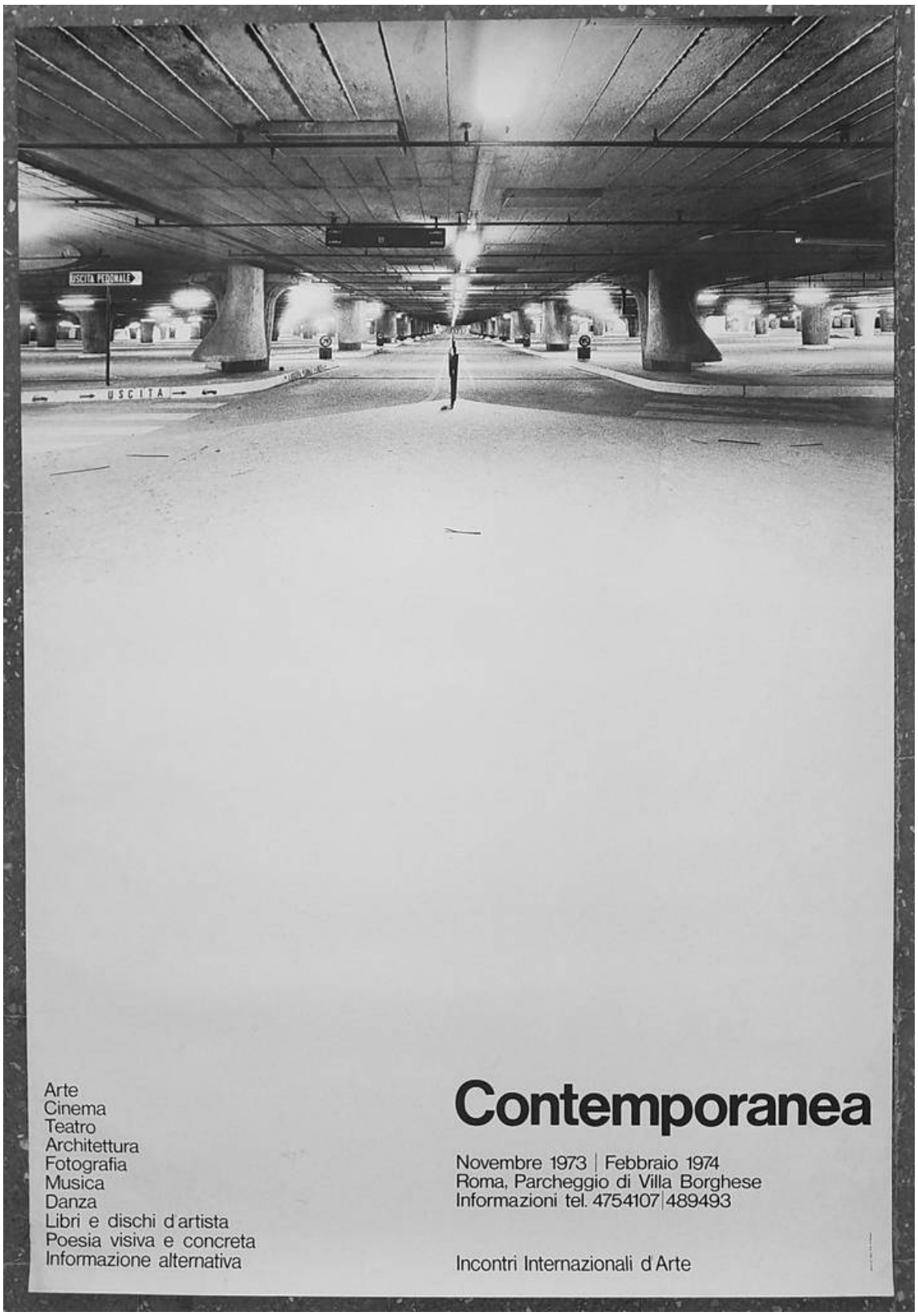


FIG 93 : Affiche de l'exposition Contemporanea à Rome. Source : https://gerhard-richter.com/fr/exhibitions/contemporanea-1976



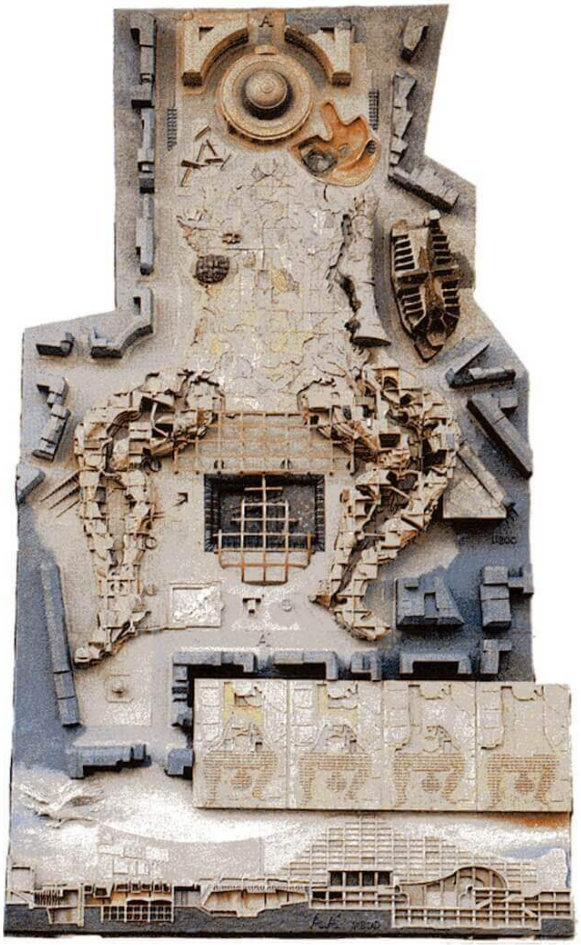


FIG 94 : Siège « *La Mamma* » de Gaetano Pesce. Source : gaetanopesce.com
FIG 95 : Maquette du Projet des Halles de Gaetano Pesce. Source : gaetanopesce.com



FIG 96 : Affiche de l'exposition Exposition siège-poème, maison des arts, créteil, 21 janvier - 1er mars 1975 / maquette: gérard ifert (1929-), Maison des arts (Créteil) (commanditaire), Imprimerie Hofer (Gentilly) (imprimeur). Source : https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/fulldisplay.

Rome et à Paris parmi les plus grands designers du moment[290] [FIG 92,93,96]. Il n'est pas le seul à employer ces formes anthropomorphiques. Le designer Gaetano Pesce crée au même moment son fauteuil *La Mamma.* Tout comme Porro, il s'agit pour lui de réinventer le monde sensible à l'aide d'une approche figurative et surprenante et tout comme le projet de village à Plitvine de Porro, Pesce proposera pour le quartier des Halles un peu plus tard en 1979 une maquette d'urbanisme à « figure humaine » [FIG 94,95].

Cependant, on peut noter que les formes anthropomorphiques des projets de Ricardo Porro peinent à se retrouver dans les projets de ses étudiants à Strasbourg même s'ils adoptent un principe organique générateur du projet. Jusqu'à présent, seul Henri Dreysse propose ce modèle qui est davantage un modèle de figure animale afin de créer une architecture vitaliste. En 1973 a lieu un autre concours international pour l'Opéra de Sofia qui sera le projet de diplôme d'Henri Dreysse dont le titre est évocateur : « l'architecture en tant que spectacle. Projet pour le Concours International de l'Opéra de Sofia »[291] [FIG 97,98,99,100]. Le mémoire d'Henri Dreysse véhicule la pensée de son maître :

> La tendance actuelle de répétition des mêmes formes vidées de toutes significations fait que l'architecture perd son pouvoir émotionnel… Mon attitude est en réaction contre l'anonymat et la tristesse actuelle, appelés à tort fonctionnalisme, contre ces bâtiments-outils pour un homme-machine. Que l'architecture parte d'un souci de fonctionnement est incontestable et indispensable, qu'elle en reste là est regrettable. Mon attitude est de faire une architecture plus vivante, partant d'un principe organique, qui ne soit pas une machine froide mais un organisme contenant en lui-même son principe générateur, art plus vital que mental, plus expressionniste et baroque, de manière à créer un monde de sensations et de sentiments, se traduisant au niveau du vécu par un spectacle. C'est dans cette perspective que j'ai abordé le sujet[292].

---

290 Voir à ce sujet le catalogue d'exposition CONTEMPORANEA Incontri internazionali d'arte. 1973-74. 574p./pl. Bilingual Italian-English texts. Profusely illustrated. Softcover. 22.5x21.3 cm. Sections: Art, Cinema, Theater (and Performances), Architecture and Design, Photography, Music, Dance, Artist books and Records, Visual and Concrete poetry, Underground information. Art: Cane, Griffa, Tuttle, Opalka, Palermo, Buren, Marden, Ryman, Stella, Manzoni, Klein, Newman, Reinhardt, Flavin, Judd, Andre, Lewitt, Morris, Castellani, Lo Savio, Haacke, B.& H. Becher, Baldessari, Darboven, Agnetti, Burgin, Wilson, Kawara, Art & Language, Weiner, Prini, Barry, Dibbets, Huebler, Kosuth, Bochner, Fulton, Heizer, De Maria, Long, Christo, Baumgarten, Sonnier, Anselmo, Boetti, Pascali, Merz, Fabro, Serra, Nauman, Paolini, Lüthi, Pisani, Gilbert & George, Acconci, Broodthaers, Kounellis, Beuys, Vostell, Chiari, Watts, Spoerri, Vautier, Brecht, Maciunas, Kaprow, Pistoletto, Richter, Rosenquist, Oldenburg, Hamilton, Segal, Lichtenstein, Warhol, Testa, Schifano, Tinguely, Arman, Dine, Twombly, Rotella, Johns, Rauschenberg... Architecture: Texts and works by: Gruppo Sturm, U. La Pietra, L. Binazzi et UFO, Anonima Design, C. Guenzi, E. Bona, A. Ferrari, P. D. Eisenman, P. Sartogo, F. Raggi, R. Dalisi, E. Sottsass Jr., A. Branzi, A.R.C., Salz der Erde, G. Pettena, R. Abraham, Archizoom, L. Moretti, **R. Porro**, R. Krier and Siemer and Siwik, A. Rossi and G. Braghieri, F. Lesák, W. Pichler, K.H. Krings, G. Pesce... Exibition November 1973 - February 1974, Rome, Parcheggio di Villa Borghese. Historical exhibition, in which the totality of the contemporary avantgarde has participated.
Et aussi Lonardelli, Luigia. "Contemporanea: An Exhibition in an Underground Car Park." *Art Journal*, vol. 77, no. 1, 2018, pp. 7–29. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/45142689. Accessed 30 Oct. 2023.
Ce siège anthropomorphique qui lui rappelle sa grand-mère et qui devient sa « madeleine de Proust » sera également exposé à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil début 1975 pour l'exposition *Siège-Poème,* exposition organisée par le metteur en scène Jean Negroni. Dans cette exposition présentée à Paris puis au Québec et à Tokyo, le siège de Ricardo Porro côtoie des œuvres d'Arman, de César, de Magritte, de Man Ray, de Matta et de Vasarely.

291 C'est également en 1973 qu'est inauguré l'Opéra de Sydney de l'architecte Jorn Utzon.

292 Henri Dreysse, *L'opéra de Sofia*, Mémoire de fin d'études, IAUS, Strasbourg, juin 1974.





FIG 97 : Soutenance de diplôme d'Henri Dreysse en 1974. Ricardo Porro est à l'extrême droite, le directeur de l'école à gauche. Source; Archives personnelles d'Henri Dreysse.
FIG 98 : Maquette en carton du projet pour l'l'Opéra de Sofia . Diplôme d'Henri Dreysse. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte.

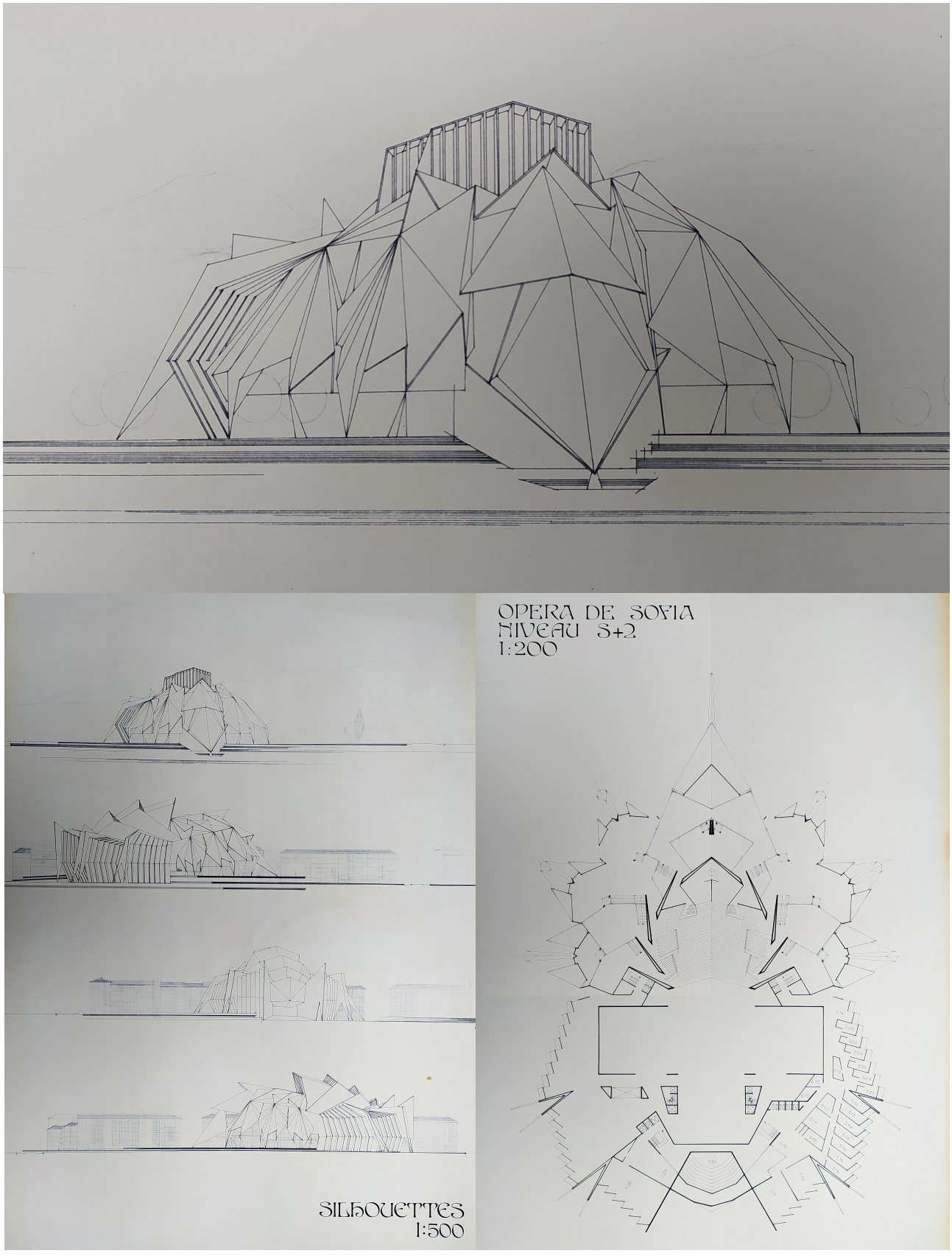


FIG 99 : Façade (1:200) et silhouettes (1:500) Source: Archives personnelles d'Henri Dreysse.

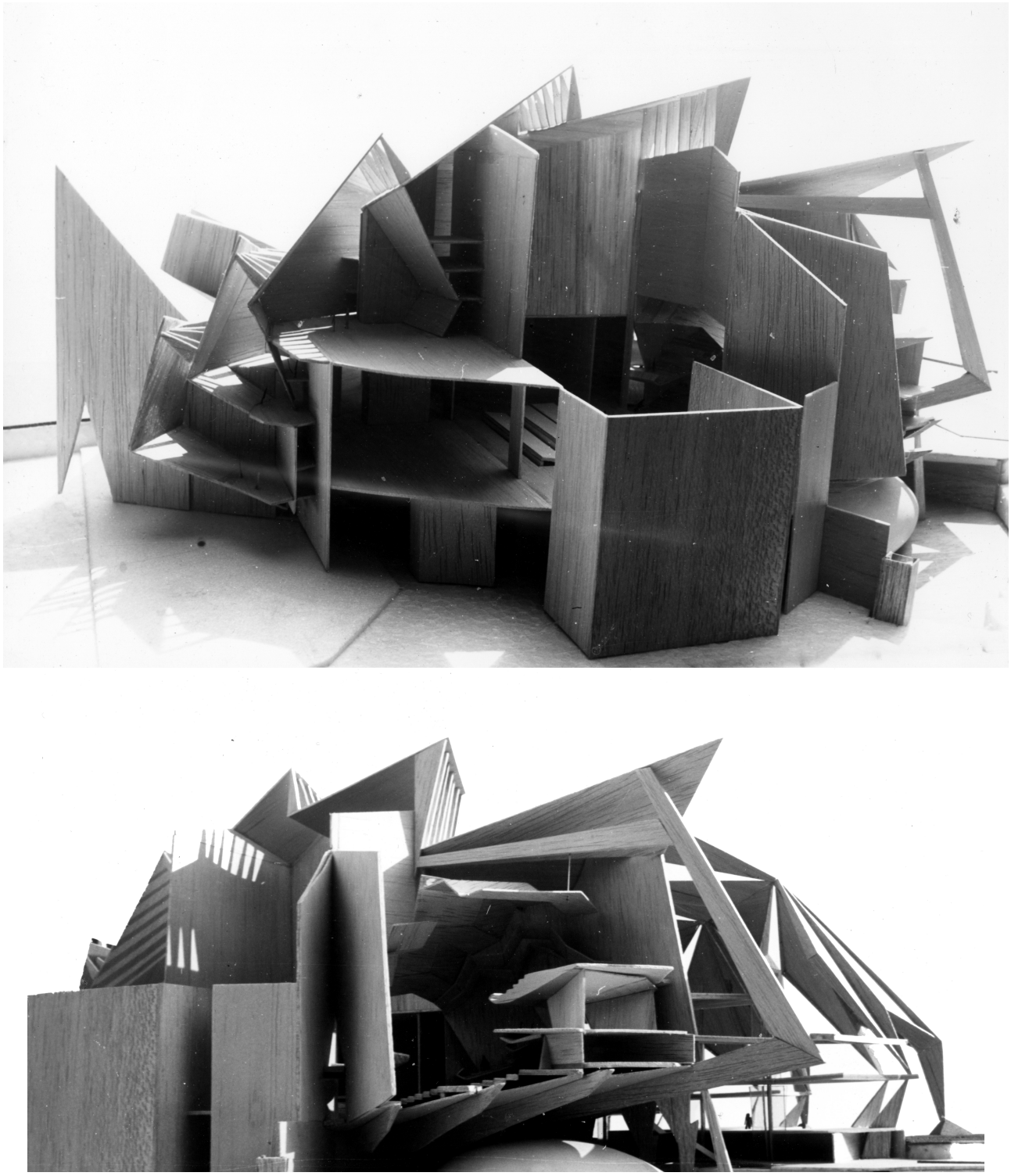


FIG 100 : Maquettes en balsa du projet pour l'Opéra de Sofia. Source : Archives d'Henri Dreysse.

Certains aspects du contenu enseignés par Ricardo Porro en cours magistral d'Histoire sont appliqués dans ce projet. La signification immédiate (contenu immédiat) du projet est nommée « le décor » et la signification médiate « l'action » (contenu médiat). Le projet montre l'image d'un monstre étrange descendant de la montagne jusqu'à la ville, figure choisie afin d'incarner « l'image extérieure de l'angoisse » et de donner « le sentiment de l'homme dans le théâtre du monde actuel ». Ce monstre arachnéen est le symbole d'une main qui étouffe une forme d'expression spontanée au profit d'un art officiel. Dreysse tente de faire percevoir tout ceci de manière sensible, « en jouant sur le conscient et l'inconscient » et « davantage au niveau des impressions que de la figuration ». Il ne nie pas un certain expressionnisme, dont il convient qu'il est sans doute « la projection de son narcissisme ».

Quand Ricardo Porro joue dans son projet de Centre pour Beaubourg avec une image d'administration qui dégringole écrasée par deux mains, une « ziggurat » de dix étages dont la maquette ressemble étrangement à *La Tour de Babel* vue par Pieter Brueghel l'Ancien au seizième siècle, Dreysse utilise lui l'image d'un monstre tel celui de Kafka dans *La Métamorphose* afin de montrer l'angoisse générée par la frustration de ne pas pouvoir créer librement. La pensée utilisée, les termes employés – signification, contenu, réaction, machine, organique, principe générateur, expressionnisme, baroque, sensations, spectacle – dans le mémoire de Dreysse montrent combien l'étudiant est alors imprégné du monde et de la pensée son maître[293].

V.III Une réinterprétation organique du concept d'unité de voisinage

Relativement isolé et contesté à l'IAUS – il est exilé politique d'un pays communiste et certains enseignants ne le comprennent pas juste après 1968[294] – Ricardo Porro qui s'entend avec l'architecte et enseignant Marc Roman[295] participe avec d'autres enseignants [FIG 101], à l'exercice *Villages* initié par Annelise Gérard, géographe et dont la thèse portera sur l'unité de voisinage[296]. Cet exercice mène à des études analytiques de différents sites, propose une méthode de confrontation entre représentations cartographiques, photos aériennes à différentes échelles et une interprétation des informations, de représentation des réalités géographiques. Le rendu sous la forme d'un dossier d'étude comprend des

---

[293] Après le diplôme, Henri Dreysse part en coopération au Maroc. Il revoit Porro par la suite lorsque celui-ci s'associe à Renaud de la Noue au début des années 1980. Il continue de participer à des concours comme celui de l'École Navale Royale du Maroc à El Jadida dans les années 1980, celui de la prison de Strasbourg (1983) avec Porro, Jean-Vendelin Krummenacker et Jean-François Dechoux. Porro qui porte ce dernier projet se retire du concours à la suite d'un désaccord avec Krummenacker. Le fils de Dreysse, Alexandre travaille chez Porro qui encadre son diplôme soutenu à UP8 en 2003 et l'accompagne à Cuba afin de réaliser un film sur son architecture cubaine.

[294] C'est le cas de René Tabouret dit « Tabou », professeur de construction, à cette époque considéré comme le directeur n°2 et qui se liguera contre Ricardo Porro. Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteur d'Yves Ayrault au Tome 3 et celui mené par Patrice Goulet le 16 mai 1981 retranscrit par l'auteur en Tome 3.

[295] Marc Roman, architecte et enseignant à l'IAUS (1932-1989).

[296] Annelise Gérard. *Quartier et unité de voisinage dans la pratique urbanistique française 1919-1973*. Publication de l'unité pédagogique d'architecture de Strasbourg, janvier 1980. Voir au Tome 1 les sources de l'enseignement de Ricardo Porro.



FIG 101 : Ricardo Porro et l'enseignant et architecte Marc Roman. Débuts des années 1970. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro

FIG 102 : Ricardo Porro et ses étudiants à Venise en novembre 1973. Source: Collection particulière de Françoise Laroche. Une expérience commune qui a permis aux étudiants de faire connaissance

documents visuels, graphiques, des photographies, des cartes, des coupes et leur analyse ainsi qu'une synthèse figurative du site du village en terre glaise[297].

À partir de cette méthode analytique, Ricardo Porro impose de nouveau le travail sur maquette et le dessin d'architecture à l'IAUS de Strasbourg sous la forme d'un atelier vertical où les étudiants sont en lien avec les années supérieures. Ils réalisent une esquisse urbaine sur un territoire choisi, connu, répertorié et visité, puis travaillent les logements collectifs et les équipements. Ricardo Porro propose à ses élèves de traduire par une forme plus ou moins expressive témoignant d'une approche organique, un contenu choisi, condition *sinequanone* du projet d'urbanisme et d'architecture. Les maquettes sont d'abord réalisées en terre glaise – même si certains étudiants préfèrent à Strasbourg le liège – pour plus de malléabilité puis en balsa. Cette méthode est appliquée en suivant un concept et en le réinterprétant, celui de l'unité de voisinage issu des études sociologiques de l'École de Chicago aux États-Unis et développé en France dès 1945[298].

Les étudiants traitent tout d'abord le projet d'une unité de voisinage de ville nouvelle au nord de l'agglomération strasbourgeoise, subdivisée en « unités de vie », terme utilisé afin de remplacer celui d' « Unité d'habitation » [FIG 103]. Les unités de voisinage comptent chacune des immeubles de logements [FIG 104,105], des maisons individuelles, des commerces et des écoles. Chaque groupe d'étudiant doit concevoir « un plan d'ensemble et chaque étudiant travaille sur un édifice plus ou moins important suivant son niveau »[299]. Le concept d' « Unité de voisinage » encore appliqué au début des années 1950 suivant les préceptes de la Charte d'Athènes avait été remis en question ou plutôt reconstruit par Bruno Zévi, Franco Albini et Ernesto Nathan Rogers lors de l'école d'été des CIAM à Venise en 1951. La reconstruction de ce concept devient indiscutablement une des sources de l'enseignement de Ricardo Porro mais il s'agit bien d'une réinterprétation depuis ce que Walter Gropius lui a enseigné en 1949 à sa venue à La Havane en optant pour l'approche plus organique initiée par les italiens Bruno Zévi et Franco Albini. Ricardo Porro a déjà participé à un projet de concours pour les unités de voisinage de *La Havana del Este* en 1955 avec Franco Albini et celles de *Valera* et de *Maracay* à Caracas avec Carlos Raoul Villanueva en 1958[300].

La reconstruction du concept d'unité de voisinage qu'opère Ricardo Porro est à l'opposé de la tendance fonctionnaliste même si elle prend en compte bien évidemment et de manière précise les données fonctionnelles. En effet, Ricardo Porro donne tout d'abord à ses étudiants une grille d'équipements sur laquelle ils doivent s'appuyer en atelier et qui provient de l'Agence d'Urbanisme de l'Agglomération Strasbourgeoise. Celle-ci détermine le nombre d'équipements en fonction d'un nombre d'habitants et les surfaces à prendre en compte pour chaque équipement qu'il soit sanitaire,

---

[297] Voir à ce sujet l'ouvrage d'Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *op.cit.*

[298] Voir à ce sujet le Tome I qui concerne les sources de l'enseignement de Ricardo Porro.

[299] Voir à ce sujet en annexe l'entretien d'Henri Dreysse mené par l'auteure le 15 juin 2021. Giuli/Dreysse, Tome I.

[300] Voir à ce sujet le Tome I.



FIG 103 : Photographie de la maquette d'Henri Dreysse. Projet de ville nouvelle au nord de l'agglomération strasbourgeoise. Source : Archives d'Henri Dreysse.



FIG 104 : Maquette d'un projet d'unité de voisinage pour le projet de ville nouvelle. Source : Archives Henri Dreysse.



FIG 105 : Maquette d'un projet de logement pour l'unité de voisinage. Source : Archives personnelles d'Henri Dreysse.

social, scolaire, sportif, ou culturel ainsi que les espaces verts [301][FIG 106 et FIG 107]. Ce qui montre la reconstruction du concept, c'est qu'il convoque l'urbanisme de Venise – à l'opposé d'une ville issue des principes de la Charte d'Athènes – ville qui le passionne et pour laquelle il a déjà esquissé un projet corrigé par Le Corbusier lors de l'école d'été des CIAM à Venise en 1951[302]. À cette fin et pour la première fois depuis le début de son enseignement, Ricardo Porro organise pour ses étudiants en novembre 1973 un voyage à Venise [FIG 102], ville dont la structure médiévale est dotée d'un maillage paroissiale très dense constitué de nombreuses places qui donne une configuration à la fois ouverte et fermée, configuration qui l'inspire puisqu'elle lui paraît plus proche de l'homme et plus organique et lui permet de construire sa méthode d'enseignement. L'organicité voulue se traduit par une méthode d'approche globale :

> Nous allions du global au détail puis revenions au global. Nous passions des unités de voisinage aux équipements, aux logements jusqu'aux meubles, dans le sens d'un tout, dans un discours de globalité.
> Nous étions des équipes de quatre ou cinq et devions plancher sur un projet d'aménagement[303].

À une période de remise en question du modèle des grands ensembles et des principes de la Charte d'Athènes, Ricardo Porro demande à ses étudiants de procéder à la réalisation d'une maquette du site afin de créer ce qu'il nomme des « unités de vie ». Suivant la répétition d'un même module, répétition qui aboutit à une accumulation d'agrégats, des corps de bâtiments – logements, équipements – s'articulent en un arrangement libre et plastique. Dans le projet d'Henri Dreysse [FIG 103,104,105], l'ensemble des bâtiments sont représentés comme une chaîne de remparts à l'intérieur desquels la ville se divise en quartiers, souvent regroupés autour d'un ou plusieurs équipements publics. Cette réponse suit un principe organique, c'est-à-dire que ces unités de vie semblent comme un organisme vivant dont chaque membre est relié mais se suffit à lui-même pour les diverses fonctions qui lui sont allouées. Les unités de vie sont ponctuées d'éléments « phares » qui rythment l'ensemble. Une maquette est réalisée à plus grande échelle souvent en liège, matière somme toute assez malléable mais pas autant que la terre glaise, matériau davantage préconisé par Ricardo Porro. Henri Dreysse – qui utilise le liège – procède ainsi par la superposition de couches successives [FIG 104]. Des maquettes de logements dont la forme est inspirée de ceux de Jean Renaudie à Givors que Ricardo Porro apprécie[304] sont conçues ensuite et dévoilent le traitement d'une architecture intérieure. Tout est pensé de l'échelle du site à celle de la chambre à coucher. Ainsi, Ricardo Porro entend viser le plaisir d'habiter avec la quête de complexité qui est latente dans les projets qu'il attend de ses étudiants. C'est également montrer son

---

[301] Archives d'UP6. Source : Archives nationales côte 20110268/6. Cette grille comporte sept feuillets.

[302] Voir au Tome I.

[303] Giuli/Dreysse, Tome III.

[304] Voir à ce sujet l'article d'*Aujourd'hui* dans lequel Ricardo Porro reconnait la valeur de cet architecte. Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », *op.cit*, pp.32-33.

SECRETARIAT D'ETAT A LA CULTURE
UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE N° 6
14, rue Bonaparte - 75006 PARIS

Enseignant : PORRO
Module : GP17

GRILLE D'EQUIPEMENTS

- Administratif
- Commercial
- Sanitaire et social
- Scolaire
- Socio-culturel et culturel
- Sportif
- Espaces verts

JUIN 1972

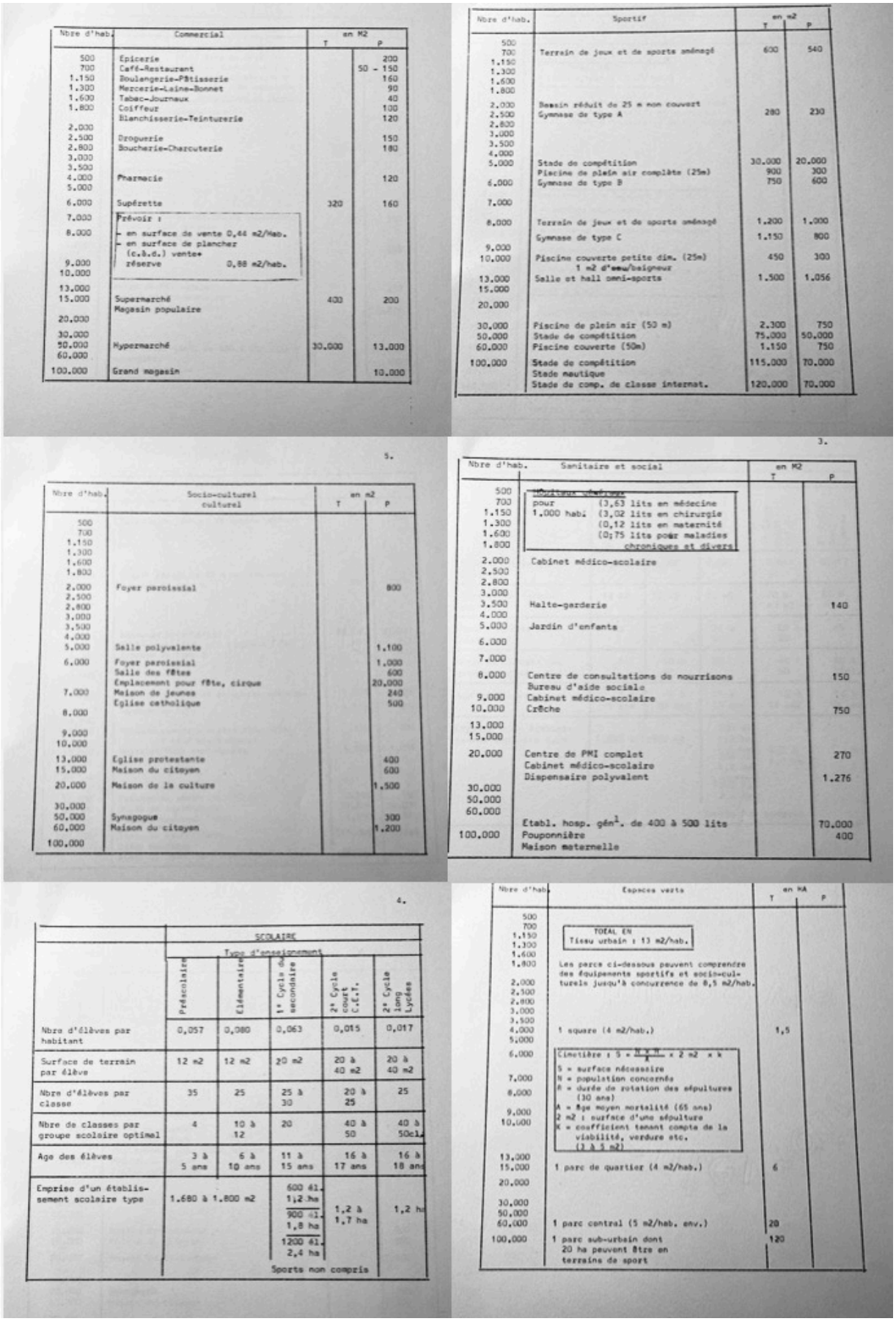
AGENCE D'URBANISME POUR L'AGGLOMERATION STRASBOURGEOISE.

Nbre d'hab.	Administratif	en M2	
		T	P
500	Etablissement postal (en zone rurale)		60
700			
1.150			
1.300			
1.600			
1.800			
2.000			
2.500			
2.800			
3.000			
3.500			
4.000			
5.000	Guichet annexe PTT		400
6.000			
7.000	Recette-perception		200
8.000			
9.000			
10.000			
13.000			
15.000	Brigade de Gendarmerie (7 hommes)		1.000
20.000	Bureau PTT d'attache principal		200
	Centre de paiement de Caisse primaire d'assurance maladie		160
30.000	1 Commissariat de police en ville		400
50.000			
60.000			
100.000			

UNITE PEDAGOGIQUE N° 6
CENTRE DE DOCUMENTATION
N° d'inventaire : alv 128

T = Emprise au sol
P = Surface utile

FIG 106 : Grille d'équipements issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Source : Archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6



Nbre d'hab.	Commercial	en M2 T	en M2 P
500	Epicerie		200
700	Café-Restaurant		50 - 150
1.150	Boulangerie-Pâtisserie		160
1.300	Mercerie-Laine-Bonnet		90
1.600	Tabac-Journaux		40
1.800	Coiffeur		100
	Blanchisserie-Teinturerie		120
2.000			
2.500	Droguerie		150
2.800	Boucherie-Charcuterie		180
3.000			
3.500			
4.000	Pharmacie		120
5.000			
6.000	Supérette	320	160
7.000	Prévoir :		
8.000	- en surface de vente 0,44 m2/Hab. - en surface de plancher (c.à.d.) vente+ réserve 0,88 m2/hab.		
9.000			
10.000			
13.000			
15.000	Supermarché Magasin populaire	400	200
20.000			
30.000			
50.000	Hypermarché	30.000	13.000
60.000			
100.000	Grand magasin		10.000

Nbre d'hab.	Sportif	en m2 T	en m2 P
500			
700	Terrain de jeux et de sports aménagé	600	540
1.150			
1.300			
1.600			
1.800			
2.000	Bassin réduit de 25 m non couvert		
2.500	Gymnase de type A	280	230
2.800			
3.000			
3.500			
4.000			
5.000	Stade de compétition	30.000	20.000
	Piscine de plein air complète (25m)	900	300
6.000	Gymnase de type B	750	600
7.000			
8.000	Terrain de jeux et de sports aménagé	1.200	1.000
	Gymnase de type C	1.150	800
9.000			
10.000	Piscine couverte petite dim. (25m) 1 m2 d'eau/baigneur	450	300
13.000	Salle et hall omni-sports	1.500	1.056
15.000			
20.000			
30.000	Piscine de plein air (50 m)	2.300	750
50.000	Stade de compétition	75.000	50.000
60.000	Piscine couverte (50m)	1.150	750
100.000	Stade de compétition	115.000	70.000
	Stade nautique		
	Stade de comp. de classe internat.	120.000	70.000

5.

Nbre d'hab.	Socio-culturel culturel	en m2 T	en m2 P
500			
700			
1.150			
1.300			
1.600			
1.800			
2.000	Foyer paroissial		800
2.500			
2.800			
3.000			
3.500			
4.000			
5.000	Salle polyvalente		1.100
6.000	Foyer paroissial		1.000
	Salle des fêtes		600
	Emplacement pour fête, cirque		20.000
7.000	Maison de jeunes		240
	Eglise catholique		500
8.000			
9.000			
10.000			
13.000	Eglise protestante		400
15.000	Maison du citoyen		600
20.000	Maison de la culture		1.500
30.000			
50.000	Synagogue		300
60.000	Maison du citoyen		1.200
100.000			

3.

Nbre d'hab.	Sanitaire et social	en M2 T	en M2 P
500	Moyenne générale		
700	pour (3,63 lits en médecine		
1.150	1.000 habi (3,02 lits en chirurgie		
1.300	(0,12 lits en maternité		
1.600	(0,75 lits pour maladies		
1.800	chroniques et divers)		
2.000	Cabinet médico-scolaire		
2.500			
2.800			
3.000			
3.500	Halte-garderie		140
4.000			
5.000	Jardin d'enfants		
6.000			
7.000			
8.000	Centre de consultations de nourrissons		150
	Bureau d'aide sociale		
9.000	Cabinet médico-scolaire		
10.000	Crèche		750
13.000			
15.000			
20.000	Centre de PMI complet		270
	Cabinet médico-scolaire		
	Dispensaire polyvalent		1.276
30.000			
50.000			
60.000			
	Etabl. hosp. gén[1]. de 400 à 500 lits		70.000
100.000	Pouponnière		400
	Maison maternelle		

4.

	SCOLAIRE Type d'enseignement Préscolaire	Elémentaire	1e Cycle du secondaire	2e Cycle court C.E.T.	2e Cycle long Lycées
Nbre d'élèves par habitant	0,057	0,080	0,063	0,015	0,017
Surface de terrain par élève	12 m2	12 m2	20 m2	20 à 40 m2	20 à 40 m2
Nbre d'élèves par classe	35	25	25 à 30	20 à 25	25
Nbre de classes par groupe scolaire optimal	4	10 à 12	20	40 à 50	40 à 50cl.
Age des élèves	3 à 5 ans	6 à 10 ans	11 à 15 ans	16 à 17 ans	16 à 18 ans
Emprise d'un établissement scolaire type	1.680 à 1.800 m2		600 él. 1,2 ha 900 él. 1,8 ha 1200 él. 2,4 ha	1,2 à 1,7 ha	1,2 ha
			Sports non compris		

Nbre d'hab.	Espaces verts	en HA T	en HA P
500			
700	TOTAL EN Tissu urbain : 13 m2/hab.		
1.150			
1.300			
1.600			
1.800	Les parcs ci-dessous peuvent comprendre des équipements sportifs et socio-culturels jusqu'à concurrence de 0,5 m2/hab.		
2.000			
2.500			
2.800			
3.000			
3.500			
4.000	1 square (4 m2/hab.)	1,5	
5.000			
6.000	Cimetière : $S = \frac{N \times \theta}{A} \times 2\ m2 \times k$		
	S = surface nécessaire		
7.000	N = population concernée		
8.000	θ = durée de rotation des sépultures (30 ans)		
9.000	A = âge moyen mortalité (65 ans)		
10.000	2 m2 : surface d'une sépulture		
	K = coefficient tenant compte de la viabilité, verdure etc. (1 à 5 m2)		
13.000			
15.000	1 parc de quartier (4 m2/hab.)	6	
20.000			
30.000			
50.000			
60.000	1 parc central (5 m2/hab. env.)	20	
100.000	1 parc sub-urbain dont 20 ha peuvent être en terrains de sport	120	

FIG 107 : Grille d'équipements issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973. Source : Archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

refus de projets simplistes auxquels il prétend avoir été habitué avec une certaine architecture moderne. C'est en tous les cas en suivant la Théorie de la *Gestalt*[305] ou la psychologie de la forme que les étudiants sont amenés à travailler en respectant cette citation « Le tout est plus grand que la somme des parties ». Cette chaîne organique doit participer à un tout supérieur et ce tout supérieur se trouve être chez Ricardo Porro dans le « contenu », la signification, une condition *sinequanone* au projet.

Ces projets d'urbanisme développés en atelier marquent l'engagement de Ricardo Porro pour la ville et le logement social. Il répond d'ailleurs à un projet composé de deux immeubles de logements situé à Ruel Malmaison aidé par son ancien étudiant de l'école spéciale Guy Rumé[306] et un autre des Beaux-Arts Georges-Henri Ser qui est proche de Bernard Huet. David Bigelman et Henri Ser proposent le projet à Ricardo Porro en 1973 [FIG 110]. Les étudiants de Ricardo Porro à Strasbourg se voient proposer un travail sur la ville nouvelle à l'Est de Brumath et certains choisissent de développer dans le cadre de leur diplôme des études sur ce type de logement[307]. C'est le cas par exemple de Françoise Laroche qui propose deux projets d'immeubles collectifs (unités de vie) inspirés comme l'est Henri Dreysse par ceux de Jean Renaudie à Ivry-sur-Seine [FIG 108]. Le premier projet proposé par Laroche est un projet de logements provisoires destiné à limiter la ségrégation en facilitant dans le noyau ancien le relogement des villes, le relogement sur place des habitants que l'on exile en général sur la périphérie. Laroche se borne à des propositions d'intention. Le second projet [FIG 109] regroupe des logements qui sont organisés autour de services sociaux collectifs. L'ensemble est destiné à former une unité de voisinage, le regroupement de plusieurs unités de vie avec équipements. Il s'agit de mentionner le caractère modulaire des logements proposés, en duplex et triplex sous la forme d'une architecture organique et proliférante. La soutenance se déroule en juin 1974. David Bigelman, Jean Dick, Antoine Pfirsch, Philippe Revault font partie du jury. [308].

---

[305] Du verbe *Gestalten* qui veut dire « mettre en forme, donner une structure signifiante ». On trouve son origine chez Goethe.

[306] Entretien mené par l'auteure de Guy Rumé le 22 juin 2021. Giuli/Rumé, Tome III. À la suite d'un conflit avec Ricardo Porro, Georges-Henri Ser propose un projet de crèche à Guy Rumé toujours situé à Ruel Malmaison ce que Ricardo Porro n'appréciera évidemment pas. Celui-ci considèrera d'ailleurs le projet de Rumé comme « très mauvais » lorsqu'il en prendra connaissance. Ils se perdront de vue et se retrouveront à l'École d'Architecture de Lille où Guy Rumé obtiendra des heures de vacations en 1986.

[307] Françoise Laroche, *Logements sociaux,* Mémoire de diplôme, École d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, Juin 1974.

[308] David Bigelman enseigne au coté de Bernard Huet à UP8 et fait partie du groupe TAU. Jean Dick est enseignant à l'IAUS et a gagné le concours pour la maison d'arrêt a été édifiée en 1987 avec F. Fernsner, C. Grassi, R. Hoernel et G. Valente, auquel ont participé Ricardo Porro et ses étudiants (Henri Dreysse, Jean-Vendelin Krummenaker) Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Jean-Vendelin Krummenker au Tome III. Antoine Pfirsch est un architecte ingénieur ENTS, acteur de la reconstruction à Strasbourg. Architecte-urbaniste. Philippe Revault est un enseignant à l'École d'architecture de Strasbourg (1971-1997).

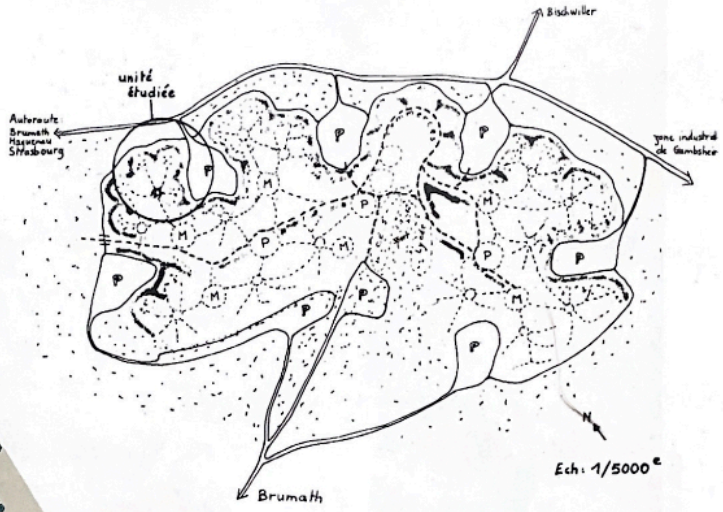
DIPLÔME
UN ENSEMBLE DE LOGEMENTS SOCIAUX

Françoise Laroche, élève de Ricardo Porro
juin 1974

But de l'étude : mettre en évidence certains des problèmes que pose la construction de logements sociaux et essayer de leur apporter des solutions sous forme de projets d'architecture. Travaux qui composent le diplôme :
– le « mémoire préliminaire » [...] comprend un aperçu historique qui permet de situer les conceptions actuelles des projets de logements sociaux par rapport aux réalisations antérieures ; de nos jours, l'un des principaux soucis est d'éviter « la monotonie architecturale des villes neuves et la ségrégation sociale qui y règne » (F. Choay) ;

– le premier projet est un projet de logements provisoires, destiné à limiter la ségrégation, en facilitant, dans le noyau ancien des villes, le relogement sur place des habitants que l'on exile, en général, sur la périphérie ;

- le deuxième projet (ici présenté), est celui d'une « unité de vie », ensemble de logements organisés autour de services sociaux collectifs, dans une agglomération nouvelle (située à l'est de Brumath). Il voudrait améliorer le cadre de vie, en essayant de le rendre plus humain et plus agréable.





Plans d'étage de deux immeubles collectifs distribués par coursive

202

FIG 108 : Diplôme de Françoise Laroche « Un ensemble de logements sociaux » Unité de voisinage et plans des logements. Source : Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *D es Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg*, Volume 2, Dessins, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p 202.



FIG 109 : Diplôme de Françoise Laroche « Un ensemble de logements sociaux » Maquette et plans des logements. . Source : Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *Des Beaux-Arts à l'université, enseigner l'architecture à Strasbourg,* Volume 2, Dessins, Éditions Recherche, École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg,p 203.

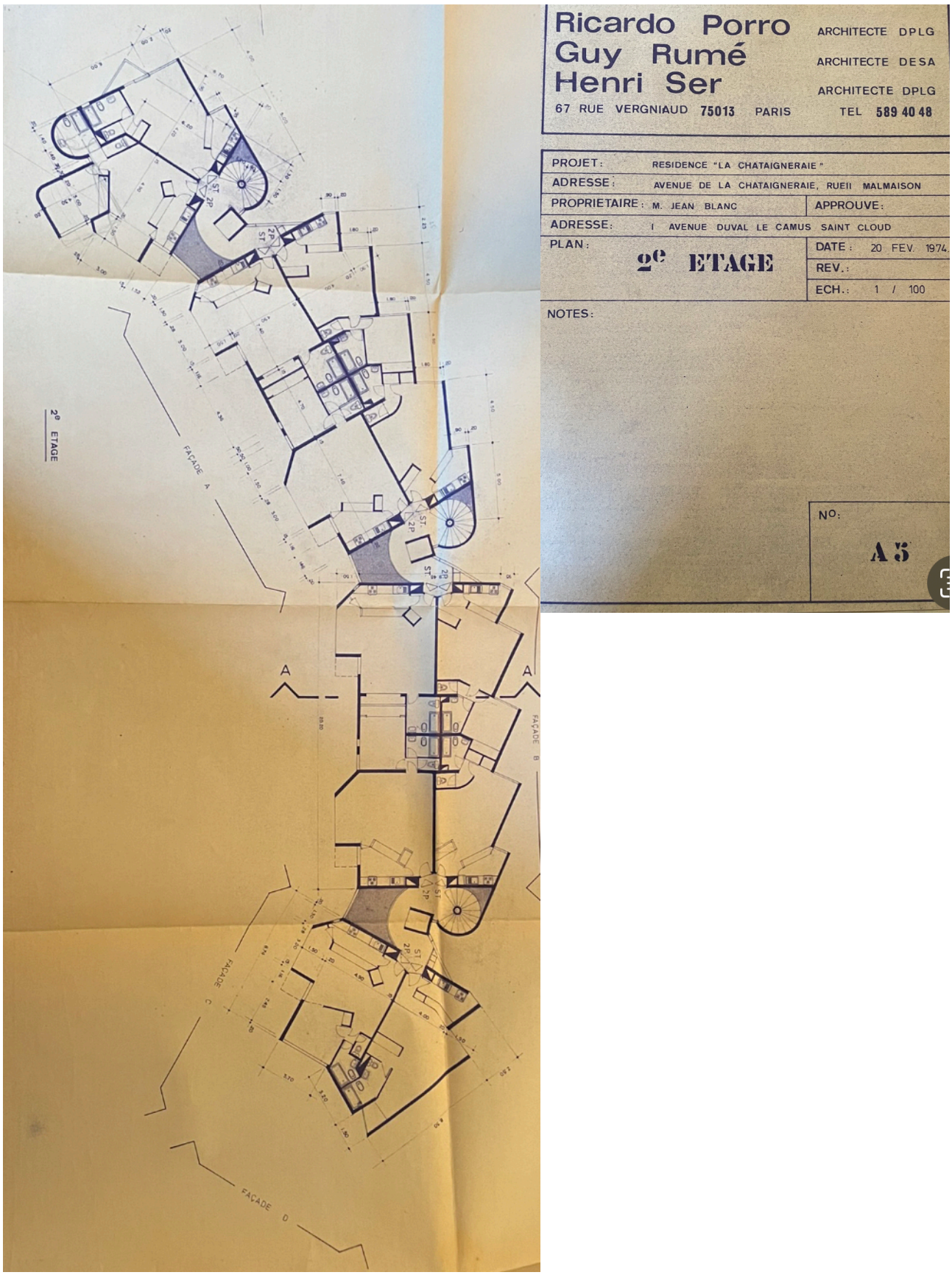


FIG 110 : Projet de logements de Ricardo Porro, Henri Ser et Guy Rumé. Ruel Malmaison. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriela Porro.

Suivant les idées de son Maître, elle remet en question les réalisations pratiques de l'architecture rationnelle[309]. Admettant que la critique est formulée et admise dans la plupart des pays mais pointant du doigt le fait que « les remèdes proposés n'ont pas encore fait leurs preuves », son objectif est d'éviter « la monotonie architecturale des villes neuves et la ségrégation sociale qui y règne » et d' « améliorer le cadre de vie et le rendre plus humain et plus agréable ». L'étude historique développée dans son mémoire permet de situer les conceptions des projets de logements sociaux de l'époque par rapport aux réalisations antérieures. Après une prise de conscience du problème des mal-logés – réactions humanitaires, réformateurs sociaux socialistes et communistes, revendications politiques – elle s'attarde sur les premières réalisations, les cités ouvrières, sur la conception des logements ouvriers et sur l'intégration des logements sociaux dans les projets d'urbanisme (problèmes d'hygiène, méthodes de constructions des groupements d'habitation, grands ensembles, hauteurs, circulations). Depuis cette étude, elle se donne l'objectif d' « organiser les noyaux de vie autour des équipements collectifs », l'élément de base étant « une unité de vie », « associer dans une même « unité de vie » des logements sociaux et des maisons individuelles », enfin « créer pour le piéton des espaces variés à l'échelle de l'homme et pouvant satisfaire une partie de ses goûts ». Au niveau de l'architecture, ses objectifs sont de « mêler des appartements de plans et de standings différents, mais de qualité équivalente », de « fournir à tous les logements les équipements fonctionnels devenus indispensables dans la vie moderne et répartis le plus judicieusement possible dans l'espace disponible », « offrir des pièces de séjour agrandies par un jeu de différences de niveaux », et enfin « de ne pas faire porter les différences de standing que sur des éléments quantitatifs comme des équipements supplémentaires et une surface de plancher ».

Même si l'orientation prise par Françoise Laroche semble conforme aux attentes de Ricardo Porro tout au moins en ce qui concerne la remise en question du logement moderne rationnel, elle ne s'engage pas dans un projet s'articulant avec la théorie esquissée dans ses cours et basée sur les formes et les contenus de l'architecture, approche dans laquelle d'autres étudiants s'engageront.

---

[309] Françoise Laroche s'appuie sur Ragon, Gibberd, Riboud et propose une analyse descriptive des logements sociaux projetés ou réalisés, son *corpus* allant des oeuvres de Ledoux à celles d'Owen, Fourier, Müller, Chabert, Garnier, Le Corbusier, Bossom, Powel et Moya, Aillaud, Mies Van der Rohe, May, Candilis, Josic, Woods. Françoise Laroche s'appuie sur des ouvrages généraux comme ceux de Thomas More, Champigneulle, Choay, Christ, Emery, Giedion, Lavedan, Ostrowsky, Pawlowsky, Pevsner, Ragon et d'autres qui pointent les problèmes des logements sociaux comme ceux de Coing, Chombart de Lauwe, Guerrand, Houdeville et enfin Boudon.

V.IV Les premiers tâtonnements d'une articulation théorie/pratique

> Je me permets de souligner que sans l'intervention dans le corps enseignant il y a trois ans de Monsieur Ricardo Porro, ma formation et celle de beaucoup d'autres n'aurait pas été essentiellement théorique, elle l'aurait été purement et simplement. Je formule l'espoir de voir l'occasion donnée à M. Porro de s'exprimer encore et nettement plus quant à l'enseignement dans une école d'architecture[310].

Ricardo Porro enseigne depuis 1965 une interprétation phénoménologique de l'architecture et de l'urbanisme depuis l'histoire de l'art et celles des idées. Or, ce cours théorique qui s'inspire du tableau panofskien n'a jamais été vraiment publié. Certains étudiants articulent pourtant la théorie et la pratique du projet depuis les aspects du contenu développés en cours par Ricardo Porro en l'appliquant au concept d'unité de voisinage. C'est le cas de Gérard Chauvelin[311]qui reconnait que son diplôme est dans la majeure partie de ses aspects « comme l'application d'une théorie ». Il le soutient le 2 juillet 1974 et propose un projet de quartier de 3000 logements industrialisés, pour 15000 habitants, c'est-à-dire une unité de vie dans une unité de voisinage [FIG 111]. Le projet respecte la grille d'équipements publiée par l'Agence d'Urbanisme de Strasbourg » et la façon de le travailler s'appuie largement sur la recherche en trois dimensions par maquettes.

> Le cheminement du projet a consisté à faire à partir d'un avant-projet d'urbanisme tridimensionnel un projet de logements s'y adaptant par la disposition générale des accès, des éclairages, des équipements publics, semi-publics et privés. Cette étude plus précise influence et remodèle l'avant-projet général en y mêlant les résultats plus finement élaborés. Ainsi, l'avant-projet d'urbanisme oriente la partition du groupement en unité de voisinage et unité de vie et précise leur forme spatiale. Il définit les équipements depuis les inter-relations et les relations entre les parties et la forme du tissu urbain[312].

Gérard Chauvelin vise l'optimisation d'une construction par le procédé industrialisé Sceper-Dumez (procédé Variel), par une communication psycho-symbolique de l'utilisateur avec l'espace engendré [FIG 112]. Chauvelin tente ainsi d'examiner les significations en Architecture dans le cadre de l'industrialisation et considère l'Architecture depuis la fonction, la construction, l'économie mais aussi la signification :

---

310 Larbi Bouyad, *Projet d'architecture et d'urbanisme, Mémoire de fin d'études*, Institut d'Urbanisme et d'Architecture, 1974. Larbi Bouayad que Ricardo Porro a suivi passe également son diplôme en novembre 1974. Son mémoire est intitulé « Projet d'architecture et d'urbanisme » et est basé sur un dialogue entre l'orient et l'occident. Le jury est composé de Najm Oud-din Bammate, Directeur de la Division de la Culture à l'UNESCO, de Philippe Boudon, architecte, Jacques Famery, Architecte et Plasticien, Antoine Grumbach, architecte et Ricardo Porro.

311 Gérard Chauvelin (1949-2021) sera associé à Paul Chemetov. AUA. Équipements publics des Halles (1979-1985). La Grande Galerie de l'Évolution (1987-1994). Cité Technique du bâtiment (1978).

312 Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974. Les citations suivantes sont issues de la même source.

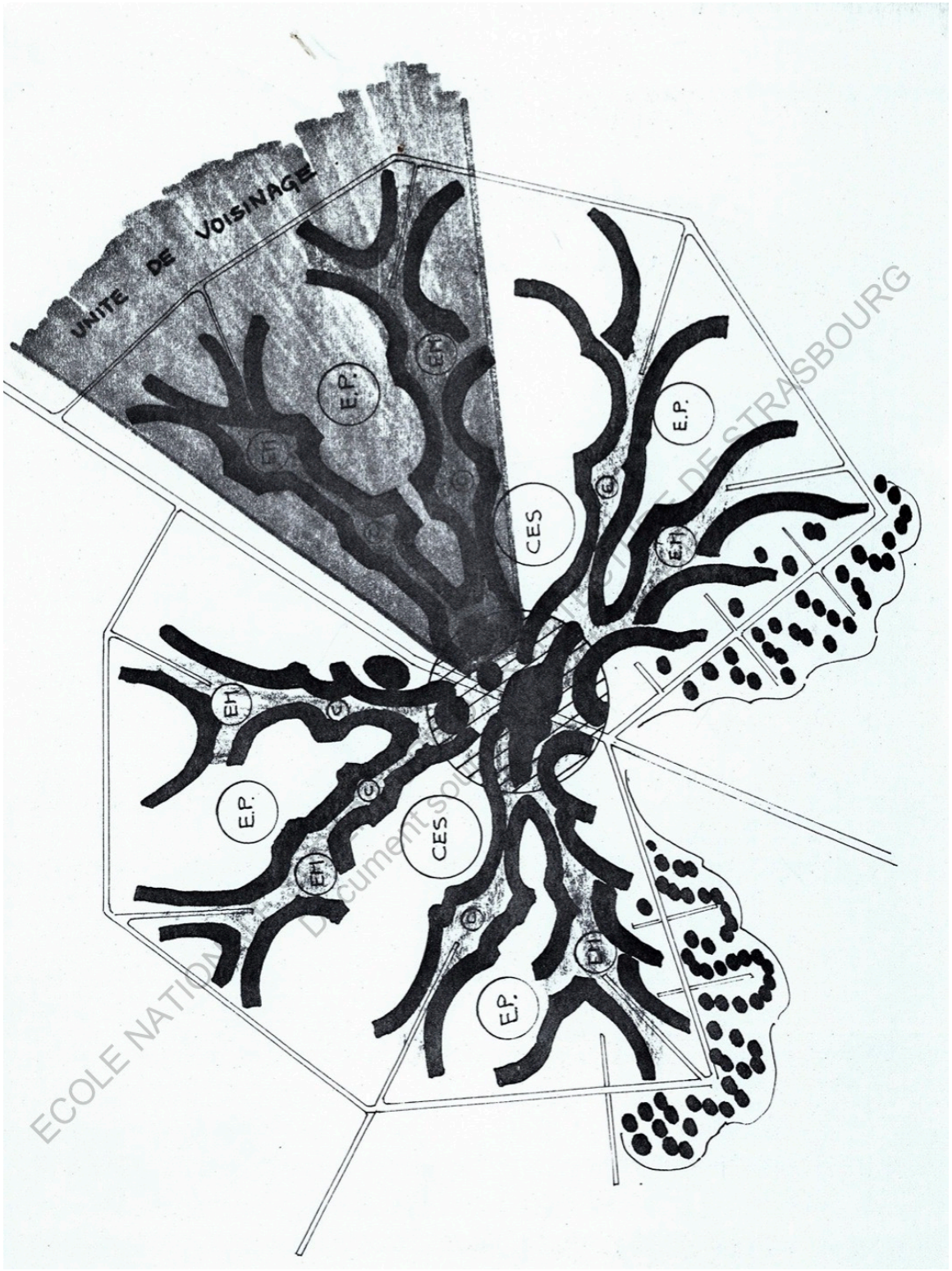
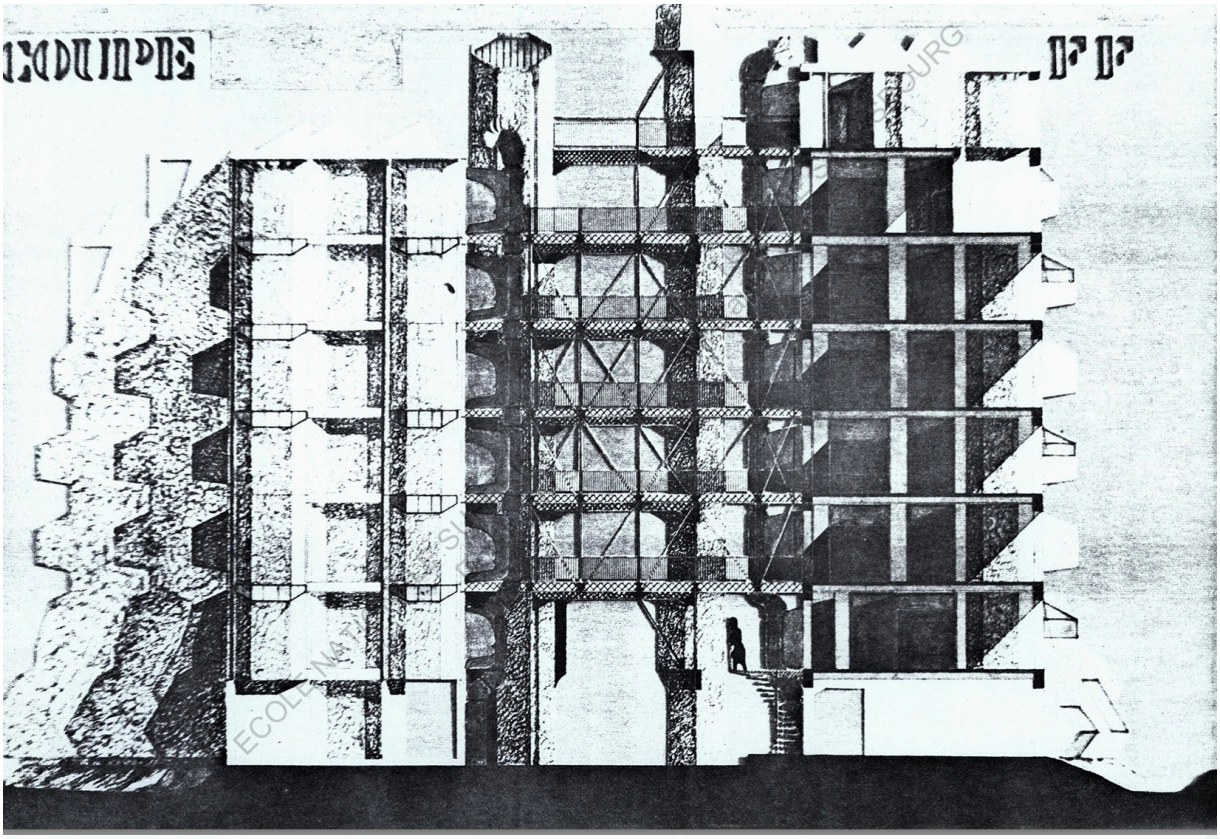


FIG 111 : Unité de voisinage. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.



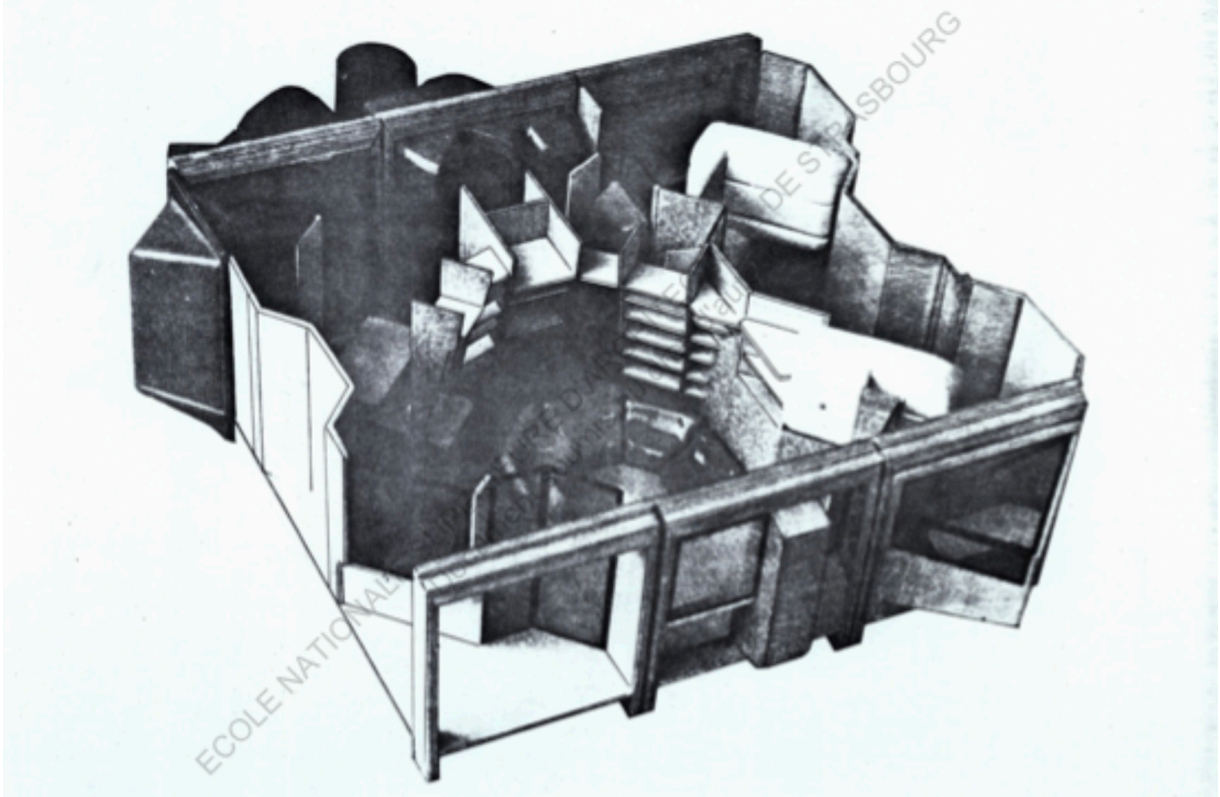


FIG 112 : Coupe des logements. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.
FIG 113 : Perspective de l'intérieur des logements. Source : Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés,* Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

> De même qu'il n'y a pas d'architecture sans résolution fonctionnelle, il n'y a pas d'architecture sans signification. L'objet, par son jeu de formes, par les contenus archétypes de ses articulations deformes, par l'emploi du temps vécu qu'il crée, se doit toujours de communiquer aux utilisateurs son *contenu médiat*[313].

Chauvelin superpose à son projet une *image,* celle de la croix [FIG 111]. Le centre figure un organisme écartelé dans les quatre directions principales des unités de vie. Cette figuration peut se lire comme un retour au principe humain et naturel « en opposition avec la société décadente et pervertie par la technique, que l'on peut lire comme la manifestation dans ses branches, la manifestation se comprenant comme la représentation du monde en tant que matière et homme ». Cette superposition est travaillée en accord avec les contraintes du programme. Il a volontairement choisi le logement qui est « voué par oppression économique et politique à une architecture minimum se résumant la plupart du temps à un exercice de construction ». Il souhaite conduire un projet d'une façon qui correspondrait « au besoin qu'a le produit industriel d'être « réarchitecturalisé » et pose le problème de l'intervention de l'architecte dans d'habitat social pour lequel il remarque une résistance des moyens conventionnels de construire [FIG 113]. Ainsi, l'approche de Gérard Chauvelin est proche de celle de son maître, approche dont il respecte les concepts et le modèle – celui de l'unité de voisinage – depuis les aspects théoriques comme le *contenu médiat*, *l'image superposée* (le symbole de la croix), *la tradition*, Chauvelin tente de réconcilier l'expression de l'architecture avec un procédé industriel tout en tentant de prouver qu'un tel procédé peut donner des formes expressives et signifiantes.

Chacun de ces étudiants que cela soit Dreysse, Bouyad ou Chauvelin respecte alors la théorie esquissée par leur maître et le modèle de l'unité de voisinage. Depuis un cours basé sur une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine », les projets montrent une dialectique entre une forme et un contenu (signification), une idée représentée par une image possible, image – souvent une référence qui exprime la crise – qui va générer le projet tout entier avec un principe organique générateur articulé par un lexique et une syntaxe. La théorie de Ricardo Porro, bien qu'enseignée, n'a encore jamais été publiée.

V.V Une recherche théorique avortée pour le CORDA : Les aspects du contenu en architecture

1974 est une année importante pour Ricardo Porro puisqu'elle marque également un temps de recherche et témoigne de son positionnement critique – qui ne l'a pas à cette époque? – mais aussi décalé. Cette période à l'école d'Architecture de Strasbourg est caractérisée par sa tentative de la mise en place d'une articulation entre Histoire, Théorie et pratique critique de l'architecture et de l'urbanisme.

L'architecte s'étant déjà exposé au regard des sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond et celui d'autres architectes qui l'ont amené à s'interroger en 1968 et 1969 sur sa pensée théorique définie

313 Gérard Chauvelin, *id.*

comme une « phénoménologie de la conscience architecturale » par Henri Raymond lors des deux Séminaires du RAUC de 1968 et 1969. La principale discussion concernait les messages que peut ou doit (ou pas) véhiculer l'architecture. Henri Lefevre avait reconnu qu'à part Ricardo Porro, peu parmi les autres participants avaient fait l'effort de cette articulation entre pensée théorique et pratique.

Cette fois-ci, I'architecte participe aux Rencontres pédagogiques *Histoire et Théories de l'architecture* du 17 et 20 Juin 1974 organisé par l'Institut de l'Environnement. Ces deux jours sont marqués par un engagement théorique sous la forme de communications de la part de Ricardo Porro, Philippe Boudon, Roland Castro, Antoine Grumbach, François Lautier, Bruno Queysanne; Nicolas Ragno, Claude-Henri Rocquet, Henri Bresler, Spohie Charpentier, Pierre Clément, Jean-Louis Cohen, Groupe Syntaxe (Castex, Panerai, Depaule, Celeste, Raymond), Manar Hammad, Robert Joly, Pierre Lefevre, René Tabouret, André Vaxelaire, Jean-Claude Vigato mais également par des conférences de personnalités étrangères comme Diana Agrest qui donne un titre sadien à sa communication « Les infortunes de la théorie », Mario Gandelsonas, Joseph Rykwert, Manfredo Tafuri et Alexander Tzonis. L'intérêt de ces journées de Juin 1974 est d' « ausculter, avec un peu de recul, l'espérance que portait une volonté commune quelques années avant celle d'une rupture avec « le système des Beaux-Arts »[314] ».

La communication de Ricardo Porro publiée dans un rapport en 1975[315] et intitulée « Aspects du contenu en Architecture » définit l'architecture adaptée à l'homme comme celle qui « ne se définit pas uniquement par le fait qu'elle facilite telle ou telle action quotidienne » :

> Une architecture adaptée à l'homme est une architecture qui l'exprime, dans laquelle l'homme se reconnait. Le bâtiment, la ville lui renvoient une image de sa propre histoire, de ses valeurs et même de ses phantasmes. Si l'architecture qui se fait en ce moment lui est étrangère, c'est qu'elle a cessé d'avoir un sens[316].

Pour Ricardo Porro, il s'agit de « faire l'effort de comprendre les rapports qu'entretient l'architecture avec ses signifiés » et de « tenter de cerner dans les différentes étapes de notre histoire les modalités à travers lesquelles l'architecture a pu être reflet et expression ». Ricardo Porro travaille dans cette direction depuis quelques années. En partant d'oeuvres et de mouvements spécifiques, il tente de dégager « les contenus qui s'y trouvent exprimés ». Cette communication propose d' « analyser les différents types de contenu qui s'expriment en architecture », d' « éclaircir les rapports qui existent entre eux et les niveaux de signification qu'ils structurent », et enfin de « rechercher quelles pourraient être les bases pour une méthode d'analyse de ces contenus ». Ricardo Porro considère que le problème de la signification en architecture doit être l'intérêt des théoriciens, des architectes qui se posent le problème

---

[314] Jean-Paul Lesterlin, Avant-propos du Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974* / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975.

[315] Ricardo Porro, « Aspects du contenu », Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; Diana Agrest ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 89-95. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[316] *id.*p.90.

du sens de leur travail et de ceux qui sont chargés de former les nouvelles générations d'architectes et que cela a été le cas pour Mies Van Der Rohe, Le Corbusier ou encore Wright – qui a été plus explicite que les deux autres selon lui – bien qu'ils n'aient pas toujours parlé du contenu de leurs oeuvres. Cependant, Il déplore que « la nouvelle génération ne retienne que le côté formel de l'oeuvre des maîtres du XXème siècle » et que soit faite « une utilisation formaliste d'un langage que les architectes ne domine plus ». Les architectes, oubliant ou niant leur rôle d'artistes, s'évertuent à faire une architecture sans contenu « ce qui est une contradiction dans les termes » alors que « les peintres, sculpteurs, écrivains expriment les vécus importants de l'époque ».

Si certains ouvrages consacrés à l'analyse des contenus mettent l'accent sur « la symbolique d'un type d'expression architecturale » , d'autres montrent « l'oeuvre en tant que structure sociale ». Il lui paraît nécessaire de trouver un cadre d'analyse plus général qui permette une meilleure compréhension des relations entre les différents types de contenu. Cela l'amène à distinguer cinq types de contenu baptisés : *contenu immédiat*, *tradition, persuasion*, *image superposée*, *contenu médiat*[317].

Ricardo Porro donne ensuite une définition de ces cinq aspects du contenu qui permettent à la fois d'interpréter une architecture existante mais également qui deviennent les conditions de possibilités d'un projet. Le premier, *le contenu immédiat*, permet de comprendre la fonction pour laquelle les oeuvres sont destinées. C'est l'identification immédiate du bâtiment. Ce niveau de signification correspondrait en architecture à ce qui est « le *thème* dans la peinture ou la sculpture figurative ». Le second est la *tradition* – d'un pays ou d'une région – dont l'expression apparaît dans certaines oeuvres. Ce sont les constantes formelles en architecture que l'on peut retrouver dans d'autres domaines culturels. Cependant, il précise que ce type de contenu peut apparaître là où il n'existait pas de tradition architecturale déjà formée. En effet, il avance qu'un bâtiment peut exprimer des aspects essentiels d'une tradition qui n'ont pas trouvé jusque là une expression en architecture[318]. Le troisième aspect est *la persuasion*. Ricardo Porro évoque les cas où l'architecture est mise en oeuvre afin d'agir sur l'action ou les croyances de l'homme à travers la création d'une ambiance ou même d'un discours. Ce serait le cas pour l'architecture de Las Vegas où tous les artifices seraient utilisés pour amener le client à entrer dans la salle de jeu et y rester le plus longtemps possible. Le quatrième aspect est *l'image superposée*. Il y aurait *image superposée* là où les éléments de l'architecture sont eux-mêmes image ou symbole d'une autre réalité. Il cite la Cappela Pazzi où le cube représente la terre et la demi-sphère de la coupole le firmament qui présente une image de l'univers créé. Dans d'autres cas, Porro avance que le bâtiment dans sa totalité peut être une image figurative comme c'est le cas pour la Place St Pierre du Bernin ou la Villa Savoye de Le Corbusier. Enfin, Porro livre le cinquième aspect du contenu qui est *le contenu médiat*.

---

317 Ici, Ricardo Porro ne dit pas qu'il fait référence au tableau d'Erwin Panofsky qu'il interprète depuis 1967. Panofsky dans les *Essais d'iconologie* définit les différents niveaux d'interprétation d'une oeuvre et noue une relation dialectique entre l'histoire des formes au courant d'idées des époques concernées.

318 Même s'il ne l'évoque pas, il pense sans doute ici aux écoles d'Art de La Havane et à leur architecture métissée jamais exprimée à Cuba si ce n'est en peinture par Wifredo Lam.

> Une oeuvre peut ou non exprimer directement sa fonction, se rattacher ou non à la tradition nationale. Elle peut ne pas avoir l'intention de persuader ni se prêter à une lecture de symboles. Mais toute oeuvre d'architecture valable est une image puissante de tout un monde social, d'un moment de civilisation. En révélant les problèmes et les phantasmes d'un type de société, ce contenu rattache l'architecture à une époque, à une civilisation bien précise. Tous les autres types de contenu lui sont subordonnés. Dans l'oeuvre d'un Mondrian, les significations ne s'expriment ni par le thème, ni par le symbole. Le fait même de son abstraction est l'expression d'un monde[319].

C'est Antoine Grumbach[320] qui parait le plus proche de la pensée de Ricardo Porro lors de ce séminaire quand il convoque l'écrivain Georges Bataille qui selon lui « fait la démonstration de l'insuffisance du principe de l'utilité classique et d'une représentation du monde strictement économique et dégage le concept de « part maudite » dont la présence ou l'absence pourrait bien désigner celle de l'architecture ». Cette « part maudite » a quelque chose de commun avec deux des aspects du contenu que détaille Ricardo Porro dans sa théorie, *l'image superposée* et *le contenu médiat q*ui concerne tous deux l'architecture parlante, monumentale et symbolique. Grumbach l'explique très bien en arguant que « l'assaut mené par les rationalistes contre la question de l'ornement et du monumental a concédé leur autorité à l'économique et au fonctionnel pour faire signifier la modernité à l'économique ». Selon Grumbach, « le visible, la forme ne seraient reconnus par les institutions que si elles se donnent à voir comme l'expression de la machine ». Or, ce glissement de référents pourrait bien selon Grumbach avoir son fondement dans « une attitude puritaine qui assimile trop vite le social à la critique des dépenses somptuaires ». À un discours freudien qui reconnait que l'essentiel se loge dans « l'inclassable, le hasardeux, les erreurs que le rêve effectue » s'oppose l'affirmation que « la vérité se loge dans la pureté des objets construits ». Or, pour Grumbach, la mise à l'écart des lois de composition classique, du monumental et la condamnation des ornements organisent le domaine bâti « hors de toutes les possibilités d'expressions symboliques ». Prenant exemple sur Haussman et ses compositions et ornements, il argue qu'ils s'ordonnent « autour du projet de quantifier le beau » de même que l'art nouveau et l'expressionnisme allemand témoignent d' « un essai de prouver que les questions de forme ne sont pas hors de la question sociale ». Ainsi, le véritable refus de la différence se joue selon lui « dans l'irruption de l'architecture internationale qui organise l'interdiction de la dépense somptuaire et de la perte » . Poursuivie par le complot surprenant de l'économique et du social, une « part maudite » des constructions peut avoir à faire avec ce que parfois les bâtiments transmettent et qui ressort de l'architecture. Cette « part maudite » rarement présente dans les constructions s'offre comme un objet que l'on aimerait voir nommer par l'histoire et la théorie de l'architecture selon lui. C'est cette « part maudite » qui se met en place depuis le début des années 1960 dans l'enseignement de Ricardo Porro et sa pratique personnelle.

---

[319] Ricardo Porro, *op.cit,* p. 92.

[320] Antoine Grumbach, « À propos d'Histoire et Théorie de l'Architecture », *op.cit*, pp. 71-81.

A contrario, c'est le groupe Syntaxe constitué de Jean Castex, Patrick Celeste, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai et Michel Raymond[321] qui parait le plus éloigné de la pensée de Ricardo Porro. Il considère qu'au cours des débats « la discussion portait presque exclusivement sur les dimensions poétiques, perceptives et fantasmatiques de l'espace en laissant de côté d'autres dimensions importantes, en dépit de ce qu'affirmaient d'autres protagonistes » et que cela opérait « une réduction aussi grave que celles qu'ils dénonçaient ». Ce groupe veut faire entendre une autre voix, opposée ou complémentaire. Son exposé sonne en partie comme une critique aux idées exposées lors de la communication de Ricardo Porro. Le problème de la théorie de l'architecture pour ce groupe ne peut être posé indépendamment de celui de l'histoire de l'architecture – ici il est en accord avec Porro – « dans ses relations avec l'histoire économique et sociale ». Là, ce point reste à prouver pour Ricardo Porro même si l'on sait que sa préoccupation était d'ordre social lors de la construction des écoles d'Art de La Havane, qu'il a du également se prêter aux restrictions économiques et s'y adapter notamment pour les matériaux employés, du fait du blocus américain. Il ne le théorise cependant pas ou pas précisément même si cela entre dans le cadre du *contenu médiat*. Le Groupe Syntaxe ne peut concevoir une architecture « qui prétendrait se limiter à la description d'une évolution des formes sans en marquer les dépendances culturelles et sociales c'est-à-dire considérer l'architecture et la production artistique en général comme un champ autonome obéissant à des règles indépendantes des conditions de sa production ». « L'espace sensible » ne devrait pas selon lui conduire à évacuer « l'approche intellectuelle qui précède la réalisation, la pratique de l'espace qui appartient à l'habitant et non à l'architecte ». La confusion entre espace sensible, espace architectural[322], espace de la pratique pourrait conduire à considérer l'architecture « comme un simple événement plastique et masquer son contenu social et la place dans le processus de conception ». Cependant, le groupe avance que « considérer l'histoire de l'architecture comme le fait Tafuri comme partie de l'histoire du travail – comme par exemple expliquer Palladio en parlant de la révolution agricole de l'Italie du Nord au seizième siècle – ne suffit pas à expliquer l'architecture de Palladio ». Ainsi, il lui semble important de distinguer à l'intérieur d'une histoire sociale différents niveaux spécifiques, celui d'une histoire de la ville et de l'urbanisation mettant en évidence pour chaque période déterminée « le rapport typologie/morphologie urbaine » et leur relation avec le contexte économique, politique et idéologique ainsi que celui d'une histoire de l'architecture mettant en évidence « des modèles spatiaux, des codes syntaxiques et rhétoriques, des solutions formelles ou constructives et leur articulation avec les conditions de production, avec l'idéologie, avec les transformations relatives au développement de la société ».

Le groupe considère que la pratique de l'architecture en pleine transformation ne peut plus se satisfaire d' « un savoir diffus laissant la phase de mise en forme dans un champ aveugle peuplé d'états

---

[321] Groupe syntaxe, « Architecture, Histoire et Théorie », *op.cit*, pp. 141-149. Voir également la Revue *AMC* n°34, juillet-août 1974.

[322] Ensemble des moyens de conception et de représentation selon le sociologue Henri Raymond.

d'âme ». La théorie de l'architecture doit revêtir un double aspect, d'une part celui d' « élaborer et ordonner les concepts permettant une approche raisonnée du projet, éprouvés dans l'analyse d'oeuvres existantes analyse, théorie, projet, histoire formant un tout indissociable ». Cette approche doit partir de l'espace sur une logique « qui n'exclut pas la poésie et le plaisir mais ne subordonne pas la création aux aléas d'une intuition incontrôlée ». Le groupe considère que l'architecture de Louis Kahn « prouve l'existence d'une telle logique et que celle-ci n'interdit pas d'accéder au monumental ni de provoquer l'émotion ». D'autre part, la théorie doit proposer « une articulation de l'architecture avec les autres domaines de la connaissance » et son insertion dans la société. L'enseignement ne doit plus se réduire « à la stimulation narcissique d'une poétique dont la finalité serait dans la seule jouissance de l'architecte ».

Ce « parti pris » – puisque c'est le titre que donne le groupe à son article dans *AMC* – résonne comme une critique à la théorie de Ricardo Porro qui n'est pas le seul à se pencher sur la communication de l'architecture pensée comme image puisque Mana Hammad du groupe 107 (*Pourquoi une sémiotique de l'architecture?*) considère que l'architecture peut être questionnée d'un point de vue sémiotique puisqu'elle est signifiante et cherche à démontrer que l'architecture fonctionne comme un langage. Gandelsonas, faisant la critique du fonctionnalisme, présente la sémiotique comme « la planche de salut pour toute réflexion à propos de l'architecture » . II ne reste selon lui que la sémiotique pour sortir de la crise. Grumbach et Castro (*D'une langue morte à faire renaître*) déclarent qu'il n'y a pas d'architecture sans signification. Ce dernier avance même : « L'architecture est le lieu d'un paradoxe : donnant à penser avec des images, elle s'invalide d'être construction » et accuse la production des trente dernières années d'être « un visible insupportable ».

Quant à Philippe Boudon[323], il ne croit pas qu'on puisse confondre une sémiologie de l'architecture dont l'objet est la communication, comme c'est le cas de toute sémiologie, avec une théorie de l'architecture qui se donne pour objet l'architecture et non, au premier chef, la communication par ou dans l'architecture, même s'il s'avère que la communication y joue un rôle important. De même, il ne croit pas qu'il faille confondre Théorie et Histoire et attendre de l'Histoire la Théorie même puisée ou ayant sa source dans l'Histoire. Boudon fait la différence entre « l'espace architectural et l'espace architecturologique », résultat final d'un espace de conception. C'est pour Boudon cet espace là qui doit être d'un travail théorique. C'est à cette fin qu'il a proposé comme pertinence d'une connaissance de l'architecture l' « échelle ». Par échelle, il faut entendre un concept théorique qui recouvre la question fondamentale de savoir « à quelle échelle référer un espace architectural en tant que lui ont été données des mesures par rapport à de telles échelles ». L'échelle ainsi posée paraît à Boudon pouvoir fournir la pertinence d'une recherche théorique sur l'architecture. Les proportions ne sont pas les seules échelles à partir desquelles l'espace peut être mesuré. Le but d'un travail serait pour Boudon de dégager ces échelles et d'examiner leurs interrelations. Cette pertinence de connaissance de l'architecture

---

[323] Philippe Boudon, « Théorie et Théorie », *op.cit,* pp. 55-67.

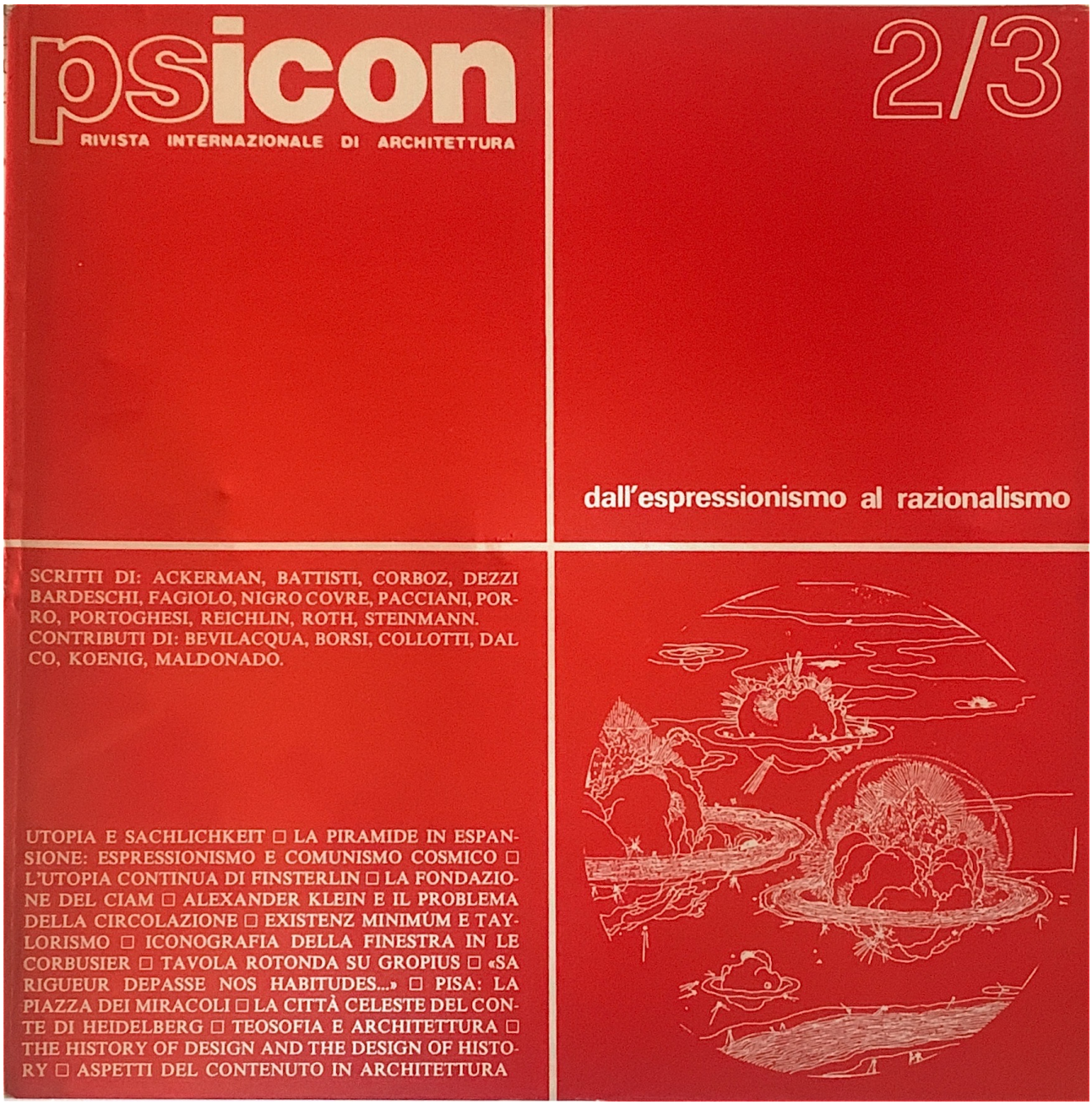


FIG 114 : Première de couverture de la revue italienne *Psicon 2/3* . Source : Archives de l'auteure.

correspondrait plus qu'une autre au point de vue de l'architecte. Quand Porro définit cinq aspects du contenu, Boudon les nomme niveaux ou encore « échelles » qui demandent à être définis. C'est en effet à partir des différents niveaux d'interprétation de l'oeuvre d'art chez les historiens de l'art allemands comme Wöllflin et Panofsky que Porro pense sa théorie. Il ne semble pas que cette conception des critères d'interprétation soit erronée mais critiquée davantage par le Groupe Principe ainsi que par Philippe Boudon parce que le choix des critères leur semble insuffisant voire inadapté à l'architecture telle qu'elle se conçoit après 1968.

La recherche effectuée par Ricardo Porro n'est pas retenue par le CORDA mais le texte théorique « Cinq aspects du contenu » sera publié dans son intégralité dans la Revue italienne *Psicon* publiée l'année suivante en Janvier 1975 et intitulée *Dall'espressionismo al razionalismo*[324] [FIG 114]. La Revue dirigée par les architectes italiens Giulio Carlo Argan, Sergio Bettini, Eugenio Garin et Ludovico Quaroni est introduite par l'article de Paolo Portoghesi intitulé *Espressionismo e rationalismo : utopia e sachlichkeit* (Expressionnisme et rationalisme : utopie et *Sachlichkeit*) qui rappelle les intentions des expressionnistes :

> Pour les expressionnistes, l'architecture devait avoir une valeur évolutive permanente et vérifier sa capacité à investir au maximum les problèmes de l'existence. L'expressionnisme comme le gothique tardif et le baroque reste une architecture brisée, un processus qui est resté inachevé avant même d'avoir sombré dans le concret[325].

Le titre de l'article de Ricardo Porro est sensiblement le même que celui qu'il avait proposé pour la recherche du CORDA, *Cinq aspects du contenu en architecture,* aspects qu'il cite dans cet ordre : « *Le contenu immédiat, la persuasion, la tradition, l'image superposée, le contenu médiat* ». C'est la première fois qu'il s'apprête à exposer d'une façon précise ces cinq aspects en s'appuyant sur de nombreux exemples. L'introduction de l'article comme à son habitude est un véritable pamphlet contre l'architecture du mouvement moderne et contre l'enseignement de l'architecture qui règne dans les écoles depuis 1968. Il y dénonce surtout l'architecture qui renonce à signifier et introduit son essai théorique en faisant part de son angoisse. Réitérant sa déception pour le quantitatif qui se déploie au détriment du qualitatif et fustigeant les architectes qui se plient facilement aux exigences du demandeur (politiciens, spéculateurs) « qui n'est jamais le peuple », il y adjoint la complicité de certains professeurs « qui poussent à la déformation des étudiants des écoles d'architecture en leur donnant des justifications sociales ». Ces professeurs supprimeraient « toute culture humaniste » en lui substituant « une pseudo-sociologie » qui en France briderait « la créativité des élèves » dont le langage formel serait « vide, pire encore que celui de l'ancienne école des Beaux-Arts » puisque « ce qu'ils font, ce sont des formes académiques et quand il y a des formes un peu différentes, elle ne signifient pas et tombent dans le formalisme le plus total ». Le message du Bauhaus et de Walter Gropius en particulier représente pour Ricardo Porro « la fin de

---

[324] Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne Psicon, n°2/3, Janvier 1975, pp. 152-169. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[325] Paolo Portoghesi, « *Expressionnismo e razzionalismo : utopie e sachlichkeit* », Revue italienne *Psicon,*n°2/3, Janvier 1975, p. 16.

tout élan individuel et la création d'une architecture facile pour tous en quelques leçons »[326] , Frank Lloyd Wright ayant perdu le combat contre Gropius venu diriger le département d'architecture à Harvard.

À la suite de ce pamphlet, Ricardo Porro propose une méthode interprétative de l'architecture structurée par ces cinq aspects et régie par une enquête historique depuis un *corpus* architectural choisi. Cette méthode apparaît comme une théorie phénoménologique de la conscience architecturale. Elle permet de déterminer les phénomènes qui ont conditionné la conception d'une architecture. Cette méthode interprétative dispensée en cours d'Histoire par Ricardo Porro depuis 1967 s'articule chez Ricardo Porro avec une approche conceptuelle puisque *Les cinq aspects du contenu* deviennent *a priori* les conditions de possibilité de la conception d'un projet d'architecture et d'urbanisme, articulation qu'il a commencé à enseigner à l'IAUS de Strasbourg. De fait, ce qui apparaît au départ comme méthode d'interprétation devient en réalité une méthode de conception dont il ne montre pas encore tout à fait l'articulation à l'occasion de cette publication.

Afin de poser sa méthode d'interprétation, il convoque l'historien de l'art Erwin Panofsky –qu'il cite pour la première fois depuis son premier texte publié sur sa vision de l'enseignement en 1965[327] – dont il reconfigure le tableau iconologique[328]. C'est en approfondissant les démarches d'Ernst Cassirer et sa philosophie des formes symboliques ainsi que l'approche de l'Histoire de l'Art d'Aby Warburg[329] qu'Erwin Panofsky avait créé une science de l'interprétation des images en 1939 développée dans son ouvrage *Essais d'iconologie,* ouvrage que Ricardo Porro a lu en anglais lors de ses études[330], paru en français en 1967. Ce choix référentiel est caractéristique du fait que Ricardo Porro souhaite intégrer une démarche similaire à son enseignement, c'est-à-dire interpréter le sens des formes comme symbole d'une culture que Panofsky avait reconduit grâce à la leçon de Warburg de la sphère transcendantale à la sphère socio-historique. C'est aussi l'occasion pour Ricardo Porro de montrer au même titre que Panofsky que les grandes traditions savantes, notamment la scolastique médiévale et le néoplatonisme de la Renaissance ont joué un rôle prépondérant pour la signification de l'architecture dans l'Occident chrétien et humaniste.

---

[326] On sait que Ricardo Porro a été corrigé par Gropius en 1949 et qu'il lui porte rancune parce qu'il lui demandé de faire une « architecture plus tranquille ». Voir au Tome I.

[327] Ricardo Porro, « Ricardo Porro», in *L'Architecture d'aujourd'hui,* « Évolution ou Révolution », 1965, mars, n° 119, p. 52-56.

[328] Voir le tableau dans sa forme définitive de 1955 in Erwin Panovsky, *Essais d'iconologie,* Gallimard, 1955.

[329] Cependant chez Panofsky, la notion de symbole prend un accent historique plus accusé. Les tendances universelles de l"esprit humain jouent le rôle d'invariants tout en étant en relation avec les variables de l'innovation artistique.

[330] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Philippe Gresset le 15 juin 2019. Giuli/Greysse, Tome III.

Le premier aspect développé par Ricardo Porro est le *contenu immédiat* qui correspond à ce que Panofsky appelle « la signification primaire ou naturelle[331] », c'est-à-dire extrinsèque par opposition au contenu immanent. L'objet d'interprétation est celui qui saisit les formes, leurs relations et leurs qualités expressives, par identification perceptive mais également par « *empathy* [332]».[333]. Pour comprendre cette signification, le spectateur a besoin de sensibilité mais aussi d'expérience pratique, c'est-à-dire un rapport familier et quotidien avec des objets. Les sources d'interprétation sont d'abord subjectives puis corrigées par un principe régulateur et objectif, l'Histoire des styles c'est-à-dire par une enquête sur la manière dont, en diverses conditions historiques, des objets et événements ont été exprimés par des formes. La description primaire de l'oeuvre implique ainsi que l'on ait plus ou moins consciemment situé cette oeuvre historiquement. Cet aspect de signification panovskien (issu de la pensée d'Aby Warburg) devient pour Ricardo Porro « l'expression de la fonction intrinsèque d'un bâtiment ». En effet, Il transmute le « sujet » d'un tableau (ce qu'il représente mais qui n'en épuise pas la signification) à la « fonction » de l'architecture (la fonction représentée par les formes extérieures du bâtiment mais qui n'en épuise pas non plus la signification) et souligne que *le contenu immédiat* n'est pas une *condition sine qua none* de l'architecture, c'est-à-dire qu'il est possible de ne pas distinguer la fonction de certains bâtiments. Sa méthode interprétative distingue les bâtiments qui dévoilent leur fonction et ceux qui ne la dévoilent pas envers lesquels il émet une critique négative. Ainsi, le *contenu immédiat* détermine le premier point de sa méthode de conception qui est d'exprimer les fonctions d'un bâtiment sur lequel on travaille, condition numéro un d'un projet. La forme extérieure de l'architecture doit chez Ricardo Porro déterminer la fonction interne du bâtiment mais il ne précise pas à ce stade si la fonction dont il parle correspond au message de l'architecture ou à celle de l'usage.

Les trois aspects suivants – la *Persuasion,* la *Tradition* et l'*Image superposée* – correspondent au second aspect d'interprétation du schéma panovskien, c'est-à-dire au sujet secondaire constituant l'histoire des images, histoires et allégories. Ces trois aspects du contenu nécessitent une connaissance des sources littéraires, une familiarité avec des thèmes et concepts spécifiques régulées par l'histoire des types, c'est-à-dire une enquête sur la manière dont ces thèmes ou concepts ont été exprimés par des objets ou des événements. *La persuasion*[334] est un thème très présent dans l'Architecture Baroque, elle l'est également dans l'Architecture gothique et selon Ricardo Porro chez Frank Lloyd Wright. Ce thème témoigne de l'attrait chez l'architecte pour ces expressions architecturales. *La persuasion* emprunte au triangle

---

[331] Au sens d'immédiat, de spontané d'où l'aspect *contenu immédiat.*

[332]*Empathy,* le concept allemand d'*Einfühlung,* correspond à une participation affective qui se fonde sur une communauté d'essence entre les hommes mais spécifiée par une *Weltanschauung* (Kant) conditionnée par l'histoire culturelle et la psychologie individuelle. Voir à ce sujet David Romand. Theodor Lipps (1851-1914), théoricien de l'empathie. D. Romand, J. Bernard, S. Pic et J. Arnaud (dir.). Biomorphisme. Approches sensibles et conceptuelles des formes du vivant[e-book]., Editions Naima, p. 745-799, 2021. hal-03219315

[333] À cette fin, Ricardo Porro s'appuie d'abord sur l'ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* de Wöllflin. Voir cette source importante de l'enseignement de Ricardo Porro au Tome I.

[334] L'art de persuader est codifié par Aristote, développé par cicéros et réactualisé par Pascal qui y consacre un traité en 1660.

rhétorique composé de l'*ethos* (émetteur), du *logos* (message) et du *pathos* (récepteur). Elle est liée à l'émotion du spectateur envers une architecture souvent spectaculaire. Dans l'art de la persuasion, il est possible de distinguer différents types de figures rhétoriques comme les figures d'analogie, d'amplification, d'insistance, d'opposition, de rupture, figures présentes dans le *corpus* architectural de Ricardo Porro et dans ses projets. La peinture et la sculpture souvent associées à l'architecture qu'il conçoit contribuent également à persuader le spectateur d'une idéologie religieuse ou politique ou encore à amener les personnes à utiliser un bâtiment de telle ou telle manière.

La *Tradition* véhiculée par une architecture nécessite elle aussi une bonne connaissance des sources littéraires et une familiarité avec les thèmes et les concepts spécifiques liés à l'époque de la construction du bâtiment. Là encore, cet aspect de signification permet une interprétation des architectures que Ricardo Porro soumet à ses étudiants en cours d'Histoire mais il devient pour lui une condition à la conception d'un projet. En effet, à partir d'oeuvres littéraires et philosophiques, picturales et cinématographiques[335], il reconstruit une *tradition* qu'il souhaite inscrire dans les projets de ses bâtiments ou ceux de ses élèves, en prélevant des éléments culturels qui lui semblent représentatifs[336].

L'*Image superposée,* dernier des trois aspects qui constituent selon le schéma panovskien le sujet secondaire correspond à l'image que souhaite donner Ricardo Porro à ses bâtiments, méthode qu'il défend auprès de ses élèves[337]. Ces images souvent tirées de la mythologie grecque véhiculent un

---

335 Ricardo Porro développe une « phénoménologie de la conscience architecturale » hollandaise depuis ses histoires, histoire politique et histoire de l'art pictural. Il avance que le pays a été construit suivant une planification régionale précise « menée avec un ordre absolu » que l'on peut retrouver dans les tableaux de Pietr Mondrian, Pieter de Hooch et Johannes Vermeer. Le thème privilégié des peintres hollandais est l'intérieur des maisons. Toute la peinture de Mondrian au XXème siècle témoigne selon Porro de « la recherche d'un ordre supérieur, d'un équilibre absolu ». Ce peintre « montre la peinture dans son essence, fuit le désordre, la nature qu'il n'aime pas ». Ce sens de l'équilibre absolu dans une orthogonalité précise est retrouvé dans l'architecture et l'urbanisme hollandais. La base extrêmement structurée des canaux est à l'opposé du plan de Venise qui donne lui « la sensation d'un véritable chaos » tandis qu'à Amsterdam, une structure presque modulaire s'impose à la ville. Les maisons similaires en taille qui rappelle les tableaux de Mondrian ou de Vermeer sont « presque comme des mots à même valeur sémantique ». La tradition hollandaise est reprise et recréée dans le café *De Unie* de Oud à Rotterdam ou encore dans la maison Schroeder à Utrecht. À ce stade et dans cet article issu d'une revue qui s'intéresse à l'expressionnisme, Il est très étonnant que Ricardo Porro ne cite pas encore l'oeuvre de l'école d'Amsterdam, celle de Michel De Klerk, Piet Kramer, Johan Van der May. Bien qu'il parle du plan d'Amsterdam, il ne cite pas Berlage non plus. Or, ces références seront fondamentales chez lui. Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon,* n°2/3, Janvier 1975. Traduction de l'auteure.

336 Ricardo Porro esquisse une « phénoménologie de la conscience architecturale » française depuis la pensée scolastique. La tradition française s'appuierait selon lui sur le problème du rapport entre la raison et la foi, depuis la naissance de la pensée scolastique. Porro convoque une nouvelle fois Panofsky et son ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* dans lequel il est fait un parallèle entre la *Summa* le livre de scolastique et la structure spatiale de la cathédrale, de façon très précise. Panofsky y parle de l'influence dans la création artistique d'un des principes de la pensée scolastique : « *la manifestatio* ». Porro, rappellant que Saint Thomas disait : « la doctrine sacrée se sert aussi de la raison humaine, non pour prouver la foi, mais pour rendre clair tout ce qui est avancé dans cette doctrine », avance que, depuis la cathédrale gothique, « l'esprit de rationalisme va devenir le principe de l'architecture française ». Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », *id.* Traduction de l'auteure.

337 C'est sans doute dans le village de Vella Luka que Ricardo Porro vient de projeter que la figuration est poussée à son comble. C'est celle d'un homme mythique sortant de l'eau, « le village marquant la forme de ce géant comme dans un tableau d'Archimboldo ». Les maisons qu'il projette comme un sculpteur sont à « l'image de l'anthropocosmos, à l'extérieur l'homme, à l'intérieur le symbolisme de la terre et du ciel, ce microcosme qu'est l'homme ». Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu »,*id.* Traduction de l'auteure.

discours qui consiste en un récit imagé et qui propose une explication à certains aspects fondamentaux du monde et de la société. Les images transmettent une idée de notions abstraites ou générales sous la forme d'allégories ou de symboles. L'architecture doit être chez Ricardo Porro la représentation de la société, l'expression des tourments de l'homme[338]. Cet aspect véhicule souvent une idéologie politique ou religieuse.

Le cinquième aspect développé par Ricardo Porro est le *contenu médiat*. Si l'on suit le schéma panovskien dont il s'inspire, *le contenu médiat* correspond au troisième niveau de signification, l'iconologie c'est-à-dire à la signification intrinsèque constituant les valeurs symboliques d'une oeuvre. L'oeuvre devient le « symptôme » d'autre chose. Depuis une intuition synthétique, une familiarité avec les tendances essentielles de l'esprit humain, conditionnée par une psychologie et une *Weltanschauung*[339] personnelles, cet aspect du contenu est régulé par l'histoire des symboles culturels ou symboles en général, en enquêtant sur la manière dont les tendances essentielles de l'esprit humain ont été exprimées par des thèmes et des concepts spécifiques. On saisit ce contenu en prenant connaissance des principes sous-jacents qui révèlent les mentalités de base d'une nation, d'une période, d'une conviction religieuse ou philosophique, particularisés par la personnalité de l'artiste[340] mais s'il relève d'intentions conscientes, il renvoie parfois à des valeurs différentes de ce que l'artiste ou l'architecte se propose d'exprimer. Ce *contenu médiat* ou signification intrinsèque de l'oeuvre est un principe d'unification qui explique la manifestation visible et son sens intelligible.

Les méthodes d'approche qui apparaissent comme des méthodes d'enquêtes fusionnent en un processus unique, organique et indivisible. Autrement dit, la description pré-iconographique d'une architecture *(contenu immédiat*) précède une analyse iconographique (*Persuasion, Tradition, Image superposée, trois aspects signifiant l'oeuvre*) qui précède elle-même de l'analyse de la signification intrinsèque ou contenu d'une oeuvre architecturale (*contenu médiat*). Cette progression ternaire chez Panofsky et qui devient

---

338 Ricardo s'attarde sur la symbolique du projet de la Saline de Chaux construite par Ledoux en 1775 : un cercle figure le monde, il est la figuration du soleil entendu comme « coeur du monde » dans les civilisations anciennes. Ledoux montre dans ce projet la dualité « Raison-Nature » et se risque à un équivalent littéraire, celui des *120 jours de Sodome* du Marquis de Sade, ouvrage dans lequel « règne une structure rationnelle très stricte (personnages, conception du château) alors que l'action montre la débâcle, l'horreur, la mort. Sade et Ledoux jouent avec des significations semblables : « l'explosion violente de l'irrationnel à l'intérieur d'une structure rationnelle formée à l'image de la raison ». Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu »*, id.* Traduction de l'auteure.

339Concept de Kant. La mentalité de base d'une nation.

340 Ricardo Porro affirme que *le contenu immédiat* est dans l'oeuvre architecturale « l'expression du moment historique où elle se réalise ». Il soutient qu'aucun des quatre premiers contenus n'est une condition obligatoire pour l'existence d'une architecture : « la Cappella Pazzi ne tente pas de convaincre le spectateur de quoi que ce soit, le projet de Le Corbusier pour les Indes ne suit pas la tradition indienne, la maison carrée d'Aalto encore moins le tradition française. Le seul aspect du contenu qui est une condition *sine qua none* selon Porro est « le contenu médiat ». Une oeuvre architecturale pour lui, même si elle doit être l'expression d'un moment historique, ne doit pas exprimer forcément « la totalité des aspects de ce moment » mais doit chercher à devenir « une image puissante d'un vécu collectif, l'expression sensible de cette idée et ainsi devenir une véritable oeuvre d'art ». Porro déplore que depuis la seconde moitié du XXème siècle, l'architecture devient « la soeur pauvre de la peinture et de la sculpture qui elles expriment de nombreux moments de l'histoire ». L'architecture est soit « vidée de contenus expressifs », soit la répétition des thèmes de la première moitié du siècle. Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu »*, id.* Traduction de l'auteure.

quinaire chez Ricardo Porro s'achemine du plus général au plus singulier et correspond à la description de la *forme* et à l'interprétation du *contenu* de l'oeuvre, entités indissociables tels que l'entend le philosophe Hegel dans son analyse de la création artistique.

Cette théorie phénoménologique que l'on peut également nommer théorie de la conscience architecturale, la phénoménologie étant la science de la conscience, a pour objectif d'observer et de décrire le sens attribué à l'expérience architecturale, à partir de la conscience qu'en a le sujet qui la vit[341]. Ricardo Porro en suivant cette démarche qui vise à comprendre le phénomène architectural en saisit l'essence du point de vue de la conscience qu'il en a. Il porte un intérêt aux bâtiments qui dévoilent leurs fonctions d'usage mais également de message (*contenu immédiat*), les bâtiments qui par leur architecture persuadent l'utilisateur d'une idéologie politique, religieuse (*persuasion*), les bâtiments qui montrent une tradition la plus souvent figurative et/ou vitaliste (les temples égyptiens, grecs et romains, les églises gothiques, l'architecture baroque, l'Art nouveau de Gaudi, Guimard, Horta), qui matérialisent une idée par une *image superposée* la plus souvent métaphorique (des monuments, églises, chapelles mais aussi des utopies réalisées comme la Saline de Chaux de Ledoux). Ainsi, la plupart du temps, certaines architectures deviennent un point d'appui à une critique sous-jacente et négative du fonctionnalisme ou d'une architecture de laquelle n'émane aucun message ou aucune poésie.

La théorie phénoménologique de Ricardo Porro avait semblé réductrice et souvent subjective à certains autres intervenants des Rencontres pédagogiques *Histoire et Théories* en 1974. C'est le cas de René Tabouret, professeur de construction à l'IAUS de Strasbourg[342] qui, même s'il ne nomme pas explicitement Ricardo Porro, désapprouve cette démarche interprétative et pour qui ni l'objet projeté, ni l'objet réalisé ne sont des données immédiates[343]. Les décrire serait pour Tabouret adopter un point de vue particulier, celui d'une personne et réducteur puisque l'on peut se demander quels aspects sont retenus. Dans les écoles d'architecture se formeraient selon l'ingénieur des « écoles » qui ont un recours privilégié à l'appréciation subjective du concepteur. Celui-ci irait « dans le passé jusqu'à trouver répondant à ce qu'il est et interpréter à son aune les formes d'un autre temps, en voyageur solitaire ». Il jugerait même « l'espace-pour-les-autres comme un espace-pour-lui » et n'aurait d'autre ressource pour apprécier un lieu en projet « que de s'y projeter ». Il y aurait même « une sorte de clôture narcissique entre ses représentations imaginées et les objets élus de sa culture ou ceux qu'il crée ». Si l'architecte veut parler pour d'autres de ce qu'il fait, il serait amené à un discours doctrinal. À défaut de rencontrer

---

341 Jean-Paul Sartre et Merleau-Ponty avaient vu dans ce retour aux choses mêmes le point de départ d'une nouvelle philosophie, l'un des courants majeurs du vingtième siècle dont le fondateur Husserl était à la fois scientifique et philosophe.

342 Philippe Klein, étudiant à Strasbourg de 1978 à 1984 témoigne : « Avant l'arrivée d'Yves Ayrault, René *Tabou*, ancien candidat communiste à la mairie de Strasbourg, était quasiment un directeur *bis*. De nombreux enseignants latino-américains étaient réfugiés du fait des dictatures de droite de leur pays. Ricardo Porro qui avait quitté Cuba était ostracisé. Ceux d'entre nous qui se hasardaient dans des démarches formelles passaient pour d'affreux réactionnaires. Alors que la vraie aile droite qui existait aussi n'était pas là ».

343 René Tabouret, « Une théorie de quoi et pourquoi faire? », Rapport de Recherche *Histoire et théories de l'architecture* : rencontres pédagogiques 17-20 juin 1974 / Institut de l'Environnement, CEDRA ; avant-propos Jean-Paul Lesterlin, Paris, Institut de l'environnement, 1975, pp. 197-215. Les citations suivantes sont issues de la même source.

l'homme dans sa multiplicité contradictoire, l'architecte ferait ainsi « les questions et les réponses ». Tabouret propose l'approche architecturologique qui étudie le chemin et repère, avec les échelles, les relations entre les éléments descriptifs de l'intervention de l'architecte[344]. Il souhaite réintroduire dans le fait architectural l'homme pour qui l'on construit. L'approche phénoménologique de Ricardo Porro confronte la signification intrinsèque d'une oeuvre architecturale avec celle d'autres oeuvres picturales, littéraires, philosophiques et cinématographiques qui lui paraissent historiquement liées. Ce qui l'intéresse, ce sont les intentions, les motivations même inconscientes, tout ce qui préside aux oeuvres architecturales et les structure, ce qui relie celles-ci aux faits de culture, en quelque sorte en les décryptant au moyen d'une méthode panofskienne réinterprétée. Les phénomènes culturels à la naissance de l'oeuvre architecturale deviennent chez Ricardo Porro les conditions *sinequanone* de la conception d'un projet.

Après cette recherche pour le CORDA et sa publication dans la Revue *Psicon* en Janvier 1975, Ricardo Porro subit de plus en plus la véhémence de professeurs de l'IAUS. Une grève éclate.

V.VI Un collectif bientôt orphelin

Sentant les contestations et la grève arriver, Ricardo Porro avait désiré ne pas laisser en souffrance un bon nombre de ses étudiants et avait suivi au moins quatre diplômes, ceux de Dreysse, Laroche, Chauvelin, Bouyad. Il était déjà en proie à de nombreuses difficultés. Alors que son fils est gravement malade[345], qu'une grève s'est déclenchée à l'IAUS, il s'apprête à démissionner[346]. Le collectif constitué à Strasbourg était proche de l'architecte qui montrait une grande personnalité, témoignait d'une empathie très forte et leur faisait souvent la cuisine, créant une atmosphère très affective et un rapport maître-élève[347]. L'architecte n'était pas malheureux dans son atelier et avait d'excellents étudiants « pour qui il se sacrifiait énormément et qui le considéraient comme un excellent enseignant »

---

344 Tabouret vient de participer à un rapport de recherche avec J.Guillerme et Philippe Boudon, qui donnera lieu à la publication d'un ouvrage *Figuration graphique en architecture. 1, Projet et figuration* / Philippe Boudon, Jacques Guillerme, René Tabouret ; [publié par la] D.G.R.S.T. [Délégation générale à la recherche scientifique et technique, et par l'] A.R.E.A. [Atelier de recherches et d'études d'aménagement], Paris, 1975.

345 Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteure de Jean-Claude Léonard le 10 janvier 2019. Giuli/Léonard, Tome III. Leonard suit ses cours d'*Histoire de l'architecture* et l'atelier en 1974 et début 1975. Jean Robein est lui en quatrième et cinquième année. Lorsque Porro démissionne, Léonard veut quitter Strasbourg pour aller chez Bernard Huet à UP8. Porro le met en contact avec l'architecte cubain David Bigelman, très cultivé. Huet et Bigelman encadrent son diplôme mais Léonard, reconnaissant, travaillera plus tard sur trois projets de Porro comme petite main. Les citations suivantes sont issues de la même source.

346 Voir à ce sujet la lettre de démission issue du dossier administratif de Ricardo Porro. Archives nationales côte 20010434/1 (non reproductible).

347 Voir à ce sujet au Tome III l'entretien d'Yves Ayrault mené par l'auteure le 7 décembre 2020. Giuli/Ayrault, Tome III. Il avance que « certains « gauchistes » traite Ricardo Porro de « putain de gourou » » et qu'il existe alors trois courants dans l'école : « les marxistes bavards, les ringards traditionalistes et les moderno-bavards ». Les citations suivantes sont issus de la même source.

mais, très en but aux critiques, il doit s'opposer à la position centrale de René Tabouret à tous les niveaux d'enseignement.

Le débat est très rude. L'école traverse une crise idéologique et sociologique. À peine sortis de 1968, certains se plaignent d'avoir « tout et n'importe quoi à l'école ». C'est l'époque où les sociologues entrent dans les écoles d'architecture et c'est un moment très discursif « ce qui amène à se soucier moins de l'architecture ». Les grèves sont courantes depuis la rentrée 1968 jusqu'à février 1975. Il existe un vrai conflit politique mais également des jalousies. Yves Ayrault[348], qui deviendra directeur après Etienne de Cointet en 1976 mais qui côtoie Ricardo Porro au moment de son départ raconte que « certains enseignants sont alors terrifiants de bêtise et de violence et lancent une pétition contre l'architecte cubain ». Pourtant, Porro aura une influence en Alsace/Moselle « puisque de nombreux édifices montreront sa filiation[349] ». Ce sera le cas pour des bâtiments de Jean Robein, de Jean-François Dechoux et de Jean-Vendelin Krummenacker[350]. Au moment de son départ – Fernando Montès démissionne également – en mars 1975, Ricardo Porro recommande Gaetano Pesce qui sera son successeur. Dès lors, la vision de l'architecture à l'école change complètement et s'éloigne de la généalogie de l'architecture vitaliste. Gaetano Pesce donnera une plus grande liberté à ses étudiants à la différence de Ricardo Porro qui demandait leur entière adhésion[351].

De fait, une partie des élèves se sent orpheline après le départ de Porro. Jean-Claude Léonard, recommandé par son maître, part pour UP8 chez Huet et Bigelman, Amine Kabbaj pour UP6. Les autres, ceux qui n'ont pas pu soutenir cette année-là, restent et se dispersent chez Chemetov. Etienne de Cointet dira plus tard : « je pense à tous ceux et celles qui ont été exclus et blessés dans leurs espérances ou simplement dans l'exercice de leur travail, enseignants, étudiants et personnels administratifs [352]». Les enseignants exclus par l'équipe en place ont la garantie de leur transfert dans l'UP de leur choix.

---

348 Voir à ce sujet en annexe l'entretien d'Yves Ayrault mené par l'auteure le 7 décembre 2020. Giuli/Ayrault, Tome III. Les citation suivantes sont issues de la même source.

349 D'après Yves Ayrault, les architectes marxistes n'ont eu aucune influence dans cette région.

350 Ricardo Porro qui le suivra est le président du Jury de son diplôme en 1976 sur un bâtiment de bureaux à Strasbourg respectant un thème expressionniste. Krummenacker soutient « un mois après le décès d'Heidegger ». Rudolf Kutzli fait partie du jury. Ayrault devait faire venir Gottfried Boehm. Après les études, Krummenacker travaille sur le concours de la maison d'arrêt de Strasbourg initié par Robert Badinter en 1983. Il a des appuis à la DDE. Lui et Porro y répondent avec Jean-François Dechoux, Henri Dreysse et l'artiste Franck Wohlfarht, « peintre proche du travail du peintre Francis Bacon » et se fâchent. Krummenacker est sans doute l'architecte dont les projets auront été les plus proches de ceux de Porro. Il reconnaitra lors de l'entretien avoir eu le syndrome de Stockholm. Voir l'entretien de Krummenacker mené par l'auteur. Giuli/Krum, Tome III.

351 Voir à ce sujet au Tome III l'entretien mené par l'auteure de Jean-Vendelin Krummenacker le 25 juin 2021. Les citations suivantes sont issues de la même source. Jean-Vendelin Krummenacker travaillait sur un projet d'école maternelle sur Strasbourg et a obtenu la note 1 pour avoir changé d'idée en cours de route sans son consentement. Porro donnait alors la note 1 ou 2 ou 3.

352 Anne-Marie Châtelet et Frank Storne, *op.cit*, p. 264.

V.VII La fortune critique du Centre d'Art de Vaduz en 1975 : de l'approbation au scepticisme

Après l'expérience difficile de l'écriture de son essai théorique[353], Ricardo Porro quitte l'IAUS en mars 1975 alors qu'a lieu l'inauguration du Centre d'Art de Vaduz [FIG 115] dont la fortune critique sera considérable. L'histoire de la réception du Centre se déroule en deux temps : l'année 1969 correspond à la soutenance de diplôme de Ricardo Porro à UP3 et à la réception du projet par le jury[354] – projet qui n'a pas été accepté à l'unanimité du fait de la résistance de Jean Castex – et 1975 marque la fin de la construction du bâtiment qui a duré six années.

Projet le plus caricaturalement éloigné des écoles d'Art de La Havane en tant que commande sociale, ces années de conception et de réalisation ont été marquées par de nombreux changements et l'architecte a du s'adapter à de nouveaux usages puisque le bâtiment est passé de bureaux avec un grand hall d'exposition à un centre où se succèdent les expositions temporaires. L'édifice est complexe et montre une opposition entre le léger et le lourd, entre l'aérien et le corporel (l'immatériel et le matériel) traduite en matériaux de construction et filtrée à travers une série de formulations littéraires, allant des souvenirs de légendes liées au *genius loci* jusqu'aux références (ironiques) et l'actualité contemporaine (le Liechtenstein vu comme siège des empires financiers). Tout se combine pour former une métaphore complexe au centre de laquelle se trouve l'or, compris non pas tant comme matériau mais comme fonction symbolique de comportements historiques et psychiques. Ce bâtiment est donc construit avec deux matériaux de base, qui déterminent non seulement les composants plus spécifiquement matériels de la construction, mais aussi les composants spatiaux et fonctionnels. Le premier matériau, celui des murs en brique simplement enduits de blanc délimite les zones inférieures et latérales, divisées en pièces de petites dimensions, principalement des bureaux, tandis que le deuxième matériau qui est métallique détermine la partie centrale et émergente. La matière principale est modelée de manière à suggérer l'image des doigts d'une main semi-fermée. Entre ces doigts, du verre doré réfléchissant et de l'aluminium anodisé doré définissent deux enveloppes spatiales concentriques qui s'ouvrent et explosent. L'espace d'exposition dans lequel se déroule l'activité principale du centre est un environnement complexe, divisé en plusieurs niveaux interconnectés, très transparent, ouvert sur le paysage. L'enveloppe extérieure constitue l'invention la plus surprenante et ressemblant à une cascade de stalactites dorées descendant de deux rails qui entourent le volume du bâtiment. Cette frange dorée est mobile et les profilés en aluminium qui la composent sont articulés aux rails de manière à pouvoir

---

353 « ça a été vraiment quelque chose d'atroce, sur le problème de la signification de l'architecture, c'était terrible. Je savais très bien ce que j'avais dans la tête mais passer au papier, comme ça, c'était atroce; et puis mon langage est très très laid, ça ne va pas, je peux parler mais je ne peux pas écrire…. » . Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, centrum for Kunst à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975, p. 63.

354 Voir page 117 de ce Tome.



FIG 115 : Photographie du centre d'art et de son architecte. L'image qu'a voulu donner Ricardo Porro à ce projet correspond à trois doigts qui frottent une énergie dorée. Le *contenu médiat* est la représentation du néo-capitalisme, un hommage à la culture germanique et à l'or du Rhin, l'opéra de Wagner, à Nietzsche et son géant qui descend de la montagne, et à la connaissance (Prométhée). Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

osciller sous la pression du vent. Cependant, les charnières seront par la suite bloquées et le mouvement empêché suite à une injonction des autorités locales.

La réception du bâtiment en 1975 est partagée. Alors que Pierre Joly[355] dans la Revue *L'oeil* et Alberto Ferrari dans la Revue *Casabella*[356] [FIG 116] approuvent et encensent le bâtiment et la démarche conceptuelle de Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard interpellent Ricardo Porro lors d'un entretien publié dans la Revue *AMC* [357] sur les limites de l'image expressive en architecture. Pour Joly, l'architecture du centre serait avant toute chose une image poétique « dont la signification est assez riche pour englober les mythes qui sont présents dans la mémoire du lieu » et représenterait « l'anti-Bauhaus » . Ainsi, le sens du bâtiment ne se limiterait pas « aux règles pratiques du bon usage même si Porro y met tous ses soins ». Cette architecture serait très éloquente et montrerait la sensualité dont l'art contemporain semble si cruellement dépourvu, même lorsqu'il se dit « corporel » et que « seule une architecture vivante peut se prêter au changement alors que les architectures exactes que nous avons appris à produire sont mortes avant d'avoir vécu ». Pierre Joly s'interroge tout de même sur son usage.

Pour l'historien Alberto Ferrari dont l'article de la Revue *Casabella* est intitulé *« Le signe et le sens comme vertu et comme engagement »*[358], la disparition et la réapparition du code corporel dans la structure communicative de l'architecture ne sont pas des événements insignifiants et « la présence ou l'absence de ce code parmi les outils utilisés par les architectes travaillant à notre époque mériterait d'être soigneusement étudiée ». Ferrari considère qu'il est possible de dire que Ricardo Porro est l'homme qui applique les méthodes surréalistes[359] et présente dans le domaine de l'architecture, « ce matériau linguistique et cette structure de communication spécifiques au mouvement surréaliste des arts figuratifs ». Les connexions grammaticales et syntaxiques des bâtiments (entre les bâtiments, entre les espaces intérieurs et extérieurs, entre les différents ouvrages de finition et la charpente) recherchent « la réalité supérieure des associations jusqu'alors négligées ». La transmission des communications de l'architecture ne suit pas « le principe de l'effort minimum, par réductions successives, mais au contraire, elle se fait par amplifications croissantes, presque par vagues et spirales successives ».

Ferrari souligne que le renoncement des artistes à la corporéité n'est « ni total ni unanime ». En même temps que l'expérience du *Bauhaus* et la fondation d'un art et d'une esthétique liés au monde de

---

355 Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », Revue *L'oeil*, décembre 1975, pp. 46-49. Pierre Joly (1925-1992) est un photographe, critique, et professeur d'architecture français.

356 Alberto Ferrari, « il signo e il senso come virtu et come impegno », *Casabella,* 397, 1975, pp. 29-41.

357 Voir à ce sujet la retranscription de l'auteure de l'entretien Goulet /Porro, Tome III, 1979.

358 Alberto Ferrari, « il signo e il senso come virtu et come impegno », Casabella, 397, 1975, pp. 29-41. Les citations suivantes, traduites par l'auteur, sont ici de la même source.

359 Un surréalisme davantage lié à Victor Brauner ou Wifredo Lam qu'à Dali.

RICARDO PORRO

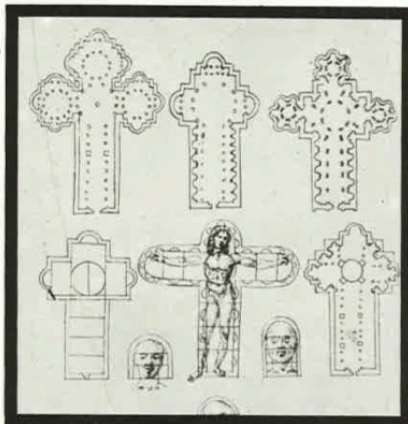
Nel Liechtenstein è stato inaugurato il Centro d'Arte, prima realizzazione europea dell'architetto cubano.

**The Art Centre has recently been inaugurated in Liechtenstein.
This Centre is the first European work of architecture of the Cuban architect Ricardo Porro.**

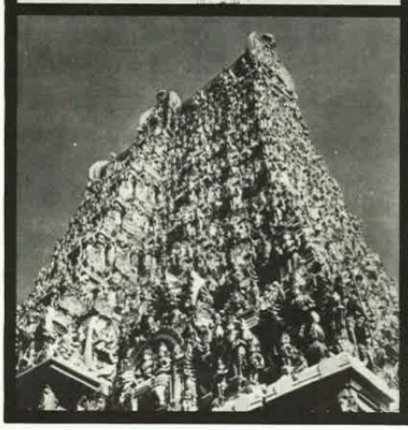
Alberto Ferrari
IL SOGNO E IL SENSO COME VIRTÙ E COME IMPEGNO

I progetti e le opere di Ricardo Porro hanno come pregio principale quello di metterci perentoriamente di fronte ad alcune questioni, così radicate negli eventi e nelle cose che insieme formano l'architettura, da costringere ad un lungo cammino chiunque si dia anche per poco la pena di dipanarle.
Per brevità, afferriamo subito il primo bandolo della matassa, e diamogli subito un nome; chiamiamolo "il problema della corporeità". Non si può tentare di descrivere una qualsiasi opera di Porro senza parlare delle figurazioni corporee che egli utilizza come struttura sintattica e semantica della progettazione. Vedremo subito quanto porti lontano questo argomento. Partiamo da un'osservazione che nasce dall'esperienza quotidiana, e diciamo che tanto chi progetta, come chi osserva e descrive delle opere edilizie, adopera continuamente un codice di comunicazione basato in gran parte sull'impiego metaforico di termini che indicano il proprio corpo, o sue parti.
Nel linguaggio corrente si usano spesso espressioni come "piede, fronte, braccio" per descrivere le parti di un edificio. Quest'uso ormai abituale e automatico, ha naturalmente delle profonde radici nella storia dei significati dell'architettura; esattamente come altre terminologie di uso comune derivano da sistemi mitologici, religiosi, scientifici, e così via. Il codice corporeo degli edifici ci rimanda di colpo a tutto quell'immenso filone interpretativo dell'architettura che attribuisce ad essa significato in quanto metafora dei corpi viventi (e del corpo umano in particolare). Sia la cultura classica che quella del Rinascimento contengono teorie delle proporzioni degli edifici, fondate sulle proporzioni del corpo umano, e spunti sintattici, derivanti dalle articolazioni delle membra. Ma anche dove la cultura architettonica è lontanissima da questa impostazione, troviamo che la rappresentazione della vita corporea, animale o vegetale, ma soprattutto umana, entra a far parte dell'edificio: così è per la popolazione di statue che gremisce le cattedrali gotiche e i templi indiani. Il biomorfismo, diretto o indiretto, palese o latente, strutturale o decorativo, ci si presenta dunque, se non come un fatto permanente, certo come un carattere ricorrente, anche in architetture per altri versi assai diverse fra loro.
Se dovessimo attribuire a questo carattere una costante di significato, pur nelle infinite differenziazioni proprie di ciascuna specifica condizione temporale e geografica, saremmo tentati di dire che la figurazione corporea negli edifici funge da tramite fra la coscienza degli uomini, che nella corporeità riconosce appunto una parte di se stessa, e la fredda fisicità del costruito, destinato altrimenti a rimanere estraneo: usato ma non compreso, vissuto ma non amato.
Dunque, la scomparsa e la ricomparsa del codice corporeo nella struttura comunicativa dell'architettura, non sono eventi di poco conto. Dunque, la presenza o assenza di tale codice fra gli strumenti utilizzati dagli architetti che operano nel nostro tempo, merita di essere attentamente indagata. Con questo proposito, diamo un rapido sguardo ad un particolare momento nella storia dell'architettura di questo nostro secolo; precisamente, riandiamo al momento in cui il Movimento Moderno, nell'Europa occidentale, e poi in America, si candida e quindi si afferma come unico interprete culturale dell'industria, contro l'architettura classicista ed eclettica della prima età industriale. Ricordiamo che tale affermazione è preceduta dall'esaurimento dell'esperienza dell' "Art Nouveau", ed è accompagnata dallo spegnersi o dalla riconversione dell'attività degli architetti espressionisti. In altri termini, l'affermazione del Movimento Moderno segue e accompagna la rinuncia degli architetti agli ultimi tentativi di introdurre nel proprio linguaggio qualsiasi riferimento ad un codice comunicativo biomorfico: tentativi compiuti, appunto, da pressoché tutti gli architetti del filone "Art Nouveau" e da alcuni esponenti dell'Espressionismo, come ad esempio lo Steiner nel Goetheanum (soprattutto nella prima versione). Nel momento in cui gli architetti accettano l'industria (e sono accettati da essa), in quello stesso momento rinunciano alla corporeità. In effetti, l'organizzazione industriale della produzione, e la organizzazione della società che ne è conseguita, si sono storicamente istituite in opposizione alla vita del corpo. L'industria, come ha cosificato i corpi degli operai nella fabbrica, ed ha mercificato i corpi dei consumatori e i loro bisogni nel processo di distribuzione dei beni, così ha degradato l'immagine dei corpi viventi, nella riproduzione in serie di figurazioni grossolane.

La prima rivelazione dei guasti che poteva operare in questa direzione il sistema industriale della produzione in grande serie al minimo costo, venne proprio dalla grande esposizione di Londra; per tutta la seconda metà del secolo XIX, le società industriali più avanzate, con uno spiegamento di capacità produttive mai prima visto, si sono inondate di riproduzioni di forme corporee senza vita, cioè di cadaveri.
Per la sensibilità dei più avanzati rappresentanti della cultura del tempo, l'impatto con la nuova situazione fu un vero e proprio shock. Sappiamo bene che la loro prima reazione fu quella di respingere, insieme con i prodotti,



P. Cataneo: piante di chiese rapportate alla figura umana.



Madura. tempio di Siva.



Kathmandu, uno stupa.

FIG 116 : Article d'Alberto Ferrari. *il sogno e il senso come virtù e come impegno.* Source : *Casabella* 397 de 1975, p. 29.

l'industrie sur le terrain commun de la rationalité, « les surréalistes rejettent des catégories entières de rationalité, d'esthétique, de morale » et le rêve montrent des images du corps peu rassurantes « ni de nature à satisfaire aux règles du savoir-vivre et de la communication facile et superficielle ». Ce sont au contraire des figures qui arrivent déformées et qui échappent à toute tentative d'attribution de significations utilitaires et laissent toujours la question « qu'est-ce que c'est » sans réponse ou destinée à n'avoir que des réponses ambiguës et instables face à ces images. Pour Ferrari, l'ambiguïté et l'instabilité sont d'ailleurs dans certaines circonstances « les seules manifestations possibles de la vie ».

Cependant, alors que les mouvements tendant à saper l'héritage du *Bauhaus* dès le début des années 1960 sont si nombreux et s'inscrivent dans des angles différents, Porro opère de manière presque solitaire par rapport aux grands centres de production et de diffusion de l'architecture contemporaine. De cette position inconfortable, il propose, plus qu'une réflexion critique ou une exception au style international, encore moins une variante régionaliste ou une concession au folklore, mais davantage pour Ferrari une « alternative absolue et totale, qu'il greffe directement sur l'une des bifurcations maîtresses de la culture et de la conscience contemporaine ». Rarement, pour Ferrari, et dans le cas de Ricardo Porro, « une révolution n'a produit un effet libérateur exemplaire sur la personnalité d'un artiste » à tel point qu'il trouve « une situation historique pas très différente de celle contre laquelle les pères surréalistes avaient déchaîné leur aversion ».

Les mutilations que le projet a dû subir pour se réaliser (des sculptures et des inscriptions murales étaient prévues pour souligner certains passages clés de la symbolique complexe du bâtiment) témoignent d'une qualité inhabituelle pour l'architecture et qui semble inhérente pour Ferarri à l'architecture de Porro : « la capacité de provoquer le scandale, de forcer et d'ébranler les mécanismes par lesquels le goût et l'opinion du public accueillent de nouvelles présences dans la ville ». Ferrari trouve en effet significatif que ce public, « complètement narcotisé et passif face à tant de constructions banales et offensantes, qui sont également présentes à Vaduz et ses environs », soit ébranlé et réagisse avec vivacité face « au stimulus contenu dans une construction comme ce Centre d'Art, certes non envahissant en termes de taille et de localisation, et pourtant capable de rassembler en permanence des groupes d'observateurs par la seule force de son image ». L'environnement bâti ne laisse plus indifférent et il peut être à la fois « plus riche, plus complexe et plus libre que ce que nous sommes généralement prêts à accorder ».

À côté de ces deux critiques positives, la revue *AMC*[360] [FIG 117,118,119] dont le rédacteur est Olivier Girard publie un entretien mené par Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard qui a été petite main sur ce projet. Cet entretien évoque l'aspect « signification » du projet et les difficultés, réticences et limites que peut rencontrer l'auteur d'images puissantes en architecture. Il est intéressant et rare puisqu'il évoque, par répercussion, toutes les difficultés rencontrées que cela soit lors des phases de

360 Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, *centrum für Kunst* à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975, pp. 63-73. Les citations suivantes sont issues de la même source.

l'or du rhin centrum für kunst à vaduz liechtenstein

entretien avec Ricardo Porro



«The Greatest poet is not he who has done the best, but he who suggests the most, he not all of whose meaning is at first obvious, but he who let you much to think, much to believe, much to complete in your turn».

Whitman cité par Porro

RP. — Je viens de faire en ce moment un essai d'architecture et ça a été vraiment quelque chose d'atroce, sur le problème de la signification de l'architecture, c'était terrible. Je savais très bien qu'est-ce que j'avais dans la tête, mais passer au papier, comme ça, c'était atroce ; et puis mon langage est très très laid, ça ne va pas, je peux parler mais je ne peux pas écrire ... quand est-ce qu'on commence ...

AMC. — Ça y est, c'est déjà commencé.

RP. — Ah, je ne savais pas. Bon ! Si vous voulez on peut commencer par le Liechstentein, non ? Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise un peu, les intentions quand je l'ai fait, ou comment j'ai suivi le travail ? Qu'est-ce que vous pensez que je dois dire ? Par où je commence ?

FIG 117 : Première page de l'article L'Or du Rhin , *centrum für Kunst* . Source : Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'Or du Rhin, centrum for Kunst à Vaduz Liechtenstein, entretien avec Ricardo Porro », Revue *AMC*, mai 1975.

Ce bâtiment essaye de reprendre tout ce qu'il y a de mieux dans la vieille tradition germanique et le recréer ou le continuer dans un langage actuel. C'est la chose la plus générale que je peux vous dire sur le bâtiment.



AMC. – Le client était banquier, n'est-ce pas ?

RP. – Non, pas exactement, c'est un financier qui s'occupe d'affaires, qui a énormément d'affaires, pas tellement un banquier.

AMC. – Les 2 systèmes musée-bureaux de la finance établissent entre eux un rapport trouble. Le client ne voulait-il pas, par le programme qu'il proposait, estomper l'image d'une fonction économique dominante (des bureaux de finance à Waduz, capitale du Liechtenstein) par le renvoi à une présence culturelle ?

RP. – Je ne sais pas, au contraire. C'est important à quel point la fonction du bâtiment et l'image proposée pour aller avec la fonction se mêlent ; c'est-à-dire que les 3 doigts qui s'insèrent dans cette énergie dorée, ça rentre tout à fait dans ce contexte là. C'est-à-dire qu'au lieu de le cacher, il n'a pas voulu, au contraire ; c'est une image qu'il a connu depuis le commencement, et qu'il a tout à fait acceptée, c'est un homme d'une mentalité extrêmement ouverte. Au lieu de s'opposer à ça, il était d'accord. Il y a un des niveaux si on veut de signification de ce bâtiment c'est un peu ce monde des finances, cette image du néo capitalisme actuel. Mais au fond il y a aussi toutes les autres images qui étaient plus importantes pour moi au départ, avec leurs implications un peu promothéennes ... C'est-à-dire qu'il y a des aspects qui se greffent dedans, il y a l'ancien aspect germanique et il y a aussi une image de la finance actuelle. Je crois que dans tout bâtiment, essayer d'exprimer ce qu'on vit dans son monde, c'est une condition sine qua non.

AMC. – L'image de la finance actuelle par exemple dans le rapport entre les bureaux et la partie de la galerie, enfin le rapport se présente alors entre les deux comme une ironie cynique peut-être ?, par l'utilisation de l'aluminium anodisé doré, dans les bureaux, je parle des bureaux de la partie basse, pas des autres, les autres ils sont avec la galerie, dans les bureaux de la partie basse il y a une utilisation de la baie et du profil alu qui rejoint presque le design B.N.P. ?

RP. – Oh ! je ne crois pas.

AMC. – Non mais ironie ou pas ironie, je veux dire c'est l'utilisation du même aluminium doré qui est choisie aussi pour les éléments des verrières de la galerie.

RP. – Oui, mais enfin là ... dans les ongles, la partie des ongles enfin de ces doigts ?

AMC. – Non, j'ai l'impression que ce qu'il veut dire c'est un peu par rapport à la modernité parce qu'il y a dans ce bâtiment un discours sur la modernité, c'est-à-dire qu'il reprend en compte tout un passé culturel, sur l'or alchimique, mais l'or alchimique devient de l'aluminium et du verre qui est verre miroir doré, comme à la Défense.

RP. – Oui, tout-à-fait.

AMC. – Et il offre une image très intentionnelle, pas seulement actualité constructive.

RP. – Oui, mais enfin c'est un rapport à la modernité dans le sens que ce sont des matériaux qu'on peut trouver sur place ; c'est-à-dire que si je pouvais trouver de l'or-or, ça serait fabuleux ... Mais à moi, si on veut, ce qui m'intéresse c'est plutôt la figuration et pas le sens même de la matière que j'emploie. C'est-à-dire que c'est plutôt la couleur dorée brillante de cet aluminium plus la couleur dorée du verre, et qui est un peu transparent, ça veut dire qu'il y a une certaine ... un reflet, une certaine transparence, une ambiguïté n'est-ce pas, qui me crée une image, mais au fond c'est l'image qui m'intéresse, si ça avait été du verre peint, non pardon ! du fer peint, de la peinture, ça aurait donné la même chose.

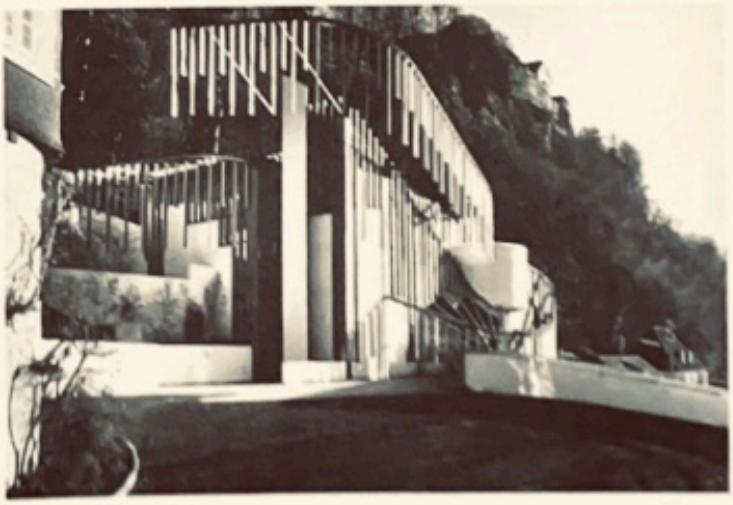


FIG 118 : Éléments métalliques et mobiles de couleur dorée. Source: Revue *AMC*, mai 1975.

Enfin si l'or avait été acceptable au point de vue prix, j'aurais préféré l'or ! Ça coûte un peu cher. Je vous explique plus ou moins le sens général, ce qui m'intéresse, moi, c'est le côté vraiment intellectuel et ce n'est pas tellement la matière qu'on peut employer; avec une matière on peut tout faire, on a tout fait dans l'Histoire.

AMC. – Ça, on peut dire que c'est un premier niveau dans la mesure où c'est l'image que vous voulez donner pour le bâtiment, comme bâtiment posé, l'image des trois doigts et de la cage dorée. Mais il y a une autre chose qui n'est pas du tout au même niveau à mon avis, c'est l'image de l'espace intérieur ; quand vous faites référence aux grandes abbayes d'Allemagne comme lieux de manifestation par l'image de la divinité, et toujours en plus généralement par le doré, dans le musée lui-même, s'il y a reprise en compte de cet élément là, évidemment ça n'est plus une prestation divine. Alors qu'est-ce qu'il y a dedans, qu'est-ce qu'il y a dedans dans le sens ou d'une part il y a des tableaux accrochés et d'autre part c'est un lieu de travail comme un autre ; à la limite, ce sont des bureaux.

RP. – Oui.

AMC. – Alors comment avez-vous abordé ce second niveau de traitement dans l'espace intérieur qui n'est plus objectal ?

RP. – Voilà la chose : dans l'espace intérieur il y avait aussi, il y a des significations qui se greffaient plus clairement pour des tas de causes ... il y avait comme une pluie d'or à l'intérieur ; il y avait des éléments suspendus, des tubes dans tout le plafond ...

AMC. – En plus de la rampe extérieure ?

RP. – En plus de l'extérieur, il y avait des tubes de différentes hauteurs qui donnaient comme une espèce de pluie d'or à l'intérieur ; le plafond était en aluminium ... pas en aluminium, en acier, comme miroir ; c'est-à-dire que ces éléments se reflétaient aussi en hauteur. Et c'est-à-dire que la notion d'or qu'on avait à l'extérieur rentrait dedans. Evidemment, ça coûtait trop cher et alors on l'a supprimé. La deuxième chose, c'est qu'il y avait dans l'escalier au premier niveau une colonne cassée ; dans cette colonne il y avait comme une main et dans le coin, où il y a le balcon, qui fait une pointe, il y avait ce tube qui descendait beaucoup plus. Il y avait la notion dans l'espace interne, du même esprit qu'il y avait à l'extérieur ; c'est-à-dire qu'on passait de ces trois doigts gigantesques qui étaient insérés dans tous ces éléments à l'intérieur. C'est-à-dire que le bâtiment devenait totalité. Evidemment, avec le manque de la main et de la pluie qui vient d'en haut, il y a un espace qui devient plus abstrait, c'est-à-dire que la totalité de cette vision change un tout petit peu. Evidemment, elle se garde toujours parce que dans la partie des bureaux qu'on voit de ce grand espace central, on voit la notion de doigts bien répétés ... Mais, par exemple, de l'autre côté où il y avait la pluie, on sentait que toute la partie énergétique rentrait à l'intérieur et que les doigts étaient vraiment rattrapés. Actuellement,

Ricardo PORRO, Patrice MOTTINI : un musée-galerie-bureaux, une école maternelle municipale. En publiant ainsi très peu de projets, nous pouvons donner à chacun la place nécessaire à un maximum de familiarisation possible entre lecteur, démarche de l'architecte et bâtiment. Dans un premier temps, ces présentations ne subiront aucune ingérence ni extérieure, ni de la revue elle-même : en particulier, pas de critique, qui oriente prématurément la réception. Nous aimerions que les réactions viennent de l'extérieur, et que la formule courrier-réponse concerne ainsi plus souvent les projets d'architecture eux-même.

Ce silence de notre part, surtout pour Mottini (puisque Porro ne monologue pas tout à fait) laisse aussi non énoncé le pourquoi de ces publications. Indiquons cependant que :

– Ricardo PORRO a construit l'école d'art et l'école de dame de La Havane en 1963. Son histoire, assez chargée, l'a amené à construire dix ans après le bâtiment que nous présentons ici, le plus caricaturalement éloigné des premiers en tant que commande sociale. En France depuis 1966, il n'a encore rien pu y construire !!!

– Patrice MOTTINI, diplômé d'UP8 Beaux-Arts est un des rares architectes de la dite « quatrième génération » (AA n. 178) à avoir réalisé autre chose que des maisons individuelles privées.





FIG 119 : Dessin de la figuration d'une main comme chapiteau n'ayant pas été construite. Source : Revue *AMC*, avril 1975.

conception et de construction, l'emploi des matériaux pour leur signification ou encore les rapports avec le maître d'ouvrage. Mettant tout d'abord l'accent sur le fait que « les deux fonctions musée-bureaux établissent entre eux un rapport trouble » qui leur semble montrer le souhait de Robert Altman d' « estomper l'image d'une fonction économique dominante par le renvoi à une présence culturelle », il est question ensuite de la signification de l'utilisation de l'aluminium anodisé doré qui à l'extérieur représentent les doigts du géant et est utilisé pour les verrières de la galerie. Ce bâtiment porterait un discours sur la modernité puisque « l'or alchimique devient de l'aluminium et du verre miroir doré comme à la Défense » mais selon l'architecte, le rapport à la modernité se situe dans le fait qu'il utilise la matière pour sa figuration et non pour la matière elle-même : « ce qui m'intéresse, c'est le côté intellectuel, ce n'est pas tellement la matière en tant que telle qu'on peut employer » [FIG 120].

La seconde préoccupation de Jacques Lucan, d'Edith et Olivier Girard est le traitement intérieur de l'espace ainsi que son usage. Ils pointent du doigt les réticences de Robert Altman quant à des éléments trop expressifs ou encore quant à leur coût trop élevé. En effet, alors que la notion de l'or extérieure devait se retrouver à l'intérieur sous la forme d'une pluie d'or avec les éléments d'aluminium galvanisés, cela ne s'est pas fait D'autre part, les trois doigts gigantesques se retrouvaient à l'intérieur de cet espace sous la forme d'une main au bout d'une colonne qui ne s'est pas réalisée non plus. Enfin, les éléments d'aluminium suspendus devaient bouger, or, ils ont été fixés. [FIG 118 et 119]

La troisième critique de Lucan et les époux Girard est que l'oeuvre de certains artistes peut apparaître comme secondaire par rapport à l'objet architectural qui est une oeuvre plastique, « à la fois architecturale et sculpturale » et que souvent l'espace des musées est insignifiant afin de mettre en valeur les oeuvres d'art exposées. En effet, le bâtiment qui devait être au départ un lieu d'exposition d'oeuvres surréalistes et devenu un centre d'art contemporain se veut à l'opposé d'un espace neutre puisque Porro a fait « une oeuvre complète et totale dans tous ses détails » c'est-à-dire que l'intervention de l'architecte se ressent à tous les niveaux. Reconnaissant que le Guggenheim de Wright l'a énormément influencé, il déplore avoir du se plier à ce que les oeuvres occupent pour le moment le hall d'entrée alors qu'il n'était pas prévu comme lieu d'exposition. Dans cet espace central très complexe [FIG 121]était prévue une inscription sur les marches de l'escalier des vers d'un poème de Gherasim Luca intitulé « La maison d'yeux » afin de donner la clé de la compréhension de la signification en architecture et les autres espaces étaient réservés à l'exposition des oeuvres d'art. Le bâtiment devait porter le contenu littéraire surréaliste associé aux oeuvres de « Lam, Max Ernst, Matta, Brauner». Malheureusement, le fils de Robert Altman, devenu directeur du centre, n'a pas désiré exposer ce poème puisque son projet était d'exposer des oeuvres d'art conceptuel. Ricardo Porro considère que son bâtiment est conçu pour des oeuvres qui ont des charges poétiques fortes comme Baldung Grien, Patinir ou encore Bacon. et ce problème n'existe pas pour des « espaces fous » comme « au *Campidoglio* de Michel-Ange ni aux thermes de Dioclétien où se trouve un musée de sculptures » puisque bâtiments et oeuvres sont en symbiose.

Enfin, Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard remettent en cause l'organicité du Centre d'Art qui selon eux n'est pas la même que celle des écoles d'Art de La Havane, « l'espace sculptural étant





FIG 120 : Sculptures de Ricardo Porro Éléments métalliques de couleur dorée. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 121 : Vue depuis le hall d'entrée. Source :Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.



FIG 122 : Photographie du site. Source: Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

entièrement ramené à l'espace architectural du projet par le Té et l'équerre ». Ils posent la question de savoir si cela est du « aux contraintes de construction ou aux contraintes liées au fait que l'architecte serait à distance, qu'il y aurait un architecte opérationnel » en émettant l'hypothèse qu'à l'école d'art, l'intervention de Porro était « moins divisée par rapport aux autres niveaux d'intervention dans la construction ». En effet, pour les Écoles d'Art, Ricardo Porro avait son bureau sur place. Beaucoup de détails se dessinaient sur le chantier alors que pour le Centre d'Art, « dans un pays aussi technifié » selon Porro, « il faut préciser les choses avant ».

Ricardo Porro admet qu'il y a eu « un débordement assez baroque » dans le bâtiment et montre sa reconnaissance envers Robert Almann « qui a pris un risque pour le faire » et qui « a du se battre contre certains officiels de la ville qui ne le voulaient pas ». Même si quelques-uns l'ont appuyé, « une grande partie de la population le déteste », pire elle le considère « comme une violation de l'endroit » [FIG 122] mais « comme il est apprécié par les touristes et rapporte de l'argent, ils commencent à changer d'avis ». L'inauguration du bâtiment coïncide avec l'arrivée de Ricardo Porro comme enseignant à UP6.

VI Une année blanche : UP6

Ricardo Porro intègre l'UP6 pour trois semestres[361] seulement. Une année blanche à la fois pour lui et pour Amine Kabbaj qui quitte l'IAUS de Strasbourg en mars 1975 pour UP6 afin de suivre son maître. Voici ce qu'il pense de cette époque et de la situation de Ricardo Porro :

> C'était encore la suite de Mai 68 où on reprochait à Ricardo Porro d'être toujours dans un formalisme architectural et non dans le mouvement progressiste de l'époque… On le traitait de réactionnaire. Il avait ''un enseignement plus académique tout en étant visionnaire dans une approche esthétique liée à quelque chose de plus profond, à l'histoire et à la continuité d'une volonté de faire de l'architecte un être humaniste et créatif dans la volonté du confort architectural et de l'insertion d'un mode de vie reprenant les valeurs de la famille et de la communauté[362].

L'enseignant et architecte Fernando Montès comme Ricardo Porro rejoint UP6[363]. Avec Roland Castro dont Porro avance que celui-ci suit « une philosophie de Club Méditérranée »[364], Michel Vernes et Gilles Olive, Montès forme un atelier[365] que suit Patrice Goulet qui en sortira diplômé en 1978 et dont le mémoire porte sur l'architecte américain Frank Lloyd Wright. Ricardo Porro est isolé à UP6 et monte

---

[361] Voir à ce sujet la retranscription faite par l'auteure de cette thèse d'un entretien mené par Patrice Goulet le 26 mars 1979.

[362] Voir à ce sujet l'entretien mené par l'auteur d'Amine Kabaj.

[363] Voir à ce sujet archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

[364] Voir à ce sujet en annexe la retranscription faite par l'auteur du treizième entretien de Patrice Goulet le 26 mars 1979. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[365] Voir à ce sujet les archives d'UP6. Archives nationales. côte 20110268/6.

un atelier seul[366]. À l'occasion d'un entretien mené par Goulet en 1979, il avance qu'UP6 était « l'endroit le plus diabolique qu'il n'avait jamais vu de sa vie » et que son expérience y avait été la plus détestable ». Il fait abstraction de « quelques camarades » avec qui il s'est bien entendu. Ce qu'il confie à Goulet s'explique par le fait qu'il ne peut, à cette époque, véritablement gérer un atelier compte tenu des perturbations et de l'atmosphère qui règnent dans l'UP mais également du fait de la conception des projets qui n'aboutissent suite à d'interminables discussions, ce qu'il regrette[367]. Considérant que « les événements de 1968 ont permis d'un côté une ouverture mais que d'un autre côté ils ont substitué la sociologie à la culture… », ce serait « un bombardement culturel » organisé selon lui, « d'une façon extrêmement cruelle » à tel point qu'il avance : « J'ai demandé au Ministère qu'on m'envoie dans une école calme, où même le journal *Le Monde* n'arrive pas ».

Il faut sans doute chercher dans l'histoire de cette UP pour comprendre ce qu'il a pu y vivre. Selon Jean-Pierre Le Dantec, Malraux avait laissé chaque école créer son modèle, « ce qui avait permis à certaines UP de continuer le système des Ateliers »[368]. UP6 créée grâce à l'appui de Candilis expérimente de nouvelles manières d'enseigner. Le Comité d'Action la dirige en organisant des assemblées générales continuelles, recrute les enseignants en fonction du programme en cours d'élaboration et « cherche des gens qui soient à la fois des enseignants compétents mais aussi des personnes très contestataires [369]». À partir de 1976, un enseignement de projet d'architecture est enfin à peu près mis au point par de jeunes architectes et prend exemple sur *The Architectural Association* à Londres. Il y a un côté très expérimental qui va progressivement se normaliser. Cependant, UP6 pose un problème à l'Etat puisqu'elle se trouve au centre de Paris à ce moment-là, dans le bâtiment des Beaux Arts. Il y a constamment des grèves, des mouvements divers et cela déborde sur la rue. Une tension à l'intérieur de l'école apparaît entre ceux qui veulent faire un enseignement de projet structuré et d'autres, soutenus plutôt par les enseignants de sociologie qui ont plus ou moins le pouvoir dans l'École à ce moment-là[370]. On est tout près d'une scission mais le gouvernement met tout le monde d'accord en déménageant UP6 pendant l'été, des Beaux Arts à la rue de Flandres. C'est à ce moment-là que Porro la quitte.

Dans les archives d'UP6, il ne reste qu'un seul document daté de juin 1972 qui montre que Ricardo Porro base son enseignement d'urbanisme à UP6 sur une grille d'équipements issue de

---

366 Voir à ce sujet les archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

367 Voir à ce sujet en annexe la retranscription de l'entretien mené par Patrice Goulet le 26 mars 1979.

368 Jean-Pierre Le Dantec, « Naissance d'une école, UP6, La Villette, et maintenant ? », *Le K : revue étudiante de l'école de la Villette* - UP6 n°5, octobre 2014. Les citations suivantes sont issues de la m^me source.

369 *Id.*

370 Voir à ce sujet Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, *op.cit.*

l'Agence d'Urbanisme pour l'Agglomération strasbourgeoise[371]. Cette grille détermine les mètres carrés nécessaires pour les équipements publics, de commerces, d'écoles, de centres médicaux, sportifs et sociaux et enfin d'espaces verts par rapport au nombre d'habitants, c'est-à-dire pour 500 habitants au minimum jusqu'à 100000 habitants. Ce document est une base d'appui quant à l'application du concept d'unité de voisinage, concept moderne que les étudiants de Ricardo Porro interprètent à l'occasion de leurs projets en atelier. Il constitue également un pré-requis afin d'élaborer un programme.

Cette année quasiment blanche, comme le pense Amine Kabaj, est aussi l'occasion pour Ricardo Porro de participer à des concours importants en abolissant les frontières entre son enseignement et les concours auxquels Amine Kabbaj, Jean Robein et Jean-François Déchoux, tous trois étudiants de Strasbourg participent activement comme celui organisé par L'APUR en 1975, un concours d'idées pour l'aménagement des terrains des anciens abattoirs du secteur de La Villette[372] [FIG 123, 124,125]. La Villette doit devenir un domaine ouvert aux parisiens et à la vie publique après la fermeture de ses abattoirs en 1974[373]. L'ensemble monumental de Claude Nicolas Ledoux, la grande halle de l'ancien marché aux bestiaux, la place de la Fontaine rendue aux piétons et les deux pavillons du Second Empire consacrés au théâtre, à la musique et au cinéma seront sauvegardés. Un parc de 15 hectares s'étalant autour des canaux sera créé. Face à l'entrée principale la grande salle (156 000 mètres carrés de plancher) accueillerait diverses manifestations culturelles ou sportives. Au sous-sol, quatre mille places de stationnement peuvent être aménagées. Dans un article du 18 juin 1975, le journal *Le Monde* précise qu'un quartier nouveau est prévu sur une superficie de 31 hectares et dont la hauteur des constructions ne doit pas dépasser huit étages avec « des exceptions à caractère ponctuel de douze étages » et que « 50 000 mètres carrés sont réservés aux équipements sociaux, scolaires et sportifs, 6 hectares aux activités industrielles, 50 000 mètres carrés aux bureaux. Il n'est pas prévu de centre commercial important[374] ». Ricardo Porro et son équipe d'étudiants traitent les équipements publics comme des points forts sur le site qui dialoguent avec la Rotonde de Ledoux, architecte à qui Ricardo Porro donne une grande importance dans son Histoire de l'Architecture[375]. Une unité de voisinage est créée qui

---

371 Voir à ce sujet les archives d'UP6. Archives nationales côte 20110268/6.

372 1975-1978 : Lancement d'études et projets sur le devenir du secteur de la Villette. Que faire de cette friche industrielle ? Jean Sérignan, directeur général de la SEMVI (Société d'économie mixte de la Villette), propose en 1975 un programme de reconversion du site en un vaste parc urbain. En 1977, le président de la République, Valéry Giscard d'Estaing demande une étude pour la réalisation d'un musée des sciences et de l'industrie ainsi que pour l'aménagement du parc. La Grande halle est inscrite à l'inventaire supplémentaire des monuments historiques en 1979 Jusqu'en 1981, La Villette est en déshérence, elle accueille le Pavillon de Paris où jouerons entre autres les Rolling Stones, des fêtes foraines, un skatepark, etc. https://lavillette.com/page/histoire-et-patrimoine-de-la-villette_a199/1

373 Voir à ce sujet le dossier de l'APUR.

374 https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/06/18/l-amenagement-de-la-villette-un-grand-parc-dans-un-quartier-nouveau_3100451_1819218.html

375 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet le 2 décembre 1978 et retranscrit en annexe par l'auteure au sujet de Claude-Nicolas Ledoux. Goulet/Porro, Tome III.



FIG 123 : Planche du concours. Plan masse, photographie de maquette, agrandissement sur une unité de vie. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

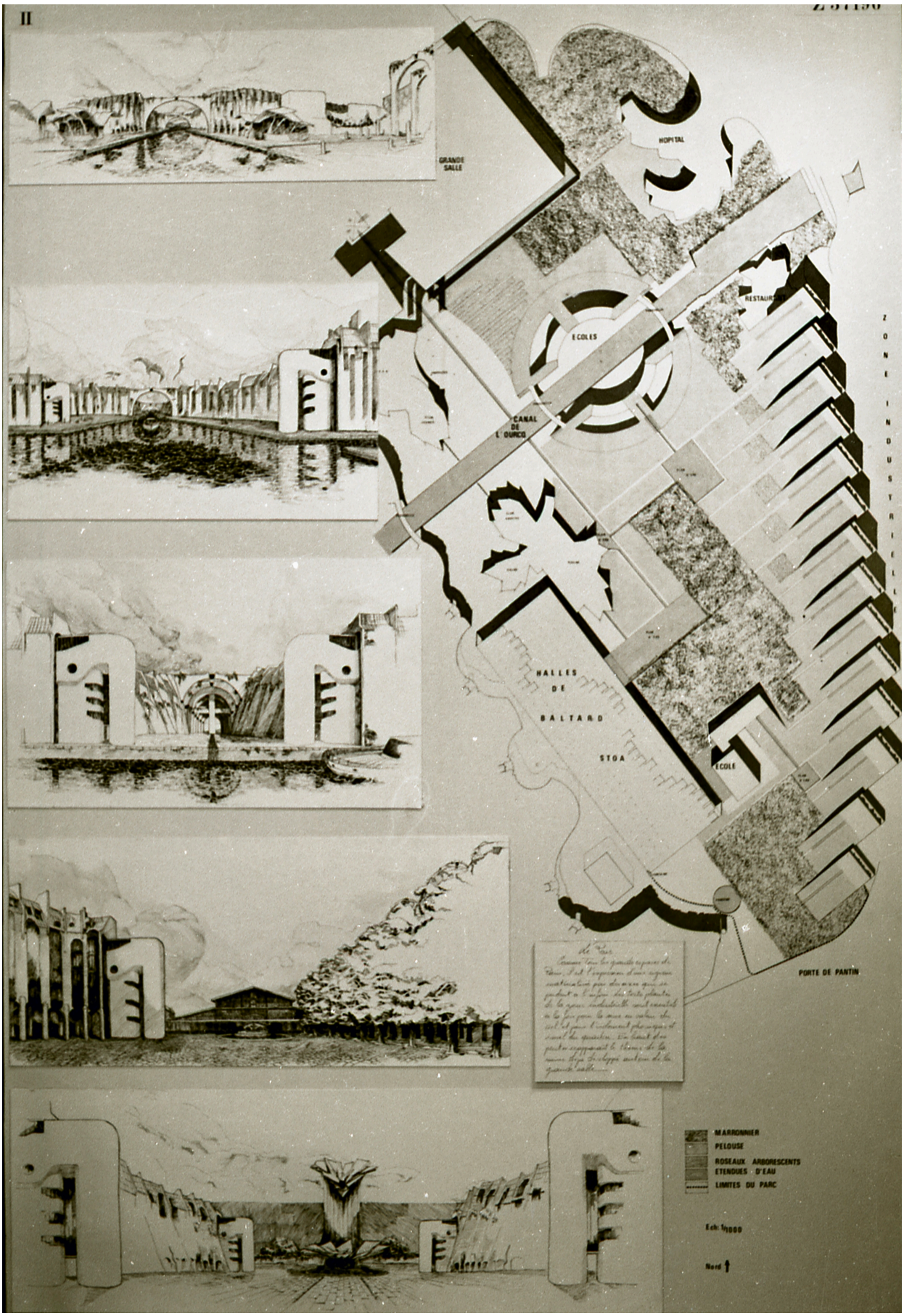


FIG 124 : Planche de concours. Plan masse. Perspectives à main levée. Source : Archives d'Amine Kabaj.

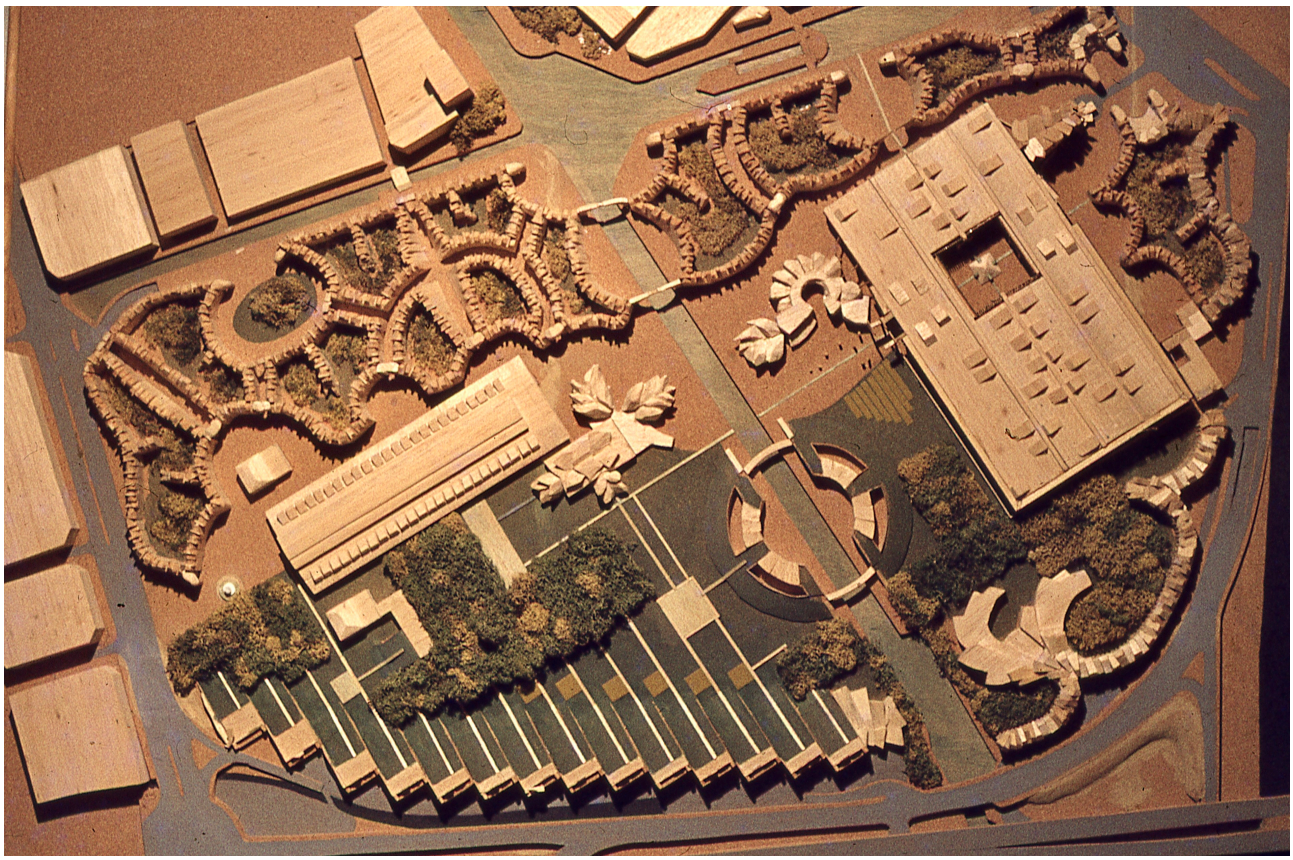


FIG 125 : Maquette du projet d'urbanisme. Source : Archives d'Amine Kabaj.

Ricardo Porro

Anamorfosi architettonica

La distribuzione delle varie componenti spaziali è stata realizzata sulla base di criteri di funzionamento ottimale. A nord-est, poniamo le industrie che fungono da schermo visuale e sonoro. La tecnica di copertura di questi locali permette di considerare la quasi totalità della zona industriale come spazio verde. Verde anche tutto lo spazio compreso fra la Porte de Pantin e il padiglione principale, fra la *halle* di Baltard e i primi contrafforti della zona industriale. L'ovest è riservato alle abitazioni e assicura il legame con i quartieri circostanti. In questa zona, proponiamo un'urbanistica di comunicazione organizzata a partire da un'unità di base di circa 1000-1200 abitanti: l'unità di vita. Questa divisione favorisce i rapporti di vicinato tramite attività comunitarie rese possibili dal raggruppamento di certe funzioni.

La sistemazione del padiglione principale è la ricerca di una visione cosmica del mondo. Sulla piazza centrale, quadrata, s'innalza una piramide, figura simbolica del centro del mondo da cui sgorgano i quattro fiumi. Le facciate interne della piazza sono ricoperte da una struttura in alluminio dorato, formata da elementi lineari verticali e mobili. Questa decorazione è la rappresentazione di una energia dorata, di pioggia d'oro, l'oro come conoscenza e cultura. Le facciate esterne sono realizzate seguendo gli stessi criteri, dando così alle costruzioni l'aspetto di un tesoro. Verso il parco, la strada interna si apre sui propilei in rovina, transizione romantica che ci conduce alle costruzioni del centro concepite come grandi uccelli, volatili giganteschi sul punto di spiccare il volo. Uccelli-presagio. Messaggeri del cielo. Intermediari fra il cielo e la terra. Legame fra il padiglione principale, centro del mondo che racchiude il tesoro della cultura, e la grande *halle*, simbolo del funzionalismo ereditato da un secolo ormai trascorso.

Gli edifici che circondano il padiglione di Baltard sono disposti in modo da disegnare il profilo di una donna incinta, immagine della città-madre.

Anamorfosi architettonica in una proposta che prende in considerazione i problemi di questa seconda metà del secolo. Una volta garantito il buon funzionamento del progetto, perché non permettere che la poesia invada l'urbanistica e l'architettura?

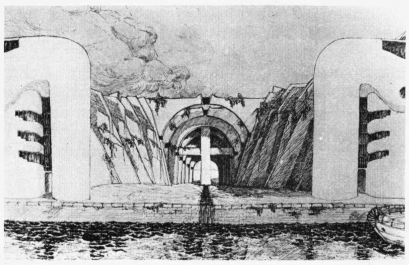
Architectural anamorphosis

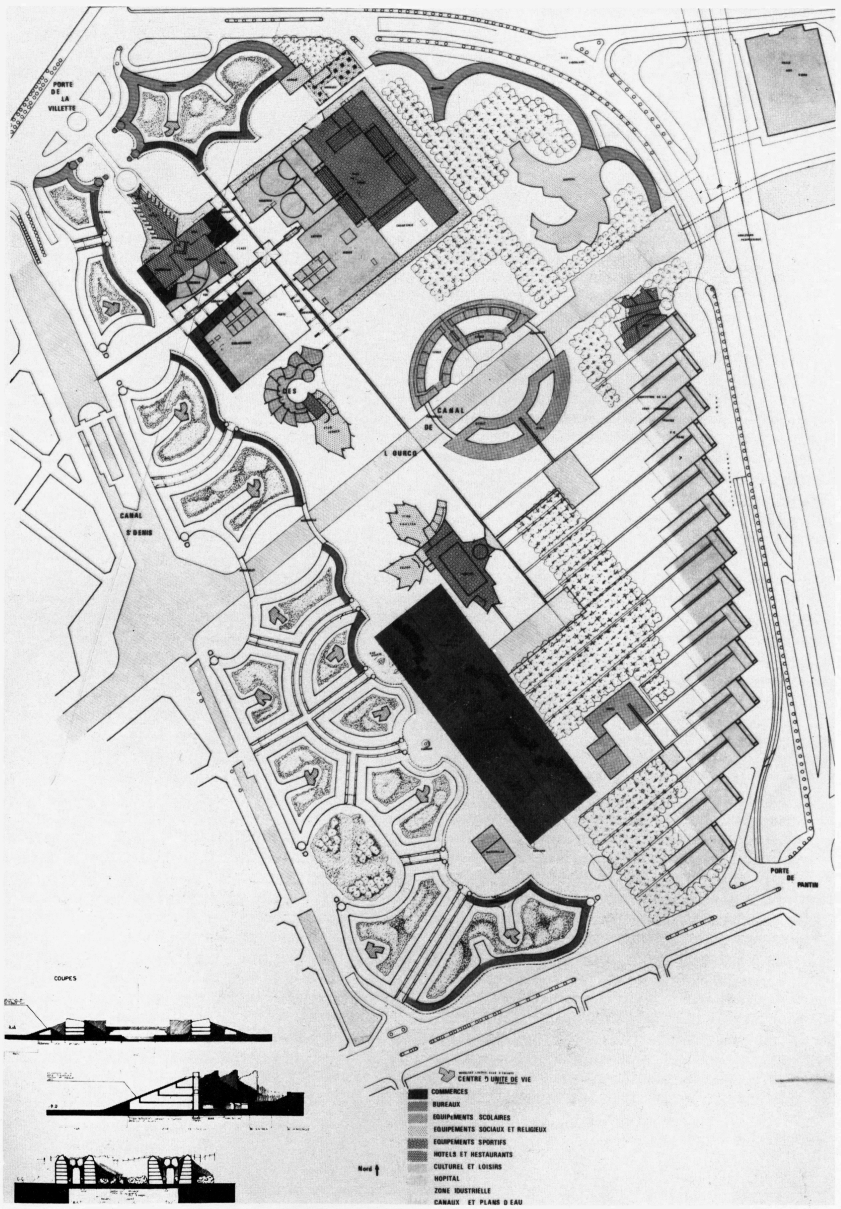
The layout of the different components of the area is based on the criteria of optimum functioning. To the North-East we have placed the industries which act as a visual and phonic wall. Our treatment of the covering of these areas allows us to consider almost the whole of this space as a green belt. Likewise the whole space between the Porte de Pantin and the great hall, between the market of Baltard, the first "outcroppings" of the industrial district.

The West is set aside for dwellings and ensures communication with the surrounding districts. In this zone, we propose an urban structure of communication whose organisation is firstly based on a unit from one thousand to one thousand two hundred inhabitants: the unit of the street. This division fosters neighbourhood relationships through community activities, rendered possible by the reordering of certain functions.

The arrangement of the great hall is an attempt to seek a cosmic vision of the world. In the central square a pyramid will be erected, the symbol of the centre of the world from which gush out the four rivers. The facades on the interior of the square are covered with a gilded aluminium structure, composed of vertical and mobile linear elements. This embellishment is the representation of a gilded energy, of a shower of gold, of gold as knowledge and culture. The outer facades are to receive the same treatment, giving the buildings the appearance of a precious treasure. Towards the park the inner street opens on to ruined gateways, a romantic transition which leads us up to the buildings in the centre treated as huge birds, gigantic flying creatures about to take wing. Birds of presage. Winged messengers, mediating between heaven and earth. A link between the great hall, the centre of the world and enclosing the treasure of the great market, symbol of functionalism as the inheritor of a bygone century.

The buildings bordering the pavilion of Baltard are set out so as to draw the silhouette of a pregnant woman, the image of the mother-town. An architectural anamorphosis in an architectural project which takes account of the problems of this second half of the century. Once the proper functioning of the project has been seen to, why not allow poetry to overwhelm the planning and architecture?





121

FIG 126 : Article intitulé « *Anamorfosi architettonica* » p. 121. Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976. Source : Revue n°13, 1976, pp. 121-122.

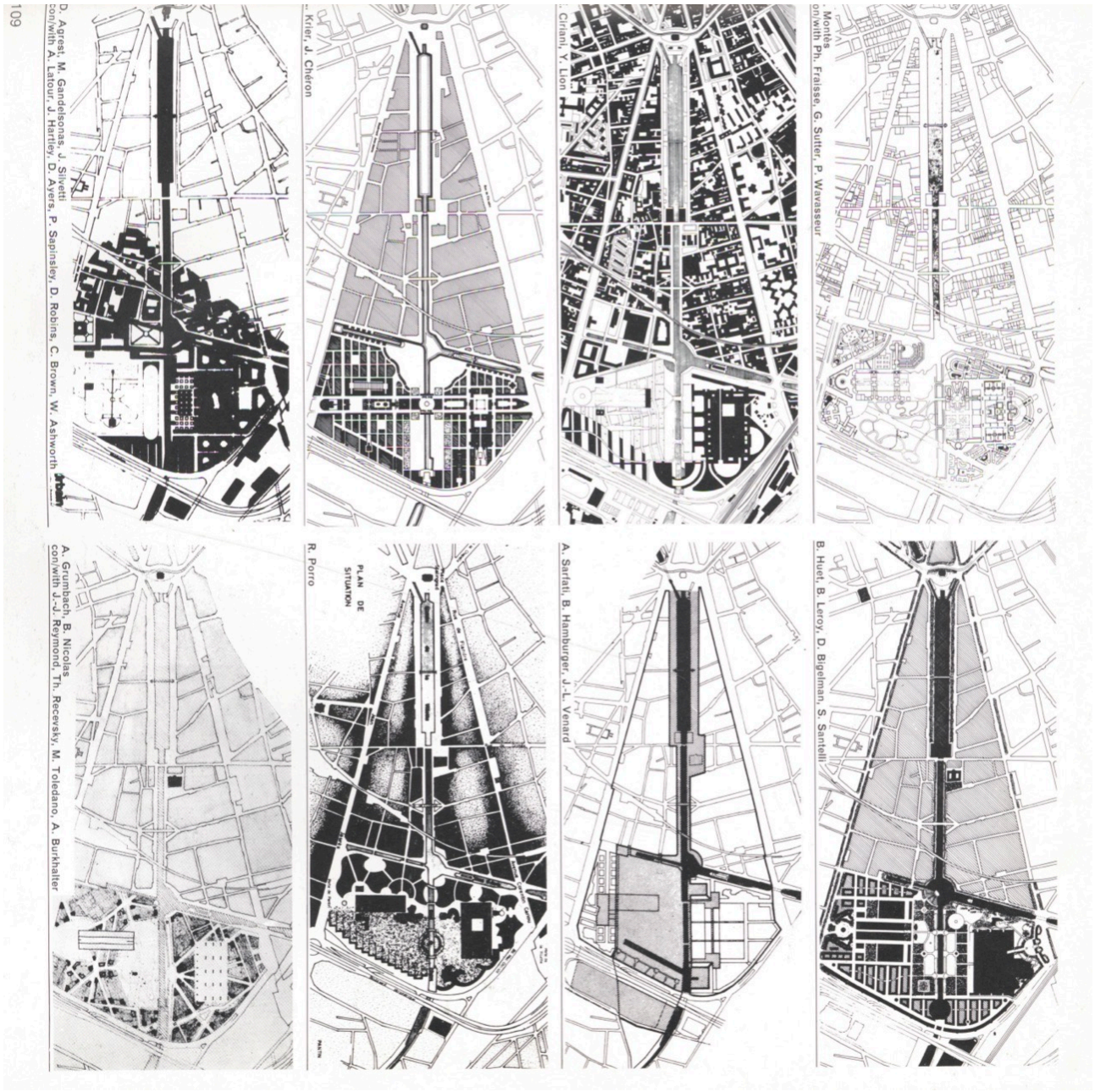


FIG 127 : Présentation des différentes réponses au concours d'urbanisme. Celui de Porro le second en bas en partant de la gauche. Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p.109.

qui comprend les logements, les écoles et les commerces [FIG 122] et qui respecte la grille d'équipements conçue par l'Agence d'Urbanisme pour l'Agglomération strasbourgeoise. Cette unité de voisinage est composée d'îlots, ce que Ricardo Porro nomme de petites « unités de vie », reliés entre eux par des entrées accessibles par de petites places. Des ponts piétonniers relient les deux rives du canal d'une unité de vie à l'autre. Il n'y a pas de respect d'une typologie quelconque au niveau de l'habitat par contre si l'on considère l'unité de voisinage comme un modèle, il est ici réinterprété en idéalisant l'urbanisme de Venise avec ses paroisses, ses places, déterminantes pour la structure de ses quartiers.

La Revue *Lotus International* présente en 1976[376] les projets rendus dont celui de Ricardo Porro [FIG 126,127, 128]. L'article intitulé « Anamorphose architectonique » précise la teneur du projet et montre la répartition choisie par Porro et ses étudiants des différentes composantes spatiales, créée sur la base de critères de fonctionnement optimal. Au nord-est, Ricardo Porro place les industries « qui font office d'écran visuel et sonore et dont la technique de couverture permet de considérer la quasi-totalité de la zone industrielle comme espace vert ». Les espaces entre la porte de Pantin et le pavillon principal entre la Halle de Baltard et les premiers contreforts de la zone industrielle le sont également . L'ouest est réservé aux logements et assure les liaisons avec les quartiers environnants. Ricardo Porro avance : « Dans ce territoire, nous proposons un urbanisme de communication organisé à partir d'une unité de base d'environ 1000-1200 habitants : l'unité de vie ». Cette division favorise les relations de bon voisinage grâce à des activités communautaires rendues possibles par le regroupement de certaines fonctions.

Ricardo Porro insiste ensuite sur le caractère symbolique du projet : « L'aménagement du pavillon principal est la recherche d'une vision cosmique du monde ». Sur la place centrale, carrée, il propose l'élévation d'une pyramide, « figure symbolique du centre du monde d'où découlent les quatre fleuves » et de recouvrir les façades intérieures de la place d'une structure en aluminium doré, composée d'éléments linéaires verticaux et mobiles. Cette décoration est la représentation d'une énergie dorée, d'une pluie dorée, de l'or comme savoir et culture – on pense ici aux références culturelles employées dans son centre d'art à Vaduz . Il imagine des façades extérieures réalisées selon les mêmes critères, donnant ainsi aux bâtiments l'apparence d'un trésor et vers le parc, une route intérieure qui s'ouvre sur les propylées en ruine :

> Une transition romantique qui conduit aux bâtiments du centre conçus comme de grands oiseaux, des oiseaux gigantesques sur le point de prendre leur envol, messagers du ciel, intermédiaires entre ciel et terre, lien entre le pavillon principal, centre du monde qui renferme le trésor de la culture, et la grande Halle, symbole du fonctionnalisme hérité d'un siècle désormais révolu[377].

---

376 Ricardo Porro, « Anamorphose architectonique », Revue *Lotus International* n°13 de 1976. Source : Revue n°13, 1976, p. 121.

377 *Id.*

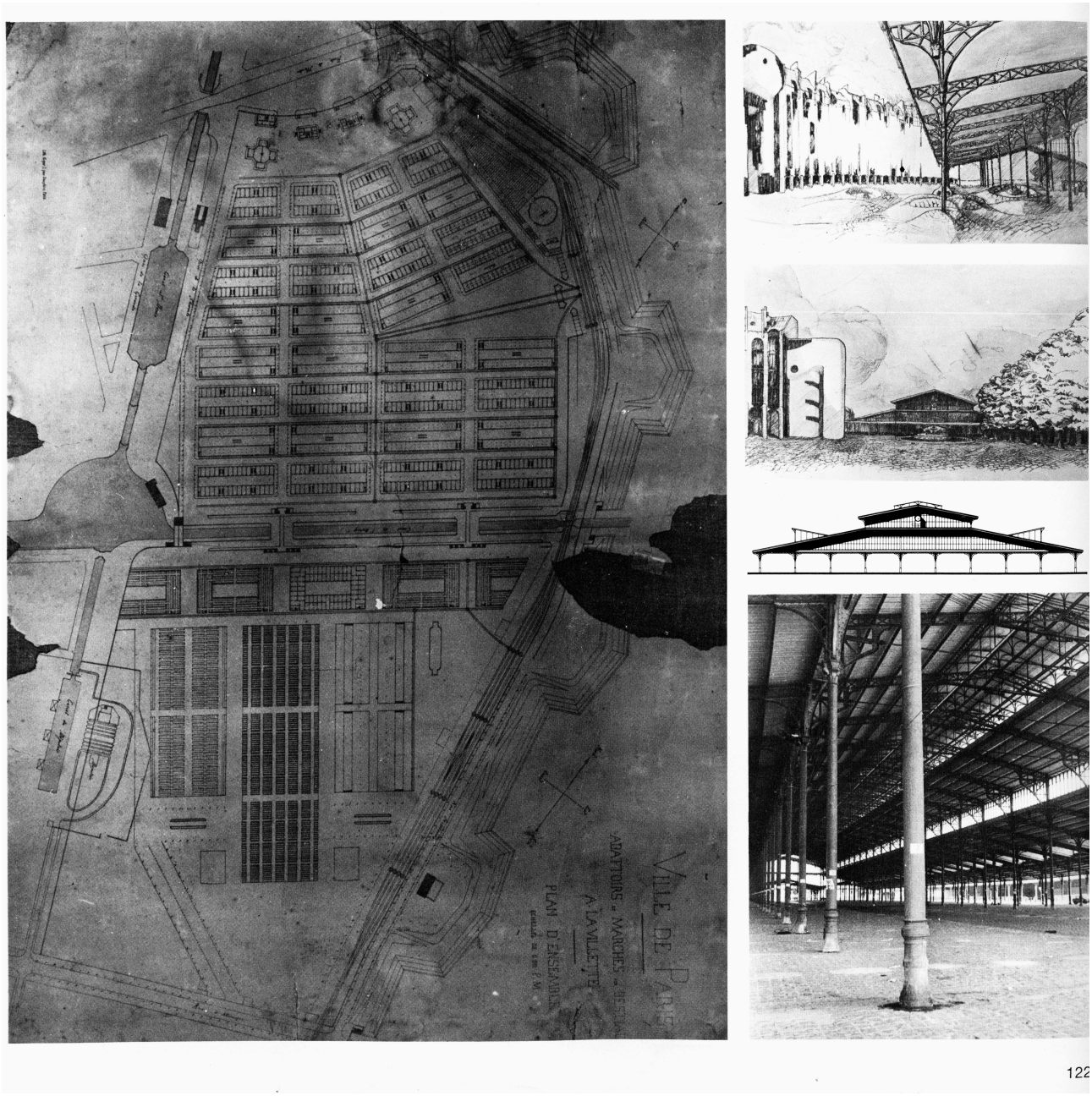
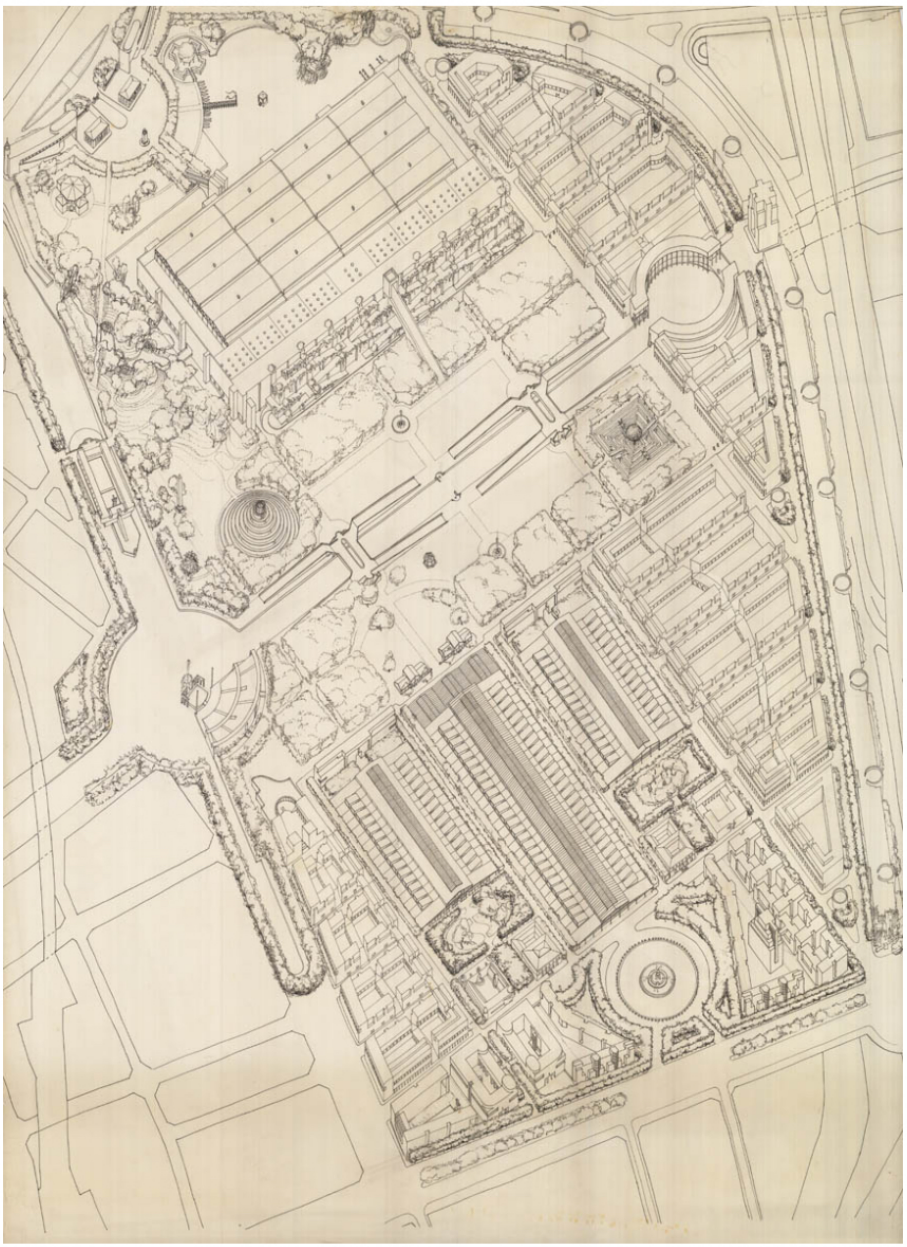


FIG 128 : Ricardo Porro, « Anamorphose architectonique ». Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p. 121.



1976. Concours pour l'aménagement du secteur de la Villette, Paris 19e
Bernard Huet, David Bigelman, Bernard Le Roy et Serge Santelli
Axonométrie

Le projet reçoit le 3e prix pour la conception du parc et des espaces verts.
Autour d'un grand jardin central le long du canal et dans le respect des principales structures existantes, le quartier est conçu comme un manifeste urbain. Des séries de rues conventionnelles avec gabarits et alignements sont ainsi créées dans l'esprit des extensions d'Amsterdam par Hendrik Petrus Berlage (Amsterdam Sud, 1917-1925).

120,3 x 81 cm
Encre sur calque
© Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture & du patrimoine/Archives d'architecture du XXe siècle

FIG 129 : Proposition de Bernard Huet, David Bigelman, Bernard Leroy et Serge Santelli. Source : @Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XXe siècle.

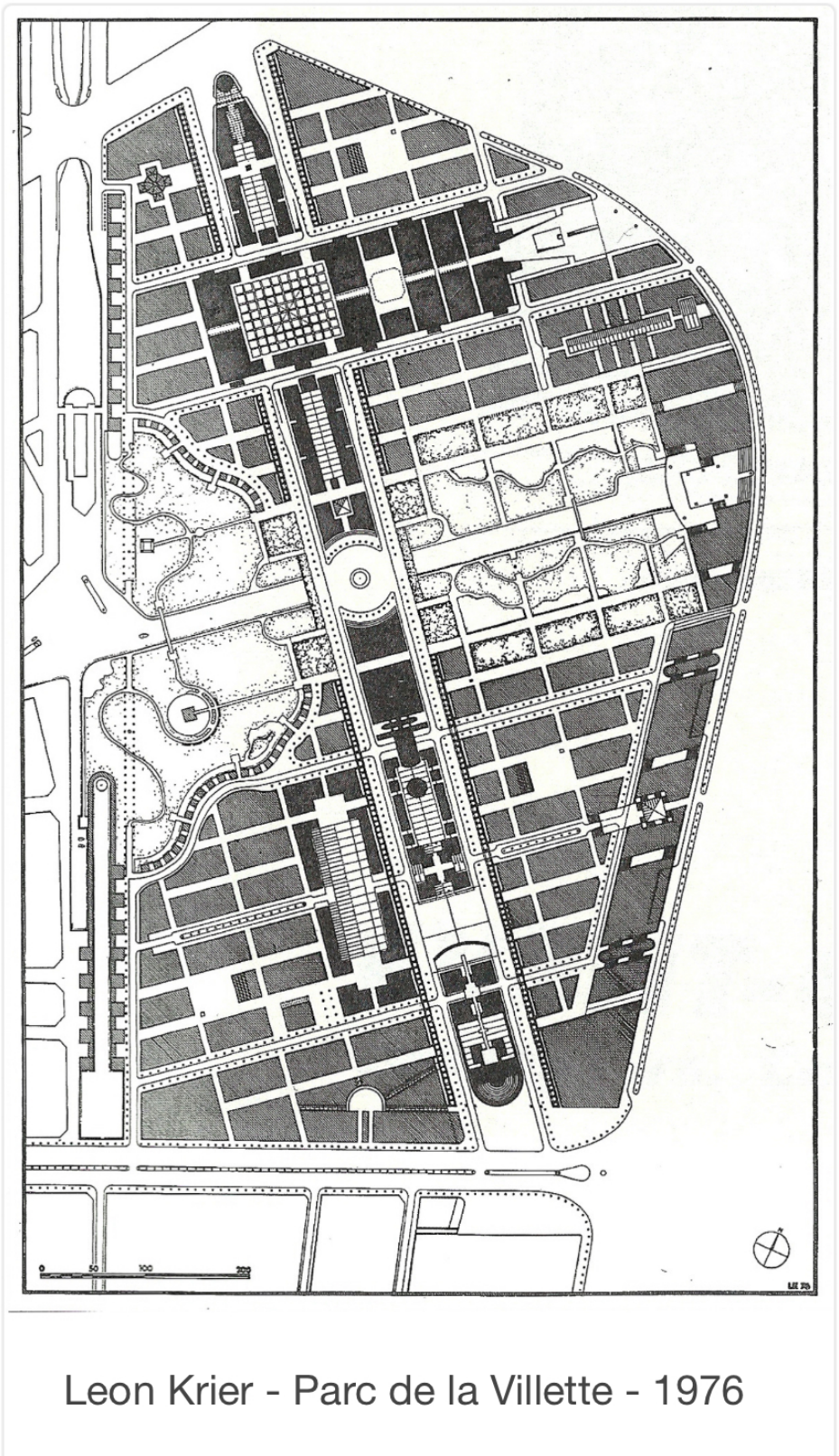


FIG 130 : Projet de concours de Leon Krier pour l'aménagement des terrains des anciens abattoirs de La Villette (1976), ParisSource : Jacques Lucan, « Langage de la critique, critique du langage », *Les Cahiers de la recherche architecturale et urbaine* [En ligne], 24/25 | 2009, mis en ligne le 01 septembre 2017, consulté le 09 septembre 2025. URL : http://journals.openedition.org/crau/309 ; DOI : https://doi.org/10.4000/crau.309

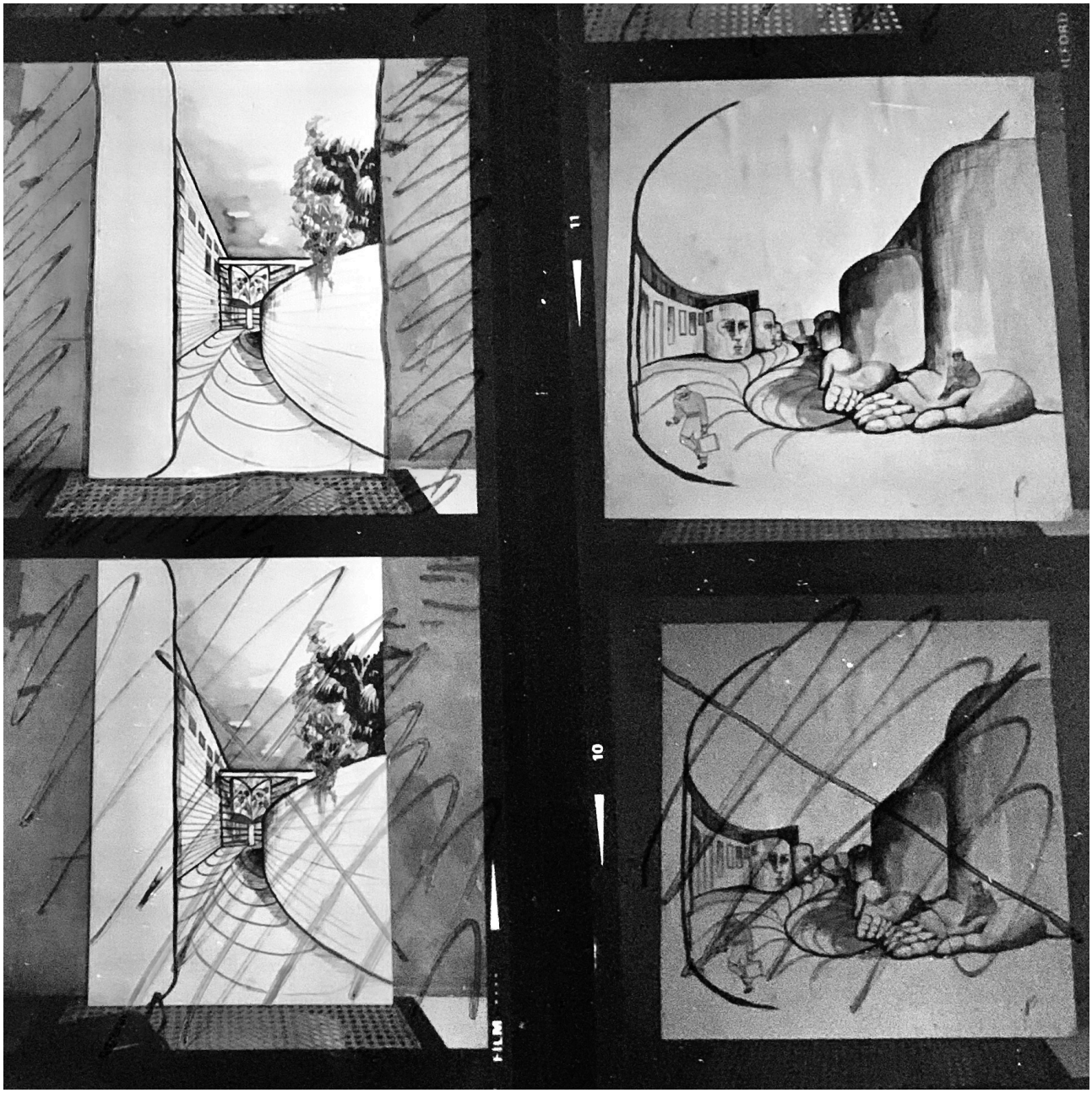


FIG 131 : Planche contact présentant les perspectives du projet de concours pour l'école Gonzalo à Marne La Vallée. Source : Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Il dispose les bâtiments entourant le pavillon Baltard « de manière à dessiner le profil d'une femme enceinte, image de la ville mère. Anamorphose architecturale dans une proposition qui prend en considération les problèmes de cette seconde moitié du siècle ». Et en conclusion, il avance « Une fois le bon fonctionnement du projet assuré, pourquoi ne pas laisser la poésie envahir l'urbanisme et l'architecture ? ».

Pour Serge Goldberg, ancien président de l'Établissement public du Parc de la Villette, le projet de Ricardo Porro était le seul qui présentait un réel intérêt. David Bigelman, étudiant de Ricardo Porro à La Havane, enseignant à UP8 aux côtés de Bernard Huet – on imagine très bien ce que cela a pu représenter pour Ricardo Porro à cette époque qui ne se cachait pas sur le fait qu'il n'appréciait pas Bernard Huet – répond au concours aux côtés d'Huet, Bernard Leroy et Serge Santelli. Leur projet reçoit le troisième prix [FIG 129]. Dans l'esprit des extensions d'Amsterdam par Berlage, Huet et son groupe propose des séries de rues conventionnelles avec gabarits et alignements. C'est le projet de Léon Krier qui est choisi [FIG 130].

Dans le même temps, Ricardo Porro répond à un concours privé, celui de l'école Gonzalo à Marne La Vallée avec Amine Kabaj, Jean-Claude Léonard, Pierre Jung et Gérard Faivre [FIG 131,132]. Les étudiants sont très proches de leur professeur, tant et si bien qu'ils gardent souvent et habitent son atelier l'été quand celui-ci part en vacances. Ricardo Porro vient de perdre son jeune fils. également son désarroi à la mort de son fils, Gonzalo en 1975 à qui le projet de l'école Gonzalo à Marne La Vallée est dédié et dont Ricardo Porro espère tant. Lors d'un entretien mené par Patrice Goulet en 1979[378][FIG 133], Ricardo Porro relate les moments de conception du projet de l'école Gonzalo de Marne La Vallée qui aurait porté le nom de son fils si elle avait été construite. La ville nouvelle lui donne l'opportunité d'entrer dans un concours privé en 1975 aux côtés de cinq autres architectes – parmi lesquels Georges-Henri Pingusson – pour le groupe scolaire Beauregard dans un quartier de la ville, dont le programme est complexe avec des demandes très importantes et un budget moindre. Ricardo Porro avance qu'il déploie des efforts considérables afin de surmonter les difficultés. Un ingénieur, Gilles Olive et un bureau d'études Ove Arup travaillent intensément pour que le projet soit adapté aux demandes économiques de la ville nouvelle. Aidé d'Amine Kabaj, de Jena-Claude Léonard, de Pierre Jung et de Gérard Faivre, Porro propose une construction économique en parpaing coloré de rose pâle. Les sculptures proposées de têtes sur la place centrale sont fondues en béton avec le même moule, la toiture en bois avec des grandeurs et des inclinaisons typifiées, les sols colorés en rose. À l'entrée de l'école, il propose une sculpture sous la forme d'un livre ouvert que Ricardo Porro pense concevoir, un *double* d'Albert Bitran – c'est de cette façon que celui-ci nomme ses tableaux, qui fait l'abstraction d'un livre d'images. Le projet que le jury trouve conventionnel n'est pas choisi ce qui n'étonne pas Ricardo Porro. Son opinion est sans appel : « Triste France de la petite bourgeoisie ». Cette école primaire est en effet pour lui une grande opportunité dont le thème lui permet de dire quelque chose de très fort et très

[378] Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet en 1979. Goulet/Porro, Tome III. Et aussi Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* , Dossier L'enfant et son espace. n°204, Septembre 1979, pp.58-60

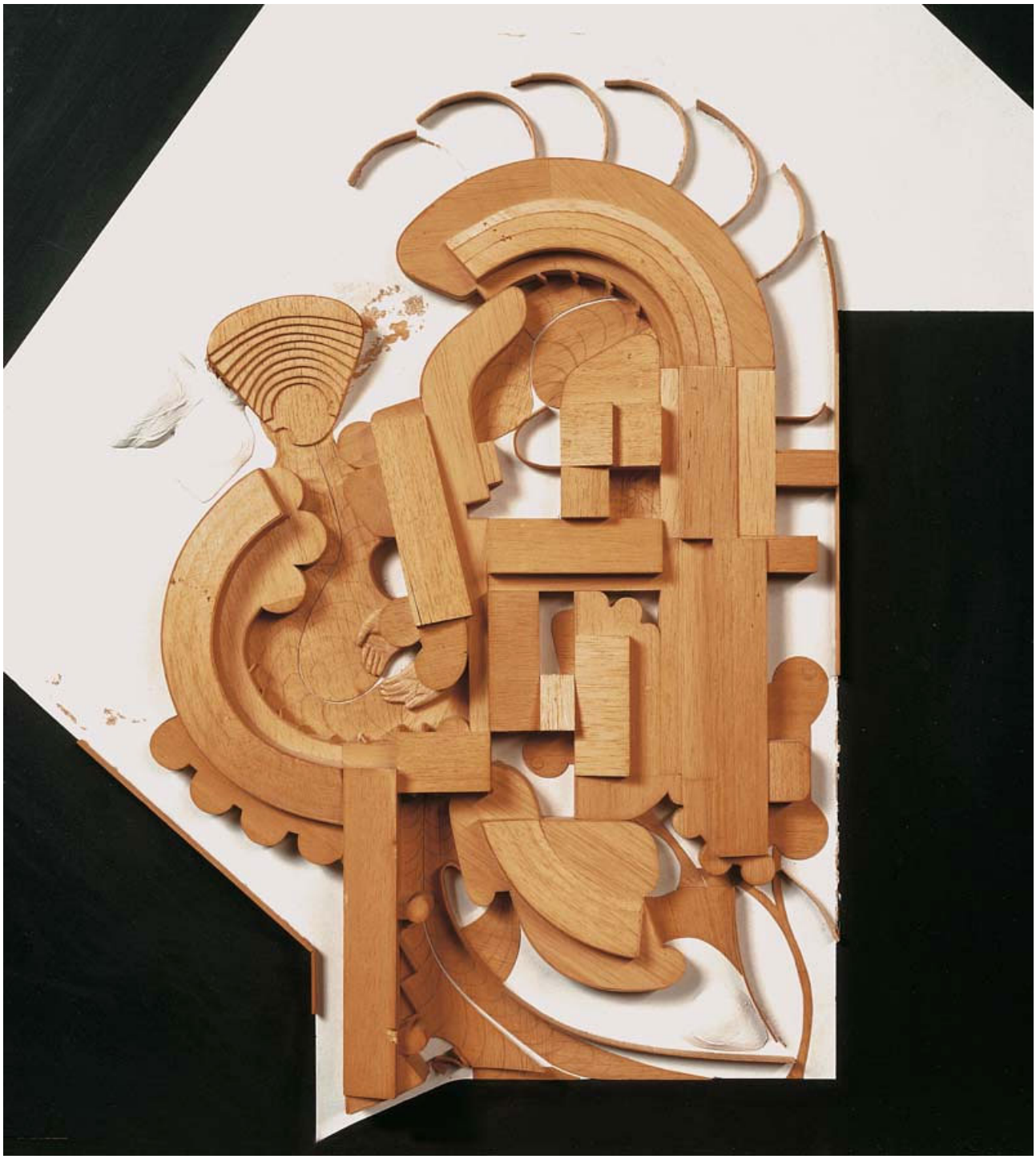


FIG 132 : Maquette du projet de concours pour l'école Gonzalo à Marne La Vallée. Source : Archives du FRAC Orléans. Fonds Ricardo Porro.

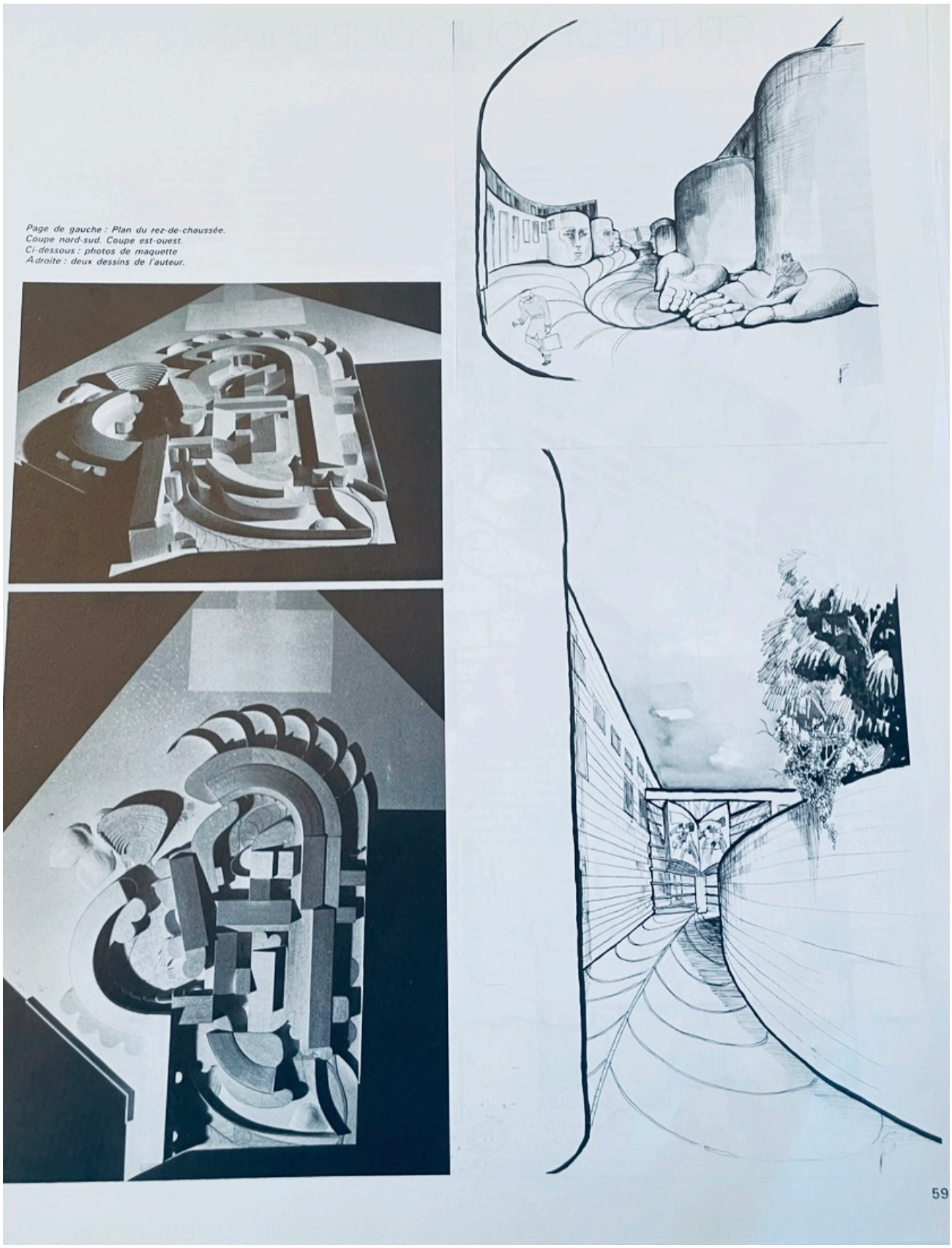


FIG 133 : Projet d'école à Marne la Vallée . Source : Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* , Dossier L'enfant et son espace. n°204, Septembre 1979, p. 59.

profond pour lui. En effet, il tente de « faire comme » Mahler de qui il se sent très proche, de « composer son *Totenkinderlieder*[379] », « de travailler avec la même douceur que Mahler l'avait fait jadis ». Une phrase de Novalis l'inspire, qui définit l'action de « romantiser » : « Le monde doit donner une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal, la dignité de ce qui est connu à l'inconnu, un halo d'infini à ce qui est fini. Je romantise »[380]. À la notion « école », Ricardo Porro tente de donner la signification la plus élevée. Il propose « une ville » avec comme image la répétition du corps de son fils Gonzalo, mort encore enfant, matérialisée par une rue pour entrer dans l'image du livre ouvert d'où on passe à une place avec une fontaine à deux mains d'enfants qui reçoivent. Puis surgit le visage de son fils qui se répète dans toutes les formes courbes et qui culmine dans l'amphithéâtre qui monte vers l'infini. C'est le commencement d'un voyage, d'un monde *autre*. Cela correspond à une échelle, au ciel, à l'infini. L'école est dans cette poétisation ce qu'il avance en la nommant « la ville à mon fils », « très organique, très spirituelle ».

Amine Kabaj rejoint UP8 au départ de Ricardo Porro d'UP6 en 1976, reconnait son influence et le fait qu'il n'a jamais oublié son enseignement. Il a Bernard Huet comme professeur à UP8 lequel vient plusieurs fois au Maroc pour des rencontres qu'il initiera par la suite. Son diplôme qu'il passe en 1980 et qui concerne la conception d'une extension Ouest de la Ville de Marrakech sera encadré par Edith Girard dont Ricardo Porro est proche. Celui-ci sera membre de son jury tandis que Tahar Benjelloun y assistera en tant qu'invité extérieur.

1976 est également l'année durant laquelle Ricardo Porro encadre le diplôme de Jean Robein et Colette Heitz deux étudiants de Strasbourg, diplôme qu'ils soutiennent le 30 septembre 1976[381] [FIG 134,135,136]. Les membres du jury sont Ricardo Porro, Alex Koeffer, ingénieur et enseignant à l'IAUS, Antoine Pfirsch, Architecte et enseignant ENSAIS, David Bigelman qui enseigne au côtés de Bernard Huet à UP8 et enfin André Mroviec, architecte polonais qui a suivi Ricardo Porro à Paris à son départ de Cuba en 1966. Colette Heitz et Jean Robein travaillent sur le quartier de la gare de Strasbourg et en proposent une restructuration. À l'instar de Ricardo Porro, ils conçoivent la ville comme « un lieu d'échange et de Communication », mots dont ils mettent les premières lettres délibérément en majuscules afin d'insister sur ce point. Le concept d'urbanisme de communication est de fait appliqué. Heitz et Robein ont des détracteurs et subissent des critiques à l'école alors qu'ils tiennent compte d'une problématique que les enseignants et les étudiants connaissent puisqu'elle a déjà été posée bien avant eux par un groupe de professeurs et d'étudiants de l'École de Strasbourg, en établissant un dossier de sociologie et de géographie urbaine sur le quartier de la Gare à partir d'enquêtes menées

---

[379] Il s'agit des *Kindertotenlieder*, chansons pour voix et orchestre composées par Gustav Mahler. Ricardo Porro a perdu son fils trois ans auparavant.

[380] Novalis, *Œuvres Complètes*, trad. Armel Guerne, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1975 et aussi *Le monde doit être romantisé,* Paris, Allia, 2021.

[381] Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. Les citations suivantes sont issues de cette source.

auprès des commerçants, des artisans et des habitants du quartier. Heitz et Robein convoquent pour leur étude les conclusions de ces enquêtes qui révèlent les caractéristiques du quartier et proposent un projet urbanistique et architectural pour finir sur des réflexions plus larges qu'ils nomment « Contenu » avec une majuscule, contenu qui est le support de leur travail. Heitz et Robein définissent les deux aspects fondamentaux de l'histoire de Strasbourg que sont l'enceinte défensive éclatée à la Révolution industrielle et la cathédrale, « image de la montagne (sainte), symbole de l'élévation spirituelle de tout un peuple et représentation vigoureuse et géniale de la Nature, retour aux sources germaniques de la lettre de l'homme avec les forces telluriques et angoissantes ». Le progrès, le monde nouveau qui ouvre d'infinies perspectives, la machine à vapeur, le rail et la gare vont conférer à ce quartier une force d'attraction particulière et une réelle dimension.

Puis ils définissent les fonctions du quartier : une fonction de passage, une fonction résidentielle, une fonction commerciale, et enfin une fonction administrative. Point de convergence, la Gare, le lieu d'accessibilité et d'ouverture, marque sa fonction première, celle de l'accueil sur laquelle vient se superposer une activité nocturne qui correspond au développement des hôtels et des restaurants cernant la place. L'étude sociologique a mis en évidence l'existence de grossistes, de commerces de détails et artisanaux qui sont gravement menacés et tendent à disparaître et a comparé ce constat avec d'autres quartiers de la ville. Problème pour lequel Heitz et Robein proposent une solution urbaine. L'étude montre la montée de l'implantation de bureaux qui accroit l'importance du marché foncier. Le quartier compte 4500 habitants qui sont logés dans des maisons serrées avec peu d'espaces libres. Il existe des difficultés de stationnement du fait des réseaux de circulation communale et régionale ce qui fait qu' Heitz et Robein étudient le problème de circulation de manière assidue afin d'y apporter une solution. Leur projet est axé sur l'insertion des différents secteurs d'activités et de la fonction résidentielle avec la fonction de loisirs et détente. Il reprend le modèle médiéval de « l'unité de vie »[382] équivalent de la « paroisse » afin de redonner au quartier une homogénéité et une structure autonome tout en le rattachant au vieux centre et à l'ensemble beaucoup plus large qu'est celui de la ville. L'unité de voisinage comprend trois unités de vie composées de cours répétitives et de logements, unités de vie ou noyaux de vie (200 habitants chacun) . Un axe nommé Axe de vie confère un caractère structurel à l'ensemble. Il ne s'agit pas pour eux de copier un système d'urbanisme – ils montrent que le projet dans sa composition en est loin – mais de respecter l'échelle d'une ville .

Colette Heitz et Jean Robein développent une approche de leur projet depuis un contenu qu'ils précisent. Chaque bâtiment renferme un contenu immédiat ou (et) un contenu médiat. Ils précisent qu'une analyse plus systématique se baserait a contrario sur la forme, l'espace, l'échelle et le mouvement mais reprenant la définition de leur enseignant, ils transmutent le monde dans lequel ils vivent tout en faisant remarquer que l'Architecture fut d'abord une représentation du monde avant d'être un abri ou

[382] Ce concept sera expliqué par Ricardo Porro de façon plus précise lors des entretiens que Patrice Goulet mènera en 1979 et qui sera étudié plus tard dans la thèse. Goulet/Porro, Tome III.



FIG 134 : Première de couverture du mémoire de diplôme de Colette Heitz et de Jean Robein. Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10058.

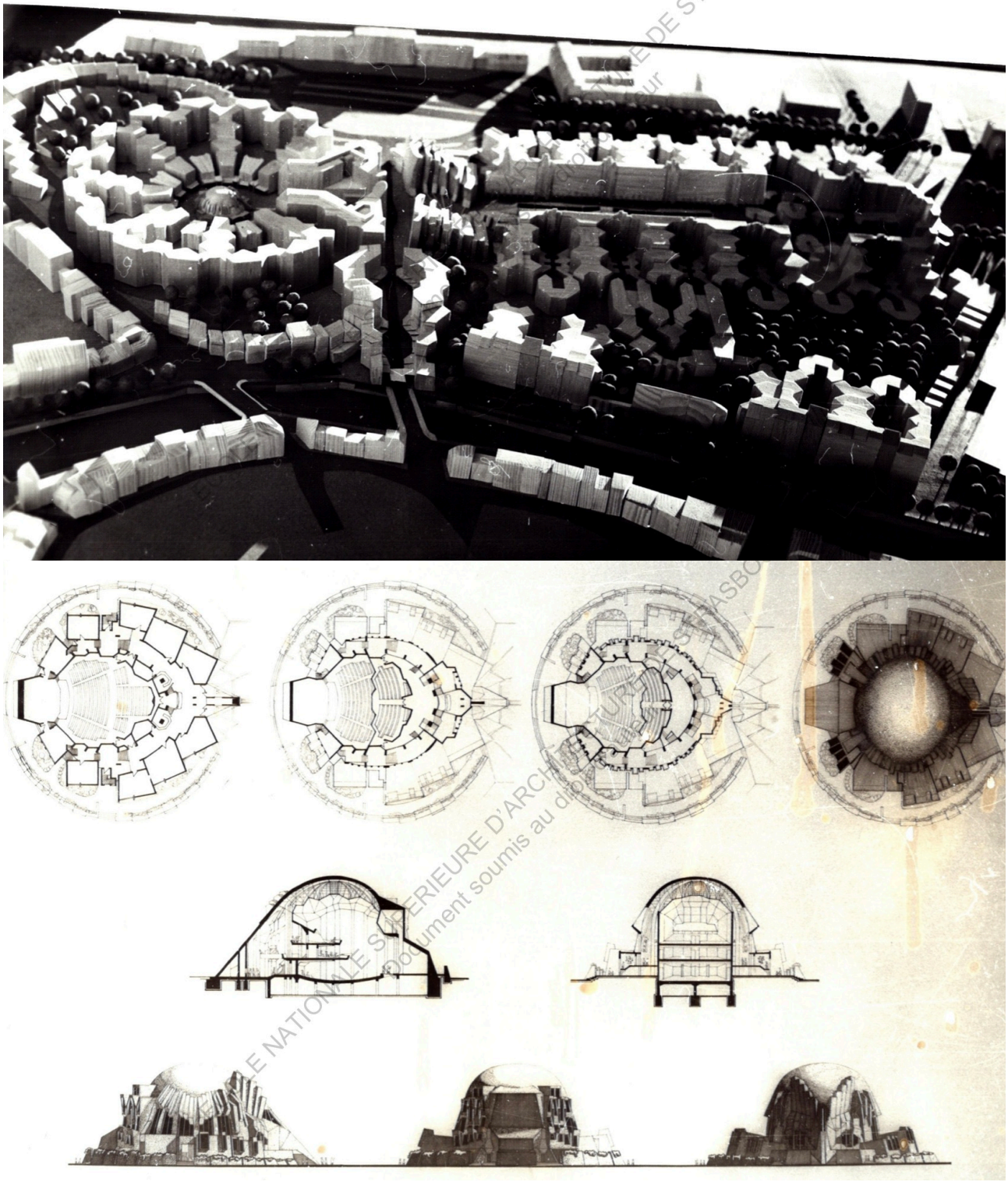


FIG 135 : Maquette d'urbanisme. Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10.058. p.6.

FIG 136 :Maquette, plans, coupes et perspectives Source : Colette Heitz et Jean Robein, Restructuration du quartier de la gare à Strasbourg : urbanisme et architecture, Mémoire de fin d'études, Institut d'architecture et d'urbanisme de Strasbourg, 1976. N°10.058. p.23.

un lieu utilitaire. L'explosion industrielle fait de la cité une machine à habiter tout en niant les mythes et les cultes dont l'homme a besoin de s'entourer.

> D'aucuns diront que l'approche systématique par l'analyse et la Raison nous peuvent faire aimer tel objet et apprécier sa qualité sans pour autant nous trouver sensiblement (par le moyen des sens) confronter à cet objet… notre débat n'est pas à ce niveau. On peut longuement épiloguer sur le rythme a.b.a alterné b.a.b de la façade de st Charles des quatre fontaines et sur la virtuosité des masses qui lui confère un dynamisme particulier, mais à quoi sert cette analyse si nous ne comprenons pas la composante baroque d'où sort St Charles et l'époque de la Contre Réforme qui insère la bâtiment dans une réalité historique , marque un retour à la religion par le défoulement mystique. Il faut pour comprendre l'architecture saisir son insertion dans le temps, l'opposition du courant vitaliste à la Révolution industrielle et la transition entre vitalisme et cubisme qui s'achèvera avec Le Corbusier. Et puis la guerre, l'existentialisme de Sartre, et Le Corbusier en Architecture dont la chapelle de Ronchamp est une vision de l'angoisse. Toutes ces imbrications complexes débouchent aujourd'hui sur le néo-classicisme d'un Aldo Rossi et les recherches d'avant-garde en architecture davantage issues de Duchamp. Préférer telle ou telle voie ne nous intéresse pas. Nous avons à parler d'architecture avec un langage qui nous est propre, certes issu de l'histoire et qui laisse son empreinte[383]

Le mémoire décrit le projet d'urbanisme proposé en fonction des considérations précédentes. À ce stade, Jean Robein et Colette Heitz montrent clairement qu'ils sont disciples de Ricardo Porro même s'ils insistent sur le fait qu'ils se sont basés sur des études très concrètes menées en amont par d'autres enseignants de l'école.

Après l'expérience d'UP6 que Ricardo Porro qualifie négative, Jean-Pierre Halevy propose à Gérard Engrand, directeur de la toute nouvelle Unité pédagogique d'architecture de Lille, d'envisager le recrutement de Ricardo Porro.

383

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille (1976-1990)

Dès l'arrivée de Ricardo Porro à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille Boulevard Carnot en septembre 1976, il constate que les étudiants font peu de projet ou de très petits projets et considère qu'ils « perdent leur temps [384]». Sa volonté d'enfin « faire école » en France et notamment à Lille est claire. À cette fin, il bénéficie de l'appui du nouveau directeur Gérard Engrand, tout au moins les dix premières années. Le débat postmoderne auquel participe Ricardo Porro a une incidence sur son atelier et s'inscrit encore une fois en négatif puisque le maître essuiera encore quelques échecs qui auront des incidences sur son enseignement. Il invite Paolo Portoghesi, qualifié d'historiciste, à l'école d'architecture de Lille. Soutenant l'enseignant cubain, Portoghesi tente de lui donner voix à l'occasion de la première biennale d'architecture de Venise en 1980. Peine perdue. D'autre part, Ricardo Porro fait participer ses étudiants à la polémique de l'aménagement du quartier des Halles de Paris. Travaillant sur des concours avec ses étudiants, les projets sont exposés en 1981 au Centre Pompidou à l'occasion de de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*[385] et à la Biennale de Paris en 1982. Enfin, ses étudiants travailleront à plusieurs reprises sur le projet emblématique d'Euralille. Peu auront un rôle à y jouer tant leur filiation sera lourde à porter.

Ricardo Porro va procéder à l'occasion de ses cours à une interprétation des diverses idées exposées durant les débats lors des expositions organisées depuis 1973. Si un retour à l'histoire est attendu et souhaité de la part des architectes postmodernes, il y prend part mais suit un chemin particulier. Il donne un cours d'Histoire et Théorie qu'il articulera à la découverte de Venise et à la pratique en atelier. La particularité de ce cours est d'enseigner l'exceptionnel au mépris du banal et d'interpréter un concept, l'unité de voisinage en en développant un autre, « l'urbanisme de communication » qui s'avère être le fantôme de l'urbanisme médiéval. D'autre part, les projets des étudiants adoptent un langage expressionniste très poussé qui répond à une théorie axée principalement sur le langage architectural et la métaphore.

« L'école de Lille » ainsi nommée par le maître devient un vivier pour son agence et une manière d'extrapoler l'enseignement, une vitrine pour l'architecte puisque les projets des étudiants forment un éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours. La maquette, véritable objet plastique devient à la fois une machine à démontrer aussi bien qu'une machine à séduction lors des soutenances de diplôme ou d'éventuelles expositions hors l'école. Les étudiants reçoivent cet enseignement de différentes manières, en se conformant, en s'appropriant ou en s'en se libérant. La filiation formelle certaine s'éteint petit à petit jusqu'à son extinction au milieu des années 1990. La filiation enseignante s'éteint avec la retraite de Jean-Marie Choquelle, son assistant, en 2023.

---

[384] Voir à ce sujet Giuli/Fidelle, Tome III.

[385]



FIG 137 : Feuillet de Charles Jencks où figure tout en bas Ricardo Porro aux côtés de Jacob Boehm et de Paolo Portoghesi. Source : Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernismes Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne?

Si l'on peut admettre à ce stade que Ricardo Porro a défendu dès 1963 à Cuba la position d'une pensée architecturale critique[386] et qu'il a participé comme tant d'autres architectes-enseignants à une réflexion sur le renouvellement de l'enseignement de l'architecture dès 1966 en France, il continue à montrer une opposition envers les architectes qui ont veillé « à la stricte observance d'un statut fonctionnaliste avec un ensemble d'interdictions, de réductions, de renoncements, d'inhibitions qui définissent en négatif un champ linguistique[387] » telle que la décrit Paolo Portoghesi dans son ouvrage *Au delà de l'architecture moderne.* Pour autant, Ricardo Porro lorsqu'il est recruté à l'Unité pédagogique d'Architecture de Lille en 1976 participe au débat post-moderne mais développe un enseignement atypique en contradiction avec le milieu de l'enseignement et de son temps, tente de « faire école » à Lille et de créer « une école dans l'école ».

I.I Le débat post-moderne et son incidence sur l'enseignement de Ricardo Porro à Lille (1976-1990)

Ce qui est manifeste, c'est que Ricardo Porro participe aux débats contemporains durant la période où il est enseignant à Lille. Son arrivée à l'Unité pédagogique d'architecture dans la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq est presque concomitante à la publication en 1977 de la première édition de l'ouvrage de Charles Jencks *Le langage de l'architecture post-moderne*[388] dont la traduction française sortira en 1979 et à l'occasion duquel Jencks lui-même classe Ricardo Porro comme architecte post-moderne historiciste dans un feuillet préparatoire[389] [FIG 137]. Il ne l'intègrera finalement pas à son fameux *Evolutionary tree*[390].

---

386 Catherine Giuli. Tradition, modernité, circulation des idées dans l'atelier de Ricardo Porro : vers une théorie et une pratique critique de l'architecture RECHERCHE ANR Histoire de l'Enseignement de L'Architecture AXE 2 : Pédagogie et enseignement, une réévaluation. ENSAPL - LACTH. 2023. ⟨hal-04260458⟩

387 Paolo Portoghesi, *Au delà de l'Architecture moderne*, Éditions *L'équerre*, 1981, p. 18.

388 Charles Jencks, *The language of post-modern Architecture,* New York, Rizzoli, 1977.

389 Voir Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernisms Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

390 Charles Jencks, 'Evolutionary Tree to the Year 2000' published in *Charles Jencks' Architecture 2000: Predictions and Methods* (1971).

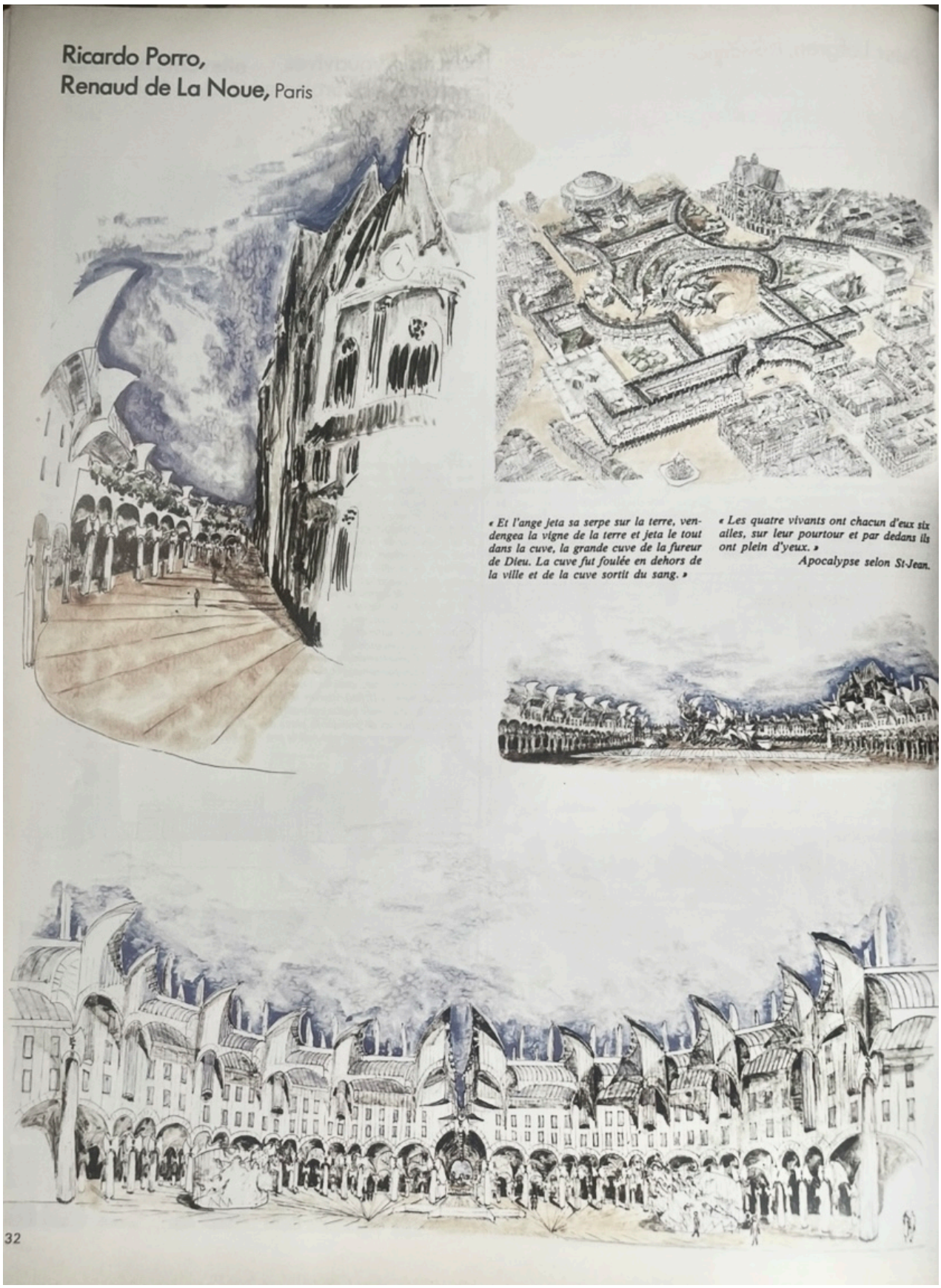


FIG 138 : Contre-projet de l'aménagement du quartier des Halles. Source : Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui,* n° 208, avril 1980, p. 32. Ce contre-projet est également publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°439, en novembre 2020.

Ricardo Porro et son tout nouvel associé Renaud de la Noue[391] répondent au concours de contreprojets[392] organisé par l'Association pour la Consultation Internationale du quartier des Halles (ACIH)[393] qui se déroule en parallèle à l'exposition « À la recherche de l'urbanité : savoir faire la ville[394] » organisée par Jean Nouvel en 1980 au Centre Pompidou et qui s'inscrit dans la polémique de l'aménagement du quartier des Halles de la ville de Paris[395] [FIG 138]. L'objectif de cette exposition et du concours de contre-projets est de promouvoir une intégration de l'architecture contemporaine dans le respect de l'existant, du « génie du lieu » et des processus décisionnels plus démocratiques[396]. En effet, suite à l'absence de concertation au cours des différents projets d'aménagement des Halles, le jury inclut usagers et associations en désirant montrer que « l'architecture n'existe pas sans les habitants… ». L'exposition de Nouvel entend donc présenter une « urbanité » qui « procède d'une civilité, d'une affabilité à l'égard de la ville existante ». La réponse de Ricardo Porro propose la métaphore d'un « Paris apocalyptique [397]» plus qu'un projet démocratique.

Ricardo Porro fait participer les étudiants de son atelier aux débats puisqu'il propose à Jean-Marie Choquelle et Christian Réal ce sujet comme projet de diplôme qui est le premier diplôme de la nouvelle Unité pédagogique d'architecture de Lille et dont le jury est composé d'Anatole Kopp ancien enseignant et directeur de l'École Spéciale et maître de conférences au département d'urbanisme de l'université de Paris 8 (Vincennes) et d'Édith Girard, enseignante à UP8 et fondatrice du groupe U.N.O. aux côté d'Henri Ciriani, Jean-Patrick Fortin et Claude Vié.

Ce retour à l'histoire caractérisé par une véritable volonté d'une prise en compte de l'existant dans les projets d'urbanisme est marqué par des recherches et des expositions en Italie organisées par

---

391 Renaud De la Noue est diplômé d'UP7. Il sera l'associé de Ricardo Porro de 1980 à 2014, année du décès de l'architecte cubain. Voir l'entretien mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

392 Voir à ce sujet le projet de Ricardo Porro et de Renaud De la Noue dans l'ouvrage de Jean-Louis Violeau, *De la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, 2018, p. 394.

393 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles*, Éditions B2, collection Documents, 2018.

394 Catalogue d'exposition « À la recherche de l'urbanité » Biennale de Paris, Éditions Academy de Paris, 1980, 176 pages. Première exposition d'architecture organisée par la Biennale de Paris, du 24 septembre au 10 novembre 1980, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Galerie du CCI Centre de création industrielle.

395 Voir à ce sujet Jean-Louis Violeau, *op.cit.*

396 Voir à ce sujet Thomas Hochet, « Le Postmodernisme architectural à la lueur des trois Biennales de Paris (1980-1985) », Livraisons de l'histoire de l'architecture [En ligne], 45 | 2023, mis en ligne le 18 mars 2024, consulté le 14 mars 2025. URL : http://journals.openedition.org/lha/9632 ; DOI : https://doi.org/10.4000/lha.9632. Les citations suivantes sont issues de la même source.

397 « Ricardo, que je connaissais à peine, m'a proposé il y a plus de trente ans de participer au concours pour le réaménagement du quartier des Halles à Paris, concours d'idée, réaction d'orgueil de la profession face à une catastrophe annoncée, sans autre enjeu que de montrer des possibles. Pendant deux mois, chaque jour je suis monté dans son atelier-appartement, son monde, où nous dessinions un Paris apocalyptique sous le regard de Prométhée, les seins de Salomé, une frise de visages porcins et le tetraktys du maudit, et ses autres sculptures. Entourés de maquettes de projets architecturaux tels que je ne pensais pas même qu'ils puissent avoir été imaginés. J'étais étudiant à Paris, il enseignait à Lille ». http://delanouearchi.fr/index.php/ricardo-porro/

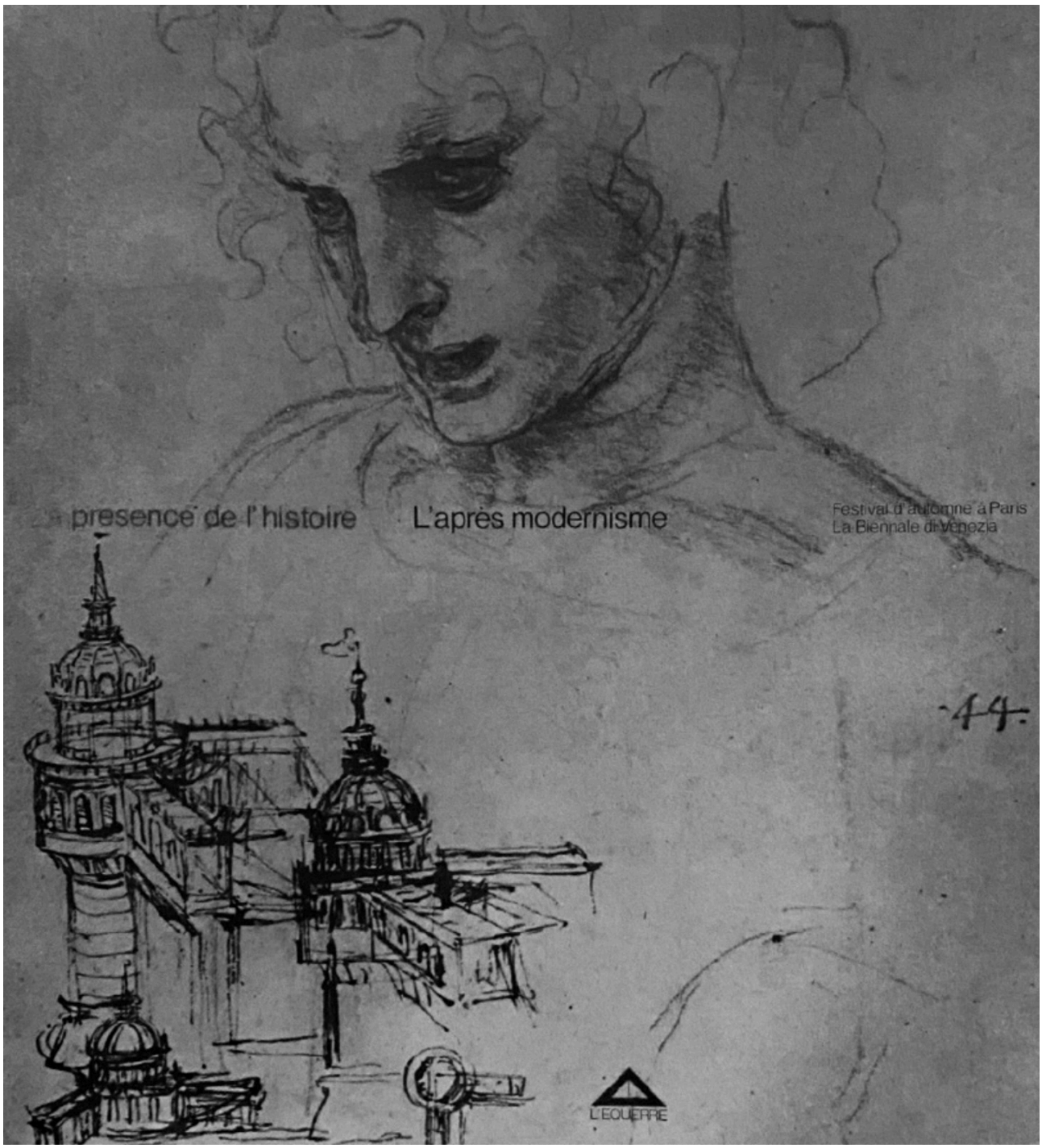


FIG 139 : Première de couverture du catalogue de la Biennale d'Architecture de Venise en 1980. Dessin de Paolo Portoghesi. Source : *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura* -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale de Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato. Ouvrage personnel.

des architectes-enseignants italiens. Alors qu'Aldo Rossi avait organisé en 1973 la XVe Triennale de Milan, Vittorio Gregotti « *Europa-America, centro storico, suburbio* » pour la Biennale de Venise qui avait réuni des architectes européens et américains comme Peter Eisenman et Robert A. M. Stern, Piero Sartogo, organise « *Roma Interrotta* [398]» en 1978 à Rome. En 1980, Paolo Portoghesi organise l'exposition « *La Presenza del Passato*[399] » [FIG 139] dans les anciennes corderies de l'Arsenal lors de la Biennale de Venise et demande à Ricardo Porro de proposer une des façades pour la fameuse *Strada Novissima*. Après réflexion du jury, ce sera finalement Rem Koolhass qui sera choisi parmi les vingt architectes qui réaliseront ce projet[400] dont le groupe français TAU (Théorie, Architecture, Urbanisme) qui vient d'être fondée par Bernard Huet. Prolongement de son travail pour la revue *Controspazio* et de son ouvrage *Au-delà de l'architecture moderne* dans lequel il consacre des illustrations aux projets des écoles d'art de La Havane[401], Portoghesi, historien du baroque s'y prononce en faveur d'un retour aux formes traditionnelles de la ville. L'exposition présente plusieurs visages de la postmodernité : historicisme pour Portoghesi, et Robert A. M. Stern, recherche d'« une architecture poétique, où ni le passé ni le présent ne sont mis en avant [402]» pour Aldo Rossi et Massimo Scolari et enfin ironie, ambigüité, communication et « promotion du passé et du présent [403]» pour Hans Hollein, Rem Koolhaas ou Charles Jencks et surtout Robert Venturi pionnier du postmodernisme américain dont les ouvrages font aussi figure de référence en France où ils sont traduits dans les années 1970[404]. Dans son ouvrage *Au delà de l'architecture moderne*, Portoghesi cite Huet, Grumbach et Portzamparc comme les principaux représentants d'un groupe de jeunes architectes qui a trouvé un moyen de passer de l'étude théorique à la réalisation pratique de ses idées, notamment avec le projet des Hautes-Formes qui montre selon lui une brillante application des théories de la récupération du caractère continu du tissu du bâtiment en intégrant la rue et la place et en valorisant l'échelle humaine à l'intérieur même d'un ensemble urbain

---

398 Argan, Giulio Carlo (1909-1992) (Auteur) , Catalogue d'exposition Roma interrotta : Piero Sartogo, Costantino Dardi, Antoine Grumbach, James Stirling, Paolo Portoghesi, Romaldo Giurgola, Robert Venturi, Colin Rowe, Michael Graves, Leon Krier, Aldo Rossi, Robert Krier , Officina, Rome, 1979, 208 p.

399 *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980,* Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale de Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato.

400 Paolo Portoghesi, « La fin des interdits », *La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura* -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy, p. 27.

401 Paolo Portoghesi, *op.cit,* pp. 91-93.

402 Léa-Catherine Szacka, « Historicism versus communication. The basic debate of the 1980 Biennale », *Architectural Design,* vol. 81, n° 5, septembre 2011, p. 103.

403 *Id.*

404 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. *De l'ambigüité en architecture,* Dunod, Paris, 1976, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).



FIG 140 : Affiche de l'exposition et de la conférence de Paolo Portoghesi début 1981. Source : Archives de l'ENSAPL.

compact[405]. Ricardo Porro organise une exposition sur Paolo Portoghesi dont il se sent proche à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille et l'invite à donner également une conférence le 3 février 1981.

L'exposition « *La Presenza del Passato* » est reconduite à Paris en 1981 dans la chapelle de la Salpêtrière lors du Festival d'automne à Paris. La « *Presenza del Passato* » traduite par « la présence de l'histoire, l'après modernisme [406]» est le théâtre de l'opposition « modernisme versus postmodernisme ». Les revues *Techniques et Architecture*, *AMC* et *Architectural Design* voient s'affronter les architectes Stanislaus van Moos, Bruno Zevi et Paul Chemetov lors du premier débat du 18 novembre 1981[407]. L'introduction au catalogue de Paolo Portoghesi[408] comporte une illustration du projet de l'école de danse moderne de Ricardo Porro à La Havane[409].

Toujours en 1981, le CCI accueille l'exposition « Architectures en France – Modernité/Post-Modernité [410]», exposition du nouvel Institut français d'architecture réalisée par l'historienne de l'art Chantal Béret (1949-2017) en collaboration avec l'Ordre des architectes. Le catalogue d'exposition comporte un texte de Ricardo Porro intitulé « Porro par Porro [411]» [FIG 141 et 142]. Il y avance le fait que de nombreux architectes imiteraient Aldo Rossi qui ne ferait que de mauvaises copies du passé. Ricardo Porro refuse l'abstraction. Ses bâtiments se veulent figuratifs et ne seraient selon lui jamais associés à un modèle. Il déclare son architecture comme « une grande mise en scène [412]» dont les usagers devraient être les acteurs et s'intéresser aux traditions locales en précisant qu' « un bâtiment doit s'intégrer à son milieu culturel mais aussi toucher à l'universel [413]». D'autres architectes-enseignants publient des textes dans le catalogue comme Bruno Zévi, Paul Chemetov, Henri Ciriani, Fernando Montès, Stanislas Fizcher, Antoine Grumbach…. La commissaire Chantal Béret distingue quatre

---

405 Szacka, L. (2021) . France-Italie : expositions d'architecture et transferts culturels au tournant des années 1980. Dans Chavardès, B. et Ferrari, F. (dir.), Entre Rome et Las Vegas La France des années 1980 et la condition postmoderne. (p. 47 -61). École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais. https://doi.org/10.3917/acs.chava.2021.01.0047.

406 « La présence de l'histoire : l'Après-modernisme », organisée par P.Portoghesi pour le Festival d'Automne à Paris (Chapelle de la Salpêtrière), 1981.Dans le cadre du Festival d'automne 1981, reprise de l'exposition « La presenza del passato », 1ère Biennale d'architecture de Venise, Italie.

407 Jean-Louis Violeau, « 15 octobre 1981 "Présence de l'histoire" à la chapelle de la Salpêtrière à Paris », AMC n°245, 14 octobre 2015, [en ligne], url : <https://www.lemoniteur.fr/ article/ 15-octobre-1981-presence-de-l-histoire-a-la-chapelle-de-la-salpetriere-a-paris.869669>

408 Paolo Portoghesi, « la fin des interdits », Catalogue d'exposition La présence de l'histoire, l'après modernisme, Éditions L'équerre, pp. 23-28.

409 *Id*, p. 27.

410 Catalogue de l'exposition Architectures en France, Modernité/postmodernité, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981.

411 *Id,* pp.164-169.

412 *Id*, p.165.

413 *Id.*

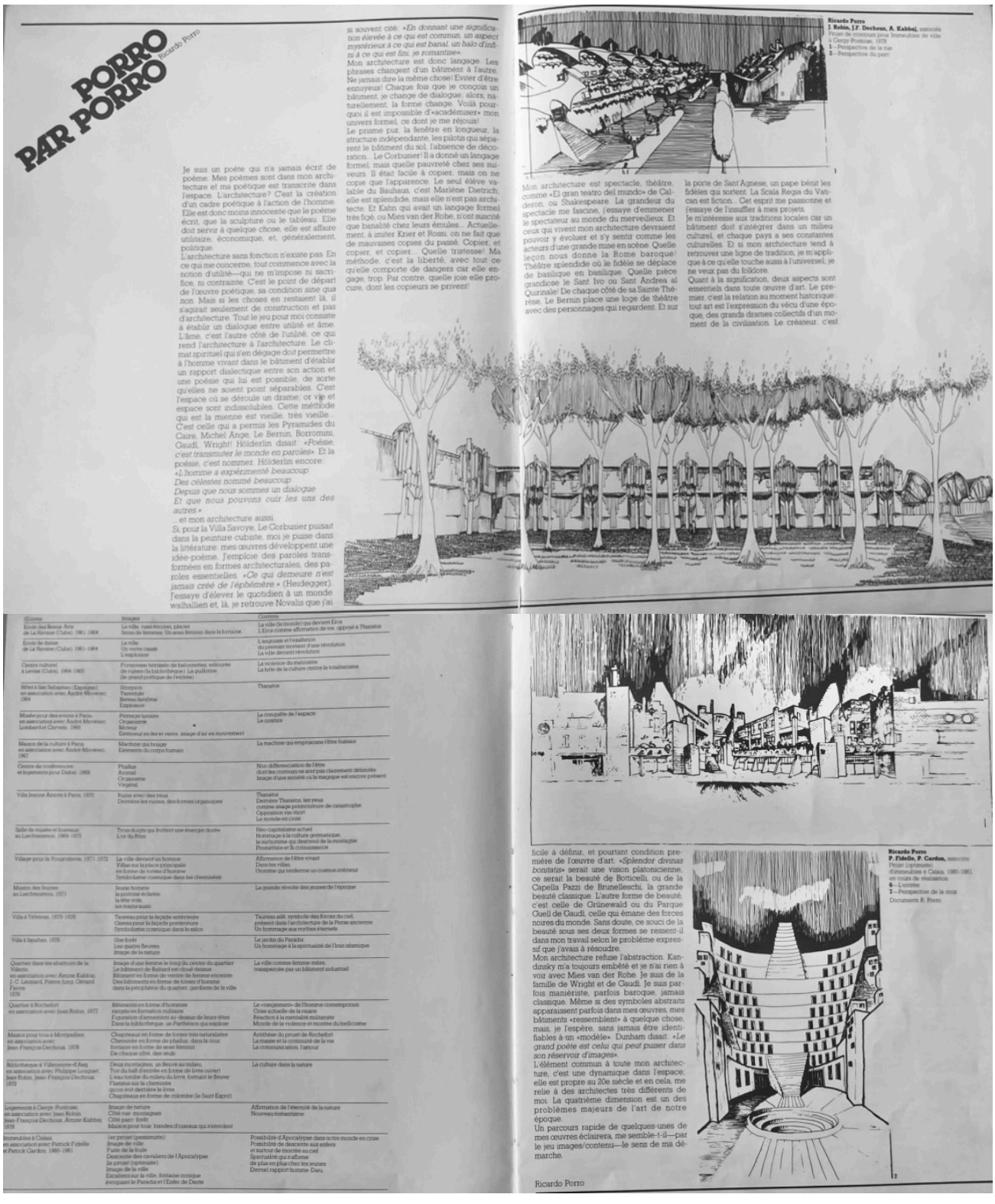


FIG 141 et 142 : « Ricardo Porro par Ricardo Porro ». Source : Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/ postmodernité*, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 164-169. Deux projets de concours auxquels certains étudiants ont participé y figurent. Ce sont les projets d'immeubles de Cergy-Puiseux et le projet d'immeubles pour Calais. Figurent également toutes les métaphores qu'a voulu donner Ricardo Porro à ses projets et leurs significations.

tendances : les « Modernes », « les historicistes », « les partisans d'une esthétique du populaire » et les autres à l'occasion de la préface du catalogue d'exposition.

Les « Modernes » gèreraient l'héritage fonctionnaliste mais dénonceraient certaines erreurs et se prononceraient pour l'abandon de la Charte d'Athènes. Les « Historicistes » redécouvriraient les modèles de l'histoire comme Palladio, le néo-classicisme, Haussmann et caetera et défendraient la permanence des tracés et des structures urbaines comme l'îlot, la place, la rue ou emprunteraient les compositions classiques basées sur la symétrie et les effets de monumentalité. « Les partisans d'une esthétique du populaire » s'intéresseraient à l'architecture vernaculaire, l'identité régionale et aux habitants. Enfin, « les autres » rénoveraient les positions du mouvement moderne et chercheraient une nouvelle modernité en faisant « oeuvre ouverte » en donnant du sens et des éléments symboliques à leur architecture et après soixante ans de géométrie et d'abstraction reviendraient à la figuration et à des formes expressionnistes[414] ce qui paraît être à ce stade le cas pour Ricardo Porro.

Bruno Zévi contre la pensée d'Aldo Rossi dénonce dans ce même catalogue le fait que la France n'a pas eu d'expérience futuriste et expressionniste et que ni l'exposition de Gaudi en 1910 en France, ni celle de Franck Lloyd Wright à Paris en 1952 à laquelle a assisté Ricardo Porro, ni les architectures de Mendelsohn, Hans Scharoun ou Alvar Aalto n'ont eu de grands retentissements en France et déplore les trois remèdes à la crise, le néo-classicisme, le post-modernisme et le régionalisme vernaculaire. A contrario, il loue le travail de Claude Parent et de Jean Renaudie. Bernard Huet quant à lui reconnait les apports de la *Tendenza* italienne dont le chef de file est Aldo Rossi lors d'une « Conversation autour de l'architecture urbaine [415]» avec la commissaire de l'exposition.

Le différent éclate véritablement en 1982, toujours dans le cadre du festival d'automne lorsque Chemetov présente avec Jean-Claude Garcias « La modernité, un projet inachevé [416]» [FIG 143] exposition à l'occasion de laquelle il invite des architectes-enseignants de plus de quarante ans comme Guido Canella, Henri Ciriani, Henri Gaudin, Vittorio Gregotti, Roland Schweitzer, Luigi Snotzi, alors que se tient en parallèle, sous la verrière du Palais des Études. Une seconde exposition de la section architecture de la Biennale de Paris titrée « La modernité ou l'esprit du temps [417]» organisée par Jean Nouvel et qui a invité de jeunes architectes de moins de quarante ans expose les travaux de deux jeunes architectes anciens élèves de Ricardo Porro, Miguel Acosta et Jean-Marie Choquelle et de huit autres étudiants bientôt diplômés [FIG 144]. Patrice Goulet dans une des introductions du catalogue d'exposition intitulé « La clé des champs » met en parallèle la pensée de Ricardo Porro qui prône de

---

414 Chantal Beret, « La Querelle des Architectes : Vieux Modernes, Jeunes Anciens, Nouveaux "Ni-Ni" », dans *Architectures en France : modernité post-modernité*, cat. exp., Paris, Centre de création industrielle, Centre Georges Pompidou, 1981, p. 7.

415 Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité,* id, pp. 48-55.

416 Paul Chemetov et Jean-Paul Garcia, *La modernité, un projet inachevé : 40 architectes ,* Éditions du Moniteur, 1981.

417 *La modernité ou l'Esprit du Temps,* Biennale de paris, section Architecture 1982.



FIG 143 : Première de couverture du catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, La modernité ou l'Esprit du Temps, *section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982. Source : Ouvrage personnel.

« donner une signification élevée à ce qui est commun, un aspect mystérieux à ce qui est banal [418]», citant le poète et philosophe allemand Novalis et celle de Robert Venturi qui souhaite « rendre l'ordinaire extraordinaire et transcender la banalité [419]». Le catalogue d'exposition met en valeur les travaux de six étudiants de l'atelier de Ricardo Porro[420] [FIG 144,145]. Alors que Chemetov se place dans la lignée de Jürgen Habermas et du modernisme orthodoxe, Nouvel, pour qui « L'architecture doit désormais signifier. Elle doit parler, raconter, interroger… Pour cela tous les moyens sont bons : le symbole, la référence, la métaphore, le signe, le décor, l'humour, le jeu, l'ironie, le plagiat, l'innovation, la tradition, le style… [421]» se revendique quant à lui du postmodernisme porté par Lucien Kroll, Cedric Price, Peter Eisenman ou Robert Venturi, qu'il invite à participer au catalogue. Ce dernier revient plus particulièrement sur son ouvrage *Complexity and contradiction*[422] dans lequel il se fait le défenseur d'une architecture ironique, hybride, biscornue, ambigüe, conventionnelle et contradictoire, une architecture complexe qui joue sur différents niveaux de signification.

Les deux manifestations « La modernité, un projet inachevé » et « La modernité ou l'esprit du temps » de 1982 organisées sous le commissariat de Jean Nouvel pour la Biennale de Paris offrent deux visages d'une même problématique et permettent de comprendre l'évolution du débat sur le postmodernisme en France. Elles interrogent l'existence même d'une architecture postmoderne à la faveur d'une pluralité de postmodernismes et en définitive d'une catégorie d'architectes singuliers qui cultivent la différence et qui sont porteurs d'une critique sociale et politique de l'urbanisme. Ricardo Porro participe d'ailleurs aux discussions sur le futur projet d'Euralille – qui pose la question de l'intégration voire de la juxtaposition de l'architecture contemporaine dans un tissu urbain ancien – et fait travailler à plusieurs reprises ses étudiants sur ce sujet dont les projets sont exposés dans le hall de l'hôtel de ville de Lille en 1987. L'angle qu'adopte Rem Koolhaas pour expliquer son projet lors du concours évoque « l'importance de ce vers quoi son projet conduit et à quelle vitesse [423]» davantage que « l'importance du lieu proprement dit [424]».

La fin des années quatre-vingt lorsque Ricardo Porro prend sa retraite d'enseignant paraît rimer avec l'évanouissement des débats. C'est davantage l'époque d'expositions monographiques d'architectes

---

418 Novalis, *Le monde doit être romantisé,* Éditions Allia, Paris,

419 Robert Venturi, Entretien avec Peter Eisenman, *La modernité ou l'esprit du temps,* Biennale de Paris, L'équerre, 1982, p. 43.

420 *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982*, Paris, L'équerre, 1982, pp. 188-191.

421 Jean Nouvel, « L'avenir de l'architecture n'est plus architectural » , *Cahiers de la recherche architecturale*, 1980.

422 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York 1966 (trad. fr. De l'ambiguïté en architecture, Dunod, Paris, 1976, traduit par Maurin Sclumberger et Jean-louis Vénard).

423 Jean-Louis Violeau, *Rem, le bon, la brute*…, Éditions B2, Collection Contre-cultures, Paris, 2014, p. 5.

424 *Id.*

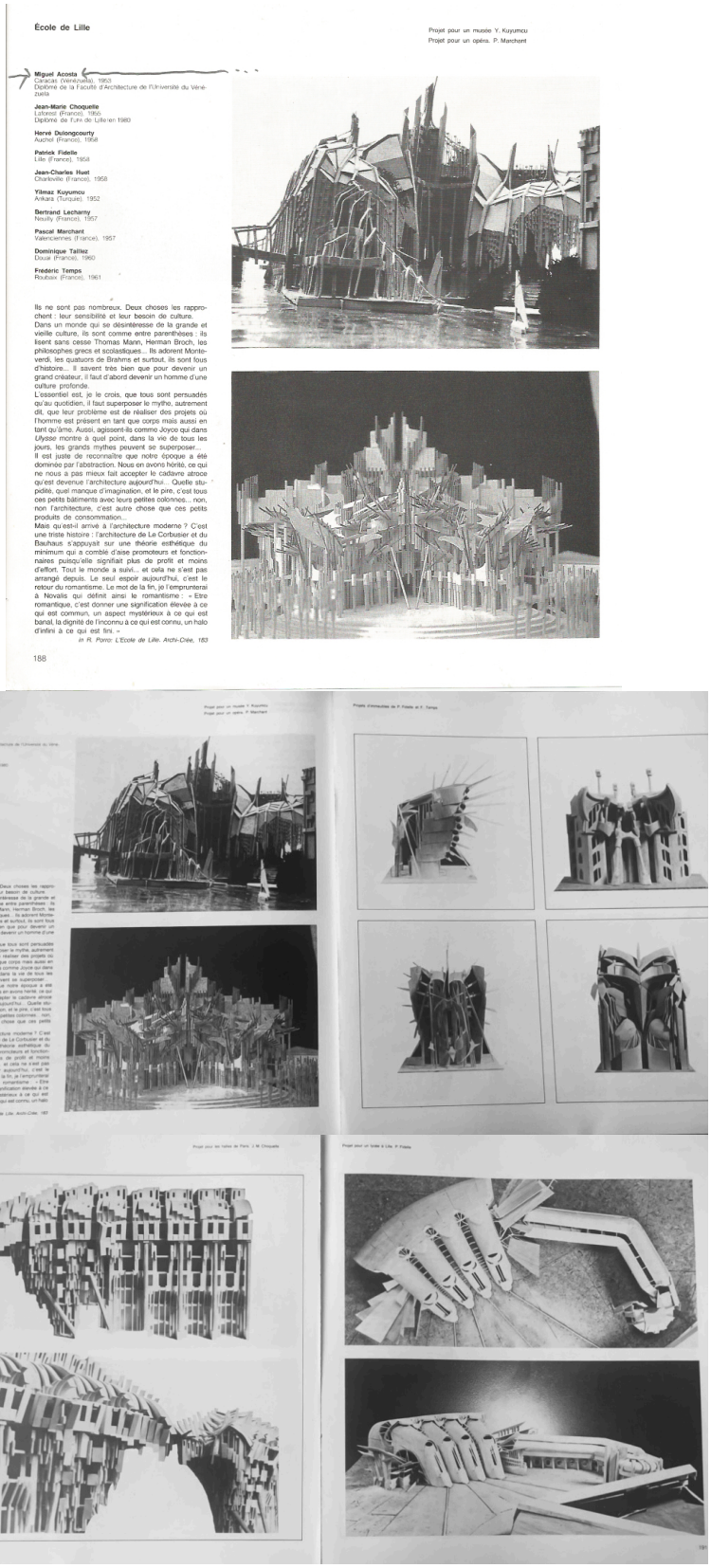


FIG 144 : Projets exposés lors de l'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982.* Source : *C*atalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982, p. 188. Archives de Miguel Acosta.
FIG 145 : En haut, projets de Yilmaz Kuymku (Musée à Dunkerque), Pascal Marchant (Opéra) et de Patrick Fidelle et Frédéric Temps (immeubles) . En bas, projets de Jean-Marie Choquelle (Logements pour le quartier des Halles et lycée de Patrick Fidelle pour Amiens. Source : *id,* pp. 189-191.

notamment à l'IFA comme celle de « Trois architectes français [425]» en 1984 sur Henri Ciriani, Henri Gaudin et Christian de Portzamparc puis celle consacrée à Jean Nouvel en 1987[426]. Celle de Ricardo Porro aura lieu du 25 novembre 1990 au 19 Janvier 1991, juste après celle de Rem Koolhaas[427], date à laquelle il prend sa retraite d'enseignant à Lille[428] [FIG 146 et 147]. Walter Chiani, un des derniers étudiants de l'atelier de Ricardo Porro, auteur de la première extension de l'école construite par Pierre Eldin en 1977 participera à l'organisation de cette exposition.

Pour autant, Ricardo Porro lui-même mais aussi Bernard Huet, Jean Castex et Philippe Panerai refuseront la qualification post-moderne[429]. La plupart des architectes français la nieront d'ailleurs. Les différents critères post-modernes qui émergent des débats s'approchent-ils de l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme dans l'atelier de Ricardo Porro? Si l'architecture post-moderne est une réponse spécifique à une situation posant problème, celle du rejet de l'architecture moderne et plus précisément celle de sa dégradation en style international, plus qu'une question de style, les questions fondamentales posées lors de ses expositions sont manifestement le retour à l'histoire et l'attention portée à la recherche en Italie en ce qui concerne la réintégration de l'histoire et des formes architecturales connues, la question de l'intégration de l'architecture contemporaine dans le respect de l'existant, l'inclusion des usagers dans la conception, le langage de l'architecture. Toutes ces questions ont une incidence sur l'enseignement après 1968, notamment celui d'architectes-enseignants reconnus comme Bernard Huet ou Henri Ciriani. Qu'en est-il chez Ricardo Porro à Lille?

---

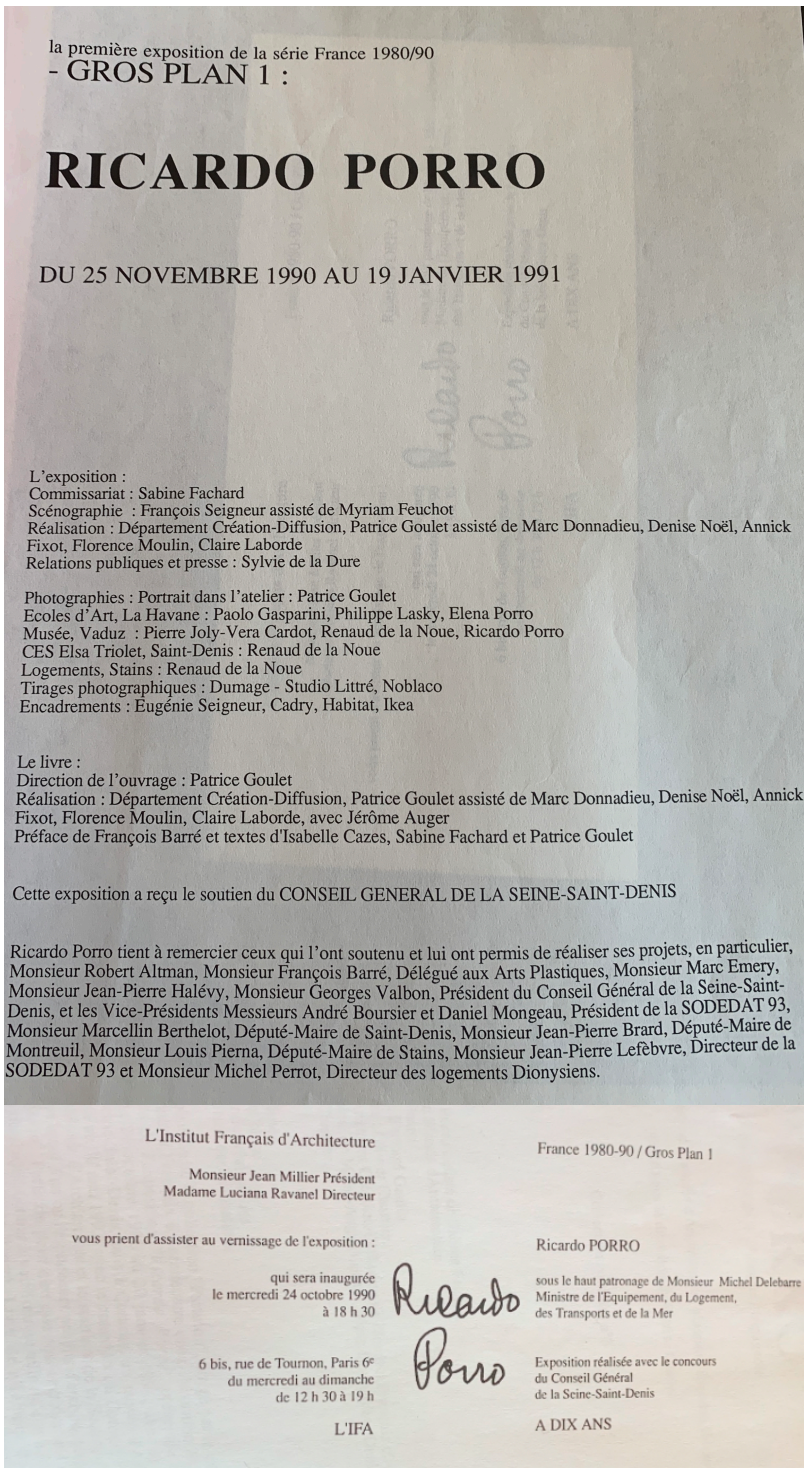
425 « Trois architectes français : Henri Gaudin, Henri Ciriani et Christian de Portzamparc », Exposition présentée du 29 mai au 6 octobre 1984 à l'Institut français d'architecture (IFA).

426 « Jean Nouvel » exposition à l'IFA du 10 février au 28 mars 1987.

427 OMA - Rem Koolhaas: Six Projets ; exposition "Fin de Siècle: L'O.M.A. À L'I.F.A." Présentée À L'Institut Français D'Architecture Du 22 Mars Au 2 Juin 1990]Volume 1 de Collection « Partitions », Paris, 1990.

428 François Barré, Isabelle Cazès, *Ricardo Porro, Gros Plan 1*, IFA, Pandora Éditions, 1991.

429 Jean-Louis Violeau, *Les Hespérides, La réception contrariée du postmodernisme français*, Éditions B2, Paris, 2023.



la première exposition de la série France 1980/90
- GROS PLAN 1 :

RICARDO PORRO

DU 25 NOVEMBRE 1990 AU 19 JANVIER 1991

L'exposition :
Commissariat : Sabine Fachard
Scénographie : François Seigneur assisté de Myriam Feuchot
Réalisation : Département Création-Diffusion, Patrice Goulet assisté de Marc Donnadieu, Denise Noël, Annick Fixot, Florence Moulin, Claire Laborde
Relations publiques et presse : Sylvie de la Dure

Photographies : Portrait dans l'atelier : Patrice Goulet
Ecoles d'Art, La Havane : Paolo Gasparini, Philippe Lasky, Elena Porro
Musée, Vaduz : Pierre Joly-Vera Cardot, Renaud de la Noue, Ricardo Porro
CES Elsa Triolet, Saint-Denis : Renaud de la Noue
Logements, Stains : Renaud de la Noue
Tirages photographiques : Dumage - Studio Littré, Noblaco
Encadrements : Eugénie Seigneur, Cadry, Habitat, Ikea

Le livre :
Direction de l'ouvrage : Patrice Goulet
Réalisation : Département Création-Diffusion, Patrice Goulet assisté de Marc Donnadieu, Denise Noël, Annick Fixot, Florence Moulin, Claire Laborde, avec Jérôme Auger
Préface de François Barré et textes d'Isabelle Cazes, Sabine Fachard et Patrice Goulet

Cette exposition a reçu le soutien du CONSEIL GENERAL DE LA SEINE-SAINT-DENIS

Ricardo Porro tient à remercier ceux qui l'ont soutenu et lui ont permis de réaliser ses projets, en particulier, Monsieur Robert Altman, Monsieur François Barré, Délégué aux Arts Plastiques, Monsieur Marc Emery, Monsieur Jean-Pierre Halévy, Monsieur Georges Valbon, Président du Conseil Général de la Seine-Saint-Denis, et les Vice-Présidents Messieurs André Boursier et Daniel Mongeau, Président de la SODEDAT 93, Monsieur Marcellin Berthelot, Député-Maire de Saint-Denis, Monsieur Jean-Pierre Brard, Député-Maire de Montreuil, Monsieur Louis Pierna, Député-Maire de Stains, Monsieur Jean-Pierre Lefèbvre, Directeur de la SODEDAT 93 et Monsieur Michel Perrot, Directeur des logements Dionysiens.

L'Institut Français d'Architecture

Monsieur Jean Millier Président
Madame Luciana Ravanel Directeur

vous prient d'assister au vernissage de l'exposition :

qui sera inaugurée
le mercredi 24 octobre 1990
à 18 h 30

6 bis, rue de Tournon, Paris 6e
du mercredi au dimanche
de 12 h 30 à 19 h

L'IFA

France 1980-90 / Gros Plan 1

Ricardo PORRO

Ricardo Porro

sous le haut patronage de Monsieur Michel Delebarre
Ministre de l'Equipement, du Logement,
des Transports et de la Mer

Exposition réalisée avec le concours
du Conseil Général
de la Seine-Saint-Denis

A DIX ANS

FIG 146 et 147 : Feuillet présentant la première exposition de la série France 1980/1990 de l'IFA : « Ricardo Porro ». et carton d'invitation. Source : Archives nationales.

I.II Le retour à l'histoire et son interprétation dans l'enseignement de Ricardo Porro

Ricardo Porro va procéder à une interprétation des diverses idées exposées durant les débats lors des expositions organisées depuis 1973. Si un retour à l'histoire est attendu et souhaité de la part des architectes postmodernes, il y prend part mais suit un chemin particulier. Il articule un cours d'Histoire à la pratique, cours qui permet de dégager les conditions de possibilité d'une architecture à partir d'une théorie. D'autre part, Ricardo Porro s'appuie dès son arrivée à Lille sur la ville de Venise, modèle parfait d'organisation urbaine selon lui, en y emmenant l'ensemble des étudiants de deuxième année de L'Unité pédagogique d'architecture de Lille. Ce voyage initiatique lui permet de donner une interprétation personnelle de l'urbanisme de Venise aux élèves depuis son cours d'Histoire et Théorie et d'y associer un concept, celui d'un « urbanisme de communication » dont il estime que l'urbanisme médiéval de la ville de Venise est la quintessence, un modèle urbain à suivre. Ce concept concrétisé par l'application du principe de l'unité de voisinage est une re-création puisqu'il associe la pensée moderne et une organisation urbaine ancienne.

I.II.I La leçon de l'Histoire : un cours d'Histoire et Théorie articulé à la pratique[430]

Depuis 1967 et son cours d'Histoire critique au Grand Palais[431], Ricardo Porro continue d'aborder à l'occasion de l'enseignement théorique associé à l'histoire de l'architecture que lui propose en 1976 Gérard Engrand, sociologue et directeur de l'Unité pédagogique de Lille, dans lequel il procède à l'analyse de l'architecture exceptionnelle, monumentale, souvent religieuse et non celle du quotidien [FIG 148,149,150]. À ce cours d'Initiation Histoire et Théorie I, Ricardo Porro donne un autre cours lors duquel Le Capitole, la Saline de Chaux à Arc et Senans de Claude Nicolas Ledoux, Sainte Sophie d'Istanbul, l'Acropole, le temple d'*Edfou*, la *Cappella Pazzi*, l'architecture de Franck Lloyd Wright et celle d'Antonio Gaudi[432] sont analysés depuis la théorie « Les cinq aspects du contenu [433]» [FIG 151]. Ce cours est donné à l'ensemble des étudiants de l'école. Son contenu, largement exposé à Patrice Goulet par Ricardo Porro en 1978 en vue d'écrire son Histoire de l'Architecture, associe Histoire et Théorie, théorie qualifiée de « Phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » par le sociologue Henri Raymond en 1968[434] .

---

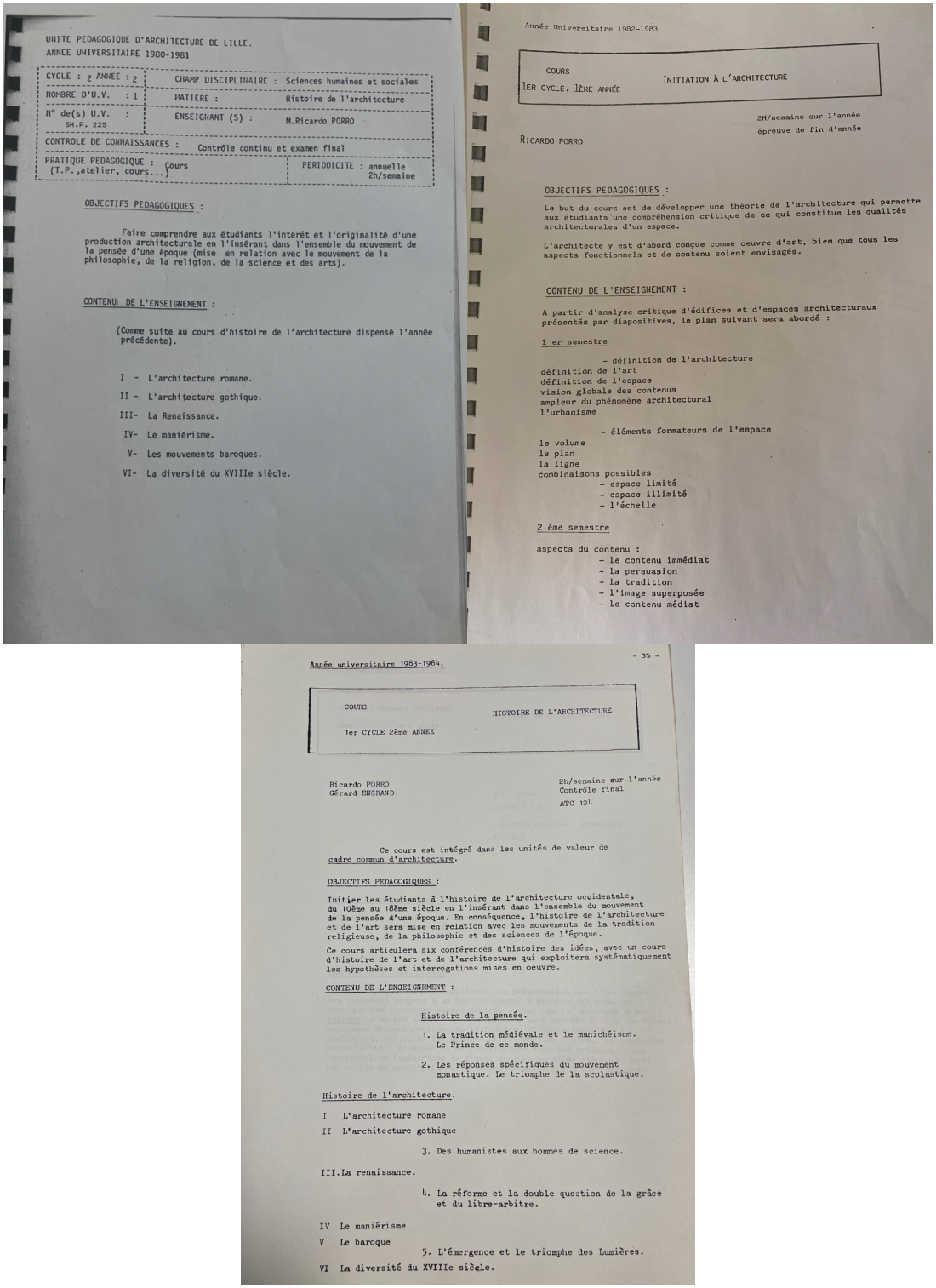
[430] « L'enseignement de Ricardo Porro et l'interprétation du schéma panofskien », CHMCC [en ligne], mis en ligne le 15/07/2021. URL : https://chmcc.hypotheses.org/11507

[431] Voir page de cette thèse.

[432] L'ensemble des entretiens menés par Patrice Goulet en 1978 sont retranscrits au Tome III de cette thèse.

[433] Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon*, n°2/3, Janvier 1975.
Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu :* Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

[434] Voir les pages 65 à 82 de ce tome.



UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE.
ANNEE UNIVERSITAIRE 1980-1981

CYCLE : 2 ANNEE : 2	CHAMP DISCIPLINAIRE : Sciences humaines et sociales
NOMBRE D'U.V. : 1	MATIERE : Histoire de l'architecture
N° de(s) U.V. : SH.P. 225	ENSEIGNANT (S) : M.Ricardo PORRO
CONTROLE DE CONNAISSANCES :	Contrôle continu et examen final
PRATIQUE PEDAGOGIQUE : (T.P.,atelier, cours...) Cours	PERIODICITE : annuelle 2h/semaine

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Faire comprendre aux étudiants l'intérêt et l'originalité d'une production architecturale en l'insérant dans l'ensemble du mouvement de la pensée d'une époque (mise en relation avec le mouvement de la philosophie, de la religion, de la science et des arts).

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

(Comme suite au cours d'histoire de l'architecture dispensé l'année précédente).

I - L'architecture romane.
II - L'architecture gothique.
III- La Renaissance.
IV- Le maniérisme.
V- Les mouvements baroques.
VI- La diversité du XVIIIe siècle.

Année Universitaire 1982-1983

COURS
1ER CYCLE, 1ÈRE ANNÉE — INITIATION À L'ARCHITECTURE

2H/semaine sur l'année
épreuve de fin d'année

RICARDO PORRO

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Le but du cours est de développer une théorie de l'architecture qui permette aux étudiants une compréhension critique de ce qui constitue les qualités architecturales d'un espace.

L'architecte y est d'abord conçue comme oeuvre d'art, bien que tous les aspects fonctionnels et de contenu soient envisagés.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

A partir d'analyse critique d'édifices et d'espaces architecturaux présentés par diapositives, le plan suivant sera abordé :

1 er semestre

- définition de l'architecture
définition de l'art
définition de l'espace
vision globale des contenus
ampleur du phénomène architectural
l'urbanisme

- éléments formateurs de l'espace
le volume
le plan
la ligne
combinaisons possibles
- espace limité
- espace illimité
- l'échelle

2 ème semestre

aspects du contenu :
- le contenu immédiat
- la persuasion
- la tradition
- l'image superposée
- le contenu médiat

- 35 -

Année universitaire 1983-1984.

COURS — HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE
1er CYCLE 2ème ANNEE

Ricardo PORRO
Gérard ENGRAND

2h/semaine sur l'année
Contrôle final
ATC 124

Ce cours est intégré dans les unités de valeur de cadre commun d'architecture.

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Initier les étudiants à l'histoire de l'architecture occidentale, du 10ème au 18ème siècle en l'insérant dans l'ensemble du mouvement de la pensée d'une époque. En conséquence, l'histoire de l'architecture et de l'art sera mise en relation avec les mouvements de la tradition religieuse, de la philosophie et des sciences de l'époque.

Ce cours articulera six conférences d'histoire des idées, avec un cours d'histoire de l'art et de l'architecture qui exploitera systématiquement les hypothèses et interrogations mises en oeuvre.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

Histoire de la pensée.

1. La tradition médiévale et le manichéisme. Le Prince de ce monde.

2. Les réponses spécifiques du mouvement monastique. Le triomphe de la scolastique.

Histoire de l'architecture.

I L'architecture romane
II L'architecture gothique

3. Des humanistes aux hommes de science.

III.La renaissance.

4. La réforme et la double question de la grâce et du libre-arbitre.

IV Le maniérisme
V Le baroque

5. L'émergence et le triomphe des Lumières.

VI La diversité du XVIIIe siècle.

FIG 148 : Contenu du cours d'Initiation à l'architecture alliant Histoire et Théorie donné en 1e année. Source: Archives de l'école. Non répertoriées.
FIG 149 : Cours d'Histoire à partir de l'architecture romane donné en deuxième, troisième et quatrième année. Source : Archives de l'école. Non répertoriées.
FIG 150 : En deuxième année du premier cycle, le cours est donné en alternance avec celui d'Histoire de la pensée de Gérard Engrand, directeur de l'école. Source : Archives de l'école. Non répertoriées.

Lors de ses cours et conférences, Ricardo Porro insiste sur la tradition entendue comme le « *genius loci* » que développe Christian Norbert Schulz dans son ouvrage *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*[435]. Il a été montré en amont que Ricardo Porro avait interprété le schéma panofskien issu de l'ouvrage *L'oeuvre d'art et ses significations*[436]. Panofsky tirait de ce schéma trois concepts servant à interpréter, selon lui à « re-créer [437]» l'oeuvre d'art nommés : idée, forme et contenu. À l'intérieur du contenu, on trouve la tradition dont le sens est l'héritage par lequel le passé se survit dans le présent. Mais là encore, Ricardo Porro procède à la « ré-création de la tradition », à une interprétation personnelle. La re-création de la tradition comme condition *sinequanone* d'un projet dans l'atelier de Ricardo Porro montre un point de divergence avec le débat post-moderne et le retour à l'histoire invoqué par Jean Nouvel et Paolo Portoghesi dans les expositions qu'ils ont organisées. En effet, quand ceux-ci parlent de tradition, de renouer avec l'histoire, ils évoquent les formes traditionnelles, « leur recyclage dans de nouveaux contextes syntactiques[438]», un contexte formel récurrent plus ou moins laissé à l'abandon par les modernistes mais Ricardo Porro, lui, s'intéresse et comprend davantage la tradition comme un contexte culturel plus large comprenant la philosophie, la littérature et toutes les formes d'art, y compris le cinéma et qui va être le point de départ d'impulsion d'un projet et en conditionner la teneur. Il n'entreprend pas l'analyse des formes récurrentes ni l'étude typologique de bâtiments dans le cours qu'il donne en alternance avec le cours d'Histoire de la pensée de Gérard Engrand [FIG 149]. Il ne procède pas à une lecture de l'architecture mineure et s'il l'évoque, c'est de manière anecdotique. Il ne l'applique pas en atelier. Ce qu'il applique, c'est son interprétation personnelle de la tradition d'un lieu, qu'on peut qualifier de « re-création » au sens panovskien puisque les phénomènes culturels qui ont conditionné une architecture ou un urbanisme sont interprétés par l'enseignant au prisme de l'approche philosophique et phénoménologique du cours de Gérard Engrand. En effet, celui-ci dissèque les phénomènes religieux, philosophiques est scientifiques qui ont conditionné l'architecture romane, gothique, renaissante et baroque [FIG 150].

Or, les architectes issus des Beaux-Arts à l'origine de la création des Unités pédagogiques d'architecture comme Bernard Huet, Philippe Panerai et Jean Castex revendiquent la ville traditionnelle en s'appuyant sur les études typo-morphologiques italiennes, sur le mouvement *La Tendenza*, sur la ville étudiée depuis son histoire matérielle, depuis la géographie ou encore depuis la sociologie. Ils

---

435 Christian Norberg-Schulz, *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

436 Erwin Panofsky, (1955) *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les arts visuels*, Trad. de l'anglais (Allemagne) par Bernard et Marthe Teyssèdre, Collection Folio essais (no592), Gallimard, 2014.

437 Panofsky emploie le verbe « *Betrays* » qui signifie trahir.

438 « Le retour de l'architecture au sein de l'histoire, et le recyclage des formes traditionnelles dans de nouveaux contextes syntactiques, est l'un des symptômes qui ont produit une "différence profonde" dans une série d'œuvres et de projets de ces dernières années, classée par certains critiques dans la catégorie ambigüe mais efficace du postmodernisme. » Paolo Portoghesi, « La fin des "interdits" », La Présence de l'histoire. L'après-modernisme, La Biennale de Venise 1980 / Festival d'automne à Paris 1981, Paris, L'Équerre, 1981, p. 23.

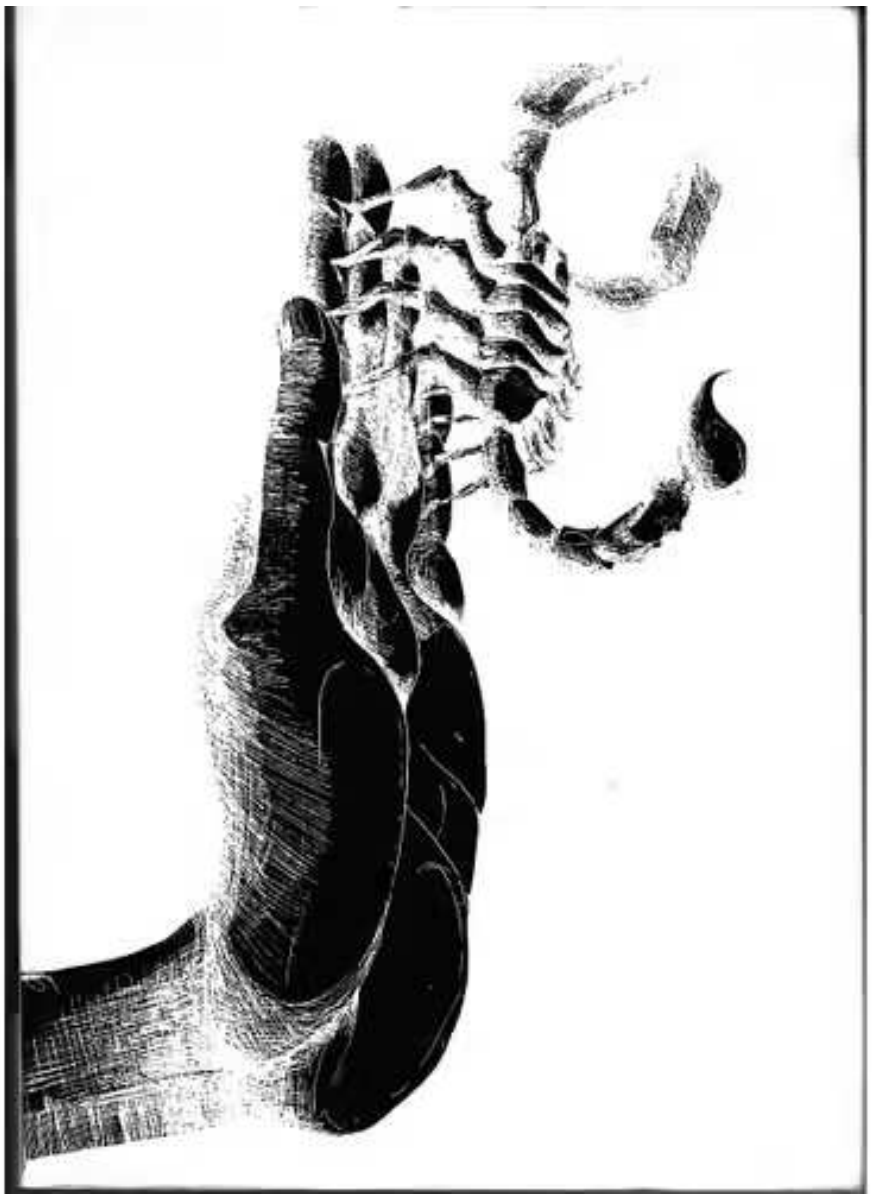


FIG 151 : Première de couverture de l'ouvrage de Ricardo Porro qui contient l'application de sa théorie à ses propres projets. Source : Ricardo Porro, *Les Cinq aspects du contenu* : Tome 2, IFA, Massimo Riposati, Collection Partitions, Paris, 1993.

s'intéressent à une vision architecturale qui ne se limite pas à la ville dans ses moments exceptionnels, aux monuments ou aux œuvres singulières mais analyse et étudie la typologie des bâtiments et considère cette étude comme une méthode opératoire en atelier, comme « matière à projets [439]». Cette méthode issue de *La Tendenza* et d'Aldo Rossi qui rend compte de la complexité spatiale, sociale et symbolique de la ville historique dans sa matérialité, ce qu'il nomme « L'architecture de la ville » appréhende les phénomènes urbains à deux niveaux : l'un morphologique qui s'intéresse à la formation, le développement et la transformation des ensembles urbains, l'autre typologique qui porte sur les éléments constitutifs de ces ensembles urbains. C'est l'articulation des deux qui produit du sens et qui permet de retrouver la fonction sociale de l'architecture. De fait, quand Aldo Rossi propose à ses étudiants de se tourner vers l'histoire pour discerner les typologies qui lui permettent d'imaginer leurs projets, Ricardo Porro demande à ses étudiants de se tourner vers l'histoire de l'art, la peinture, la philosophie, la littérature et la mythologie pour discerner les conditions de possibilité de leurs projets. Rien n'est matériel, tout est mental. La tradition même d'une région ou d'un pays est re-créée à partir d'une sélection d'oeuvres souvent picturales et littéraires.

D'ailleurs, l'architecte-enseignant Bernard Huet qui se réclame du rationalisme d'Aldo Rossi considère que Paolo Portoghesi à la Biennale de Venise en 1980 procède à « un amalgame infâme qui assure le triomphe de l'éclectisme post-moderniste essentiellement américain en reléguant au second plan la construction rationnelle de l'architecture et en occultant toute la problématique urbaine [440]» . D'autre part, il déplore que certains ne poussent pas l'analyse assez loin et reproduisent des modèles que l'on considère intéressants ou parfaits « au risque d'aboutir à une sorte d'historicisme c'est-à-dire qu'ils reproduisent des rues, des places au lieu de les faire ». Les architectes de *La Tendenza* et ceux qui s'en réclament considèrent que l'architecture manifeste les valeurs profondes d'une culture enfouie dans la mémoire collective et que personne ne peut réinventer la ville ni prétendre à l'utopie urbaine. Or, c'est le cas dans l'atelier de Ricardo Porro : c'est à partir de la tradition culturelle que les étudiants interprétent la ville (extensions sur terrains vierges, tables rases) en superposant une tradition recomposée et métaphores figuratives.

---

[439] Catherine Blain, Julien Correia. Castex et Panerai : l'histoire des formes urbaines, matière à projets. Le Projet de l'Histoire – Les Histoires du Projet. Architectes/historiens dans l'après-guerre, Benjamin Chavardès et Philippe Dufieux (Ensa de Lyon, laboratoire LAURE), Lorenzo Ciccarelli (*Università degli Studi di Firenze)*, Nov 2024, Lyon, France. ⟨hal-04867731⟩

[440] Bernard Huet, « Conversation autour de l'architecture urbaine », in Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*, id, p. 48.



FIG 152 : Dessins de Miguel Acosta, étudiant de Ricardo Porro. Voyage à Venise de 1981. Source : Archives personnelles de l'architecte et enseignant vénézuélien.

I.II.II Le voyage à Venise ou comment enseigner l'exceptionnel au mépris du banal

La ville de Venise devient l'exemple urbain et écologique à suivre pour Ricardo Porro[441] mais dont il n'étudie pas l'architecture mineure comme avait pu le faire Egle Trincinato[442] déjà en 1948. Le voyage, organisé dès 1977 par Ricardo Porro à Lille pour tous les étudiants de l'école comprend la visite des plus grands monuments connus de la ville, palais princiers, églises, l'analyse de sculptures et de peintures, la déambulation dans la ville, l'occasion d'apprécier l'histoire de l'art [FIG 152]. La visite ne passe pas par la monstration d'exemples d'intégration et/ou de respect de la typologie des bâtiments mais par celles des formes urbaines du passé avec un net intérêt pour l'urbanisme médiéval et pour les monuments byzantins, gothiques, renaissants, maniéristes et baroques et par la réactivation du concept de « génie du lieu » de Christian Norberg-Schulz pour décrire les éléments imperceptibles, parfois même invisibles, qui composent Venise.

Partant du postulat que Venise est un modèle, Ricardo Porro donne la clé qui permet aux étudiants de découvrir comment elle est structurée à l'occasion d'un article publié du journal *La Voix du Nord* à la suite d'un voyage à Venise en 1983 [FIG 153,154,155] et dans lequel il met en parallèle l'organisation urbaine de Venise en paroisses qui représentent pour lui un élément fondamental. Il y explique qu'à l'intérieur de la paroisse, tout s'articule afin de faciliter la vie quotidienne et dans le même temps la mettre en scène en accordant le fonctionnel et l'esthétique, le minéral et l'humain et que dans cette ville réservée aux piétons et aux gondoles, un enchaînement ininterrompu est mis en oeuvre par la rue (calle), la place principale (*piazza*), le passage couvert (*sollo portico*), le cours d'eau (*rio*), la ruelle-cour (*calle corte*), le passage étroit (*stretto*), la place (*campo*), le quai (*fondamenta*). Arguant que cette structure conjugue architecture et urbanité, il avance :

> Vous regardez autour de vous… Il y a constamment un mystère d'un lieu à l'autre. Il se passe tout le temps quelque chose. Dans les villes à la Le Corbusier, on a tout compris d'un seul coup d'oeil. Ici, l'esprit est vivement sollicité. On marche en poésie. La vie se vit et se montre![443]

En effet, l'étude des places et de l'ordonnancement urbain de Venise permet de dégager les causes de leur effet esthétique comme l'a montré Camillo Sitte dans son ouvrage *L'Art de bâtir les villes*[444].

Ricardo Porro omet délibérément de montrer les bâtiments contemporains intégrés à la ville comme ceux du projet de rénovation urbaine de Campo di Marte (1983) à Venise dont le concours

---

441 Voir à ce sujet et au Tome III le texte sur Venise écrit par l'assistant de Ricardo Porro en 1986 suite aux conversations qu'il a eues avec son maître.

442 Egle Renata Trincinato, *Venezia Minore,* Edizione Rilegata, pag. 380 con illustrazioni b/n Con un capitolo di Agnoldomenico Pica, 1948. Egli Trincinato était assistante à l'école d'été de Venise quand Ricardo Porro y participait en 1952.

443 Bruno Vouters, *id.*

444 Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Éditions L'équerre, 1970.



Venise, que 177 canaux partagent en une bonne soixantaine de quartiers
(Ph. V.d.N.)

VOIR VENISE... ET DEVENIR ARCHITECTE

Depuis sept ans, l'Unité pédagogique d'architecture de Villeneuve-d'Ascq propose un voyage d'études en Italie à ses étudiants de deuxième année. Expérience unique en France, qui permet un fructueux retour aux sources. Cette année, Ricardo Porro, Thierry. Baron et Philippe Louguet avaient choisi trois rendez-vous : Venise, Florence et Sienne... Un pélerinage mené tambour battant. Mais surtout, une formidable école du regard !

En page 16, le premier article de Bruno VOUTERS

Société

Voir Venise... et devenir architecte

par Bruno VOUTERS

Si fort jadis... si fragile aujourd'hui

A peine gênée, cette jeune femme brune ! Elle conduit sa vespa à 500 avec un cancrelat noir entre les bras, mais cela ne l'empêche pas de klaxonner à qui mieux mieux pour se frayer un passage dans une ruelle encombrée. En zigzaguant, elle manque de renverser le pilote d'une vespa pétaradante qui la voue aussitôt aux enfers... Nous ne sommes plus à Venise, mais à Florence.

Qu'il est loin, le punch-mandarine dégusté à la terrasse, dans une salle feutrée du Florian, le café de luxe où Chopin et George Sand se donnèrent rendez-vous place Saint-Marc !

Pour les étudiants de Villeneuve d'Ascq, la transition a été rude. D'un côté, une ville ouatée et fétiche où l'on ne croisait que des piétons. De l'autre, une métropole agitée et bruyante, aux trottoirs étroits. Transition d'autant plus rude que le soir de l'arrivée à Florence, on a droit à une petite promenade, toute aussi loin du centre, ils sont tombés sur un défilé d'énergumène. A 22 h 25, il crie plusieurs fois de suite dans un haut parleur. A 22 h 30, il ferme toutes les supérieures du rez-de-chaussée. A 22 h 35, il sent absolument à fermer à clé les lourdes portes qui donnent sur des escaliers des donjons. Et enfin, devant accompli, il part faire des rondes dans la ville, avec un solide chien policier. Autant de réalités qu'on supporte mal quand on est étudiant de deuxième année en architecture, ou quand on a vu le film « 1900 », il y eut donc quelques incidents, quelques éclats de voix, quelques personnes bloquées à l'intérieur après la fermeture des grilles (comment connaître l'odyeur des bus qui menait à l'Auberge de jeunesse ?), quelques fausses routes vers d'autres sommets... bref, quelques fracas pour Annie Cousin, celle qui veille à la bonne organisation de ces voyages d'études à moindre frais.

Six cents étudiants

L'Unité Pédagogique d'Architecture dirigée par M. Engrand, accueille cette année plus de six cents étudiants. Cette école a quitté Lille pour Villeneuve-d'Ascq en 1977. Une cinquantaine de professeurs y donnent des cours. Parmi eux, les responsables d'ateliers jouent un rôle important, car ils suivent de près les étudiants et orientent leurs travaux dans des directions particulières. Les études d'architecture font l'objet d'une réforme qui va changer aussi bien le durée des études (cinq années avec possibilité de spécialisation) que la façon d'obtenir le diplôme (système de certification).

Les étudiants de l'Unité Pédagogique de Villeneuve-d'Ascq ont plusieurs occasions de voyager chaque année, au mois de novembre, en Italie. Mais ceux qui en bénéficient, ce sont ceux qui font des troisième, quatrième ou cinquième années. C'est ainsi que des séjours ont été organisés à Rome, Barcelone, La Haye, Amsterdam, Copenhague, Vienne, Prague...

Un dôme comme un homme

Mais quand on domine Florence, tout est si beau ! Le plein air, Ricardo Porro en même son monde dans la colline de San Miniato, d'où l'on saisit l'ensemble de la cité Lombarde, au pied de laquelle coule l'Arno. Le professeur s'excuse de ce détour, mais il s'agit d'un lieu exceptionnel : l'architecture romane correspond à une société fermée, figée, statique. Mais en l'an 1000, à Florence, il y a une explosion d'énergie, et la façade de l'église romane la moins caractéristique du monde. Elle est forte, mais rassurante et raisonnable. Elle appelle bien d'autres styles. Elle annonce déjà ce qui va se passer à Florence dans les siècles suivants... » Décidément impossible de découper en tranches l'histoire de l'art : des courants contradictoires, complémentaires et complexes ne cessent de se développer, laissant les idées toutes faites et les avis de catalogue !

Ricardo Porro laisse ses élèves dessiner les nefs, les colonnes, la façade de marbre blanc et vert. Il sait qu'un croquis est le meilleur façon de comprendre l'originalité d'un édifice. Mais il reprend bientôt son porte-voix pour présenter la ville. Et il désigne tout de suite le dôme de la cathédrale, qui domine la cité comme un solide chien policier. Autant de réalités qu'on supporte mal quand on est étudiant de deuxième année en architecture, ou quand on a vu le film « 1900 », il y eut donc quelques incidents, quelques éclats de voix, quelques personnes bloquées à l'intérieur après la fermeture des grilles (comment connaître l'odyeur des bus qui menait à l'Auberge de jeunesse ?), quelques fausses routes vers d'autres sommets... bref, quelques fracas pour Annie Cousin, celle qui veille à la bonne organisation de ces voyages d'études à moindre frais.

Quelques instants plus tard, Ricardo Porro et ses étudiants entrent dans l'église Santa Maria Novella pour admirer la « Sainte Trinité » de Masaccio, une fresque qui invite la perspective et s'appuie sur le point de fuite, « la perspective, c'est bien, l'ère majeur de la Renaissance, mais ce n'est pas tout ». Si Florence est un centre du monde, c'est bien du monde de la Renaissance qu'il s'agit. Ricardo Porro, Philippe Louguet et Thierry Baron parcourent beaucoup de cette fécondité d'architecture romane correspond à une société fermée, figée, statique. Mais en l'an 1000, à Florence, il y a une explosion d'énergie, et la façade de l'église romane la moins caractéristique du monde. Elle est forte, mais rassurante et raisonnable. Elle appelle bien d'autres styles. Elle annonce déjà ce qui va se passer à Florence dans les siècles suivants... » Décidément impossible de découper en tranches l'histoire de l'art : des courants contradictoires, complémentaires et complexes ne cessent de se développer, laissant les idées toutes faites et les avis de catalogue !

Quand l'architecte était un titan

Si Venise faisait penser à une femme, Florence est une cité qui affiche sa force et qui croit aux héros. Les immenses piliers de la cathédrale, aux formes imposantes, le main disproportionnée du fameux David de Michel Ange, qui consacre un tel flux d'énergie, les corniches altières des palais dont le bossage dégradé atténue à peine l'orgueil écrasant... Voilà les signes écrits d'une ville forte, soucieuse d'élégance et de luxe, où un gonfalonier, un doge ou un gonfalonier Condottiere, les manivals d'histoire : pour l'entrée de Léon X à Florence, en 1515, on élève douze arcs de triomphe, une colonne Trajane, une statue d'Hercule. Quant au fameux Laurent le Magnifique, il reçoit l'hommage des chars et tableaux vivants à l'antique. L'architecte Vasari conçoit une cavalcade mythologique dite « mascarade des dieux ». Le pouvoir de séduction des peintres et architectes participe à cette mise en scène. C'est un homme-clé qui touche à la peinture, à la sculpture, à la décoration, à la tapisserie, Paul Valéry disait « peintre et sculpture, ce sont des enfants abandonnés. Leur mère est morte. leur mère architecture.

Tant qu'elle vivait, elle leur donnait leur emploi, leurs contraintes. La liberté d'errer leur était refusée. Ils avaient leur espace, leur lumière, leur ordre, leurs règles, leurs alliances... Tant qu'elle vivait, ils avaient ce qu'ils voulaient.

La puissance et la créativité florentines on les sent particulièrement bien sur la piazza Signoria, quand on a devant soi le Palazzo Vecchio, la fontaine de Neptune, la loge de la Signoria, la Galerie des Offices... Ensemble fascinant que les touristes photographient sous tous les angles, mais que les étudiants impressionnés, regardent avec une moue songeuse... Médicis n'étaient pas des enfants de chœur et leurs architectes ressemblaient à des titans !

Des hommes de culture

Les fresques admirables de Fra Angelico, les audaces de Michel Ange, le campanile de Giotto, les bronzes de Ghiberti, les sculptures de Donatello, les sept parcours fléchés proposés par le plus petit des guides... Tout cet héritage n'est-il pas un peu écrasant pour de jeunes étudiants ? « Nous ne conceviens pas ce que nous leur montrons comme des modèles, mais comme des invites » explique Ph. Louguet. « Au retour, il tout va bien, ils auront une boulimie de dessins... Nous avons besoin de leurs passer un désir de faire. Sans le désir, on accumule des connaissances qui ne servent à rien », poursuit Th. Baron.

Et les étudiants ne les contredisent sûrement pas. Si ces jeunes gens d'Amiens, Lille, Béthune, Cysoing ou ailleurs se sont inscrits à l'Unité Pédagogique de Villeneuve, ce n'est pas toujours avec l'intention exclusive de devenir architecte ; s'il y en a qui en rêvent depuis l'âge de douze ans, c'est d'accord. Mais pour la plupart, nous envisageons d'abord les études comme une possibilité d'épanouissement, d'ouverture, de culture. « Marcher dans Venise, marcher dans Florence, c'était d'abord l'occasion d'exercer un regard et de se familiariser avec ces lieux. Mais cette démarche allait plus loin. Consciemment ou non, c'était l'occasion de prendre conscience que l'architecte est (était ?) un homme de culture. Un homme situé au cœur des tensions et des aspirations de son temps... Un fort d'esprit, forcément : s'un architecte ne peut pas subir, dit Thierry Baron. Et s'il a pas de pensée, il ne construit pas, il se contente de produire (»

Oui, mais comment faire quand le monde perd ses références, quand les régions sont en crise, quand la profession est menacée par les difficultés économiques, quand les études font l'objet d'une réforme qu'on ne comprend pas encore très bien ?... Comment faire pour inviter une nouvelle modernité sans se briser sur ce que l'écrivain Milan Kundera appelle « la mince passerelle du présent » ?

A Venise, Florence et Sienne, les étudiants de Villeneuve d'Ascq ont souvent eu le sentiment d'être petits. En passant sur le parking du centre commercial pour rejoindre leur école, ils ont peut-être frissonné. Mais ils ont mis leur fragilité en perspective. Ils ont appris la profondeur de champ. Ils ont goûté aux fruits du passé pour mieux faire pousser l'avenir. Ce n'est pas simple. C'est peut-être même impossible. C'est ce que Ricardo Porro appelle «Le retour en Avant».

FIN

Pour bien comprendre une place, une église, une maison : dessiner...
(Ph. ©La Voix du Nord)

Hitler aquarelliste

Troublante exposition, dans le superbe palais de la Seigneurie, en plein cœur de Florence, sous le titre "l'Œuvre retrouvée".

Dans les premières salles, des chefs-d'œuvre signés Memling, Tintoret, Titien, Masaccio, Raphaël, Lippi, Botticelli, Rubens... que Hitler et Goering avaient réquisitionnés sans vergogne pour la création d'un musée à Linz. On comprend que les Italiens soient ravis d'un tel retour dans les collections nationales. On comprend moins bien que la dernière salle soit entièrement consacrée aux aquarelles d'un nommé Hitler Adolf ! Réalisées quand il n'était pas encore le "Fuhrer", ces aquarelles décrivent avec une minutie hargneuse des monuments connus, des maisons bourgeoises, des églises typiques. Des traits précis, des couleurs mièvres, des ambiances figées... Rien ne manque à ces tableaux sans âme, sans force et pertes silhouettes noires vues de bien haut... Mais alors, pourquoi le catalogue de cette pénible exposition a-t-il bien plus de succès que l'autre, qui contient tant de grâce et tant d'élans ? Il y a comme un malaise !



Ricardo Porro parmi ses étudiants
(Photo «La Voix du Nord»)

Urbanisme de communication

Quelques minutes plus tard, Venise n'est plus seulement ville-parade, ville-histoire, ville-musée ou « ville contre nature », comme disait Chateaubriand. Car Ricardo Porro a emmené les étudiants au cœur du quartier S Zaccaria et là, appuyé contre la marbella d'un puits de pierre blanche, il leur a expliqué la structure de la ville. « Vous avez ici un chef d'œuvre d'urbanisme de communication. Dans Venise, les quartiers s'organisent par unités de voisinage décomposées elles-mêmes en unités de vie. La paroisse est l'élément fondamental, avec autour quelques équipements destinés à quelques milliers d'habitants. A l'intérieur de la paroisse, tout s'articule de façon très élaboré pour faciliter la vie quotidienne et en même temps pour la mettre en scène ».

Munis de cette clé fondamentale, les étudiants vont parcourir une autre ville, une ville qui se déploie en profondeur pour accorder le fonctionnel et l'esthétique, le mirent et l'humain. Dans cette ville réservée aux piétons et aux gondoles, un enchaînement ininterrompu est mis en œuvre par la rue (calle), la place principale (piazza), le passage couvert (sollo portico), le cours d'eau (rio), la ruelle-cour (calle corte), le passage étroit (stretto), la place (campo), le quai (fondamenta), etc.. Formidable composition qui joue dans toutes les dimensions de l'espace !

« C'est une merveille d'intelligence urbaine, explique Philippe Louguet. Regardez cet effet d'entraînement du bâti sur l'urbain et de l'urbain sur le bâti ! Le miracle d'une pensée qui conjugue architecture et urbanité. » Et Ricardo Porro d'ajouter, dans son porte voix : « regardez bien autour de vous. Il y a constamment un mystère d'un lieu à l'autre, tiré de la ville. » Vous avez ici un chef d'œuvre d'urbanisme de communication. Dans Venise, les quartiers s'organisent par unités de voisinage décomposées elles-mêmes en unités de vie. La paroisse est l'élément fondamental, avec autour quelques équipements destinés à quelques milliers d'habitants. A l'intérieur de la paroisse, tout s'articule de façon très élaboré pour faciliter la vie quotidienne et en même temps pour la mettre en scène ».

Acteur de l'espace

Deux jours de palais princiers, d'églises somptueuses, de sculptures magnifiques, de peintures éblouissantes... Dans le sillage de Ricardo Porro, Thierry Baron et Philippe Louguet, les étudiants ont pu apprécier de visu les modèles d'histoire de l'art. Modèles byzantins, gothiques, renaissants, maniéristes, baroques. Mais à Venise, les références sautent et s'effacent sous l'harmonie générale. Et l'on prend surtout conscience de la notion d'espace dynamique. Où qu'il se trouve, le piéton est un acteur de l'espace. Il est constamment placé dans une situation qui la sollicite.

Venise attire, incite, invite, interpelle... à chaque coin de rue.. Ce morceau de canal scintillant vu des marches fraîches d'un palais. Cette pierre rousse incrustée d'un petit motif blanc. Ça clocher qui surplombe soudain un silhouette de toits au débouché d'une place. Cette ruelle minuscule qui donne sur un marché animé. Ce cheval sculpté à l'ombre d'un couloir. Ces pas qu'on réapprend à écouter entre deux vieux murs de briques. Ce trompe-l'œil dessiné sur un lieu de culte et de foi.

Cette fillette disparue au coin d'une placette qu'on croyait sans issue.

Ville sophrologique, me dit une jeune femme qui a de la culture. « Formidable, s'exlame plus simplement un étudiant émerveillé par la place Defrari. J'ai plein de choses à voir devant moi. Elle se transformant si je bouge légèrement. Et je sens très bien que derrière, c'est aussi beau ! » Alain Dusatez, le photographe de l'école d'architecture, explique qu'il est bien difficile de capturer le charme de cette ville sur pellicule, même au grand angle.. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère.

Ville-femme qui ne cesse de faire du charme tout en gardant ses secrets. Ville-Vénus au double pouvoir, dame de batailles et reine des plaisirs. Ville-Fatalité que menacent le départ des ses habitants, l'afflux des touristes, et surtout le déséquilibre des eaux lagunaires. Ville dont on s'éperdit tout à coup, en cherchant une rue sur le plan, qu'elle ressemblent à un poisson !... Quel plaisir de découvrir tout cela hors saison, même si le lumière de novembre est moins belle et même si elle n'a pas fait baisser les prix !

Mais les rêves ont une fin. Mardi soir, le vaporetto transporte les étudiants en sens inverse. Il vient se nouer contre le quai qui donne sur la gare routière. Et l'on quitta Venise par une ligne droite de 3,8 km, une longue ligne droite propre à tous les regrets.

(à suivre)

FIG 153 : Article « Voir Venise et devenir architecte ». Bruno Vouters, *La Voix du Nord,* décembre 1984. On y distingue Ricardo Porro et quelques étudiants. Source : Archives de Guillaume Danchin, enseignant à l'ENSAPL.
FIG 154 et 155 : Suite de l'article. Il est question de la composition de l'école: 600 élèves et 50 professeurs. De la nouvelle réforme qui s'annonce avec des études organisées en cinq ans et non plus six et une possibilité de spécialisation. Source : Archives de Guillaume Danchin. Bruno Vouters, *La Voix du Nord,* décembre 1983.
FIG 156 : Photographie du voyage à Venise de l'année 1983-1984. Frank Van der Henst. Boualem Chelouti. Bruno Jorissen. Jean-Philippe Dominique. Source : Archives de Guillaume Danchin . Article de *La Voix du Nord* du 27 décembre 1984. Source : Archives de Guillaume Danchin, ancien étudiant de l'école d'Architecture de Lille et maître de conférences à l'ENSAPL.

international venait d'être remporté par Alvaro Siza qui avait confié la conception des bâtiments individuels à Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Moneo et lui-même. Or, se pose alors la question de l'intégration de l'architecture contemporaine dans le respect de l'existant qui rejoint ce souhait du retour à l'histoire par les architectes post-modernes. Cette question avait d'ailleurs intéressé les modernes italiens Ernesto Nathan Rogers et Franco Albini dès 1952 lors de l'école d'été de Venise à l'occasion de laquelle Ricardo Porro avait tenté d'intégrer une villa moderne sur le Grand Canal à la manière de Franck Lloyd Wright pour la Fondation Masieri. Pour Bernard Huet qui s'exprime en 1985 dans la revue *Esprit ,* « le système urbain ne peut fonctionner que par opposition du commun à l'exceptionnel, du conventionnel au subjectif et le goût des masses est une donnée respectable [445]». L'enseignement doit préparer les étudiants à une forme de pratique ordinaire et de bonne qualité et toutes les problématiques d'intervention proposées aux étudiants doivent être envisagées en termes de quantité urbaine et de répétitivité typologique plutôt qu'en termes de développement des subjectivités fondés sur l'inédit et l'original même si celles-ci peuvent se manifester là où elles le doivent dans une parole singulière inscrite dans le typique.

Pour Ricardo Porro, la ville de Venise est une oeuvre d'art et son modèle doit être appliqué afin de créer « un cadre poétique à l'action de l'homme » original et ce « cadre poétique » est pensé chez Ricardo Porro comme un idéal qui a toutes les qualités propres à son modèle. Celui-ci correspond à son idée de la perfection et de son caractère élevé. Le voyage est l'occasion pour son groupe d'étudiants de visiter le Palais des Doges, la place Saint Marc, la basilique et la tour, *Santa Maria della Salute*. Ricardo Porro lui demande de parcourir la place Saint Marc, de mesurer l'espace, de dessiner les arcades, les colonnes, les coupoles, de se poser des questions d'échelle puis les emmène au coeur du quartier *San Zaccaria* et leur explique la structure de la ville : « Vous avez ici un chef d'oeuvre d'urbanisme de communication [446]». Cet intérêt pour une atmosphère, pour une poésie des espaces urbains est à chercher dans la nécessité pour Ricardo Porro de créer cet « urbanisme de communication » dont Venise serait pour lui la quintessence.

---

[445] Bernard Huet, « Apprendre aux architectes la modestie » , Propos recueillis par Michel Crépu, Rémi Lenglart et Agnès Vince, Revue *Esprit,* 1985, pp. 14-22.

[446] Bruno Vouters, « Voir Venise et devenir architecte », *La Voix du Nord*, 12 décembre 1983.



FIG 157, 158,159 : Revue *Archivari*. « Courtrai. Un quartier porteur d'image ». Texte « Un urbanisme de communication » de Jean-Charles Huet et de Bertrand Lecharny. Ce concept d'urbanisme est appliqué à l'ensemble des projets de l'atelier de Ricardo Porro. Source : Archives de Jean-Pierre Lefevre, maître d'ouvrage de Ricardo Porro.

FIG 160 : Article concernant l'exercice donné sur Venise. Source : Patrice Goulet et Ricardo Porro : « Les leçons de Venise », 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de L'École de Lille », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, sept 1984, p. 36.

I.II.III « L'urbanisme de communication » ou le fantôme de l'urbanisme médiéval

Ricardo Porro souhaite que ses étudiants donnent à leurs projets l'atmosphère d'une communauté de village voire de la ville médiévale, références qui fondent la conception du voisinage de l'architecte avec pour modèle l'urbanisme de Venise. Le concept d'urbanisme de communication allie nécessité de la rencontre et de l'architecture entendue comme « cadre poétique à l'action de l'homme » – un cadre poétique pour Porro est indubitablement spectaculaire – et est appliqué en atelier à Lille dès 1977. Les étudiants créent des quartiers entiers à Villeneuve d'Ascq, Dunkerque [FIG 163] , Douai [FIG 165,166], Lille, Amiens, Courtrai, Amsterdam, Berlin, Paris, Calais. Comme des metteurs en scène, les étudiants élaborent différents scénarios dans lesquels les habitants évoluent au rythme des rues, des canaux, des places, des parcs du quartier qui dissocie le plus souvent la circulation des piétons et des véhicules et qui est un véritable théâtre où l'habitant est à la fois acteur et spectateur d'une comédie réelle.

En 1984, Ricardo Porro donne comme sujet à ses étudiants celui auquel il avait répondu lors de l'école d'été à Venise (et d'autres comme Ionel Schein ou Vittorio Gregotti) et pour lequel il avait eu une déconvenue : « relier Venise à la terre ferme [447]» en créant quinze mille logements. Déjà reliée par un pont, il s'agit davantage de s'occuper de son extension. Patrice Goulet, suite à un entretien qu'il mène avec Ricardo Porro, publie un article dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* intitulé « Les leçons de Venise [448]» qui présente les sept projets d'urbanisme issus de l'atelier de Ricardo Porro[449] [FIG 159] . Cet article fait partie d'un dossier proposé par Marc Emery intitulé « Habitat et urbanité 2 [450]» qui traite des difficiles coordinations entre architecture et urbanisme quand il s'agit de construire la ville, la réorganiser ou l'agrandir et qui réunit des fragments de villes européennes dessinés par des architectes français et allemands.

Ricardo Porro y expose les étapes de la réalisation d'un « urbanisme de communication » en atelier vertical. Le premier trimestre de l'année est consacré à la formation de groupes de quatre ou cinq étudiants, à l'exposition du sujet, au déplacement sur le site, à la récupération d'informations et de documents puis à l'élaboration de l'urbanisme en maquette d'étude. Au second trimestre, chaque étudiant met au point un projet d'immeuble collectif, fragment du projet d'urbanisme. Au troisième trimestre, chaque équipe travaille sur le centre-ville. Ricardo Porro considère que commencer par l'urbanisme est indispensable et qu'un architecte doit « savoir faire la ville ». La recherche d'un urbanisme tridimensionnel permettrait selon Ricardo Porro « de développer l'individualité et d'aller au

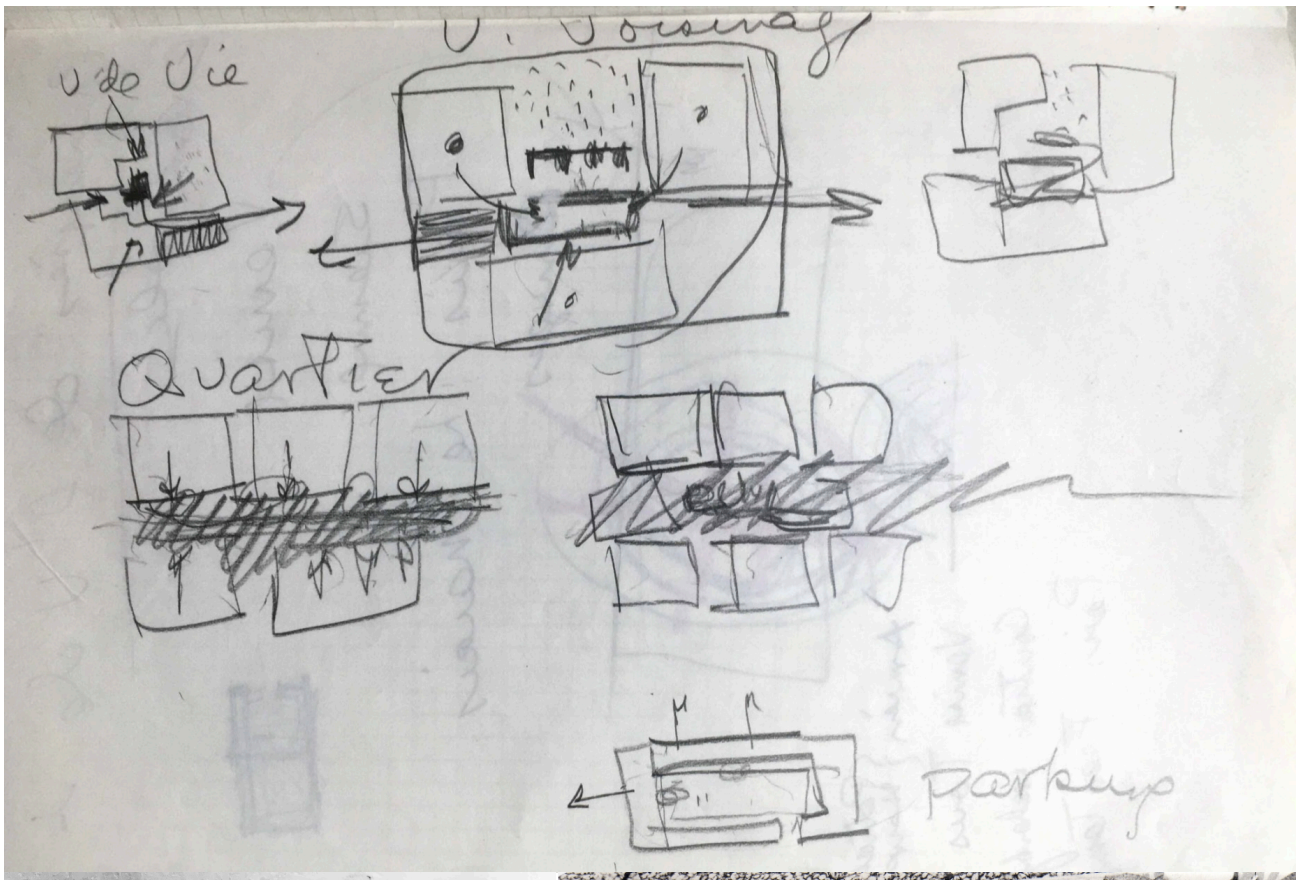
---

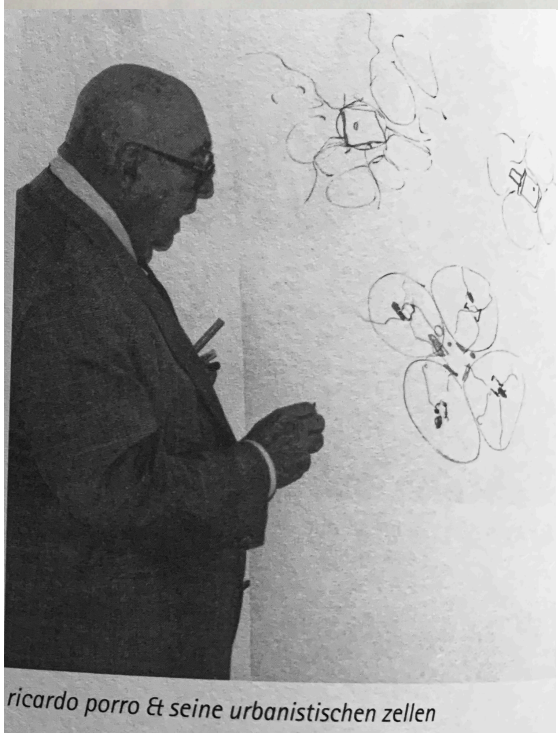
[447] Voir en première partie de cette thèse.

[448] Patrice Goulet et Ricardo Porro : « Les leçons de Venise », 15000 logements le long d'un pont, 7 projets de L'École de Lille », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°234, pp. 36-39.

[449] Voir la retranscription de l'entretien au Tome III de cette thèse.

[450] Marc Emery, « Habitat et urbanité 2 », in *L'Architecture d'aujourd'hui* n°234*,* septembre 1984, pp. 1-79.





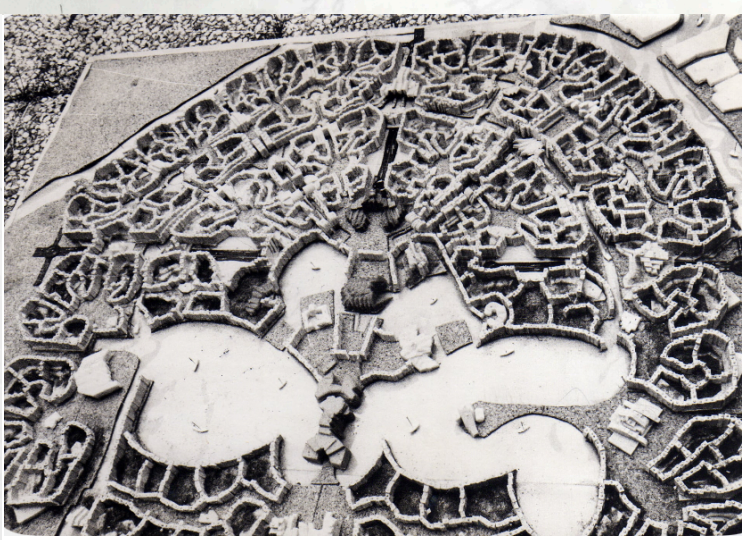


FIG 161 : Croquis de Ricardo Porro. Principes d'unité de voisinage. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.
FIG 162 : Croquis issu d'un workshop donné à Vaduz en 2002.
FIG 163 : Maquette pour la ville entière de Dunkerque (1979) composée de plusieurs unités de voisinage (plusieurs îlots qui forment un quartier) elle-mêmes composées d'unités de vie (îlots le plus souvent ouverts). Source : Archives de Yilmaz Kuymku. La forme des unités de vie est reprise de l'idée de la paroisse à Venise.

maximum de ses possibilités de créateur [451]».

Le travail d'urbanisme en atelier s'appuie sur l'esprit du lieu (ou la re-création d'une tradition) et une conception précise de la structure d'une ville constituée en « unités de voisinage décomposées en unités de vie[452] » [FIG 164,165,166]. L'unité de voisinage, concept issu de la sociologie urbaine et de l'école de Chicago dans les années 1930[453] est définie par un cadre d'étude et a un sens opérationnel dans la mesure où elle est un principe d'organisation urbanistique [FIG 161 et 162]. Elle repose sur une conception de la ville comme structure formée d'échelons spatiaux hiérarchisés, comme emboités. Elle est considérée comme un modèle et c'est d'abord un schéma d'extension urbaine, un principe de réorganisation de la ville à une nouvelle échelle.

En 1980, Anne-lise Gérard, enseignante à l'École de Strasbourg, rédige une thèse intitulée « Quartier et unité de voisinage dans la pratique urbanistique française 1919-1973 ». Ce travail est né d'une collaboration avec les étudiants de Strasbourg au cours d'une situation de projet donné par Ricardo Porro et consacré au sujet « Une ville nouvelle de 15000 habitants » durant l'année 1973/1974. Le programme imposant un site réel, Brumath, comme le demande systématiquement Porro impose une structure à bases d'unités de voisinage. Dans cette thèse, Gérard se pose la question de savoir si « l'unité de voisinage ne serait pas un moule à fabriquer des communautés » et un moyen de « façonner une conduite humaine ». Or, dans la théorie de Ricardo Porro appliquée en atelier, un des cinq points est la *persuasion*[454]. Même si impulser la vie sociale là où elle n'existe pas n'est pas si simple, l'unité de voisinage présente un intérêt méthodologique indéniable en atelier et devient « une recette » à appliquer.

Ce concept est associé en France à une grille d'équipements dès 1958, grille qu'applique Ricardo Porro dès 1971 à l'école d'architecture de Strasbourg[455] , puis à UP6[456] et enfin dès 1976 à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille. Cette grille est issue de la critique des grands ensembles par les habitants à la fin des années 1950 avec la prise de conscience de carences esthétiques et fonctionnelles des nouveaux quartiers notamment du fait de leur manque d'équipements. Elle répartit ceux-ci selon l'importance de plusieurs échelons urbains : l'unité résidentielle, le voisinage et le

---

[451] Patrice Goulet et Ricardo Porro, *op.cit.*

[452] Bruno Vouters, « Voir Venise et devenir architecte », *La Voix du Nord*, 12 décembre 1984.

[453] Isaac Joseph, *L'école de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Les éditions du Champ Urbain, CRU, 1979.

[454] Rappelons que les cinq points théoriques basés sur le schéma panovskien sont : « Tradition, persuasion, image superposée, contenu immédiat, contenu médiat ».

[455] « Elle apparaît comme un schéma rationnel et technique d'organisation des habitations, et comme une échelle minimum d'opération qui, à partir de 1951 (date du concours du quartier Rotterdam à Strasbourg) permet l'organisation du chantier industrialisé (Dieudonné, 1996) ». Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière, p. 21-38, https://doi.org/10.4000/strates.6656

[456] Grille trouvée aux Archives nationales, unique document d'un dossier concernant l'enseignement de Ricardo Porro. Voir en page de cette thèse.



FIG 164 : Maquettes d'un projet d'urbanisme pour le quartier St-Leu à Amiens (1980-1981) de Miguel Acosta, Patrick Fidelle, Bruno Wacogne et Hervé Dulongcourty. En haut à droite, on peut voir l'urbanisme composé en unités de voisinage ainsi qu'en bas au premier plan. Les îlots qui sont reliés semblent former un tout fermé par une muraille d'immeubles courbes. La place est une ellipse. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. Voir aussi le projet dans l'article de Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

quartier[457]. L'unité de voisinage devient un instrument de découpage quantitatif du grand ensemble. Elle est établie en fonction des rythmes du quotidien ponctués par le petit commerce, l'école maternelle et primaire.

Outre la nécessité de contacts humains qui préoccupe Ricardo Porro et ses étudiants, l'application d'un concept issu de la pensée moderne et très appliqué lors de la reconstruction en Allemagne permet la résolution du problème des fonctions, notamment celle de circulation. De fait, l'urbanisme de communication s'établit depuis une graduation progressive des différents lieux selon une logique dimensionnelle dont l'unité de base est une petite cellule appelée noyau de vie. Plusieurs de ces cellules regroupées forment une unité de vie, placette regroupant un L.C.R, le local collectif résidentiel et une crèche. Trois unités de vie composent une unité de voisinage qui comprennent une place commerçante, une maison de quartier, des équipements scolaires. Plusieurs unités de voisinage forment un quartier qui trouve sa culmination dans un axe commerçant et une grande place regroupant plusieurs équipements publics à l'échelle de la ville comme un marché ou une bibliothèque. On reconnait une unité de voisinage à ses limites nettes dues à une voie de contournement, à la séparation piéton/voiture, espaces verts/voiture, bâtiment/rue, des logements le plus souvent collectifs dans les projets des étudiants de l'atelier de Porro, des équipements publics, les espaces de parkings accessibles du logement et traités en parc.

Cependant, l'application de ce concept relève de l'anachronisme. Alors que Venise est le fruit d'innombrables constructeurs, Ricardo Porro fait travailler ses étudiants sur des fragments de villes entiers à proposer clés en main. Quelle que soit la qualité de l'architecture, l'unité du projet, du lampadaire à la façade, pose problème puisque Porro substitue le temps et le nombre en enseignant le projet monolithique qui ne montre pas la diversité et la complexité qui font la ville. Il ne s'agit pas de s'occuper de l'intégration du contemporain dans le centre mais de juxtaposer la structure urbaine ancienne de Venise constituée de petites îles en la déplaçant et la re-créant par mimétisme. L'unité de voisinage est un modèle défini *a priori,* faisant abstraction des regroupements sociaux existants.

D'autre part, après 1968, ni la définition et ni l'échelle de l'unité de voisinage ne font l'unanimité du fait de sa dimension dans laquelle se dilue la cohésion sociale attendue. En 1981, dans le catalogue de l'exposition *Architectures en France Modernité/postmodernité*, Bernard Huet souligne :

> La ville qui est conçue comme une prolifération d'une cellule élémentaire, le logement et les équipements publics mis en grille en prolongement, est une imposture. Pour lui, aucune juxtaposition de logements ne crée l'identité d'une ville mais le jeu différentiel entre les logements et les monuments. Dans le cas de villes nouvelles françaises où chaque logement devient un monument à la gloire de son architecte, tout devient indifférent et par conséquent insignifiant[458].

---

[457] « En 1959 et 1962, deux numéros d'*Urbanisme* respectivement sur les grands ensembles et sur les équipements quantifient l'unité de voisinage ». Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière, p. 21-38, https://doi.org/10.4000/strates.6656.
Parfait F., 1959, « Conception, organisation, réalisation des ensembles d'habitation », *Urbanisme*, 28e année, no 65, p. 18-39
« La vie dans les grands ensembles », *Urbanisme*, 31e année, nos 75-76, 1962, p. 26.

[458] Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité,* CCI Centre Pompidou, Paris, 1981.

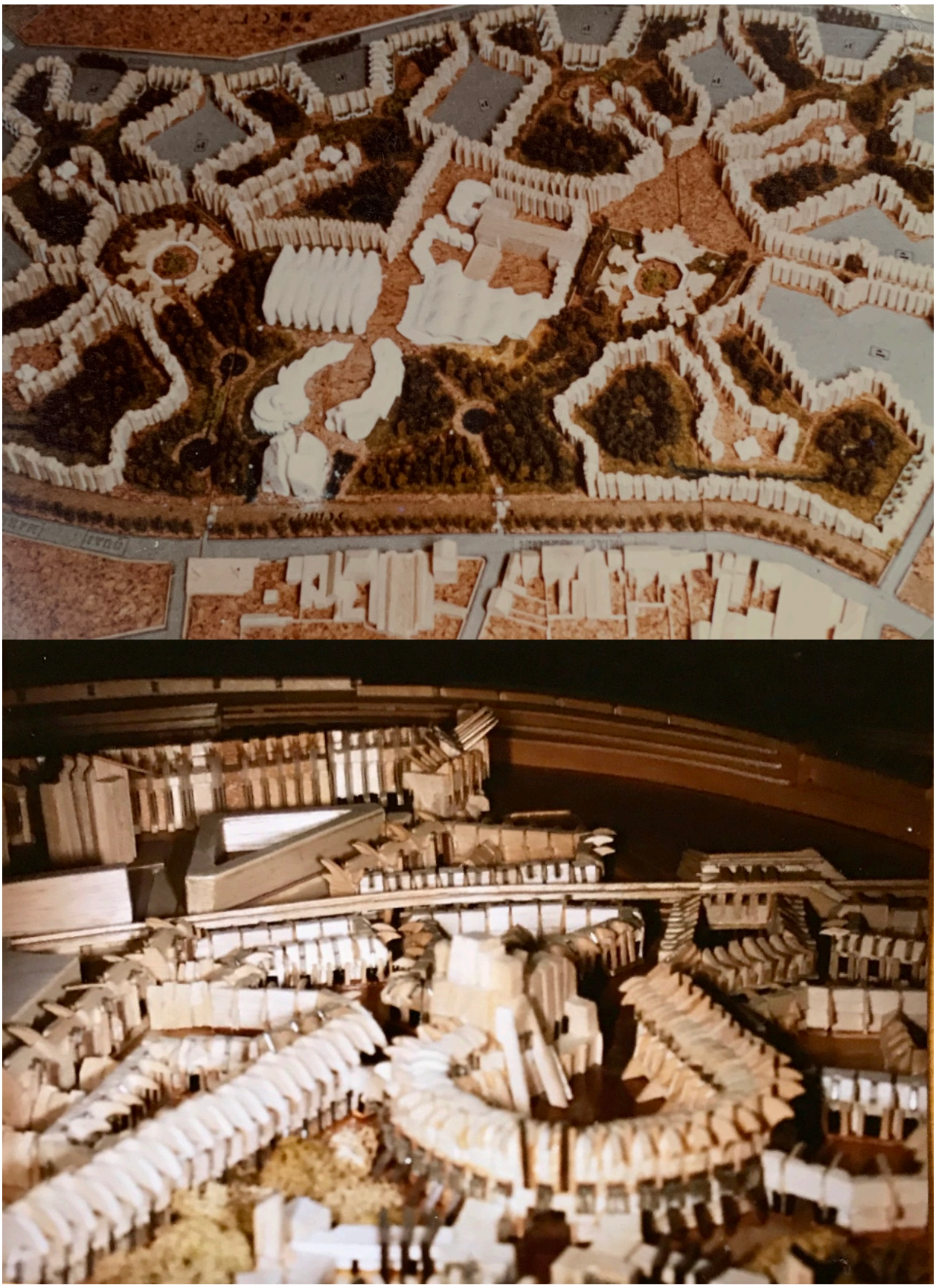


FIG 165 : Maquette d'urbanisme pour Douai. 1977/1978. Groupe Jean-Marie Choquelle/Christian Réal. Unités de voisinage composée d 'unités de vie (îlots ouverts) . Les immeubles collectifs forment un tout fragmenté. Source: Archives de Christian Réal.
FIG : 166 Unité de vie pour le projet d'urbanisme de Lille 1979/1980. Source : Archives de Christian Réal.

D'autre part, en France, la première critique des grands ensembles concerne la pauvreté de la conception des relations sociales. Cependant, l'unité de voisinage peut être considérée comme une « conception appauvrie et anachronique du voisinage [459]» selon Hélène Jannière. Elle est même devenue la cible critique des sociologues qui doutent de son efficacité à instaurer des liens de voisinage. Henri Lefebvre déplore son usage instrumental par les responsables français de l'aménagement et doute que l'on puisse créer une sociabilité spontanée à partir d'espaces urbains nouvellement créés[460]. Ceux-ci soulignent alors l'anachronisme de la référence à la communauté du village ou de la ville médiévale. Ils dénoncent, d'autre part, la perte des contenus sociaux de cette notion fondée sur un *a priori* , celui d'une possibilité d'introduire de fait un degré de sociabilité, une « humanisation » des quartiers, par le seul recours à un schéma d'organisation spatiale.

Modèle fustigé après 1968 parce qu'anachronique, l'unité de voisinage, choisie par Ricardo Porro en atelier est un système hiérarchique qui reprend en partie le système pyramidal des échelons de Gaston Bardet dont Ricardo Porro se réclame[461]. Elle est assimilée à l'échelon domestique. Réhabilitée par Jean-Louis Cohen à l'occasion de la publication de trois articles, l'un en 1978[462], l'autre en 1989[463] et le dernier en 1996[464] , celui-ci pointe l'originalité et la vigueur de la contribution théorique de Bardet dont il dégage la redécouverte d'« une pensée de la complexité » qui réarticule la morphologie urbaine et la morphologie sociale, en opposition au réductionnisme fonctionnaliste. Pourtant, l'unité de voisinage disparaît presque complètement des projets et du discours des urbanistes après 1968, tout au moins telle qu'elle avait été définie par la grille d'équipements en 1958.

De façon contradictoire, Ricardo Porro opère à un retour aux tendances formelles de la ville médiévale tout en leur superposant un concept des plus réglementaires. En effet, l'unité de voisinage se montre dans l'atelier comme une construction anarchique d'îlots, de rues, de places tout en étant à l'origine d'un système en atelier bien réglé, suivant une grille réglementaire considérée comme obsolète après 1968. Aucun de ses contemporains ne développe ce concept en atelier ou dans sa pratique, ni Huet qui se réclame de Rossi pour qui la ville est une construction dans le temps, ni Rem Koolhaas, pour qui la ville, accumulation d'objets et de collages montre une culture de la congestion.

---

459 Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière,*op.cit.*

460 Lefebvre H., 1960, « Les nouveaux ensembles urbains. Un cas concret : Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière », *Revue française de sociologie*, vol. I, n° 2, avril-juin, p. 186-201. in Planifier le quotidien. Voisinage et unité de voisinage dans la conception des quartiers d'habitation en France (1945-1965), Hélène Jannière

461 Voir en première partie de cette thèse la portée de l'enseignement de Gaston Bardet en Amérique latine.

462 Cohen, J.-L. 1978. « Gaston Bardet. Un humanisme à visage urbain », Architecture Mouvement, Continuité, n° 44, p. 74-77.

463 Cohen, J.-L. 1989. « Ville sur ville, le destin de G. Bardet », L'architecture d'aujourd'hui, n° 265, p. 78-82.

464 Cohen, J.-L. 1996. « Le nouvel urbanisme de Gaston Bardet », Le visiteur, n° 2, p. 134-147.

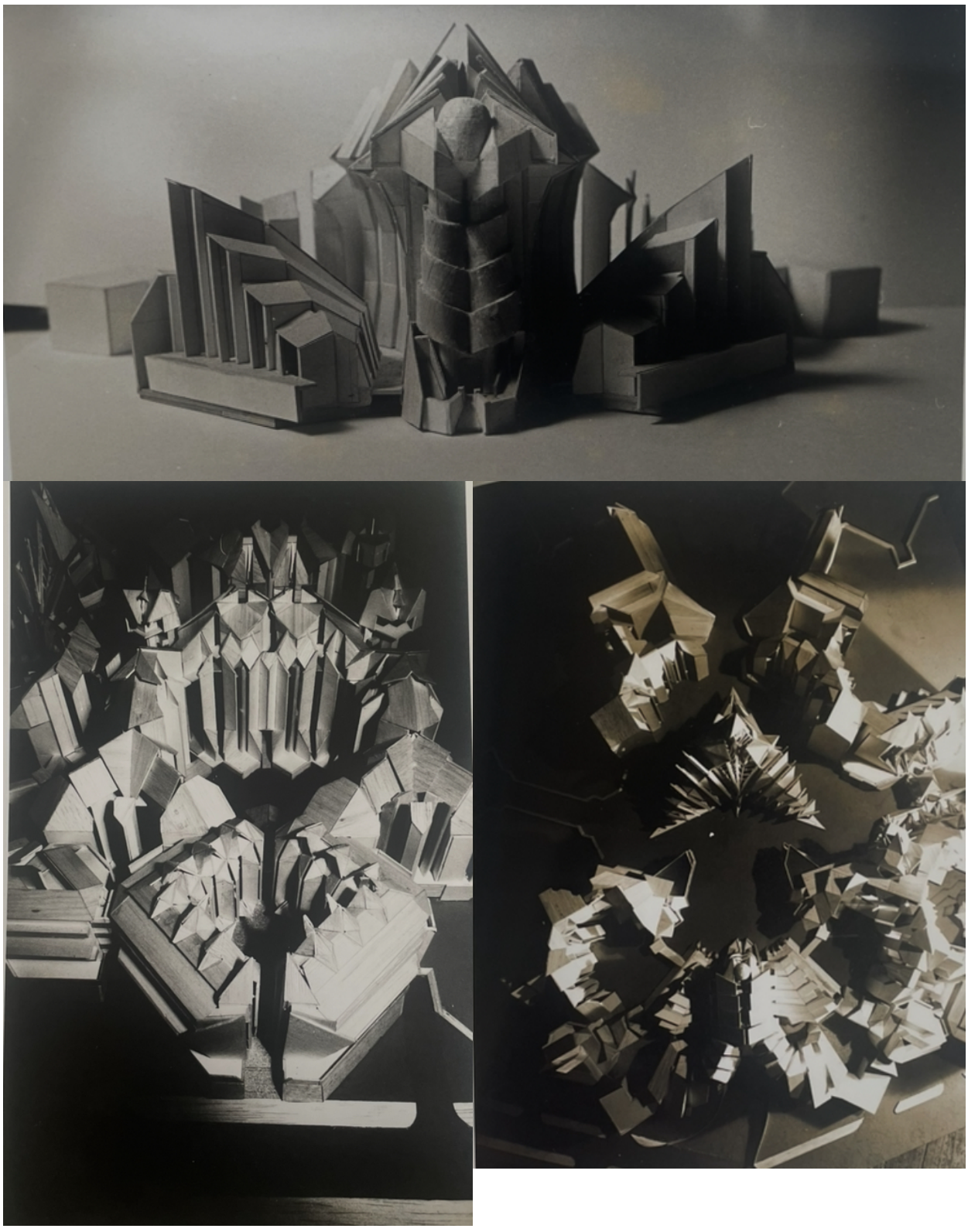


FIG 167 : Projet de diplôme de Jean-François Dechoux (1979). En haut église, en bas logements et place. Restructuration du quartier Ste Marguerite à Strasbourg. Source : Archives ENSAPL. Non répertoriées.

I.III Un langage de l'architecture postmoderne?

I.III.I Le poids de l'expressionnisme dans les propositions des étudiants

Avant de situer le langage de l'atelier de Ricardo Porro par rapport au langage postmoderne, il s'agit de caractériser ce langage architectural, exercice compliqué même pour des historiens et théoriciens les plus chevronnés. En effet, celui des projets des étudiants de Ricardo Porro est complexe mais à défaut de la qualification « postmoderne » de Portoghesi ou Jencks qui l'ont appliquée aux projets du maître, il est déjà possible de leur donner la qualification de « néo-expressionnistes » du fait de leurs formes, qualification qui semble la plus appropriée à ce stade [FIG 167].

En 1982, lors de trois soirées passées avec Ricardo Porro dont les entretiens ont été résumés dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[465] [FIG 168], Patrice Goulet caractérise les projets des étudiants comme étant « fantastiques [466]» ce qui leur donne une connotation qui dépasse la réalité, alors que Ricardo Porro souhaite leur donner la qualification « romantique », cette dernière qualification relevant davantage de l'idéalisme. On peut creuser le thème de l'idéal dans toute fiction qui reposerait sur le heurt souvent fantastique entre le monde contemporain et le monde de l'imagination et de l'art. L'expressionnisme met en scène des symboles et est influencé par le symbolisme entendu comme un idéalisme. Patrice Goulet tente de comprendre la position de Ricardo Porro et de ses étudiants sans jamais parler d'une qualification postmoderne. Il publie un article dans le catalogue de l'exposition « La modernité ou l'esprit du temps » dans lequel Ricardo Porro avance :

> Il est juste de reconnaitre que notre époque a été dominée par l'abstraction. Nous en avons hérité, ce qui ne nous a pas mieux fait accepter le cadavre atroce qu'est devenue l'architecture d'aujourd'hui…Quelle stupidité, quelle manque d'imagination, et le pire, c'est tous ces petits bâtiments avec leurs petites colonnes…non, non, l'architecture, c'est autre chose que ces petits produits de consommation…Le seul espoir aujourd'hui, c'est le retour du romantisme[467].

Ricardo Porro a sans aucun doute occulté la dimension souvent ironique du langage postmoderne des projets fondés sur ce langage. Choisissant d'opérer un retour vers l'architecture expressionniste dans son atelier, expression d'une subjectivité qui est censée donner une émotion ou en tous les cas provoquer des réactions, l'emploi d'une esthétique aussi marquée et datée que l'expressionnisme dans les projets des étudiants de Ricardo Porro est en totale opposition à l'expression des projets dans les autres ateliers de l'Unité Pédagogique d'Architecture de Lille et dans les UP parisiennes. Ces réponses formelles souvent angoissantes sont l'expression d'un mal être, suite à la crise et à un événement personnel grave qui survient en 1975, date fatidique pour le maître. En effet, Ricardo Porro qui avait

---

[465] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, pp. . Les trois soirées d'entretiens ont chacune été retranscrites au Tome II de cette thèse.

[466] Voir à ce propos les entretiens de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet au Tome III.

[467] Ricardo Porro in *La modernité ou l'Esprit du Temps,* Biennale de paris, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, p. 188.

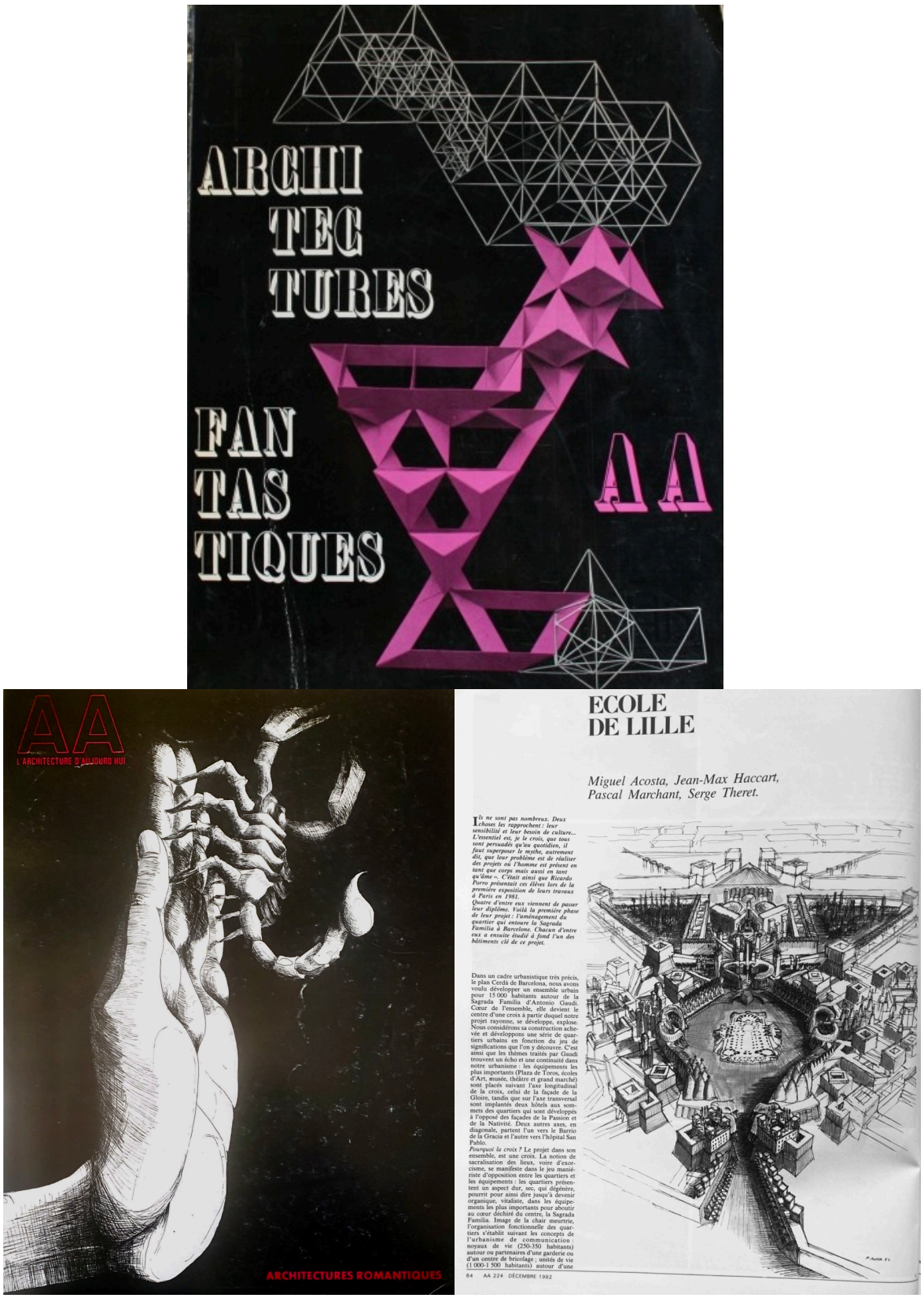


FIG 168 : Couvertures de la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°102 de juillet 1962 sur les architectures fantastiques et n° 284 de décembre 1982 sur les architectures romantiques . Dans ce dernier, on retrouve les réalisations de Team Zoo, de Bart Prince, d'Erik Asmussen, de Shin Takamatsu et celle de quatre étudiants de « L'école de Lille », Miguel Acosta, J-Max Haccart, Pascal Marchant et Serge Théret, p. 64.

auparavant développé un intérêt pour le vitalisme dont Bergson montre l'élan vital emprunte suite au décès de son jeune fils au moment où il est recruté à l'Unité pédagogique de Lille[468], le chemin de désillusion de l'expressionnisme d'artistes peintres comme Munch, de cinéastes allemands comme Fritz Lang, d'écrivains comme Rainer Maria Rilke, Hermann Broch, Thomas Mann, Goethe, de philosophes comme Novalis, Soren Kierkegaard et Schopenhauer et enfin de psychiatres comme Freud ou Jung dont il fait la recommandation à ses étudiants. Paolo Portoghesi, dans son ouvrage de 1982 intitulé *Le postmoderne* dit à ce sujet :

> Un grand deuil familial et une série de frustrations didactiques dues à la difficulté de faire comprendre à ses étudiants de l'école des Beaux-Arts, partisans en 1968 de l'imagination au pouvoir combien il faut de courage pour exercer le courage de l'imagination, semblent avoir contraint Porro à passer d'un jeu ouvert et enjoué à un jeu de la mort, à une exploration impitoyable du monstrueux, de l'anormal[469].

Cet expressionnisme, expression visuelle de l'angoisse a pour références des oeuvres picturales romantiques, des oeuvres littéraires, philosophiques et cinématographiques qui font souvent écho au gothique médiéval comme pour les décors chez Lang ou à des thèmes comme la ruine. En architecture, l'expressionnisme avait resurgi avec des expositions et des ouvrages comme *Architecture fantastique*[470] en 1960, un numéro d'*Architecture d'Aujourd'hui* en 1962 intitulé « Architecture fantastique [471]» [FIG 168] dans lequel figurent Franck Lloyd Wright et ses oeuvres récentes, Bruce Goff, André Bloc, Claude Parent entre autres et une exposition au Musée d'Art moderne de New York sur « l' Architecture visionnaire », d'où sans doute cette démarche initiale de Patrice Goulet de définir comme « fantastiques » les projets de Ricardo Porro et de ses étudiants.

Se réclamant de l'anthroposophe Rudolf Steiner dont il loue le *Goetheanum*[472], bâtiment emblème d'une contre-société, la réception de l'expressionnisme de l'atelier de Ricardo Porro vient du fait de sa capacité à porter un rapport particulier à la forme, c'est-à-dire que les étudiants montrent la capacité de supprimer la distinction de l'extérieur et de l'intérieur ce qui peut conférer aux projets un caractère fantastique. De fait, Ricardo Porro fait travailler ses étudiants sur des formes dont les contours peuvent produire des lignes insolites et une telle conception de l'expressionnisme en

---

468 Voir à ce sujet l'entretien de Gabriella Porro mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

469 Paolo Portoghesi, *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, p. 138.

470 Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich, *Architecture fantastique,* Delpire, 1960.

471 « Architectures fantastiques », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962.

472 « Planté au sommet d'une colline, un monolithe domine la commune de Dornach (canton de Soleure, Suisse) : le Goetheanum. Le bâtiment abrite le siège de la Société anthroposophique universelle, fondée en 1923 par l'occultiste Rudolf Steiner (1861-1925). Philosophe, théologien, poète, économiste, botaniste, diététicien, artiste, historien, dramaturge, Steiner ne dédaignait pas non plus l'architecture. Concepteur de cet édifice imposant, il a également dessiné plusieurs bâtisses environnantes ainsi qu'une sculpture de neuf mètres, Le Représentant de l'humanité. L'ensemble compose un campus de l'ésotérisme divisé en douze sections, dont celle d'« anthroposophie générale », spécialisée dans « les recherches sur la réincarnation, le karma, la christologie et l'étude des hiérarchies spirituelles » in Jean-Baptiste Malet, « L'anthroposophie, discrète multinationale de l'ésotérisme », *Le Monde diplomatique*, Juillet 2018, pp.17-18.

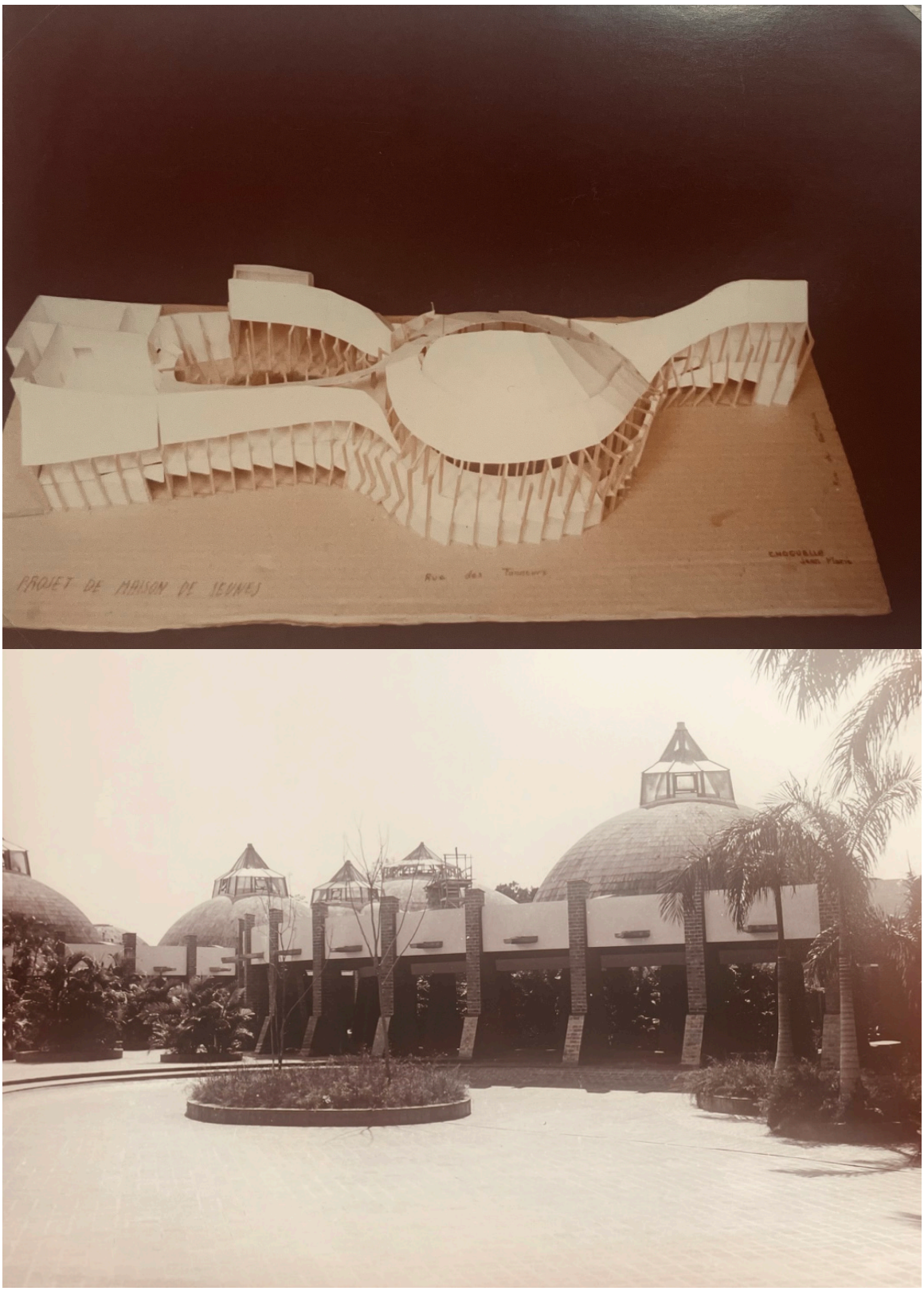


FIG 169 : Projet de Maison des jeunes de Jean-Marie Choquelle pour Lille (1978) dont les formes et l'organicité rappellent l'école d'Arts plastiques de La Havane (1965) qualifiée par Paolo Portoghesi d'architecture postmoderne. Ici, ce bâtiment ne peut être qualifié de « fantastique » mais plutôt « romantique » du fait de la sensation de mouvement, de promenade ponctuée de différents points de vue comme pour l'école d'Arts plastiques et accentuée par les portiques inspirés d'Antonio Gaudi. Sources : Archives de Jean-Marie Choquelle et de Ricardo Porro. Photographie de Paolo Gasparini.

architecture en tant que maîtrise du matériau plastique engendre la courbure ou la brisure de toutes les lignes et de tous les volumes. Leurs projets sont construits aux dépens de la recherche d'un réalisme. Maître des formes comme des idées, Ricardo Porro souhaite que ses étudiants donnent à leurs projets une unité parfaite de la forme et du contenu et y fassent entrer toute la force de leur personnalité en les marquant de leur intellectualité et de leur sensibilité.

I.III.II Complexité et contradiction?

Avec les ouvrages *Complexity and contradiction* (1966)*, Le langage de l'architecture postmoderne* (1977), et *Le postmoderne* (1982)*,* Robert Venturi, Charles Jencks et Paolo Portoghesi définissent les contours d'un langage qui s'érige en critique du Mouvement Moderne. Les deux premiers ne convoquent à aucun moment l'architecture de Ricardo Porro, ne serait-ce que son oeuvre manifeste tout juste terminée, l'école d'arts plastiques que les architectes du monde entier sont venus admirer lors du Congrès de l'UIA de 1963 à La Havane. Alors que Charles Jencks hésite à le faire apparaître dans son *Evolutionary tree*, c'est finalement Paolo Portoghesi qui classe définitivement l'architecture de Ricardo Porro comme postmoderne.

Mariano Alemany avait montré que les oeuvres de Ricardo Porro respectaient les principes de contradiction et de complexité à l'occasion de sa thèse, *The architecture of Ricardo Porro, questions of form and content* en 1995[473]. Catherine Giuli avait mentionné ce point à l'occasion de son mémoire de Master en 2018[474]. Cependant, qu'en était-il des projets expressionnistes de ses étudiants? « Le désir d'une architecture complexe est une attitude commune à toutes les périodes maniéristes [475]» comme le disait Robert Venturi en 1966. Cette complexité se retrouve, selon lui, chez Michel-Ange, Borromini, Ledoux, Aalto, chacun de ses architectes étant étudié et donné en exemple dans le cours d'Histoire de l'architecture de Ricardo Porro. De plus, les villes pour Venturi sont complexes et contradictoires à l'instar de la place Saint Marc de Venise dont il pense que « l'ordre spatial cohérent ne manque pas de contradictions », point que n'a pas manqué également de montrer Ricardo Porro à l'occasion de ses cours et des voyages à Venise. Il est possible d'avancer que les étudiants de Ricardo Porro ne recherchent pas la simplicité ni pour l'architecture ni pour la ville et apprécient les tensions et les contradictions. Pourtant, Venturi énonce : « Une architecture fondée sur la complexité et la contradiction n'a rien à voir avec le goût de l'expressionnisme subjectif », subjectivité que le théoricien

---

[473] Mariano Alemany, *The Architecture of Ricardo Porro: questions of forms and content*, 1995, 1016 p. Master of Architecture thesis, School of Architecture. New Jersey Institute of technology (first advisor Donald Wall, Second advisor Pater C. Papademetriou, Third Advisor Mark A. Hewitt)/ Téléchargeable sur https://digitalcommons.njit.edu/theses/1138/

[474] Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne*, Mémoire de Master Lettres Langues Écritures dirigé par Vincent Vivès, UPHF Valenciennes, 2018.

[475] Robert Venturi (1966), *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, Paris, 1999, p. 27 Les citations suivantes sont toutes issues du même ouvrage.



FIG 170 : Projet de musée pour Dunkerque. Yilmaz Kuymku. 1979. Les portiques, éléments qui matérialisent un espace à la fois ouvert et fermé sont récurrents dans les projets des étudiants de l'atelier. Ici, un projet de musée pour Dunkerque dialoguant avec l'eau. Source : Archives de Yilmaz Kuymku.

FIG 171 : Projet de logements collectifs pour Lille. jean-Marie Choquelle. 1980. Ici, des fragments forment un tout. « Les scolastiques disposaient de deux locutions pour désigner deux phénomènes qui ont assez de points communs pour être confondus mais aussi suffisamment de différences pour devoir être distingués. La *pars pro toto* (littéralement « la partie pour le tout ») désigne la partie qui renvoie au tout, la partie qui fait penser au tout, la partie qui symbolise le tout, parce qu'elle en est le fragment ou bien l'image, ou bien encore le simple signe ». Godin, C. (2000). Le tout dans la partie. Les cahiers de médiologie, 9(1), 179-188. https://doi.org/10.3917/cdm.009.0179. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

déplore chez Giovanni Michelucci et dont il est possible de taxer les projets issus de l'atelier. Ricardo Porro apprécie d'ailleurs cet architecte italien qu'il mentionne dans un entretien avec Patrice Goulet[476].

C'est davantage dans les formes architecturales hybrides de l'atelier que l'on peut retrouver cette complexité et ces contradictions. Tout d'abord, celles-ci sont culturelles. En effet, elles ont nettement une influence culturelle latino-américaine et européenne. Courbes et lignes droites se côtoient d'une façon souvent conflictuelle. D'autre part, les formes de l'atelier qui créent une architecture poétique, érotique et symbolique sont organiques et inspirées du corps humain ou de la nature comme des grottes, des forêts ou des montagnes faites de courbes et de sensualité, d'une esthétique baroque et d'une inspiration de Gaudi, souvent d'un anthropomorphisme morcelé. Enfin, l'hybridité se retrouve dans la matérialité où souvent, il s'agit de faire appel à la tradition artisanale, à des techniques simples afin de pouvoir réaliser des charpentes courbes qui génèrent des formes créatives mais également à la préfabrication afin de pouvoir réaliser des constructions simples et expressives.

Le phénomène du « à la fois » évoqué par Venturi se retrouve dans les projets des étudiants par la présence d'éléments de contradiction dans les projets : ouvert/fermé, symétrie/dissymétrie, continuité/discontinuité. L'idée d'ouverture dans l'atelier de Ricardo Porro est à chercher du côté du désir de donner aux espaces une impression de liberté, de sensualité, de mouvement, avec en sus, une connexion avec la nature, l'eau le plus souvent. Les formes semblent s'ouvrir comme des corps en mouvement. Cependant, celles-ci sont la plupart du temps à la fois « limitées/illimitées » et respectent le principe contradictoire fondamental chez Heinrich Wölfflin. Elles peuvent être physiques avec des percements qui offrent une perspective, des cours intérieures ouvertes, des portiques, des toitures qui tendent vers le ciel. Elles donnent une illusion d'espace, montre un jeu de perspectives forcées. Les ouvertures sont souvent surdimensionnées ou placées de manière inattendue et créent des ruptures dans la lecture de l'espace. Des escaliers théâtraux peuvent jaillir dans l'espace et l'ouvrir de façon dramatique. Les fermetures sont elles caractérisées par des façades massives, des espaces comprimés. Les règles classiques sont déformées créant un effet de tension. Sur les maquettes d'urbanisme, les espaces à la fois ouverts et fermés des îlots sont représentatifs de ce phénomène, créent souvent des effets de mise en scène, de complexité. Les notions d'ouvert/fermé renvoient à des effets visuels, symboliques et structurels. L'impression d'un espace fermé est contrebalancé par une ouverture. La notion de fermeture est montrée par des espaces enveloppants, des murs courbes, des espaces protecteurs. L'entrée des bâtiments est souvent discrète et dissimulée. Les espaces formels des étudiants montrent un maniérisme certain, maniérisme qui joue avec cette ambiguïté d'ouverture et de fermeture. L'ouverture et la fermeture ne s'opposent pas mais dialoguent [FIG 169,170,171,172].

« L'élément à double fonction » est présent également : un immeuble est à la fois une rue, ou encore un rempart. Les piliers inclinés, une interprétation de ceux de Gaudi portent le poids d'une voûte pendant que leurs contreforts équilibrent la poussée. Piliers et contreforts ont pourtant une

[476] Voir en Tome III l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet dans lequel il cite Giovanni Michelucci.



FIG 172 : Projet d'urbanisme pour Amsterdam. Groupe de Walter Chiani. 1984/1985. Ici, on perçoit l'utilisation de fragments infléchis, ou chez Wölfflin, d' « unité unifiée ». Ces fragments infléchis permettent de former un tout. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

forme continue. « L'élément emphatique » selon Venturi comme c'est le cas des colonnes de Ledoux pour le projet de la porte monumentale à Bourneville « se justifie en tant que moyen d'expression solide et permet l'accentuation d'une signification qu'il vient par la même occasion enrichir ».

Venturi souligne également l'importance des associations nouvelles et inattendues et prend comme exemple celles de La Renaissance qui emploient « l'ancien vocabulaire de la Rome classique en de nouvelles associations ». L'observateur est ainsi obligé de se souvenir de la source tout en appréciant les innovations. Cependant, la contradiction doit s'adapter pour Venturi par des déformations dues aux circonstances mais ces déformations ne sont pas là « pour produire une effet comme dans le style rococo ou l'expressionnisme germanique pour lequel il n'existe pas de contraste entre ce qui est déformé et ce qui ne l'est pas ». Or, dans les projets des étudiants de l'atelier de Ricardo Porro, les déformations ne sont pas forcément dues aux circonstances. Elles sont souvent définies *a priori.*

Plus qu'une « contradiction adaptée », on retrouve dans l'atelier de Ricardo Porro des projets qui montrent une « contradiction juxtaposée » , c'est-à-dire une juxtaposition de contrastes, d'éléments variés, de rythmes différents à l'instar des cathédrales gothiques qui montrent des arcades d'ordres et de dimensions différentes ou encore des fenêtres de la Casa Güell de Gaudi qui montrent des dessins contradictoires. La contradiction se trouve quelque fois entre le sommet et la base du bâtiment, c'est le cas pour le château de Chambord qui sera une référence récurrente dans l'atelier de Ricardo Porro du fait du contraste entre la base du château et sa toiture aux multiples cheminées. Elle se trouve également entre l'intérieur et l'extérieur comme pour les églises baroques. Venturi trouve des limites à l'architecture organique de Wright auquel Ricardo Porro se réfère sans cesse puisque l'espace intérieur des bâtiments de l'architecte américain est continu aux espaces extérieurs. Il justifie ces limites en arguant que pour Wright qui n'appréciait pas la ville, « l'environnement semi-urbain ou campagnard de ses bâtiments n'était pas aussi contraignant qu'un contexte urbain » et considère que Wright a montré à l'occasion de son projet de magasin, le *Morris Store,* référence primordiale dans les cours de Ricardo Porro, le *Morris Store* que les conflits existent également entre l'intérieur et l'extérieur. Cela constitue même une des caractéristiques essentielles de l'architecture urbaine selon Venturi.

Enfin, il considère qu'une architecture postmoderne ne renonce pas au tout et la difficulté est d'obtenir un tout qui englobe des parties contradictoires et complexes. Une des solutions serait « l'inflexion » qui permet la liaison avec les autres parties et qui impose l'utilisation du « fragment infléchi » que l'on retrouve dans l'architecture baroque, et que Ricardo Porro applique en atelier [FIG 172].



FIG 173 : En haut à gauche, diapositive d'un dessin du projet de bibliothèque pour Villeneuve d'Ascq. Ici, métaphore architecturale de la montagne et de sa source. Source : Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.
FIG 174 : À droite, lycée pour Lille de Patrick Fidelle. Métaphore de la main. Source : Catalogue d'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982,* Paris, L'équerre, 1982, p. 188.
FIG 175 : Au milieu à gauche, salle de sports pour Douai. Métaphore de torses bombés de jeunes hommes. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. FIG 176 : En bas : Article intitulé «Je vous apprends l'inutile » de Ricardo Porro qui invite ses étudiants à « poétiser » le monde. Pour lui, « Poétiser » passe par l'emploi de la métaphore. Source : Revue *Archivari,* mai 1984, n°3.Archives de Jean- Pierre Lefevre.

I.III.III Métaphores postmodernes?

Charles Jencks plaide pour une architecture riche de significations qui intègre des références culturelles et historiques et défend l'idée que l'architecture partage plusieurs analogies avec le langage montrant des composants syntaxiques, une sémantique et des métaphores. L'expressionnisme des projets de l'atelier de Ricardo Porro soulève des problématiques sociales qui complètent le travail de la forme par une réflexion de fond particulièrement critique questionnant l'être humain dans toute sa complexité. L'espace est ainsi façonné de telle sorte qu'il est caractérisé comme un espace dramatisé et travaillé selon des exigences expressives. Il s'agit avant tout pour les étudiants de créer des images saturées de sens qui crée une atmosphère du fait de leur stylisation, leur composition et leur situation dramatique.

La métaphore dans les projets des étudiants de Ricardo Porro est une façon de donner un sens, une image ou encore une émotion aux bâtiments voire à des quartiers de ville en les faisant ressembler à une idée, un objet, un être vivant, à la nature (glaciers, arbres, montagnes) et sert à toucher l'imaginaire de l'usager. Elle explore des associations inédites : en 1978, Ricardo Porro répond avec Jean Robein son assistant à lille et deux autres anciens étudiants de Strasbourg à un concours de projet de logements à Cergy-Pontoise. L'image donnée à l'ensemble du projet urbain est celle de la nature, côté rue des montagnes, côté parc, une forêt. La Maison pour tous de Jean-Marie Choquelle représentent des jeunes gens qui bombent le torse [FIG 175]. Un tableau répertorie ces métaphores dans le catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité, postmodernité* du Centre Pompidou organisée en 1981[477] et illustrées par des perspectives. En 1979, Ricardo Porro répond avec son ancien étudiant et assistant Jean Robein ainsi qu'avec l'enseignant Philippe Louguet au concours de bibliothèque de Villeneuve d'Ascq. Ce projet a pour métaphore « La culture dans la nature ». Il est l'image de deux montagnes au milieu desquelles coule une source [FIG 173]. Le toit du hall d'entrée est l'image d'un livre ouvert. Des chapiteaux prennent la forme de colombes, symbole de la connaissance. Ce projet est une mise en abîme d'un ensemble de métaphores. *A contrario* de l'idée communément admise d'une opposition tranchée entre nature et culture, le projet interprète la conception de la nature du philosophe Friedrich Nietzsche qui élabore une nouvelle manière d'envisager l'humain dans une nouvelle conception de la nature où les frontières entre monde organique et monde inorganique, conscient et inconscient sont effacées. En 1981, Ricardo Porro et deux de ses étudiants de Lille Patrick Fidelle et Patrick Cardon à un concours de logements pour Calais. Ils projettent deux projets, un qui leur paraît optimiste, l'autre pessimiste. Le projet pessimiste est la métaphore d'une ville, celle d'une fuite dans la foule, celle de la descente des cavaliers de l'Apocalypse, finalement la métaphore de l'Apocalypse. Le projet optimiste est également l'image d'une ville. Des escaliers et une fontaine sont la métaphore du Paradis, de la montée au ciel.

---

[477] Catalogue de l'exposition « Architectures en France, Modernité/postmodernité », *op.cit,* p.168.

Chacun des projets issus de l'atelier de Ricardo Porro revendique le symbolisme et use de la métaphore. Un contenu et une signification leur sont attribués. Cependant, alors que chez les postmodernes, la métaphore sert à rendre un bâtiment plus accessible au public car celui-ci peut « lire » un bâtiment sans formation, les métaphores architecturales de l'atelier ne sont pas accessibles à tous. Or, Paolo Portoghesi dans son ouvrage *Le postmoderne* avance qu' « un édifice post-moderne parle simultanément aux architectes préoccupés de signifier, d'autre part au public [478]». L'architecture post-moderne aurait par conséquent « un langage hybride, et montrerait « des métaphores implicites » pour les architectes et plus explicites pour le public. Alors que l'architecture devient spectacle et langage dans l'atelier, Ricardo Porro et ses étudiants optent pour une critique de la société non pas de façon parodique mais de façon dramatique. C'est ici qu'il faut entendre le sens de la citation de Ricardo Porro dans un article de la Revue *Archivari* : « Je vous apprend l'inutile [479]» [FIG 176]. C'est le fait de donner une signification à un projet en dépassant les seules contraintes techniques ou fonctionnelles. Une grande partie de l'aspect matériel des projets d'architecture est en effet occultée par leur aspect spirituel et symbolique. Or, trop de métaphores peut rendre un projet confus ou trop poétique au détriment de sa fonctionnalité. La métaphore doit rester au service du projet et non l'inverse. L'équilibre entre poésie et pragmatisme est souvent rompu dans l'atelier de Ricardo Porro.

I.III.IV La problématique urbaine

Paolo Portoghesi déclare en préambule de son ouvrage *Le post-Moderne*[480] publié en 1983 : « Le langage postmoderne a rendu à la ville contemporaine une dimension imaginaire et humaniste en mettant en circulation des éléments et des méthodes de la grande tradition historique occidentale qui semblaient écartés ». Plus loin, à l'occasion d'un article intitulé « La fin des interdits [481]», il rappelle que Kenneth Frampton a renoncé à être impliqué dans les choix des exposants de l'exposition « La présence de l'histoire » dont l'ouverture et le pluralisme lui paraissent excessifs. Ricardo Porro et Hassan Fathy ont ainsi été évincés par des architectes qui les « ont rejeté du fait de leur ambiguïté ou parce qu'ils ne désiraient pas leur compagnie » et Portoghesi avait dénoncé cette position qui n'aidait « ni à comprendre ni à clarifier une réalité complexe ». Cependant, alors que Portoghesi soutient Ricardo Porro, Bernard Huet regrette que l'architecte et historien italien relègue « au second plan la construction rationnelle de l'architecture et en occulte toute la problématique urbaine ». Enfin, si Portoghesi classe les projets de

---

[478] Paolo Portoghesi, *Le post-Moderne,* Electa Moniteur, Milan, 1982. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[479] Ricardo Porro, « Je vous apprend l'inutile » Revue *Archivari,* mai 1984, n°3.

[480] Préambule de l'ouvrage *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, p. 6. La citation suivante est issue de la même source.

[481] Paolo Portoghesi, « La fin des interdits », in *Le postmoderne,* pp.14-30. Les citations suivantes sont issues de la même source.

Ricardo Porro comme des projets postmodernes[482], il ne s'engage ni dans la classification des projets de ses étudiants ni dans celle de son approche de la problématique urbaine dans l'atelier. L'approche de la ville chez Ricardo Porro est phénoménologique et s'appuie sur la tradition culturelle.

L'analyse urbaine dans l'atelier prend l'allure d'un inventaire de phénomènes qui auraient conditionné la ville et qui permet de développer une forme d'expressionnisme subjectif. Ricardo Porro ne demande pas à ses étudiants d'analyser les typologies des bâtiments ou de façon anecdotique mais fait appliquer à ses étudiants le concept de l'unité de voisinage qui est un modèle défini comme *a priori* de conception et juxtaposé aux morphologies et typologies urbaines existantes. En effet, le maître choisit soit des terrains vierges soit fait table rase et nie le *déjà là* physique au détriment d'un *déjà là* mental et de plus réinterprété. À Villeneuve d'Ascq en 1977, c'est le terrain vierge devant l'école qu'il choisit, à Douai en 1978, un terrain de friche industrielle, à Lille en 1980, les espaces verts le long des anciennes fortifications, puis en 1984 ceux qui se trouvent le long de la voie ferrée, l'ancienne foire commerciale et le terrain du Belvédère . Pour Dunkerque en 1979, la ville entière est rasée et recréée. Pour Amiens, Courtrai et Barcelone, les étudiants opèrent une table rase des quartiers autour de la cathédrale. À Venise, ils créent des îles là où elles n'existent pas et à Amsterdam, ils construisent également sur l'eau. À Berlin, en 1986, le terrain est encore une fois vierge. À Bercy en 1989, il reste des espaces vides sur le terrain des entrepôts et c'est cet endroit que Porro choisit pour les projets d'atelier. Quant à la création inséparable de la vie des citoyens, il s'y intéresse du fait même du choix d'un concept dont l'intérêt porte sur les communautés de voisinage mais ne demande pas à ses étudiants d'effectuer des enquêtes, ne travaille pas en collaboration avec les sociologues alors que l'unité de voisinage est avant tout une réponse d'écologie urbaine au sens de l'étude des usagers et de leur contexte urbain qui permet de réduire la dépendance automobile, créer un environnement plus sûr et promouvoir la vie en communauté. Elle demande un travail analytique et sociologique important.

Les théories d'Aldo Rossi, une des sources de l'enseignement de Bernard Huet[483] illustrent une des constantes du postmodernisme consistant à privilégier une certaine permanence des formes, souvent typologiques ou archétypales et à les interpréter. La ville devient un palimpseste. Il ne fait en aucun cas table rase du passé pour proposer un simulacre de quartier médiéval ni ne fait appel à une expressivité provocante et subjective même s'il revendique tout de même une certaine poésie. Rossi crée de nouveaux outils d'analyse lui permettant de trouver une dialectique avec le travail de projet : l'analyse urbaine, la morphologie urbaine, la typologie qui développent les notions de type, de modèle, d'analogie et poursuit l'approche analytique de Giuseppe Samona, approche que celui-ci a initiée à

---

[482] Paolo Portoghesi dans *Le postmoderne* consacre un chapitre entier à Ricardo Porro et évoque le projet des écoles d'art de La Havane dont « les archétypes formels sont les cases africaines et les coupoles baroques de la tradition hispano-américaine » qui montrent l'approche américaine de Ricardo Porro. Le projet de centre d'art de Vaduz lui montre selon Portoghesi « une espérance et une ironie » du fait du traitement de la pluie d'or qui couronne l'édifice. Paolo Portoghesi, « Ricardo Porro », in *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, pp. 137-139.

[483] Juliette Pommier, *Huet, De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet,* ZEUG, Collection Arguments, Paris, 2020.

l'IUAV dès 1945 et dont Ricardo Porro a déjà fait les frais en 1952 durant l'école d'été de Venise. La relecture française de ce mouvement au cours des années 1970 lui donne une place de premier plan en s'inscrivant dans le mouvement de réforme de l'enseignement de l'architecture. C'est le cas pour les enseignements de Bernard Huet (UP8), de Jean Castex[484], de Philippe Panerai[485], de Pierre Pinon (UP5/UP8) et de Philippe Gresset[486] (UP8) alors que Ricardo Porro en 1969 aux côtés de Castex et Panerai, en 1970 aux côtés d'Huet ne s'engage pas dans cette voie qui conditionne une forme d'architecture qui lui paraît redondante, banale, manquant d'expressivité. Pourtant, selon Alain Borie, Pierre Micheloni et Pierre Pinon en 1978, « l'insertion de l'objet architectural dans une trame parcellaire préexistante et hétérogène demande souvent à l'architecte un travail de déformation qui témoigne de son habileté à concevoir les formes à partir des modèles appris [487]».

Ces différentes approches du langage postmoderne, celles de Venturi, de Jencks et celle de Portoghesi ont déjà permis de montrer que ce langage était bien celui de Ricardo Porro en ce qui concerne ses projets notamment celui des écoles d'art. Cependant, il est maintenant possible d'avancer que le langage de l'atelier n'est pas le même et constitue une rupture et une discontinuité dans la période postmoderne de l'enseignement de l'architecture. Si dans la pratique architecturale, quelques architectes proposent des projets expressionnistes durant cette période, voire fantastiques, ce n'est pas le cas dans les Unités pédagogiques d'architecture en France. L'approche expressionniste et symboliste de l'atelier semble tirée du roman de Huysmans, *À rebours*[488] et du personnage Des Esseintes opérant un inventaire de ses goûts et ses dégoûts comme les étudiants opèrent celui de leur maître en atelier. Du fait de la mélancolie de Ricardo Porro dont la préoccupation catholique est un problème à un moment , après 1968, où l'on se tourne vers l'athéisme, l'ambiance en atelier est quasi mystique. Alors qu' Oscar Wilde définit l'ouvrage de Huymans ainsi :

> Il s'y trouvait des métaphores aussi monstrueuses que des orchidées et aussi subtiles de couleurs. La vie des sens y était décrite dans des termes de philosophie mystique. On ne savait plus par instants si on lisait les extases spirituelles d'un saint du Moyen Âge ou les confessions morbides d'un pécheur moderne. C'était un livre empoisonné[489].

---

[484] Voir l'entretien de Jean Castex mené par l'auteure en Tome III.

[485] Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, Bordas, Paris, 1977. Voir l'entretien de Philippe panerai mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

[486] Voir l'entretien de Philippe Gresset mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

[487] Alain Borie, Pierre Micheloni, Pierre Pinon (1978) , *Forme et déformation des objets architecturaux et urbains,* Collection Eupalinos, Collection Eupalinos: Série Architecture et urbanisme, Parenthèses, Paris, 2006.

[488] Huysmans, *À rebours,* G.Charpentier et Cie, 1884.

[489] Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray* / Oscar Wilde ; trad. de Michel Étienne, revue par Daniel Mortier ; préf. et comment. de Daniel Mortier, Paris : Pocket, 1991, pp. 170-171.

Cette image métaphorique que l'on peut attribuer aux projets de l'atelier de Ricardo Porro, permet de montrer combien la connaissance y est importante, enseignée de façon quasi mystique mais également, *a contrario,* combien elle peut être le prétexte de comportements excessifs, autoritaires, paternalistes, éloignés de ceux qu'avaient désirés les acteurs du renouvellement de l'enseignement de l'architecture après 1968.

II « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Ricardo Porro et une manière d'extrapoler l'enseignement ?

En 1981, Patrice Goulet mène plusieurs entretiens de Ricardo Porro et ses étudiants à l'occasion desquels il nomme son atelier « L'école de Lille [490]». Deux articles seront publiés portant le titre « L'école de Lille », un dans la revue *AMC*[491] en 1981 [FIG 176] et un autre dans la *Revue L'architecture d'Aujourd'hui*[492] en 1982. Dès son entrée à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille, Ricardo Porro avait montré ses intentions, d'une part de « faire école » à Lille, première explication donnée pour l'appellation « L'école de Lille ». Ricardo Porro emploie également le terme « école » entendu comme la configuration d'un atelier constitué d'un maître et de ses disciples – il le dit lors d'un entretien mené par Patrice Goulet – comme c'était le cas des ateliers de peintres ou de sculpteurs de la Renaissance[493]. L'espace de l'atelier dans l'école constitue ainsi la seconde explication.

Il est possible de considérer cette appellation comme le reflet d'une prétention d'une part parce que « faire école » sous-entend une position, celle du maître avec ses disciples et d'autre part parce qu'il existe d'autres ateliers constitués à l'école, comme celui de Philippe Louguet et Thierry Baron, celui de Bernard Guy, celui de Jean Robein, celui de Claude Franck, celui de Thierry Verbiest ou encore d'Alain Peskine qui ne se démarquent pas autant. C'est une façon de se mettre à l'écart, de créer « une école dans l'école ». Ricardo Porro a toujours souhaité en créer une dès les débuts de son enseignement à Cuba. Jean-Pierre Lefevre, son principal maître d'ouvrage en France lors d'un entretien avec l'auteure de cette thèse[494] ne cache pas le fait que Ricardo Porro avait tenté également d'en créer une en France, point que Lefevre avait déjà évoqué à l'occasion de la publication de son ouvrage, *Une expérience d'écologie urbaine* : « Avec Ricardo Porro, nous proposâmes une école d'architecture modèle, reprenant la même

---

[490] Voir la retranscription de l'auteure de l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au tome III de cette thèse.

[491] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

[492] « Ecole de Lille. : Miguel Acosta, Jean-Max Haccart, Pascal Marchant, Serge Theret », *L'Architecture d'aujourd'hui,* décembre 1982, n°224, pp. 64-69.

[493] Voir à ce sujet l'entretien mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.

[494] Voir la retranscription de l'entretien au Tome III.



architecture in the city **créé**

Maisons fantastiques
R. Porro et l'école de Lille
Les paris de la Rivp

Voilà, sans aucun doute, le plus étonnant et le plus prometteur groupe d'architectes révélé ces dernières années. Quelques-uns de leurs projets viennent d'être exposés pour le Salon de Mai à l'Espace Cardin puis à la maison des Arts de Créteil : ils sont d'une richesse, d'une invention, d'une sensibilité extraordinaires.
Comment cette « Ecole » a-t-elle vu le jour ? Sur quelles idées repose-t-elle ? Quels sont ses objectifs ? C'est ce que Archi-Créé a voulu savoir.

L'ECOLE DE LILLE

De gauche à droite : Dominique Taillez, Hervé Oulongcourty, Yilmaz Kuyumcu, Ricardo Porro, Frédéric Tempe, Bertrand Lecharny, Jean-Claude Huet, Patrick Fidelle, Marquant : Miguel Acosta, Pascal Marchant, Bruno Wacogne ainsi que Jean-Marie Choquelle et François Réal tous deux aujourd'hui diplômés.

La réalité (il faut bien que je l'avoue) c'est que j'ai pris le problème à l'envers. Mais était-ce possible autrement ? Aujourd'hui, bien sûr, j'interrogerais d'abord chacun des membres de cette « École de Lille » directement sur leurs ambitions, leurs idées et leurs rêves ; mais la situation n'est plus la même, bien de mes questions ont reçu des réponses et surtout, ils ne sont plus pour moi tout à fait des inconnus.
Lorsque je les ai rencontrés pour la première fois (c'était au mois d'avril au salon de Mai), il n'en allait pas de même : face à l'ensemble de leurs projets, ce que je voulais avant tout comprendre c'était comment une telle invention, une telle richesse, pouvaient exister : d'où sortaient-ils donc ces fous qui osaient croire aujourd'hui (aujourd'hui !) que l'architecture pouvait encore se situer à un si haut niveau ?
Bien sûr, je connaissais le rôle de Ricardo Porro dans l'atelier duquel tous ont fait ou font encore leurs études ; bien sûr, j'avais reconnu les liens qui unissaient leurs projets aux siens, mais finalement, cela ne m'expliquait rien. Après tout, Ricardo Porro enseigne depuis très longtemps et jamais jusqu'ici une telle « École » n'était née autour de lui, jamais aussi il n'avait été aussi enthousiaste sur l'ensemble des projets de ses élèves.
Que se passait-il donc à Lille ?
Et c'est ainsi que j'ai commencé mes recherches en essayant d'abord d'en apprendre le maximum sur le système dans lequel ces jeunes architectes travaillaient.

1

Où il sera question de l'école d'architecture de Lille (et non de l'« École de Lille ») et où on découvrira comment on y forme aujourd'hui un architecte.

Cette école qu'il faut bien appeler de son vrai nom, l'Unité Pédagogique d'Architecture de Villeneuve d'Asq, ne la cherchez pas au cœur de Lille ; elle fut récemment parachutée dans un repli de la ville nouvelle, c'est-à-dire qu'elle est pratiquement introuvable. Trouver son entrée n'est guère plus aisé, il faut découvrir son parking, traverser un tunnel, pénétrer par un sous-sol pour enfin accéder à une salle des pas perdus aux timides réminiscences corbuséennes : ce n'est sûrement pas ce lieu qui est responsable de l'éclosion de cette « École ».
Serait-ce le système des études ?
Tel qu'il existe aujourd'hui, celui-ci est le fruit de changements progressifs qui ont commencé il y a 5 ans.
« Quand je suis arrivé à l'UP, m'a raconté l'un des premiers diplômés sortis de l'atelier Porro, c'était la débâcle la plus totale : les cours commençaient en décembre et plutôt que de faire des projets, nous devions étudier la lutte des classes à travers la construction de la tour Eiffel. L'année suivante, même topo avec l'architecture romane. Troisième année cette fois-ci, c'était l'inverse : comment en fonction de la lutte des classes définir l'architecture d'un conservatoire de musique... c'était complètement fou ! quatrième année, oui ! le directeur change, les cours commencent en septembre, un emploi du temps clair est établi et de vrais projets sont au programme, un par trimestre, chaque trimestre dans un atelier différent. C'est ainsi que j'ai fait mon premier projet avec Porro au 3e trimestre de ma 4e année. »

Aujourd'hui, comment cela se passe-t-il ?

J. C. Huet : Quand on arrive à l'UP, pendant quinze jours, nous pouvons passer d'un cours à l'autre, d'un atelier à l'autre ce qui nous permet de réaliser ce qui nous attend et éventuellement de renoncer à suivre ces études sans perdre une année. Ceux qui restent, sont répartis par ordre alphabétique en cinq groupes correspondants aux cinq ateliers de première année. Changeant d'atelier à chaque trimestre, à la fin de l'année, ils ont ainsi fait trois projets avec trois enseignants différents.

D. Taillez : Au premier trimestre, il faut faire le relevé puis la maquette de la pièce où l'on vit pour ensuite en étudier la transformation. Au second, même travail mais ayant pour objet une place publique. Au troisième, il s'agit de concevoir une maison située entre deux mitoyens.

F. Temps : Bien sûr, en même temps, nous devons suivre des cours théoriques. A la fin de l'année, il faut, comme dans toutes les autres UP, passer un concours qui comprend des écrits sur les cours théoriques, un projet d'architecture à faire en deux jours et un oral qui porte sur les travaux de l'année.

Et vous voilà en deuxième année ?

P. Marchant : Oui, là, il faut choisir l'atelier dans lequel on veut continuer. Depuis l'année dernière, ces ateliers sont réellement verticaux dans la mesure où peuvent s'y retrouver étudiants de 2e, 3e, 4e et 5e année (modification importante pour nous : nous ne sommes pas obligés de changer d'atelier chaque année).

Combien y-a-t-il d'ateliers ?

J. C. Huet : Actuellement cinq.
Y. Kuyumcu : Ce choix implique bien sûr le choix d'une certaine approche de l'architecture.
P. Fidelle : Durant ces quatre années, il faut de nouveau suivre un certain nombre de cours théoriques donnant droit à des U.V. (des Unités de Valeurs). Il faut en avoir entre 8 et 12 par an, 24 étant nécessaires pour passer d'un cycle à l'autre (un cycle dure deux ans). La sixième année étant réservée à l'élaboration d'un projet de fin d'étude.

Que fait-on dans l'atelier Porro ?

FIG 176 : Article de Patrice Goulet publié dans la Revue *AIC* et intitulé « L'école de Lille ». Source : Patrice Goulet et Ricardo Porro, « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, p. 38-47.

rigueur de formation qu'une école d'ingénieurs[495] ». À La Havane, les conditions idylliques du projet et de la construction des écoles d'art avaient permis la création d'une « école hors l'école » qui avait été une réussite. Ricardo Porro avait plus tard proposé le programme d'une école en 1969 en France dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[496].

Deux disciples deviennent ses assistants à Lille, Jean Robein tout d'abord de 1978 à 1980 (étudiant de Strasbourg) et Jean-Marie Choquelle de 1980 jusqu'au départ en retraite de son maître en 1990. Ce dernier est le premier diplômé de L'Unité pédagogique d'architecture de Lille en 1980. Ricardo Porro s'intéresse peu aux sujets hors contexte sans lien avec le réel mais plutôt aux concours et projets d'aménagement urbain auxquels il souhaiterait participer et qui constituent l'essentiel des sujets d'atelier. C'est le cas notamment pour la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq, pour Dunkerque et pour Lille en 1979, 1984 et 1987. Les meilleurs d'entre eux forment un vivier pour les concours auxquels le maître répond, souvent au détriment de leurs études et de leur santé[497]. Ricardo Porro développe l'enseignement d'une architecture-sculpture qui est le reflet de sa personnalité et dont le rayonnement indéniable est marqué de maquettes sculpturales et spectaculaires. Ces maquettes sont régulièrement exposées au grand public à la Mairie de Lille ou à Paris à la Maison des Arts de Créteil ou lors des expositions « Architectures Modernité Postmodernité » au Centre Georges Pompidou en 1981 organisée par Chantal Béret et « La modernité ou l'esprit du Temps » en 1982 organisée par Jean Nouvel. Enfin, les diplômes sont un moment de célébration du professeur et de son groupe et l'occasion de débattre avec d'autres personnalités du monde de l'enseignement comme Edith Girard, Anatole Kopff ou encore Alain Sarfati.

Ces trois points montrent une position en complète opposition à celles des enseignants qui ont participé au renouvellement de l'enseignement de l'architecture après 1968 d'abord par cette position de maître dont l'atelier est un vivier afin de pouvoir répondre à des concours et pour assoir sa propre renommée, ensuite par cette propension à ne travailler que l'extraordinaire, le monumental plutôt que le banal en faisant faire à ses étudiants des maquettes très élaborées – quasiment des oeuvres d'art – exposées dans des lieux stratégiques dans et hors l'école et enfin parce qu'elle laisse peu de place à la parole de l'usager, cette parole que l'on tente de libérer après 1968.

II.I Une « école » vitrine d'un architecte

Dès 1976, Ricardo Porro déploie ses efforts dans deux activités principales : celle de professeur à l'Unité pédagogique de Lille et celle d'architecte qui tente de se faire un nom en France. Depuis son arrivée, il n'a rien construit et son architecture est de papier. Les projets d'aménagements urbains dans

---

[495] Jean-Pierre Lefevre, *Une expérience d'écologie urbaine*, Éditions du Linteau, paris, 1999, p. 140.

[496] Ricardo Porro, « Un enseignement de l'architecture «, *L'Architecture d'Aujourd'hui n° 143,* avril-mai 1969, pp. 67-71.

[497] Ce sera le cas de Patrick Cardon. Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteur de cette thèse au Tome III.



FIG 177 : Photographies de maquette d'urbanisme. Projet de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives personnelles de Patrick Cardon.

l'enseignement de Ricardo Porro prennent une place importante du fait de leur double intérêt, d'une part leur exploitation à l'école qui permet la formulation de sujets contemporains en lien avec le réel et de développer l'aura du maître à l'extérieur de l'école, d'autre part son exploitation hors l'école qui lui permet d'avoir la main d'oeuvre nécessaire pour répondre aux concours auxquels il participe.

Ricardo Porro développe à l'école une pédagogie critique et défend l'autonomie de la discipline architecturale et de son enseignement. Cette dimension critique trouve de façon récurrente son expression dans l'exercice du « contre-projet ». Les grands projets d'équipements publics, qu'ils soient présidentiels ou municipaux, font aussi l'objet de contre-propositions. Les étudiants de « L'école de Lille » développent une critique des enseignements, visible dans leur méthodes de travail en groupe puisque l'atelier est vertical. Ricardo Porro souhaite participer à l'aménagement de l'extension de Lille Est pour créer la ville nouvelle de Villeneuve d'Ascq ou encore ceux d'Euralille ou Paris-Bercy. Il n'est pas le seul à donner à ses étudiants l'exercice du contre-projet. C'est le cas également de Bernard Huet à UP8[498] qui a fondé le groupe TAU dont il faut retenir que l'un des membres David Bigelman est un des anciens étudiants de Ricardo Porro à La Havane et a participé au projet des écoles d'art et du centre d'art à Vaduz.

Hors l'école, cette dimension critique de l'enseignement trouve son expression à l'occasion de concours publics auxquels Ricardo Porro, ses assistants et ses étudiants participent, celui du quartier de la Vieille Forme à Rochefort, de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq, de logements HLM à Calais, de l'école de danse de l'Opéra de paris, de l'extension de l'hôtel de ville et du collège Elsa Triolet de Saint Denis, concours qui montrent encore une fois une rupture de langage formel entre celui de Ricardo Porro et ses étudiants et celui d'autres équipes dont la plupart sont enseignants dans les UP parisiennes.

II.I.I Les projets des étudiants comme éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours

L'extension de Lille-est est un des projets d'aménagement urbain qui intéresse Ricardo Porro dès son arrivée à l'Unité pédagogique d'architecture qui vient d'être créée à Villeneuve d'Ascq. Le projet de cette ville nouvelle a été lancé en 1966, dix années auparavant et son aménagement a débuté en 1971. Deux membres de l'AUA, Georges Loiseau et Jean Tribel y ont d'ailleurs réalisés plusieurs projets de logements et d'équipements. L'AUA réunit des architectes comme Paul Chemetov, Henri Ciriani, Michel Corajoud, Jean Deroche, Valentin Fabre, Borja Huidobro, Jacques Kalisz, Miroslav Kostanjevac, Georges Loiseau, Jean Perrottet, Jean Tribel et d'autres. Alexis Josic proche de Candilis, membre du Team 10, longtemps proche de Le Corbusier et avec qui il a officié longtemps est lauréat d'un concours en 1972 pour le quartier Pont de Bois qui comprend 1077 logements collectifs (îlot 4). Ricardo Porro

[498] chmc2 (25 mai 2020). L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978). *Politiques de la culture*. Consulté le 12 avril 2025 à l'adresse https://doi.org/10.58079/mrnq

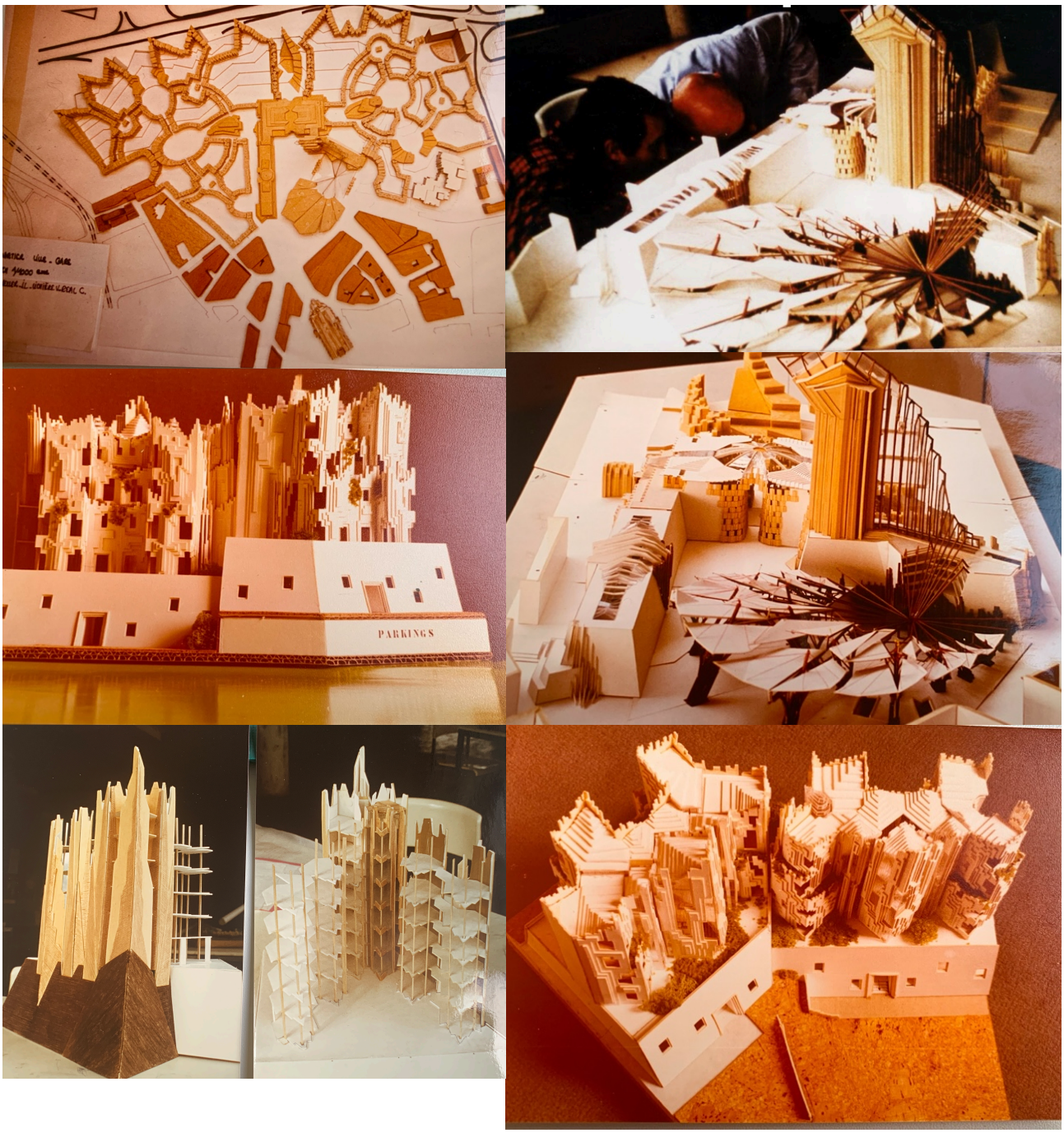


FIG 178 : Projet d'urbanisme de Jean-Marie Choquelle, Christian Réal et Véronique Lichière. Ville de Lille. 19879/1980. Source : Archives de Christian Réal
FIG 179 : Ricardo Porro et Jean Robein son assistant corrigent la maquette. Source : Archives de Christian Réal
FIG 180 : Au milieu à droite et à gauche logements collectifs. Source : Archives de Christian Réal.
FIG 181 : À gauche, logements collectifs.. Source : Archives de Christian Réal.
FIG 182 : En bas à gauche : Gare, hôtel et centre commercial. Source : Archives de Christian Réal.

n'apprécie pas vraiment l'architecture de Chemetov, Ciriani, la première étant considérée comme trop rationnelle et la seconde comme le strict reflet de celle des Modernes.

D'autre part, la résidence La Salamandre située juste en face de l'Unité pédagogique d'architecture sera réalisée en 1978 par André Wogenscky, ancien collaborateur de Le Corbusier. Ricardo Porro donne ce terrain comme site en 1977 juste avant la construction des immeubles de Wogenscky. Il n'y existait encore aucun bâtiment. Les étudiants jouent avec les systèmes de voisinage sur une bande de trois ou quatre kilomètres de long et la création de logements pour 20000 habitants avec comme appui la grille d'équipements créée en 1958. L'entrée du terrain est la même sur tous les projets du fait qu'existe une seule voirie qui se trouve en face de l'école. Il s'agit d'abord de créer une place qui est un passage obligé pour entrer dans l'unité de voisinage à l'endroit où se trouve le supermarché Auchan puis de résoudre tous les problèmes de hiérarchisation des espaces comme le passage des espaces publics à l'espace plus intime d'un appartement en envisageant tous les filtres. Ceci sous-tend une réflexion sur la vie urbaine, les traditions, l'histoire et de trouver une solution satisfaisante aux problèmes soulevés par notre époque. Les étudiants passent ensuite à l'étude de l'architecture des immeubles d'habitations et si possible à des propositions de mobilier. Dans un troisième temps, l'étudiant construit en maquette les équipements décidés ainsi que toutes les liaisons unissant les divers éléments du projet afin de parvenir à présenter en fin d'année la globalité du projet.

Le travail gigantesque d'urbanisme, de logements collectifs et d'équipements paraît complexe aux étudiants [FIG 177,178,179]. Patrick Fidelle, étudiant et disciple de Ricardo Porro dès son arrivée en 1976 réalise un projet de logements collectifs et une bibliothèque située près de l'espace Rose des Vents. Son travail se fait au détriment des autres matières du fait qu'il est submergé par le projet et ne commence à s'en sortir qu'à la fin de l'année. L'articulation entre le cours d'Histoire et théorie et la pratique en atelier lui sert de boussole mais Fidelle se focalise sur ce qu'il veut dire et signifier et peine à trouver des espaces en rapport avec les idées qu'il développe. Passer de la théorie à la forme lui est difficile[499].

Ricardo Porro propose ainsi à ses étudiants de formuler des contre-propositions critiques aux projets choisis, notamment celui des immeubles de Wogenscky. Cependant, il n'obtient pas l'effet escompté. Il aura tout de même l'occasion de participer avec Jean Robein et Philippe Louguet au concours de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq, projet dont la maquette est régulièrement exposée au FRAC Centre à Orléans[500].

L'un des sujets privilégiés de l'atelier est sans doute celui de l'aménagement urbain de Lille dont le sujet revient trois fois dans l'atelier, en 1979, 1984 et 1987. En 1979, pour l'aménagement du quartier

[499] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[500] https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/porro-ricardo/la-source-bibliotheque-villeneuve-ascq-64.html?authID=154&ensembleID=486

de la Foire Internationale de Lille[501], Ricardo Porro donne comme site les anciens espaces verts des fortifications aux alentours de la gare, l'église Saint Maurice, l'Avenue Faidherbe et puis le périphérique. L'idée est d'y développer un nouveau quartier en changeant complètement l'architecture de la gare que Ricardo Porro n'apprécie pas, en créant l'annexe de la Préfecture, un grand magasin, un grand hôtel projeté par Jean-Marie Choquelle qui fait partie d'un groupe composé de Cristian Réal, Renée Bacqueville, Maud Jacquemin et d'Hervé Chignard [FIG 177 et 178]. Les étudiants travaillent trois mois sur le projet d'urbanisme et réalisent un travail phénoménal en maquette. Les maquettes sont si spectaculaires que celle du groupe de Jean-Marie Choquelle qui est en sixième année est volée[502]. Les mois suivants sont consacrés aux logements collectifs [FIG 179,180,181] le long de la Préfecture puis aux équipements publics. Le projet a pour idée de départ la fin des temps, l'Apocalypse, la Jérusalem céleste dont Jean-Marie Choquelle dit qu' « il suffit d'observer l'hôtel de ville de Lille pour comprendre que c'en est une ». Le rôle de l'idée conditionne les forces à mettre en jeu dans la composition. Les aménagements des espaces ont une résonance dans la composition d'ensemble.

L'architecture de Vauban est convoquée pour les parties du Rez de chaussée et des commerces avec notamment la présence de quelques petites meurtrières afin de n'avoir qu'une petite fenêtre qui dévoile un objet très représentatif du commerce. les étudiants se réfèrent au fameux magasin de Franck Lloyd Wright dans lequel se trouve une petite fenêtre qui attire vers l'intérieur[503]. Au dessus se trouvent les logements pour lesquels le maître demande à Christian Réal de réaliser une promenade urbaine dans laquelle on peut circuler d'un immeuble à l'autre avec des escaliers [FIG 179,180]. Les quatre éléments sont représentés dans ce projet. Les immeubles représentent la métaphore du feu, de l'incendie[504]. Les corrections ont lieu à la bibliothèque afin que tous les étudiants de l'école puissent y assister. Le rendu prend la forme d'une mise en scène. Jean Robein participe à la correction ainsi que Claude Franck[505] qui s'avère être réfractaire à l'ensemble du projet.

---

501 Voir à ce sujet les entretiens de Michel Leblanc et de Christian Réal menés par l'auteur en Tome III.

502Voir l'entretien de Jean-Marie Choquelle et de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet à ce sujet au Tome III « Jean-Marie Choquelle a fait par exemple un projet qui était de prendre la gare de Lille et faire sur cette gare une continuité de la ville, mettre une dalle en béton, mettre les trains dessous, faire une gare qui descende mais faire dans tous ces chemins de fer une continuité de la ville et là il a fait un projet d'urbanisme. Malheureusement, il est venu un jour avec sa maquette, il l'avait faite à l'école, et il y a eu quelqu'un qui l'a volée. Ne demandons pas qui, comment… mais on a volé la maquette, une maquette splendide, très belle, tu vois?, ça j'aurais voulu le publier mais il ne reste pas de traces ». Les citations suivent sont issues de la même source.

503 Il s'agit du *V.C Morris Gift Shop* (1948) de San Francisco.

504 Voir à ce sujet l'entretien de Jean-marie Choquelle mené par l'auteur en 2024 au Tome III.

505 En 1984, dans le cadre de la ZAC Delory à Lille, la Direction départementale de l'(équipement , DDE, qui se situe rue de Tournai et rue Gustave Delory est construite par les architectes Bernard Bassez, Claude Franck, Boyeldieu, Trilles, Montassut et Legros. Trois de ces architectes sont professeurs à l'école d'architecture de Lille (Bassez, Franck, Legros). Ricardo Porro réalise le local technique en forme d'arche orné d'une sculpture qui représente les étudiants de son atelier. C'est le seul bâtiment réalisé à Lille par le maître grâce notamment au père de son étudiant Patrick Cardon, travaillant à la DDE.

Fin 1984, Ricardo Porro ancre cette fois-ci le travail proposé à ses étudiants sur un site, celui des espaces libres qui se limitent alors au terrain entre le boulevard Emile Dubuisson, la rue Javary qui longe la voie ferrée et la Foire Commerciale ainsi qu'au terrain du « Belvédère » situé entre la gare Saint-Sauveur et le Boulevard Paul Painlevé. La construction du périphérique de Lille vers 1960 a créé une coupure et un bidonville remplaçant les anciennes fortifications entre le quartier Saint-Maurice et le centre ville. Le parc des Dondaines est alors aménagé. Jusqu'en 1980, il subsiste un ensemble de terrains vierges entre l'ancien mur d'enceinte et le quartier de Saint-Maurice-Pellevoisin. Le terrain qui est situé entre les voies ferrées de Fives et le quartier Saint-Sauveur est en majorité occupé par des immeubles HLM et des hangars. Les terrains avaient été classés inconstructibles jusqu'en 1985, date de la décision de Ricardo Porro de travailler sur ce site.

Pour ce projet d'urbanisme, une métaphore, celle de « La terre dévastée » est donnée d'emblée comme point de départ au projet. Ricardo Porro conseille à ses étudiants la lecture de *The Waste Land* de T.S Eliot, long poème célèbre de 433 vers, écrit en 1922, mêlant imagerie et symbolisme, angoisse et désespoir nés de la guerre. Il fait alors l'analogie entre cette « terre dévastée » lilloise — sens littéral de l'expression — ou terrain vague et celle de T.S Eliot. Le poète évoque dans cette oeuvre l'avènement d'un désert intellectuel, esthétique et moral qui marquerait l'entrée dans la modernité et, convoquant Baudelaire, en émet la critique.

Le groupe de Michel Leblanc[506] tend à interpréter cette image et à retrouver dans sa proposition les qualités de la ville constituée [FIG 183]. Cette référence est convoquée jusqu'à la conception des équipements. L'étudiant analyse la composition et le contenu de l'œuvre et essaie de composer son fragment urbain. Les références n'ont rien à voir avec une référence typologique [FIG 184] avec laquelle, selon Jean-Marie Choquelle, passeur de mémoire de l'enseignement de Ricardo Porro et son ancien assistant, « il ne serait pas possible d'avoir ces rapports de forces, de formes et de composition sans la référence à TS.Eliot[507]». La typologie est liée selon lui à une mise en oeuvre et un mimétisme avec un aspect assez figé tandis que la référence à l'œuvre d'art pour créer semble pour lui constituer une démarche créative plus ouverte. De plus, à l'image de Venise, les étudiants appliquent une séparation des piétons et des véhicules et un certain nombre de logements et d'équipements est prévu par unité de vie et par unité de voisinage [FIG 184].

Le thème de l'année 1987/1988 est de nouveau le site d'EuraLille. Ricardo Porro et ses étudiants rencontrent Jean-Paul Baïetto, alors en charge du projet Euralille et l'invitent à assister aux rendus des projets de son atelier. C'est une façon d'ancrer le projet dans le réel et d'apporter des réponses à une problématique urbaine contemporaine en dialoguant avec l'un des principaux protagonistes de l'aménagement futur de ce site. C'est également une façon pour Ricardo Porro de

---

506 Ancien étudiant de Ricardo Porro et aujourd'hui architecte installé à Orgeval dans les Yvelines.

507 Voir l'entretien de Jean-marie Choquelle menée par l'auteure de cette thèse en Tome III.



FIG 183 et 184 : Photographies de maquettes d'unités de voisinage et de logements collectifs à Lille. Groupe de Michel Leblanc. Sources: Archives de Jean-Marie Choquelle et de Michel Leblanc.

montrer l'ampleur du travail réalisé par les étudiants et d'avoir un poids dans les discussions. Au printemps 1988, l'école d'Architecture de Lille organise un cycle de conférences présentant quelques grands architectes pressentis pour le concours. Le cycle réunit des architectes internationaux dont fait partie Ricardo Porro. En préalable aux conférences, chacun d'eux a pu prendre connaissance du site et rencontrer Pierre Mauroy. Il s'agit d'Emilio Ambasz, Tadao Ando, Norman Foster, Vittorio Gregotti, Herman Hertzberger, Hans Hollein, Rem Koolhaas, Richard Meier, Oswald Mathias Ungers, Ricardo Boffil et des architectes français comme Paul Chemetov, Henri Ciriani, Henri Gaudin, Yves Lion, Jean Nouvel, Christian de Portzamparc et enfin Ricardo Porro[508]. Les architectes présélectionnés sont Norman Foster, Vittorio Gregotti, Rem Koolhaas, Oswald Matthias Ungers, Yves Lion, Michel Macary, Claude Vasconi, Jean-Paul Viguier. La suite est connue, ce sera Rem Koolhaas qui sera choisi pour coordonner le projet. Alors que certains étudiants de l'école participeront de près ou de loin au projet, c'est le cas d'Isabelle Menu, étudiante de Philippe Louguet, d'Antoine Béal, de Ludovic Blanckaert, aucun des étudiants de Ricardo Porro ne participera au projet d'Euralille 1. Après la mort du maître, les choses changeront. Certains anciens étudiants marqueront de leurs projets Euralille 2 puis Eurallille 3 sans aucune référence formelle aux projets issus de « L'école de Lille ». La tentative de Ricardo Porro d'avoir un poids dans les décisions pour Euralille sera vaine.

Alors que les projets d'aménagements de Villeneuve d' Ascq et de Lille ont été l'occasion pour Ricardo Porro de porter sa voix, les étudiants oeuvraient en atelier pour l'aura du maître. À Lille, la ville lui reconnaissant un certain talent pour la sculpture lui proposera de créer une arche flanquée d'une sculpture en relief – la représentation de jeunes hommes et la métaphore de « L'école de Lille » – pour le bâtiment de la DDE nouvellement construit. il n'y construira que cette oeuvre. Ce talent pour la sculpture est important à souligner du fait que l'une des marques de fabrique de l'atelier n'est pas le dessin en plan géométral mais bien la maquette représentant une architecture-sculpture[509].

---

[508]Isabelle Duval, « L'intervention du paysagiste dans la ville, de 1960 à aujourd'hui : pertinence et enjeux pour les architectes et les urbanistes : le cas de la métropole lilloise », thèse de doctorat sous la direction de Didier Paris et de Dominique Mons, 2010.

[509] Voir à ce sujet le catalogue d'exposition *Architecture, sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou :* exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly / [textes par Véronique Wiesinger, Olivier Cinqualbre, Noémie Giard]. « Ce livre, publié à l'occasion de l'exposition du même nom, donne à lire l'inventivité d'une génération de créateurs, qui ont posé les prémices d'une expérimentation plastique de la forme. Au cours des années 1950, les transformations profondes du territoire liées à l'urgence de la reconstruction alimentent la quête d'une architecture non fonctionnaliste. Certains créateurs, gravitant autour d'André Bloc (fondateur de *l'Architecture d'aujourd'hui*) et du groupe Espace, prônent une authentique synthèse des arts entre artistes et architectes. Michel Ragon sera le premier en 1963 à nommer "Architecture-Sculpture" cette tendance, sans chef de file ni manifeste, réunie autour du parti de "l'organicité des formes ». Une quinzaine de maquettes, d'André Bloc, Marcel Breuer, Chanéac, Pascal Haüsermann, Vladimir Kalouguine, Antti Lovag, Claude Parent, Architecture Principe, Ricardo Porro, Jean Renaudie et Pierre Székely, entrent en résonance avec les photographies de Véra Cardot et Pierre Joly, compagnons de route de l'architecture la plus innovante des années 1960 aux années 1980 ».



FIG 185 : Maquettes d'étude en terre glaise et maquette en balsa de Orhun Alkan. La terre glaise permet de donner un caractère sculptural et expressionniste au projet. Source : Archives de Yilmaz Kuymku.

II.I.II La maquette, machine à démontrer ou machine de séduction ?

Il s'agit maintenant de s'intéresser au rôle de la maquette dans l'atelier de Ricardo Porro. Si la maquette semble y être un « outil de recherche artistique au service du projet architectural[510] » ou un mode d'exploration d'une utopie architecturale, elle participe pourtant à une stratégie de communication bien ficelée.

II.I.II.I La maquette-objet plastique

Les maquettes de l'atelier de Ricardo Porro ont deux caractéristiques fondamentales. Elles sont la base du travail d'expérimentation en urbanisme d'une part – la première maquette de l'atelier était la représentation d'une ville entière en terre glaise puis en balsa, celle de Villeneuve d'Ascq – et d'autre part, elles sont spectaculaires et surtout sculpturales [FIG185,186,187,188,189]. L'architecture et l'urbanisme deviennent matières à sculpter, à façonner, à creuser. Chaque projet débute par un travail plastique expérimental, le travail de la terre glaise voire du plâtre, travail qui n'est pas facile pour tous les étudiants[511] à l'instar des maquettes artisanales en plâtre du début des années 1920[512]. C'est le cas pour Antonio Gaudi par exemple qui utilisait cette matière pour certaines de ses maquettes. Certains étudiants de l'atelier utilisent le liège, matière facile à découper mais qui permet plus difficilement de produire des formes aussi sculpturales. La technique du modelage n'est utilisée dans aucun autre atelier. Elle est donc marginale. La maquette d'architecture et d'urbanisme finale est par la suite le plus souvent réalisée en bois et fait souvent l'objet d'un véritable travail de menuiserie. La matière utilisée dans les autres ateliers est plutôt le carton plume (cadapack). En 1958, Jane Jacobs avançait que « la maquette autrefois basée sur le geste artisanal privilégiait des matériaux de sculpture tels que le bois et le plâtre [513]» et qu'ensuite, après-guerre, il y avait eu « une demande de maquettes d'architecture de plus en plus réalistes et précises que l'apparition de nouveaux

---

[510] Voir à ce sujet La maquette : un outil au service du projet architectural : actes du colloque qui s'est tenu les 20-21 mai 2011 à la Cité de l'architecture et du patrimoine / [organisé en partenariat avec l'École pratique des hautes études et la Technische Universität München] ; [sous la direction de Guy Amsellem, Mireille Grubert] ; [coordination éditoriale, Béatrice Rabier]. Guy Amsellem et Murielle Grubert, *La maquette : un outil au service du projet architectural,* Editions des Cendres, Paris, 2015.

[511] Certains utilisent des bandes de plâtre trouvées en pharmacie. Voir à ce sujet l'entretien de Sébastien Gauchet mené par l'auteur de cette thèse au Tome III.

[512] Voir à ce sujet la thèse de Gérard Monnier, *Histoire critique de l'architecture en France : 1918-1950*, Paris, Philippe Sers éditeur, Vilo diffusion, 1990, p. 259-262.

[513] Jane Jacobs, "The miniature boom. The growing demand for precision models has propelled the architectural modelmaker into the machine age", *The Architectural Forum*, vol. 108, nº 5, mai 1958, p. 106-111. Les citation suivantes sont issues de la même source.



FIG 186 : Maquette d'église d'Hervé Dulongcourty. *Circa* 1980. Source : Archives personnelles d'Hervé Dulongcourty. FIG 187 : Projet d'école. Étudiant inconnu. Source : Archives personnelles de Yilmaz Kuymku. FIG 188 : Projet de maison individuelle pour Amsterdam de Jean-Benoît Olsem. Année 1984/1985. Source : Archives de Jean-Benoît Olsem. FIG 189 : Projet de logements collectifs pour Lille. Année 1986/1987. Sources: Archives de Jean-Benoît Olsem. FIG 190 : FIG : Première de couverture du fascicule des programmes des enseignements de l'école pour 1981/1982. Les projets sont issus de l'atelier de Ricardo Porro.

matériaux tels que les verres acryliques, la mécanisation des procédés et la professionnalisation des maquettistes avaient permise ». Ce geste artisanal est la marque de fabrique de l'atelier qui ne choisit pas ces nouveaux matériaux sans doute peu adaptés au caractère expressionniste des projets. Élevée au rang d'oeuvre d'art dans l'atelier de Ricardo Porro, la maquette symbolise à partir du lancement de la Biennale d'architecture à Venise en 1980 la « volonté d'appropriation des codes de l'art contemporain [514]» qu'on ne retrouve pas sur les maquettes des étudiants de Ricardo Porro qui semblent s'inspirer de la période expressionniste allemande des années 1920 ou tirées du film d'anticipation Métropolis de Fritz Lang (1927). Le temps alloué à la réalisation des maquettes est élevé et indissociable du choix de Ricardo Porro d'en faire un outil indispensable à la valorisation de l'atelier. Les photographies des maquettes sont d'ailleurs mis à l'honneur en première de couverture des programmes de l'école pour l'année 1981/1982 [FIG 190].

La maquette d'urbanisme est placée sous l'oeil attentif de l'étudiant le plus avancé dans ses études qui supervise sa qualité et sa cohérence. Si les maquettes respectent à chaque fois le concept de l'unité de voisinage et sont facilement reconnaissables comme étant issues de l'atelier de Ricardo Porro, les immeubles collectifs et les équipements publics, même s'ils sont tous expressionnistes, ont un caractère plus personnel. Il est possible de reconnaître le fruit du travail de tel ou tel étudiant qui montre davantage un style personnel.

II.I.II.II La maquette-produit d'appel

Les maquettes des étudiants de l'atelier, si elles ont pour fonction de faire la démonstration d'une idée servent également de machines à séduction, de faire valoir pour le maître. Aucune d'entre elles n'est mise à l'honneur aujourd'hui alors que certaines étaient de véritables oeuvres d'art jusqu'à avoir fait l'objet de vols dans l'école[515]. Cependant, une grande partie des maquettes élaborées par Ricardo Porro – et ses étudiants d'UP6 et de Strasbourg – à l'occasion de concours font partie de l'inventaire du FRAC Centre qui les met régulièrement à l'honneur dans ses expositions. Toutes ces maquettes sont des maquettes réalisées pour des concours auxquels certains étudiants ont participé sans que leur nom ne soit mentionné[516]. Ricardo Porro est répertorié au FRAC et considéré comme

---

514 Stéphanie Quantin-Biancalani, « Pour une historiographie de la maquette d'architecture (XIXe-XXe siècles) », *Livraisons de l'histoire de l'architecture*, 39 | 2020, 11-25.

515 Voir à ce sujet l'entretien de Jean-Marie Choquelle mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.

516 Pour la période où Ricardo Porro a enseigné à Lille, seule la maquette de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq se trouve au FRAC. Les autres maquettes sont antérieures.

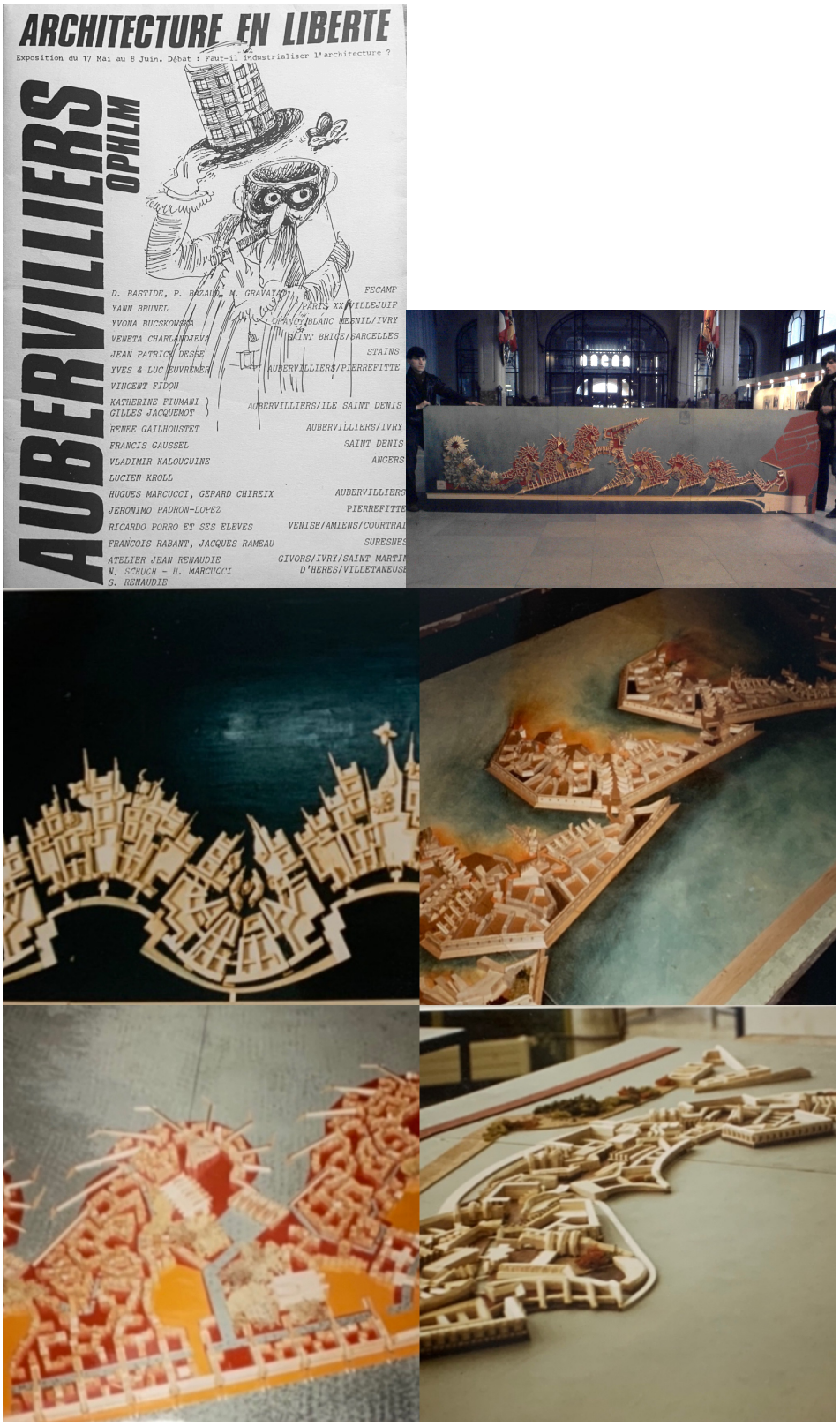


FIG 191 : Page issue de la Revue *Archivari* n°3 à l'occasion de l'exposition « Architecture en liberté » où sont exposés en mai et juin 1984 les projets de Venise, d'Amiens et de Courtrai de l'atelier de Ricardo Porro. Cette exposition a été le prétexte à un débat avec Henri Lefevre qui portait sur la question : « Faut-il industrialiser l'architecture? » FIG 192 : Projet de Venise exposé dans le grand hall de la Mairie de Lille. Source : Archives de Louis-Marie Dumon. FIG 193 : Quatre maquettes d' « urbanisme de communication » le pont du pont reliant Venise à Mestre correspondant aux réponses des étudiants de l'atelier de Ricardo Porro à l'exercice donné par Le Corbusier à Ricardo Porro en 1952.. Source : Montage de l'auteure. Archives photographiques des étudiants et de l'assistant Jean-Marie Choquelle.

appartenant à la tendance Architecture-Sculpture[517].

En 1981, les projets de deux concours auxquels ont participé des étudiants et de jeunes architectes issus de l'atelier de Ricardo Porro sont exposés au Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition « Architectures en France Modernité Postmodernité [518]». Ces deux projets de concours sont un ensemble d'immeubles pour Cergy-Puiseux et un ensemble de logements pour Calais. Ricardo Porro, au lieu de présenter les projets et d'en expliquer les intentions, parle de lui dans un article écrit pour le catalogue d'exposition et intitulé « Porro par Porro [519]» : « Je suis un artiste… l'artiste, c'est Narcisse ». il n'est pas question ici de son groupe mais bien de la façon d'envisager l'architecture et la fonction d'architecte. En 1982, les projets de dix étudiants[520] de « L'école de Lille » présentés par Patrice Goulet font l'objet d'une publication dans le catalogue de l"exposition « La modernité ou l'esprit du temps [521]». Ce sont des projets développés pour la ville de Dunkerque, de Lille, un musée, un opéra, un lycée et un projet de logements. Les projets des étudiants sont également exposés à l'école d'architecture de Lille, dans le hall de la Mairie de Lille [FIG 192,193] mais également à Paris et en région parisienne comme à l'Espace Pierre Cardin ou à la Maison des Arts de Créteil. Ces expositions de maquette montrent combien les étudiants sont partie prenante de la consécration de Ricardo Porro comme architecte en France [FIG 191].

II.II La participation des étudiants et assistants aux concours hors l'école

Les deux assistants de Ricardo Porro ainsi que les meilleurs étudiants de l'atelier ont aidé leur maître à répondre à des concours. C'est le cas jusqu'à la construction de son premier bâtiment en France, le collège Elsa Triolet de Saint Denis. Le premier concours auquel Ricardo Porro répond alors qu'il est depuis deux ans professeur à l'Unité pédagogique de Villeneuve d'Ascq est celui d'un

---

[517] Voir à ce sujet le catalogue d'exposition du FRAC Centre Val de Loire Architecture, sculpture : collections FRAC Centre et Centre Pompidou : exposition présentée au musée de l'Hospice Saint-Roch d'Issoudun, du 10 octobre au 29 décembre 2008, réunissant une sélection de maquettes et des photographies de Véra Cardot et Pierre Joly / [textes par Véronique Wiesinger, Olivier Cinqualbre, Noémie Giard] : « Ce livre, publié à l'occasion de l'exposition du même nom, donne à lire l'inventivité d'une génération de créateurs, qui ont posé les prémices d'une expérimentation plastique de la forme. Au cours des années 1950, les transformations profondes du territoire liées à l'urgence de la reconstruction alimentent la quête d'une architecture non fonctionnaliste. Certains créateurs, gravitant autour d'André Bloc (fondateur de l'Architecture d'aujourd'hui) et du groupe Espace, prônent une authentique synthèse des arts entre artistes et architectes. Michel Ragon sera le premier en 1963 à nommer "Architecture-Sculpture" cette tendance, sans chef de file ni manifeste, réunie autour du parti de "l'organicité des formes".Une quinzaine de maquettes, d'André Bloc, Marcel Breuer, Chanéac, Pascal Haüsermann, Vladimir Kalouguine, Antti Lovag, Claude Parent, Architecture Principe, Ricardo Porro, Jean Renaudie et Pierre Székely, entrent en résonance avec les photographies de Véra Cardot et Pierre Joly, compagnons de route de l'architecture la plus innovante des années 1960 aux années 1980 »

[518] Catalogue de l'exposition « Architectures en France, Modernité/postmodernité », CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 48-55.

[519] *Id,* p. 48.

[520] Ce sont les projets de Miguel Acosta, Jean-marie Choquelle, Hervé Dulongcourty, Patrick Fidelle, Jean-Charles Huet, Yilmaz Kuymcu, Bertrand Lecharny, Pasacal Marchant, dominique Tailliez et Frédéric Temps.

[521] *La modernité ou l'Esprit du Temps,* section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, pp. 188-191.

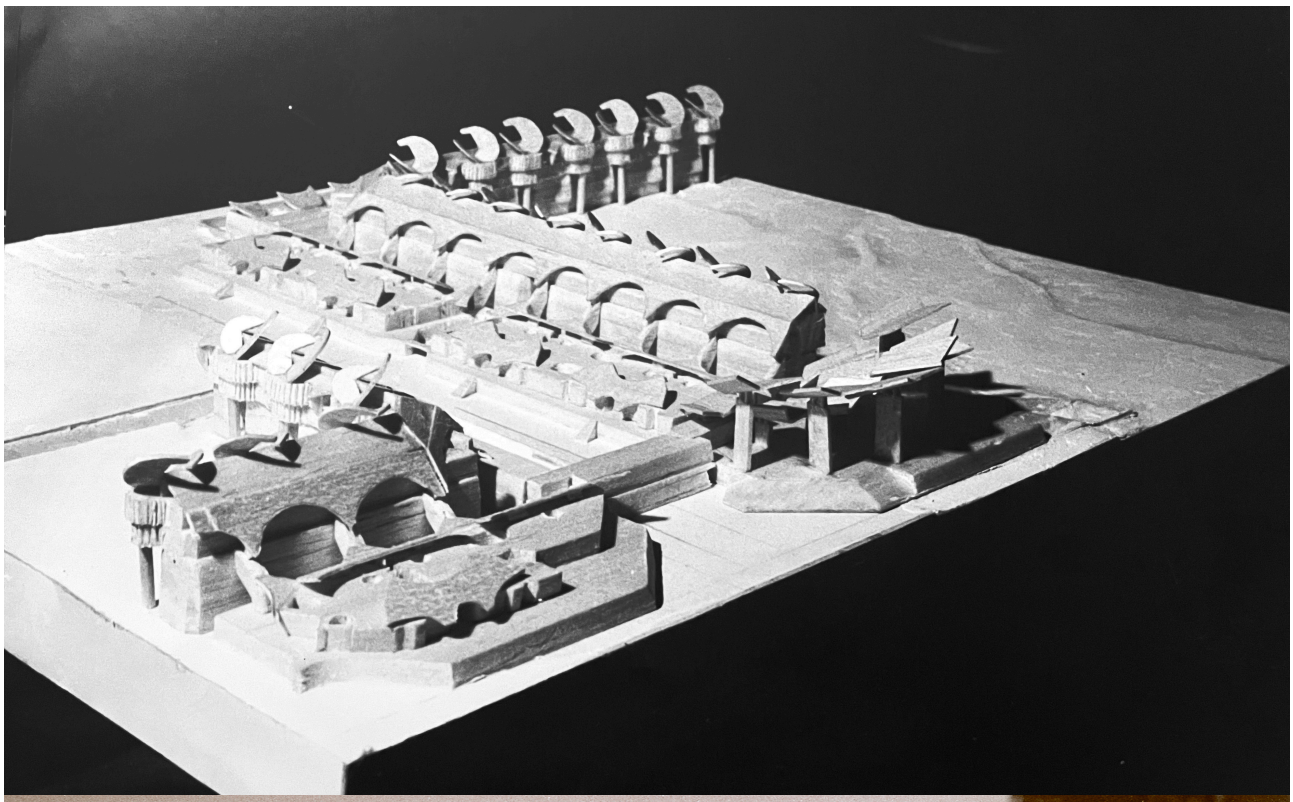




FIG 194 : Maquette du projet de logements de Cergy-Puiseux réalisée par Ricardo Porro, Jean Robein, Jean-François Dechoux et
Amine Kabbaj. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.
FIG 195 : Jean Robein, Jean-François Dechoux, Ricardo Porro et Amine Kabbaj devant la maquette d'étude réalisée en terre glaise. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj. Architecte et Président de la Biennale de Marrakech.

concours de maisons de ville pour la ville de Cergy-Pontoise dans le quartier Puiseux. La ZAC de Cergy Puiseux créée à l'initiative de l'Etablissement Public d'Aménagement de la ville nouvelle de Cergy Pontoise en 1976 doit faire l'objet d'un plan d'aménagement en 1979. À l'occasion d'un article du journal *Le Monde*, La journaliste Marie-Christine Robert caractérise ce concours de cette façon : « Faire renaître la rue pour la livrer aux piétons[522] ».

Dès 1978, Ricardo Porro qui a fait de Jean Robein son assistant à Lille l'intègre à ce concours ainsi que le tout jeune diplômé de Strasbourg Jean-François Dechoux et l'étudiant d'UP6 Amine Kabbaj[523] [FIG 195]. Jean Robein s'exprime au sujet du concours à l'occasion d'un article dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* [524] . D'emblée, il émet une critique négative de l'approche d'Aldo Rossi et de la *Tendenza* qui est selon lui « sécurisante par son formalisme et dangereuse par la pratique ». Il déplore le fait que les indications destinées au concours « montrent une volonté de figer le cadre d'intervention en faisant référence à la pseudo-architecture contemporaine inspirée d'Aldo Rossi ». La description du projet est clairement celle d'un disciple de Ricardo Porro dont l'aversion pour Rossi à l'instar de celle de son maître est perceptible. Le groupe souhaite « oublier les arcanes d'une raison sclérosante ». La forme urbaine qu'ils choisissent de donner à cet ensemble (immeubles, parc, rue, parkings) reprend nettement des thèmes de la ville médiévale (remparts, limites infranchissables, intériorisation), l'objectif étant de« poétiser et de donner du sens à l'ensemble du projet ». Ce sens est à chercher dans la figuration d'une forêt qui s'inspire de la cathédrale gothique [FIG 194 et 197]. Enfin, le groupe est clairement conscient de proposer un projet marginal et montre son arrogance et son élitisme en avançant que « toutes formes de qualité sont fondées sur des bases solides » *a contrario* de celles de Rossi.

Jean Castex donne son avis sur le projet de Ricardo Porro dans la revue *AMC*[525] en décembre 1978 [FIG 196]. Le projet est un exercice de clôture de la ville. Castex considère que Porro « délaisse les éléments sur lesquels comptent la ville nouvelle pour mériter son nom de ville » pour une métaphore, celle de la forêt. Pointant le narcissisme du maître, il dit « Non, il ne fera pas de rue mais « sa » rue intérieure qui saigne tout du long de « son » bâtiment ». Castex déplore que Porro sacrifie au dogme moderne la séparation des circulations. En effet, ce dernier sépare les piétons par une dalle piétonnière de la circulation souterraine automobile. D'autre part, il considère que l'objet architectural qui se suffit à lui-même, une barre rectiligne de logements avec patio sur la dalle du parking « est rigide ». Il dénonce l'historicisme de Porro, puisant chez les romantiques ou l'art gothique et la ville « comme métaphore d'une forêt où tous les éléments se rattachent ». Cette configuration manque de distinctions. Les façades

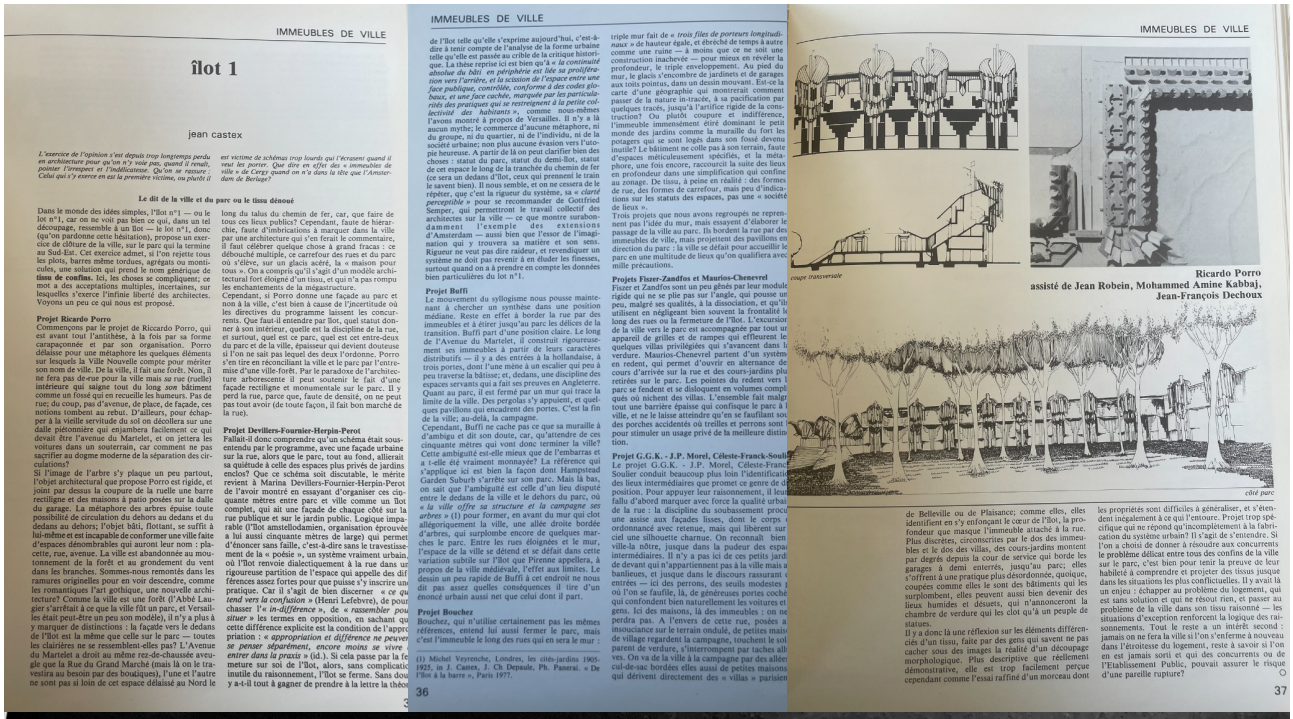
---

[522] Marie-Christine Robert, « Une expérience dans le quartier du Puiseux à Cergy-Pontoise : faire renaître la rue pour la livrer aux piétons », *Le Monde*, 29 décembre 1978.

[523] Voir l'entretien mené par l'auteure d'Amine Kabbaj au Tome III.

[524] Jean Robein, « Projet pour le concours de maisons de ville, Cergy-Puiseux », Revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, n°203 pp. 38-41, juin 1979 : dessins, plans ; coupes. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[525] Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.Les citations suivantes sont issues de la même source.



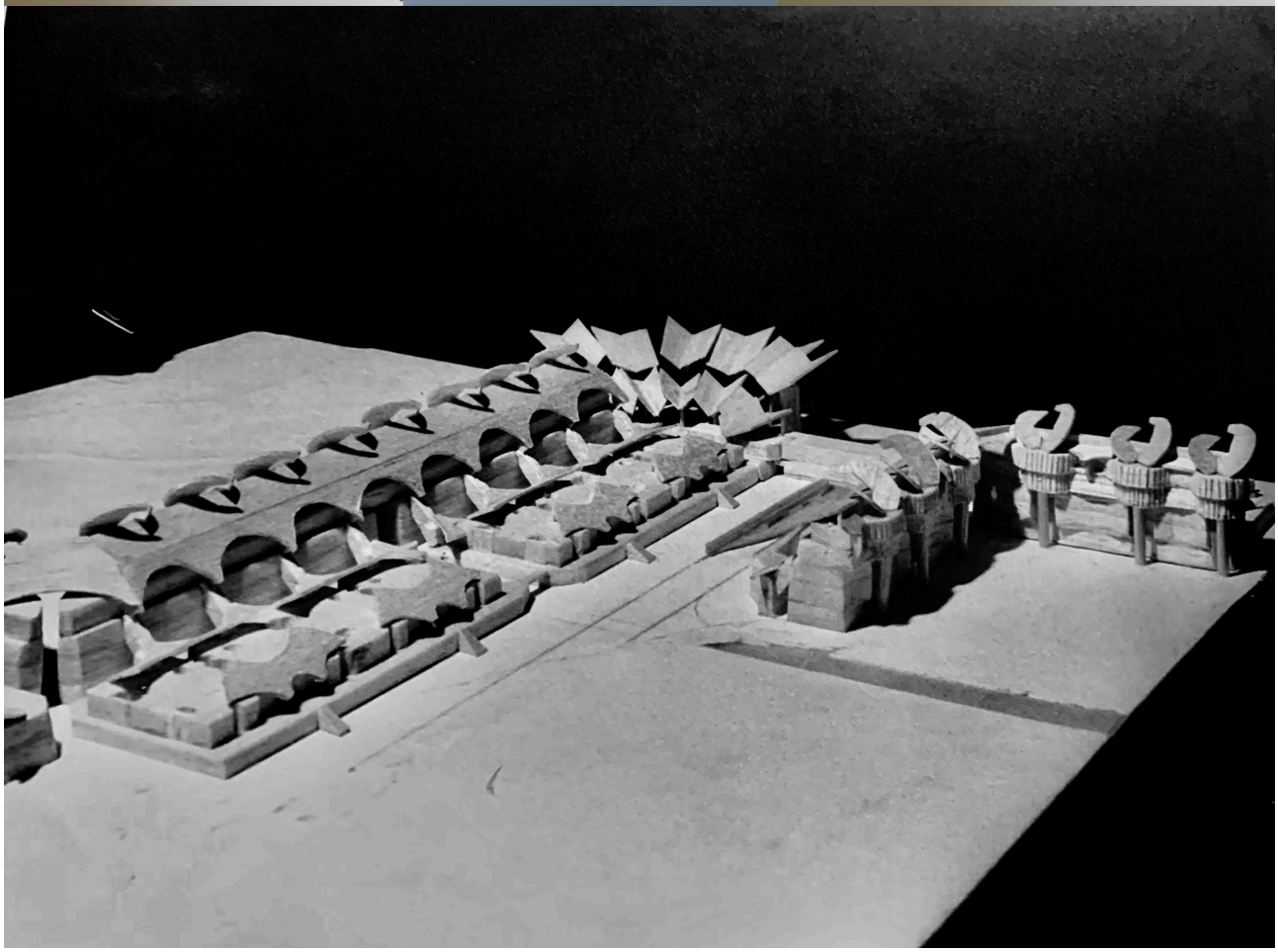


FIG 196 : Article critique de Jean Castex au sujet du concours de maisons de ville à Cergy-Puiseux. Source : Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.
FIG 197 : Proposition de Ricardo Porro et ses étudiants en maquette. Source : Archives de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.

se ressemblent toutes. Faute de hiérarchie, il faut célébrer quelque chose à grand fracas. Ce sera « la Maison pour tous ».

Jean Castex montre que le modèle architectural de Ricardo Porro est très éloigné d'un tissu et « qu'il ne rompt pas les enchantements de la mégastructure ». Par le paradoxe d'une architecture arborescente, Porro crée une façade rectiligne et monumentale sur le parc et y perd la rue à laquelle il n'est pas attaché selon Castex. A contrario, Castex loue le projet de Marina Devillers qui organise un îlot complet entre parc et ville avec une façade de chaque côté sur la rue et le jardin publics. Cette réponse permet, selon Castex, d' « énoncer sans le travestissement de la poésie un système vraiment urbain où l'îlot renvoie dialectiquement à la rue ». Cette diatribe agace Claude Parent qui prend parti pour Ricardo Porro au point d'envoyer une lettre de mécontentement à Jean Castex[526]. Ricardo Porro et son associé Renaud de la Noue (depuis 1980) gagneront le concours du collège des explorateurs situé à Cergy en 1998, largement inspiré de la cathédrale gothique.

Toujours avec Jean Robein, son disciple, assistant et enseignant à Lille, il participe en 1978 au concours national d'urbanisme à Rochefort, organisé en vue de l'aménagement du quartier dit « Vieille forme » et des secteurs de la gare, de la caserne Joinville et des bords des remparts de la ville. il s'agit de réaliser trois cent logements dont cent HLM et équipements divers. Ce concours connait un retentissement national. Cinquante-huit équipes y participent comme par exemple les architectes Hervéet Laurent Beaudouin, Marc Breitmann et Héléne Santelli tous jeunes diplômés de Belleville, le Groupe TAU, Bernard Huet, David Bigelman, David Santelli, ainsi qu'Antoine Grumbach. Paul Chemetovpréside le jury. Le jugement porte sur l'organisation urbaine de l'ensemble de la zone et notamment des espaces publics prévus, sur la capacité à organiser à Rochefort et l'émergence d'une nouvelle architecture « ordinaire, raisonnée et empreinte d'un savoir [527]». Une équipe est lauréate et neuf autres projets sont nominés et publiés dans la revue *AMC*[528] [FIG 199] . Les études qui retiennent l'attention sont celles qui prennent en compte l'histoire de la ville et ses traces singulières, celle d'Héléne Santelli privilégie la monumentalité post-moderne avec des perspectives arborées empruntées à la tradition classique. Chez le groupe TAU, la monumentalité y est encore davantage développée et évoque certaines compositions de l'architecte italien Aldo Rossi ou de l'anglais James Stirling. Antoine Grumbach au contraire des deux autres groupes se cale sur le tissu des rues anciennes.

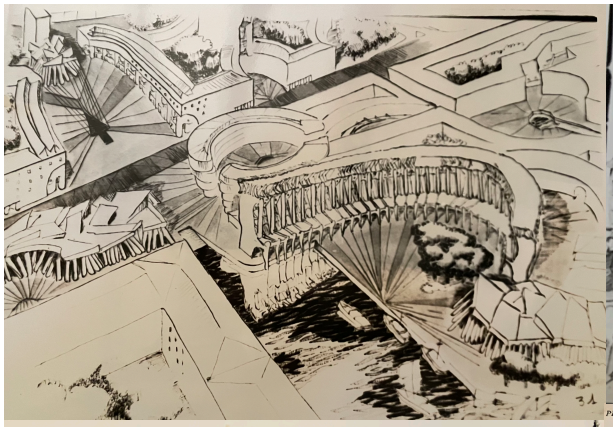
Le verdict de Chemetov tombe et semble adressé tout particulièrement au projet de Ricardo Porro et de Jean Robein :

---

[526] Voir l'entretien mené par l'auteur de Jean Castex au Tome III.

[527] Voir à ce sujet le règlement du concours consulté aux archives de la Mairie de Rochefort en juillet 2019. Non répertoriées.

[528] « Impressions d'un membre de jury », *AMC* n°42, juin 1977, p. 62.





62

impressions d'un membre du jury



Souvenir d'en France

Rochefort est une ville tenue, comme un cheval rétif par ses guides et c'est là certainement la volonté première de son tracé; mais également tenue par le fil — surtout ne pas le perdre — ténu qui lui donne sa bobine particulière. Rochefort est une ville bien tenue où le pompeux (la poste, Saint-Louis, l'hôpital) et le commun vivent en regard, s'observant sans faiblesse comme en ces comédies où les maîtres et les valets se fasaient valoir.

Rochefort est une ville toute imprégnée de génie maritime; et la si grande parenté de sa gare avec celle de Dakar nous révèle les phantasmes des conquérants (1) qui au Sénégal rêvaient des bords de la Charente, dans une même lumière grise chargée de brume.

Rochefort est donc un lieu exotique, un souvenir d'en France, au plus profond d'elle-même, en ces temps où Nogent était encore l'Eldorado du Dimanche.

Bref, Rochefort est encore dans la zone non occupée par le mirage américain et ses répliques que les innombrables nègres des usines de rêves architecturales singent à qui mieux mieux. (Ça les conserve.) L'accident du nouvel hôpital n'est là que pour confirmer la règle.

C'est donc en ce lieu exemplaire que cinquante-huit concurrents s'étaient donnés rencart pour le départ du grand steeple. Seize s'emmêlèrent les pinceaux dans les trois premières minutes. Le jury n'arrivait plus à suivre. Réduire les trente-deux à seize fut plus long. Le jugement commençait vraiment. Et les règles de docimologie (2) firent que les concurrents devinrent leurs propres ennemis, soulevant des questions auxquelles d'autres projets répondaient en renvoyant des passings-shots terribles.

Dans le tas, trois s'imposaient. Le problème était donc d'en choisir cinq sur treize d'abord, puis sur neuf.

On imagine bien que ce choix fut injuste. Il reflète aussi bien l'équilibre du jury que celui des forces en présence dans les projets. Ce choix est donc comme un mobile de Calder. Il fut celui de ce que ce jour nous savions, compliqué en plus parce que nous avions à choisir le lauréat d'un concours d'architecture au travers d'un préalable urbanistique. La vérité avance parfois masquée.

Une réunion plus récente destinée à approfondir le programme du second tour bougeant déjà quelques données objectives qui paraissaient fondées au premier tour, nous montra la précarité de nos équilibres.

Je n'ai jamais vu un concours plus difficile, car il ne pouvait s'agir d'un exercice de Haute École, celle qu'on apprend à Vienne ou au cadre noir de Saumur, mais d'une inclusion au lieu de résolution des conflits. Les révéler, les obscurcir. Tel était l'un des enjeux. Et l'on peut donc s'étonner de quelques projets qui en une ville où les traces font suffisamment d'accidents, proposaient d'en créer de nouvelles, d'en provoquer de nouveaux. Cette gare, point de vue lointain comme un ballon rouge tenu (voir plus haut) au bout du fil de son avenue par un enfant en costume marin, était-il utile d'en faire le pivot d'une étoile haussmannienne. Etait-il donc utile de reproduire la typologie des bâtiments publics en des îlots d'habitation, de céder au pittoresque des remparts mis en eau, de la vieille forme surtout (n'oublions pas que ce fut un bassin de radoub), et que dire de ces paradors chevauchant les remparts. Et tous ceux qui arpentent l'histoire à reculons mesurent-ils leur ressemblance au goofus bird, cet oiseau pondu par Borges, qui vole en arrière car il ne se soucie pas de savoir où il va mais d'où il vient.

Il faut aller vers le soleil couchant sur la vieille forme voir cet endroit mélancolique et être capable avec si peu d'être aussi fort.

Paul CHEMETOV
28 juin 1977

(1) ... comme un vol de cerveaux hors du chantier naval.
(2) **DOCIMOLOGIE,** n. f. (gr. *dokimé,* épreuve, e *logos,* science). Etude des examens et des concours ayant pour objectif d'en améliorer les conditions et le structures.



FIG 198 : En haut à droite et à gauche deux perspectives dessinées par Ricardo Porro pour le concours Vieilles Formes à Rochefort. Source : Archives de Ricardo Porro. Courtesy Gabriella Porro.
FIG 199 : En bas à gauche, article de Paul Chemetov, président du jury dans la revue *AMC* qui émet une critique sur le projet de Ricardo Porro. Source : AMC n°42, juin 1977.
FIG 200 : En bas à droite, Projet du groupe TAU pour le même concours. Source : Archives de la Mairie de Rochefort.

> Était-il donc utile de céder au pittoresque des remparts mis en eau, de la vieille forme, et que dire de ces paradors chevauchant les remparts. Et tous ceux qui arpentent les remparts à reculons mesurent-ils leurs ressemblances au *goofus bird,* cet oiseau pondu par Borges, qui vole en arrière car il ne se soucie pas de savoir d'où il va mais de savoir d'où il vient[529].

Chemetov, ancien collègue de Ricardo Porro à l'école d'architecture de Strasbourg ne manque pas de critiquer l'historicisme de Ricardo Porro qui répondra par une critique à l'occasion de l'édition d'une anthologie de ses oeuvres :

> J'ai conçu ce quartier comme une illustration de la raison en crise, en réaction contre la mentalité militariste et la montée de la violence. Je relève un autre aspect destructeur de la société, l'embrigadement des citoyens, non seulement dans les forces armées mais aussi dans l'organisation à outrance, le « technicisme », et dans la foi aveugle dans tout ce qui se mesure et se compte[530].

Ricardo Porro, Philippe Louguet[531], Jean Robein et Jean-François Dechoux travaillent ensuite sur le concours d'une bibliothèque à Villeneuve d 'Ascq qu'ils intitulent « La source ». Jean Robein réalise l'esquisse et Jean-François Dechoux la maquette en 1979 [FIG 201]. En 1982, Patrice Goulet publie les dessins du projet dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[532]. Selon Porro, réaliser une architecture poétique à cet endroit est une gageure. En effet, la bibliothèque doit s'implanter à côté d'un théâtre en forme de cube de béton aux angles biseautés qui est selon Porro un « exemple typique de l'architecture poétique à cet endroit est une gageure puisqu'il représente une architecture post-corbuséenne, dépourvu de toute signification ». Son entrée doit se situer au niveau de la dalle imaginée par les urbanistes pour desservir le centre de Villeneuve d'Ascq. De fait, ils choisissent d'adosser leur projet au théâtre afin de créer une petite place et se réfèrent à cette citation de Flaubert « Tout au monde est fait pour aboutir dans un livre [533]». Des ailes et des colombes jouent le rôle de chapiteaux et des flammes de cheminée celui du sommet. Ce sont selon Porro « des images symboliques de la connaissance ». La toiture des escaliers a l'allure d'un torrent et celle du hall d'un livre : « Du livre, l'eau s'écoule en tourbillonnant jusqu'à une spirale où elle s'engouffre ». Les salles de lecture sont l'image de montagnes. De fait et selon Porro, le projet respecte le programme et part de la fonction pour parvenir

---

[529] *AMC* n°42, juin 1977, p. 62.

[530] Ricardo Porro, *Oeuvres/Obras*, 1950-1993, catalogue d'exposition publié sous la direction de Patrice Goulet, Institut Français d'Architecture, Massimo Riposati Editeur, 1993.

[531] Voir à ce sujet l'entretien de Philippe Louguet mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[532] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°224, décembre 1982, pp.6-7. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[533] Cette citation n'est pas de Flaubert mais de Mallarmé : « Une proposition qui émane de moi — si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme — je la revendique avec celles qui se presseront ici — sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre ». Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897. Les références littéraires et philosophiques de Ricardo Porro sont souvent approximatives voire erronées.



LA VOIX DU NORD DU MARDI 1er MARS 1983 — 1 - 721

Région · Magazine

Il a construit les écoles d'art de Cuba mais il enseigne à Villeneuve-d'Ascq

Ricardo Porro poète de l'architecture

Nous sommes dans les années soixante, à Cuba. Fidel Castro mène sa révolution tambour battant... Le voilà en visite dans un fameux country-club de La Havane. Et lorsqu'il foule l'impeccable gazon du terrain de golf de ce club, une idée lui vient soudain à l'esprit, et il se tourne vers ses proches : «Je veux construire ici des écoles d'art. Les écoles les plus neuves et les plus belles du monde». La phrase tombe comme un couperet. Il va falloir s'exécuter.

Quelque temps plus tard, un jeune architecte prometteur, formé en France et en Italie, est contacté. Il s'appelle Ricardo Porro... Il est fils de chirurgien, et pas vraiment hostile à une révolution qu'il trouve alors plus «poétique» que strictement politique. Fidel Castro le convoque et lui fait des recommandations lapidaires : «Votre budget est illimité. Mais il faut réussir. Et le chantier doit démarrer dans deux mois...» La Révolution voulait afficher rapidement sa vocation culturelle. Pour Ricardo Porro, l'aventure commençait. Mais elle n'allait pas durer longtemps...

AUJOURD'HUI, cet homme, d'une petite soixantaine d'années enseigne à l'école d'architecture de Villeneuve-d'Ascq. Et quand il se souvient de Cuba, il soupire... «Cette révolution, c'était un formidable bouillon de culture. Elle a favorisé l'éclosion de très nombreux artistes. Elle était surréaliste, pas socialiste... Mais maintenant, voilà que Fidel Castro est devenu un dictateur vulgaire...» Ricardo Porro ne mâche pas ses mots. Des gestes larges, un regard appuyé, un accent assez particulier, un vocabulaire inactifs... et puis, par-dessus tout cela, un sourire indicible qui ponctue les fins de phrase et qui vous laisse un peu pantois... Dans le hall d'entrée où je l'ai rencontré, il me fit tout de suite l'effet d'un homme venu d'ailleurs. Il tut peut-être dans mes pensées, car il déclara rapidement : «Je suis arrivé en France en 1965, mais je ne serai jamais vraiment Français. Vous avez, vous, des références culturelles très différentes. Je ne suis rien du tout... et peut-être le contraire !»

Fureur et nostalgie

C'était une boutade. Car cet homme imposant et inattendu a une idée assez précise de la vie qu'il veut mener et du métier qu'il représente. Quelques minutes de conversation suffisent à le situer «hors du commun» : refus des conformismes et des règlements. Approche visionnaire de la réalité. Haine de ce qui est banal, étriqué, sans âme. Goût du système. Fureur et nostalgie parfois. Romantisme aussi. Enfin, un individu qui n'a rien dans un siècle dominé par l'économie, l'efficacité, la rentabilité...

A Cuba, Ricardo avait eu la chance de mener à bien des projets grandioses. Projets lancés par Fidel Castro lui-même, «qui s'occupait de tout à Cuba». Des écoles d'art immenses, une école de danse grandiose... Réalisations monumentales et exceptionnelles, qu'il a fallu quitter avec amertume, en sachant qu'aucune révolution n'en ferait sans doute jamais autant en si peu de temps, mais en mesurant les excès d'un régime qui avait bien changé... Le regard de Ricardo Porro se fait plus dur, plus triste aussi. Il a vécu ces quarante ans, parce que je me sentais mal et parce que je n'étais plus d'accord... Je ne tenais pas à être étiolé... J'ai connu les moments romantiques d'une révolution étonnante. Mais je l'ai vu aussi se transformer en un régime froid et cruel... D'ailleurs, j'ai été l'un des premiers interdits pour des raisons tout à fait byzantines... Vous avez lu les livres de Kafka ? Eh bien, c'était comme ça : impossible de savoir d'où venaient les blocages, les interdictions, les mises à l'écart, les sanctions...

On vivait dans une étrange incertitude».

Villes nouvelles : «villes-cadavres»

Ricardo Porro a donc quitté son pays natal pour la France. Il n'a pas eu de mal à trouver du travail dans diverses écoles de l'hexagone. Mais, au bout de quelques années, il prédisait, malgré une demande pressante, n'en entendre rien ou construire... Curieux paradoxe... A Villeneuve-d'Ascq, il avait conçu une surprenante bibliothèque centrale, véritable cathédrale des temps modernes accolée au trèfle cube de «la Rose des Vents». Mais c'est un autre projet, plus sage, qui a été préféré...

Que pensez-vous de Villeneuve-d'Ascq, justement ?

Oh, pas tellement de bien ! «Les villes nouvelles françaises sont trop souvent ce que j'appelle des villes-cadavres. Villeneuve-d'Ascq, Evry, Cergy-Pontoise... mais, voilà ce veut pas dire qu'elle soit vivante... C'est faible, c'est fade. C'est une ville qui manque terriblement de charge spirituelle. Une ville trop cartésienne, pas assez composée... Une ville où l'homme n'est plus le centre du monde... Regardez la Rose des Vents, par exemple. On dirait quelque chose qui a été balancé d'un satellite !...»

«Pour un urbanisme de communication»

Et ainsi de suite ! Mais Ricardo Porro ne réserve pas sa sévérité à la seule ville nouvelle de Lille. Toute l'architecture française dans son ensemble qui l'a déçu. «Je pense que la crise de l'architecture est très forte. Il y a une grande pauvreté dans la conception. Il y a beaucoup d'architectes qui pensent d'abord à leur niveau de vie. Ils multiplient les concessions. Ils ne sont plus artistes, mais commerçants. Ils n'observent plus les règles du jeu, je veux dire du jeu ordant... Regardez ces terribles banlieues constituées ici et là... Vous arrivez, vous tournez la tête de gauche à droite et vous avez tout vu !...»

Ricardo Porro défend un «urbanisme de communications, et il croit au souffle de l'esprit : «Une ville, c'est l'incarnation de l'homme dans l'espace. Il faut créer un cadre poétique à l'action de l'homme... Avec suffisamment d'esprit de révolte et de spiritualité, on peut créer un monde différent, où la présence de l'autre est affirmée sans casse, où les contacts se multiplient, où l'humain redevient le centre du monde...» Effort surhumain, car notre fin de siècle n'encourage guère les poètes : «Nous vivons une époque diabolique, qui n'habite pas à tuer l'esprit... Une époque terrifiante où l'on n'habite pas à tuer pour vendre des gadgets !»

«...alors, c'est la nuit féroce...»

Et pourtant, Ricardo Porro reste optimiste. Quand il parle des jeunes qui travaillent avec lui à l'école d'architecture de Villeneuve-d'Ascq, que de compliments ! «Je viens deux fois par semaine. Je peux vous dire qu'il y a là une génération formidable. En ce moment, je rencontre des groupes d'une intensité rayonnante, fait étonnante, ils sont à la fois curieux, sensibles, inquiets, raffinés... Quelle différence avec Paris, où l'on est plus volontiers blasé et revenu de tout ! J'ai une grande confiance dans ces jeunes...»

Et le professeur d'ajouter : «Je ne veux surtout pas en faire des petits Porro... Alors, je leur dis que je ne peux rien faire pour eux s'ils n'ont rien au dedans d'eux-mêmes... Je cherche du talent, qu'il se lance, qu'ils croient, qu'ils ne soient pas des petits Le Corbusier ou d'un autre. Vous savez, je suis plutôt individualiste... Si tout le monde se ressemble et si tout le monde est d'accord, c'est la nuit féroce !...»

Comme vous le voyez, Ricardo Porro a des expressions étonnantes. Et pour conclusion, une dernière image, un dernier sourire : «Ces jeunes, il faut qu'ils aient une attitude spirituelle... Un colombe se pose sur leur tête. Est-ce qu'ils vont lui mettre un pétard ou est-ce qu'ils vont la caresser ?»

Bruno VOUTERS.

Ecole d'art plastique, La Havane, Cuba : la place... (Repr. «La Voix du Nord»)

La bibliothèque centrale de Villeneuve-d'Ascq telle que l'imaginait Ricardo Porro. Un projet poétique et révolutionnaire que M. Porro définit ainsi : «Tout au monde est fait pour aboutir dans un livre». Cette phrase de Gustave Flaubert est le leitmotiv de l'entrée. Les ailes, comme les colombes qui jouent le rôle des chapiteaux à l'intérieur, comme le sommet en forme de flammes de la cheminée, sont des images symboliques de la connaissance. De l'autre côté, la bibliothèque s'ouvre cette fois au niveau du sol vers un parc. Au centre, le toiture des escaliers prend l'allure d'un torrent et celle du hall, celle d'un livre. Du livre, l'eau s'écoulera en tourbillonnant jusqu'à une spirale où elle s'engouffrera comme dans un abîme. Du chaque côté, les salles de lecture pour adultes et pour jeunes ressemblent à des montagnes. Ainsi, si notre projet colle au programme — parce que, toujours, il faut partir de la fonction pour parvenir à la poésie — il en tire aussi toute sa figuration : entre deux montagnes, le torrent coule dans une vallée avant de disparaître vers le fond de la terre».

(Ph. «La Voix du Nord»)

Ecole de danse, La Havane : le patio d'entrée... (Repr. "V.d.N.")

Ecole d'art plastique, La Havane, Cuba : la place... (Repr. "V.d.N.")

La bibliothèque imaginée par Ricardo Porro, vue de l'intérieur (Repr. "V.d.N.")

Ricardo Porro et ses élèves dans «Architecture d'aujourd'hui»

L'école d'architecture de Lille, implantée à Villeneuve-d'Ascq, non loin du centre commercial V2, est en vedette dans le dernier numéro de la revue spécialisée «Architecture d'aujourd'hui». D'une part, Ricardo Porro est longuement interviewé sur le thème de l'architecture romantique. D'autre part, on présente un projet de quartier à Barcelone élaboré par M. Acosta, J.-M. Haccart, P. Marchant et S. Tiberi. Sur le romantisme, Ricardo Porro est intarissable. Il parle de ses œuvres, de sa vie en trois actes et... il cite Senenmout, isidore de Milet, Anthémios de Tralles, Michel Ange, les frères Asaam, Gaudi... Et il dit notamment ceci, en considérant notre époque :

«Pour comprendre pourquoi le retour du romantisme est aujourd'hui notre seul espoir, je crois qu'il suffit de regarder ce monde en crise dans lequel nous vivons. Nous sommes en pleine discussion de l'absolu, en pleine dégradation des valeurs et seuls les poètes peuvent nous sauver, eux et seuls les poètes romantiques peuvent garder l'espoir intact au milieu d'un monde en proie à de tels tremblements.

«Nous vivons une époque très contradictoire. S'il y a bien un contexte réaliste, rationaliste ou technicisté qui nous envahit depuis le XIXe siècle, il n'en existe pas moins parallèlement un fort courant idéaliste ou romantique.

«L'attitude positive vient de loin, elle a eu son moment le plus exaltant comme le plus épouvantable avec des hommes comme Loos puis Le Corbusier. Leur foi était dans la technique, dans la science, dans tout ce qui se mesure et se compte... et ce fut le règne de l'argent, de l'économie et de l'efficacité. La vague des petites colonnes préludes ne servira d'ailleurs qu'à valoriser l'architecture qui correspond à cette attitude si pisale des promoteurs. Pourtant, l'humanité n'arrêta pas de passer d'une crise à l'autre et s'il fallait définir les constantes de la deuxième moitié de ce siècle, ne les trouverait-on pas plutôt dans la permanence du tragique et du dramatique.

«Depuis 1939, les guerres n'arrêtent pas et les petits sont de plus en plus épouvantables, car les armements ont acquis une telle puissance de destruction qu'ils risquent nous entraîner vers l'Abîme une apocalypse au cours de laquelle l'humanité toute entière pourrait subir les mutations les plus atroces et se retrouver presque au niveau de l'animalité, sinon disparaître totalement...

«Au milieu de toute cette débâcle, de toute cette angoisse, existent aussi nombre de gestes gratuits qui eux seraient plutôt romantiques. Par exemple, la mise en valeur de tout ce pays qui s'appelle Israël dans un affreux désert où il ne veut rien de la lutte des classes et qui n'ont jamais eu de pays, mais qui décident de se battre pour obtenir une patrie (...) Pense aussi à Cuba, ce petit pays qui devient l'obsession d'un moment comme les Etats-Unis qui, malgré sa puissance militaire, ne peut rien contre ce mouchoir devenu d'une force et d'une dimension complètement irrationnelles.

«Voilà le monde dans lequel nous vivons !

«Et ne va pas croire que les rationalistes parviennent à améliorer quoi que ce soit : en fait, ils sont en train de faire de pire en pire, massivement.

FIG 201 : Maquette de la bibliothèque du projet pour la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 202 : Portrait de Ricardo Porro, poète de l'architecture. Deux perpectives de la bibliothèque. Source : Journal *La Voix du Nord* du 1er Mars 1983. Archives personnelles de Guillaume Danchin.

à la poésie dont « il tire toute sa figuration ». Plus tard, Ricardo Porro dans l'anthologie de ses oeuvres dira : « ce projet est la présence du Saint Esprit, la présence de la spiritualité et de la connaissance. Obscurément, il est pour moi lié au poème de Rilke intitulé « Pesanteur [534]». La Médiathèque Till L'Espiègle, chaussée de l'Hôtel-de-ville sera construite en 1984 par Philippe et Martine Deslandes et qualifiée par Catherine Blain et Richard Klein (Lacth/Ensapl) en 2017 d' « équipement novateur et comme l'expression d'une architecture publique ouverte et généreuse, excluant ostentation et monumentalité [535]».

Le concours qui montre le plus l'intérêt qu'a Ricardo Porro à s'associer avec ses étudiants est celui du concours de trente-cinq logements, de commerces et de bureaux à Calais en 1981. Ricardo Porro, Patrick Cardon et Patrick Fidelle composent une équipe[536] [FIG 203]. La société d'HLM de la ville de Calais

propose à Ricardo Porro de participer à un concours d'idées à rendre fin juillet 1980. C'est un concours restreint pour quatre équipes d'architectes. Elle souhaite construire des logements pour personnes âgées sur un terrain compliqué. Le père de Patrick Cardon travaille à ce moment-là à la DDE d'Arras et lui ouvre la porte. La ville, abimée durant la guerre est reconstruite de façon très réglementaire et fonctionnaliste. Le programme n'est pas très précis et chaque équipe peut proposer plusieurs projets.

À l'occasion d'un article publié par la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[537] [FIG 204], Ricardo Porro dévoile la méthode utilisée pour répondre au concours : « chacun propose une idée, les autres s'y accrochent, la développent, la relancent ou s'y oppose en élargissant ainsi l'éventail des possibilités [538]». Il justifie sa méthode de cette façon :

> Pourquoi toujours s'appuyer sur des images? Mais comment faire de l'architecture autrement? Comment ne pas exprimer dans notre art notre vision du monde? Faire de l'architecture, c'est créer un cadre poétique à l'action des hommes. Sans cette ambition, il n'y a qu'abrutissement et médiocrité![539]

---

[534] Pesanteur ou gravitude. Rilke, in "Poèmes épars et fragments", in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 927. La traduction *Gravitude* est celle d'Heidegger page 339 dans "Pourquoi des poètes ?", in *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)* - traduit de l'allemand par W. Brokmeier, nouvelle édition & traduction revue et corrigée par le traducteur, avec le concours précieux et pertinent de J. Beaufret, F. Fédier et F. Vezin, Collection *Tel*, Gallimard, 2016.

[535] Catherine Blain, Richard Klein. *Architectures à Villeneuve d'Ascq*, guide par quartier. ENSAP de Lille. 2017, 978-2-90-586530-4. hal-03736741.

[536] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par Patrice Goulet et les entretiens de Patrick Fidelle et de Patrick Cardon menés par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[537] Philippe Delsatre, « Les cavaliers de l'Apocalypse », Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui,* n°215, juin 1981, pp. 44-47.

[538] *Id.* p. 44.

[539] Philippe Delsatre, *id.* p. 44. Les citations suivantes sont issues de la même source.

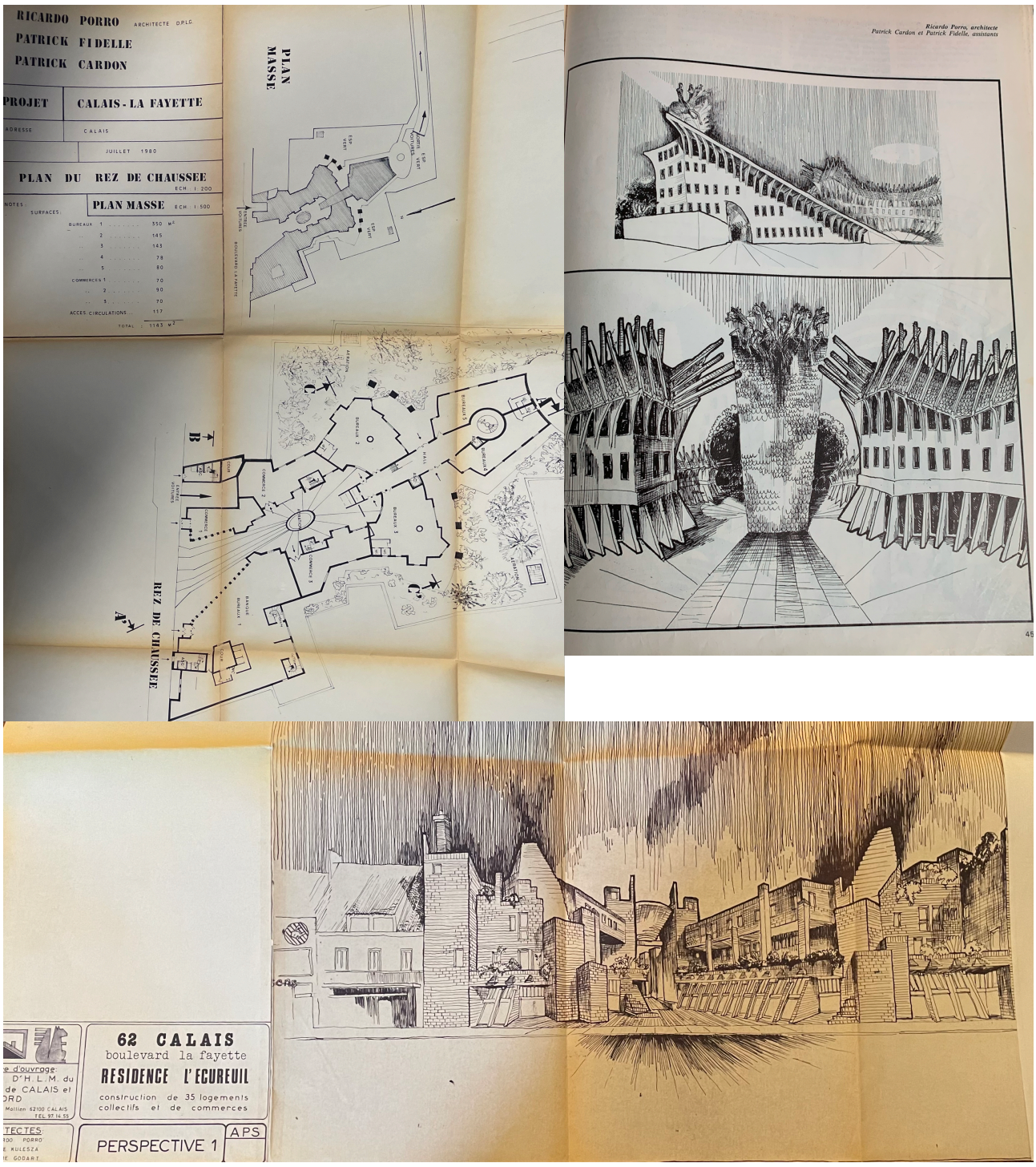


FIG 203 : En haut à gauche et en bas, Plan masse, Rez de chaussée et perspective du projet de logements pour Calais. Source : Archie personnelles de Patrick Cardon. FIG 204 : En haut à droite, perspectives publiées dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui.* Source : Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui,* n°215, juin 1981, p.45.

Ricardo Porro base tous ses espoirs sur un retour à la spiritualité pour contrer la crise qu'engendre la société de consommation : « Sans spiritualité, l'architecture est la chose la plus banale et la plus laide que nous puissions imaginer ». Cependant, Ricardo Porro insiste pour que les étudiants proposent une « dose de gratuité » la plus petite possible pour que cela puisse fonctionner. Le groupe propose deux solutions, une proposition qu'il qualifie d'optimiste, une autre pessimiste. La première solution pour laquelle ils cherchent « les espaces les plus riches et les plus intéressants » et « les images susceptibles de sous-tendre une bonne architecture » est acceptée à l'unanimité. Ainsi, ils souhaitent exprimer cette sensation de fin de civilisation, ces luttes intenses et cet espoir de retour d'un certain pouvoir de l'âme. La seconde solution propose un portique conduisant à une place au pied d'un bâtiment dont la toiture s'élève du sol au ciel. Quatre cavaliers sur leurs chevaux représentent les cavaliers de l'apocalypse qui descendent sur terre. Les toitures en béton qui entourent la place paraissant en feu. Ricardo Porro s'inspire du tableau *Guernica* de Picasso. La deuxième solution donne l' impression d'une ancienne ville en ruine, thème récurrent dans les projets de Ricardo Porro. Une place agrémentée d'une fontaine au centre est bordée de bâtiments tournés vers le ciel en brique. Il revendique le romantisme de son projet :

> Oui, mon projet est d'un romantisme violent comme celui qui apparait aujourd'hui. Depuis longtemps, l'architecture ressemble à un cadavre atroce. Qu'on ne me parle pas des nouvelles tendances qui ne sont que stupidités, manque d'imagination et d'invention. Ces petites colonnes sont minables, ridicules, écoeurantes! Heureusement, tout le monde en a assez de ces architectures basées sur le plus grand profit, sur la médiocrité qui écrasent et cherchent à faire disparaitre toute spiritualité! C'est pourquoi je peux construire en France[540].

Ricardo Porro s'avance un peu vite. Les logements proposés au départ sont trop grands. Le projet nécessite quatorze avant-projets. Le dernier est chiffré par un bureau d'études qui déclare que celui-ci est réalisable mais se désiste au prétexte qu'il ne gagne pas assez d'argent. L'entreprise de construction NORPAC prend la relève et s'occupe de tous les calculs et de faire les plans d'exécution, le DCE[541]. Elle n'est pas habituée à travailler sur un projet de ce type. Certaines poutres sont courbes avec des petites portées de cinq mètres. Lauréats au départ, la société d'HLM laissera tomber le projet. Patrick Fidelle, plus de quarante années après cette expérience relate :

> J'avais passé un mois et demi chez lui pour faire le projet de Calais. Nous étions trois. On avait gagné. Vivre non stop avec Ricardo, c'était lourd. Il avait une vie quotidienne, la vie de tout le monde. À la fac, il n'était pas pareil. Il cuisinait. Nous avons gagné 120000 francs. Il a gardé un quart pour les repas et a divisé le reste par trois. Quel prof aurait fait ça? il était généreux et élégant[542].

---

[540] *Id,* p. 47.

[541] Fidelle se souvient que lors d'une réunion où il avait été question de ces plans, Ricardo Porro lui avait demandé ce qu'était un DCE. Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure au Tome III.

[542] *Id.*

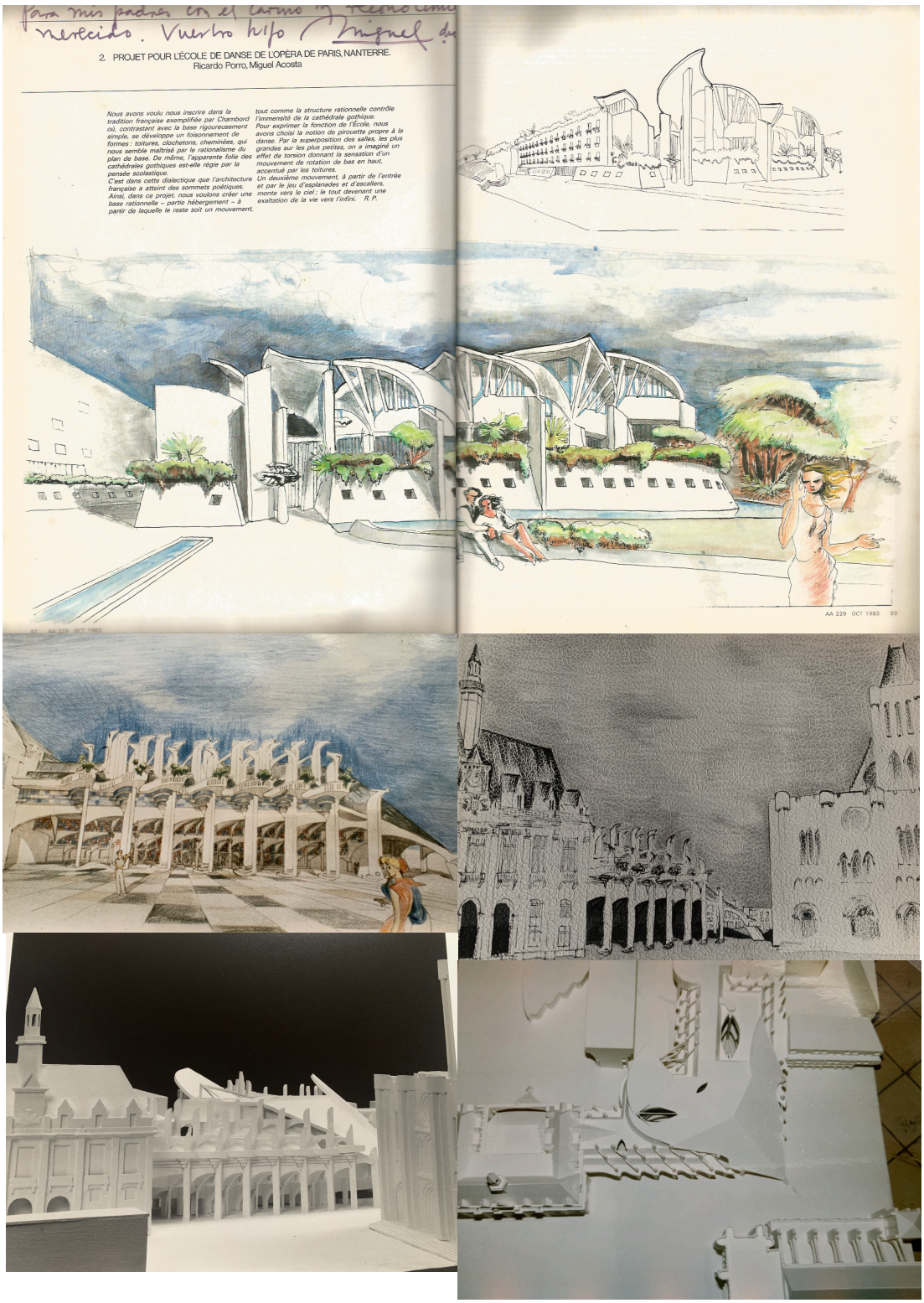


FIG 205 : Article de la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Projet pour l'école de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre. Source : *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°229, octobre 1983, pp. 88-89. FIG 206 : Perspectives et maquettes pour le concours de l'extension de l'hôtel de ville de Saint Denis. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro et de Jean-Marie Choquelle.

Cependant, Fidelle se souvient du total *burnout* de son binôme Patrick Cardon. Gérard Engrand permet qu'ils obtiennent un certain nombre d'unités de valeurs du fait de leur participation à ce concours et les projets sont exposés à l'espace Cardin et à la Maison des Arts de Créteil.

Deux ans plus tard, en 1983, Ricardo Porro et son élève vénézuélien Miguel Acosta participent au concours de l'école de danse de l'Opéra de Paris à Nanterre. Jean-Marie Choquelle aide pour la mise au point. Ricardo Porro a été choisi pour le concours ainsi que Jean-Bernard et Francis Soler (Archiplus), Marie-Christine Gangneux, Christian Hauvette, Maxime Ketoff et Marie Petit, Wladimir Mitrofanoff, Georges Pencreac'h, Christian de Portzamparc, Gérard Thurnauer. Le projet de Porro et Acosta tente de s'inscrire dans la tradition française dont la référence serait selon eux le Château de Chambord qui contraste entre une base simple et rigoureuse associée à un foisonnement de formes de toitures et de cheminées[543] [FIG 205]. Dans cette tradition, ils évoquent également la cathédrale gothique dont « l'apparente folie est régie par la pensée scolastique ». Cette dialectique entre folie et raison atteint ainsi pour les deux architectes des sommets poétiques. Ils souhaitent créer une base rationnelle qui comprend la partie hébergement au dessus de laquelle ils évoquent le mouvement et les mouvements propres à la danse. Ils superposent les salles plus grandes sur les plus petites afin de créer une impression de torsion et de rotation de bas en haut et par le jeu d'esplanades et d'escaliers créent un second mouvement vers le ciel. Ces effets permettent selon Porro une « exaltation de la vie vers l'infini ». Le Jury retiendra le projet de Christian de Portzamparc. Miguel Acosta est seul présent le jour des résultats – Ricardo Porro ne souhaite pas s'y rendre – ce qui l'impressionne beaucoup puisqu'il est tout jeune architecte face à des architectes déjà reconnus. Il repart ensuite au Vénézuela puisqu'un poste d'enseignant l'attend à l'Université de Caracas.

Dans le courant de l'été et l'automne de l'année 1985, Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle répondent au concours d'extension de l'hôtel de Ville de Saint Denis par l'intermédiaire de la Société d'économie mixte *La Sodedat 93* dirigée par Jean-Pierre Lefevre. Ricardo Porro a fait la connaissance de ce dernier en 1980 grâce à Edith Girard lors d'un concours de logements sociaux à Stains pour lequel il avait réalisé une sculpture qui ne sera pas réalisée faute de moyens. Après négociation avec la ville de Saint Denis, la liste des candidats est élargie aux diverses tendances architecturales du moment : Druenne, Chemetov, Porro, Anselmi, Gaudin et Hertzberger[544]. Jean-Pierre Lefevre avance : « Pour Porro, il s'agissait après 23 ans d'abstinence, d'un concours qui pouvait le tirer du purgatoire [545]». Ce sera l'expérience de projet la plus importante que Jean-Marie Choquelle ait eue avec son maître :

---

[543] « Deux écoles de danse de Ricardo Porro », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°229, octobre 1983, p. 89. Les citations suivantes sont issues de la même source.

[544] Saint-Denis : extension de l'hôtel de ville, *AMC. Architecture mouvement continuité* n°13*,* octobre 1986 , pp. 78-82.

[545] Jean-Pierre Lefevre, *Une expérience d'écologie urbaine*, Éditions du Linteau, paris, 1999, p. 90.

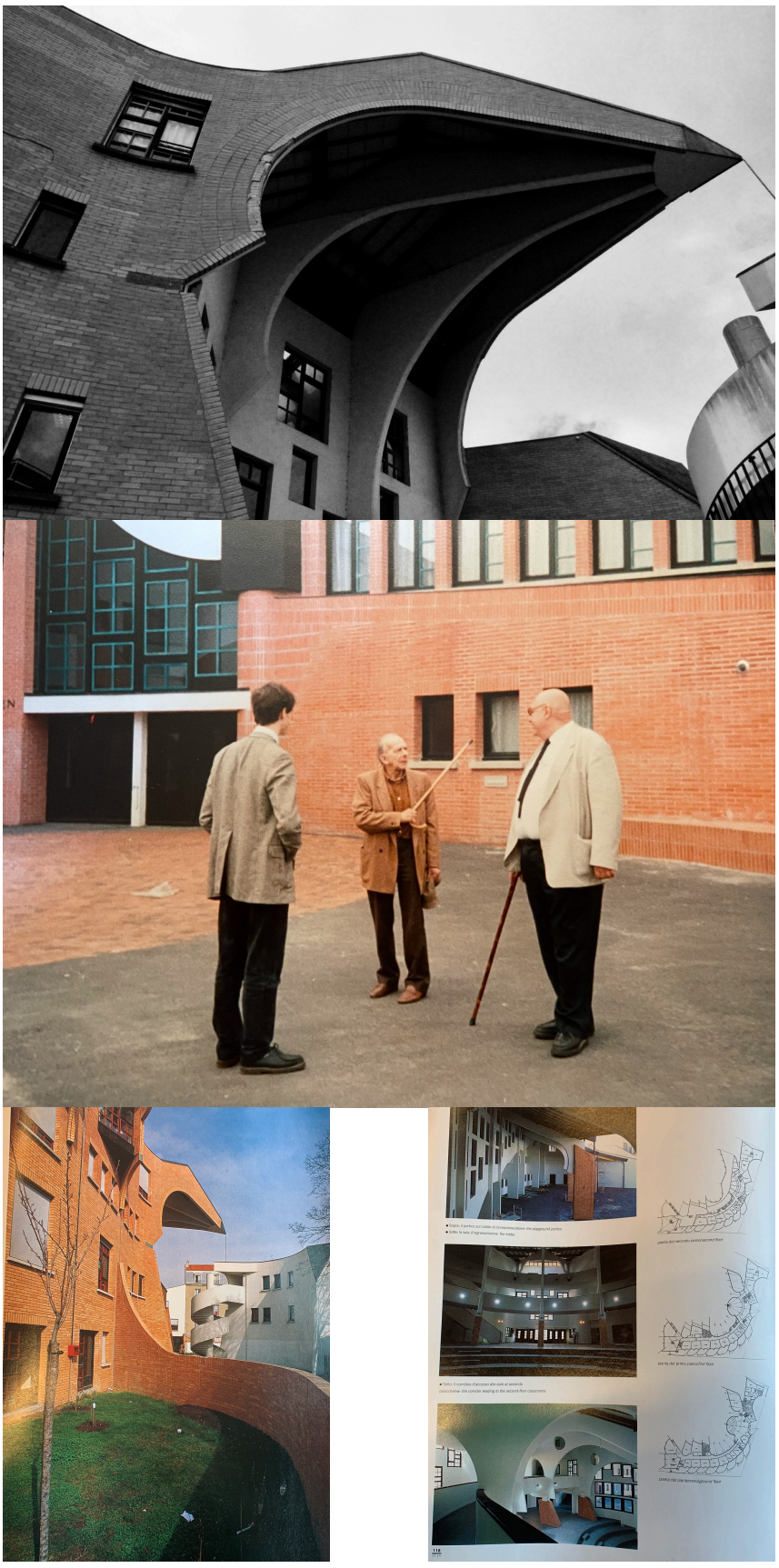


FIG 207 : Couverture de l'ntrée du collège Elsa Triolet à Saint Denis. Source : Photographie de l'auteure. 2019. FIG 208 : Photographie de Ricardo Porro, Renaud de la Noue son associé et de l'écrivain Pierre klossowski, devant le collège Elsa Triolet. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro. FIG 209 : Article « Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1990, sept., n° 270.

> Il n'y a pas de fondement scientifique à la démarche du projet d'architecture de Ricardo Porro. Je crois que c'est vraiment de fil en aiguille. Quand Ricardo Porro faisait un projet, il essayait de tirer quelques idées, quelques concepts qui pouvaient se traduire par des formes mais à un moment, il y avait la page blanche et puis il se mettait à dessiner. Pour le projet de Saint Denis, je l'ai vu faire. C'était absolument incroyable[546].

Après avoir pris connaissance du programme important, du site et de son plan, Ricardo Porro dessine une perspective et fait une ébauche du projet montrant des éléments qui tombent. Jean-Marie Choquelle élabore les plans du rez-de-chaussée et du premier étage alors que Ricardo Porro continue à dessiner les perspectives d'ambiance. Le vocabulaire architectural est adapté à la cathédrale. Le projet montre un rappel de son chemin de ronde, reprend également les trames de l'ancienne mairie et est adapté par rapport à la rue. Marc Mimram les assiste pour les problèmes techniques. Le rendu est prévu au mois de novembre. Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle sont les seuls à déposer à temps. Le concours est remporté par Henri Gaudin[547].

> Ricardo Porro présenta le meilleur projet, luxuriant, généreusement lyrique, osant dialoguer avec Suger, créant l'espace public abrité, civique et convivial, l'épicentre qui manque encore aujourd'hui à la rénovation, dans un grand geste courbe du sol aux ogives de la cathédrale, des enfers au juste ciel[548].

Il manque une voix à Ricardo Porro. Giulio Carlo Argan, ancien maire de Rome que Ricardo Porro avait invité à l'école d'Architecture de Lille en 1980 [FIG 210] est membre du jury. Jean-Pierre Lefevre relate dans son ouvrage *Banlieue 93*[549] qu' Argan avait apprécié le projet mais qu'il avait mentionné un problème délicat : « il ne peut pas y avoir deux cathédrales à Saint-Denis [550]». En effet, le bâtiment, parallèle à la nef, avait un rapport avec l'architecture gothique, dialoguait avec la cathédrale mais sans respecter les hiérarchies.

L'année suivante, Ricardo Porro gagne enfin un concours, celui du Collège Elsa Triolet à Saint

---

[546]Voir à sujet l'entretien de Jean-Marie Choquelle mené par l'auteure au Tome III.

[547] Le projet d'Henri Gaudin projet, qui cherche à dialoguer avec la basilique sans trop s'affirmer, est le premier choix du maire de Saint-Denis. Il fallait éviter toute polémique avec la commission des Abords des Monuments Historiques, alors que la construction d'un centre administratif aussi près du monument gothique suscite des réactions au sein de l'administration des Monuments historiques. L'extension de l'hôtel de ville, qui regroupe la majeure partie des services municipaux, paraît compacte malgré ses nombreux décrochements. L'aménagement de cet important programme (14 000 m²), limité en hauteur par les servitudes du Monument historique, compromet la verticalité à laquelle aspirait l'architecte. Le volume, très découpé, met la basilique en relation avec la ville. Il est directement relié à la mairie par une double passerelle en verre. Considéré comme la « clef de voûte » de la ZAC, il contribue à l'encadrement de trois espaces urbains : la place Victor Hugo, le jardin Pierre de Montreuil et la place du Caquet. Chaque façade fait l'objet d'une « topologie rusée », qui traduit, selon l'architecte, la « stratégie » du chantier médiéval. https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/ZAC-Basilique-Extension-de-l-hotel-de-ville-Ilot-10.

[548] Jean-Pierre Lefevre, *op.cit* , p. 90.

[549] Jean-Pierre Lefevre, *Banlieue 93*, Essidor, Paris, Janvier 1988.

[550] *Id.*p. 53.

Aux quatre coins de la métropole

L'ancien maire de Rome aux étudiants en architecture :

"NE VENDEZ PAS VOTRE AME AU DIABLE !"

Hôte de marque, hier matin, dans les locaux de l'Unité Pédagogique d'Architecture de Villeneuve-d'Ascq. Le directeur de l'UPA, M.Engrand, accueillait en effet l'ancien maire de Rome, M. Giulio Carlo Argan. Cet historien de l'art et de l'architecture devait donner une conférence, rencontrer des enseignants et participer à une séance de travail avec de jeunes architectes en formation.

finalement, il ne put être fidèle à l'ensemble de cet emploi du temps : Paris l'attendait. Cependant, cette courte visite permit aux futurs architectes d'entendre un homme qui, à l'âge de soixante-douze ans, parle avec ferveur de l'avenir des grandes villes. Devant un "amphi" bondé, en fin de matinée, cet homme ridé, mais passionné, évoqua les grandes lignes de son expérience...

L'ancien maire de la Ville éternelle donnant une conférence aux jeunes étudiants de la ville nouvelle : apparemment, la situation était assez paradoxale. Apparemment seulement. Car, pendant ses trois années à la tête de Rome (1976-1979), M.Argan a pu mener une réflexion précise et approfondie, dont il tire aujourd'hui quelques grands principes valables pour bien des villes, même nouvelles ! En se confrontant brutalement aux problèmes de Rome, M. Argan a découvert en effet les menaces qui pèsent sur les métropoles modernes.

Il commença par évoquer la pollution et les gaz des automobiles qui provoquent d'irrémédiables effritements dans le centre historique de Rome. Mais il ajouta aussitôt que la ville était rongée par bien d'autres maux, et qu'il ne s'agissait pas seulement de la beauté de ses façades, mais du batiment de son cœur.

La ville éternelle connaît une grave crise urbaine que M. Argan exposa rapidement : "Elle s'est développée selon les lois de la spéculation immobilière. Le résultat, c'est un centre historique qui est asphyxié et des périphéries qui sont sans structures... Tandis que la population pauvre s'entasse dans les baraquements de la périphérie où elle connaît un développement galopant, le centre historique se dépeuple et devient un secteur réservé où s'exerce la spéculation et où ne vivent que des gens fort riches ou fort âgés... Par ailleurs, l'accroissement démographique de Rome correspond à celui d'une ville industrielle. Il est donc très difficile, sans les ressources fournies par l'industrie, de mener une véritable politique sociale..."

Une vocation industrielle

Après avoir évoqué tous ces problèmes ("vous voyez, il est difficile de faire des miracles à Rome"), M. Argan donna les grandes lignes de l'action qu'il avait décidé de mener avant de démissionner, pour raisons de santé. "Il fallait d'abord lutter contre la spéculation immobilière, et notamment contre l'exploitation des terrains du centre de la ville. Il fallait engager un véritable bras de fer avec les propriétaires pour donner peu à peu aux gens le même droit de citoyenneté... Par ailleurs, il fallait éviter l'asphyxie du centre historique de la ville, sur lequel les périphéries pèsent lourdement. Nous avons décider d'opérer sur ces périphéries, en améliorant leurs équipements et leurs structures et de revaloriser le centre de la ville.

On ne peut pas faire de ce centre historique une sorte de réserve comme les Américains en faisaient pour les Peaux Rouges ! Je pense qu'il trouvera son second souffle dans une vocation qui soit à la fois politique et culturelle".

Après cet exposé, M. Giulio Carlo Argan répondit à diverses questions. Puis il quitta l'amphithéâtre en donnant aux apprentis architectes un fameux conseil : "L'architecture doit d'abord être une discipline d'avant garde. Elle peut changer le visage d'un monde qui n'est pas toujours charmant, il faut bien le dire ! Vous rencontrerez certainement sur votre route le diable, qui essaiera d'acheter votre âme. Gardez la : elle vous sera précieuse dans le service que vous devez rendre à la société !".



M.Giulio Carlo Argan avec M. Engrand, directeur de l'U.P.A.
(Ph. "La Voix du Nord")

Quelques réflexions sur l'urbanisme avec M. Giulio Carlo Argan, historien de l'Art et ancien maire d'une «Rome menacée...»

«Si dans toute discipline il y a une avant-garde, l'architecture doit être, elle, une discipline d'avant-garde...» Ainsi M. Giulio Carlo Argan, historien de l'Art, homme de gauche italien, a-t-il conclu une brève conférence donnée mardi à l'Unité Pédagogique d'Architecture, dans ses locaux de Villeneuve d'Ascq. M. Argan a séjourné deux jours dans la Métropole lilloise avant de gagner Paris pour y participer à un colloque sur l'urbanisme.

Homme de grande culture, spécialiste de l'art moderne, d'architecture et d'urbanisme, Giulio Carlo Argan est aussi un militant politique et syndical de longue date. C'est en 1976, il accepta de prendre la tête de la mairie de Rome, la Rome des années difficiles, celle d'Aldo Moro et des Brigades Rouges. Il vient d'en démissionner pour raisons de santé, mais n'en continue pas moins à alerter l'opinion publique internationale sur les menaces graves qui pèsent aujourd'hui sur la capitale italienne.

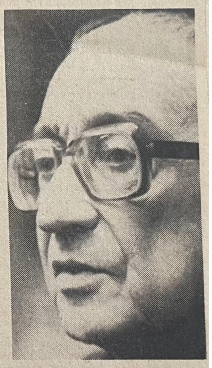
Deux fléaux principaux compromettent l'avenir souhaitable de cette cité. La pollution d'abord, gaz d'échappement notamment qui abîment et gangrènent les pierres séculaires. La spéculation immobilière aussi, qui aboutit à la mainmise de l'argent sur le cœur historique et en écarte de plus en plus certaines couches de la population.

«Alors, se plaît à répéter l'ancien maire de Rome, c'est la culture seule qui peut sauver la ville. Cette idée a germé avec notre arrivée au sein de l'assemblée communale. Et notre souci était de penser les rapports entre la politique et le culturel et non entre la politique et les affaires. Il ne s'agit pas pour nous de faire de la cité historique une réserve, comme les Américains l'ont fait avec les Indiens, mais bien de rendre à tous les Romains leur culture. Et de faire comprendre que le centre de Rome moderne ne peut pas, ne peut plus être celui de la Rome ancienne...»

Pour M. Argan, le cas de Rome est en quelque sorte exemplaire, et ce problème se pose ou se posera dans des termes identiques pour toutes les villes historiques du monde.

«La Rome des monuments historiques doit être réhabilitée. Au propre comme au figuré. La moitié de sa population, aujourd'hui, a plus de soixante ans. Les jeunes n'y peuvent plus vivre. Ce sont eux pourtant qui militent pour la préservation du patrimoine historique. Il faut en faire un centre culturel, ramener les étudiants, y promouvoir toutes formes de recherche...»

Bien évidemment, se pose alors le problème du financement, des sources d'investissement. La



ville n'est certes pas riche, reconnaît Giulio Carlo Argan, qui ajoute néanmoins, dans un sourire que, dans la culture aussi «la pauvreté est gardienne de la vertu...»

G.P.E.

N.E au 25.01.80

FIG 210 : Article de *La Voix du Nord* du 23 Janvier 1980 relatant la venue de Giulio Calo Argan que Ricardo Porro connaissait. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

Denis[551] dont le maître d'ouvrage est la *Sodedat 93* [FIG 207,208,209]. Ricardo Porro propose à Arnaud de la Chapelle de travailler chez lui sur le projet[552] . Celui-ci considère que cette période a été très formatrice, une concrétisation des études et une prise de conscience de la réalité. L'étudiant travaille avec d'autres à deux moments, dans un premier temps chez Ricardo Porro dans son appartement Rue Vergniaud à Paris pour la phase APD et dans un second temps pour la phase PRO DCE dans l'agence qu'il venait de créer dans le 11e au dernier étage d'un immeuble. Renaud de la Noue, le jeune associé de Ricardo Porro, avait une exigence de réalisme, de crédibilité, de faisabilité constructive. Lorsqu'Arnaud de la Chapelle travaille à l'agence, il ne trouve pas Ricardo Porro opérationnel .

> Aujourd'hui, si je compare avec ce que je fais en agence, on travaille en informatique et plus à la main, néanmoins la répartition des tâches est la même…moi je dirais que je ne suis pas sûr d'en faire beaucoup plus que ce que faisait Ricardo à l'époque… si ce n'est dans le contrôle précis des plans[553].

Ricardo Porro montre une attitude paternaliste, prépare des cocktails et fait la cuisine, occasions de créer un environnement qui devient la raison pour laquelle les étudiants ont beaucoup de plaisir à aller travailler chez lui. Pendant ce temps, Renaud de la noue fait la lecture des plans et les corrige. Arnaud de la Chapelle se souvient également des réunions de Ricardo Porro avec les BET, et les économistes qui se déroulaient dans l'appartement de son maître, un duplex qui permettait peu la confidentialité :

> L'économiste était force de proposition sur des économies en particulier sur le dessin des fenêtres qui était onéreux, sur leur multiplication, c'était des chassis individuels qu'il proposait de regrouper en des ensembles vitrés plus importants… Dans ces cas-là, Ricardo s'écriait : « refusé! »… « non, je ne les changerai pas! [554]».

Quand Arnaud de la Chapelle travaille sur le collège Elsa Triolet, il réprouve de dessiner certaines solutions formelles, par exemple des dessins en plan de rencontres triangulaires ou encore en pointe[555].

Selon De la Chapelle, Renaud de la Noue préfère travailler avec des personnes qu'il choisit plutôt que d'autres qui lui sont imposées par Ricardo Porro. Jérôme Houyez, étudiant à lille, rejoint De la Chapelle pour le PRO DCE. Ricardo Porro le considère à l'époque comme son meilleur élève, « un élément remarquable et particulièrement doué de l'atelier », « brillant en expression plastique » mais ses projets posant énormément de questions en terme de constructibilité, de réalité constructive, Houyez prend la décision de développer un de ses projets dans un atelier de construction. Pour De la Chapelle, « cette démarche était destinée à prendre le contre-pied de la réputation que Ricardo Porro avait dans l'école, c'est-à-dire de ne pas faire des projets d'architecture mais de faire de la sculpture ». La

---

[551] Voir à ce sujet Hubert Tonka, *Architectures et cie 2*, Paris, les Éd. du Demi-cercle, 1990. « Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », L'Architecture d'aujourd'hui, 1990, sept., n° 270.

[552] Voir à ce sujet l'entretien d'Arnaud de la chapelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[553] *Id,* Tome III.

[554] *Id.*

[555] *Id.* « Je me suis rendu compte plusieurs années après, que je retrouvais ces mêmes tracés dans l'architecture de Siza, qu'il y a quand même une parenté stylistique…ce qui fait que je ne suis pas surpris qu'en Italie, peut-être au Portugal et en Espagne, l'oeuvre de Ricardo soit regardée d'un autre oeil ». Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 211 et 212 : Photographies prises lors de la soutenance de diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Sont présents Stanislas fishker, Édith Girard et Philippe Louguet. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

construction commence en 1987. Ricardo Porro est tiré d'affaire.

Malgré toute cette aide et ce dévouement particulier, les étudiants sont rarement mis en avant lors d'articles qui concernent les projets de concours auxquels participe Ricardo Porro. L'emploi du pronom personnel à la première personne du singulier, du « Je » ou encore du « moi » y est récurrent et significatif. Alors que tous les concurrents se présentent par groupe et privilégient le « nous », seul Ricardo Porro ne le fait pas et ne tient pas compte du fait que Jean Robein tout juste diplômé, Patrick Fidelle, Patrick Cardon, Arnaud De la Chapelle, Jérôme Houyez ont largement contribué aux réponses aux concours. Cela marque une contradiction, celle d'une part de la formation d'une « école », d'un groupe qui oeuvre dans la même direction à l'Unité pédagogique d'architecture de Lille et celle de la non intégration des étudiants ou des jeunes architectes comme étant, tout comme lui, les acteurs officiels de la conception des projets de concours. Le groupe est officiel dans l'école, il ne l'est pas hors l'école.

II.III Les diplômes : un moment de célébration du professeur et du groupe

Le processus de formation en architecture et urbanisme dans l'atelier de Ricardo Porro repose largement sur la relation maître-élève, relation qui prend une forme particulière dans le cadre du projet de fin d'études. Si le diplôme est un moment de reconnaissance pour l'élève, il est également un reflet de l'impact du maître sur son parcours. La relation maître-élève s'articule également autour d'une influence plus subtile, celle de la vision architecturale du maître. Cette influence se ressent dans les choix formels, esthétiques, mais aussi méthodologiques de l'élève. Si la relation est réussie, l'élève s'inspire de la vision du maître, mais il s'en distingue aussi progressivement en apportant sa propre interprétation des enjeux architecturaux. Ainsi, bien que l'élève travaille sur son propre projet, il reste plus ou moins marqué par l'imprégnation de son maître.

Dans le cadre du diplôme, le projet présenté par les élèves n'est donc pas une oeuvre individuelle, mais il est également une traduction de l'enseignement reçu. Les membres du jury perçoivent cette influence qui se traduit le plus souvent par une cohérence de style, une approche commune ou une orientation théorique partagée. Le projet devient une forme de représentation de la pensée de Ricardo Porro. Au delà de son influence directe, il détient également un rôle fondamental de légitimation dans le parcours des élèves. Cette légitimité est particulièrement importante lors de la soutenance, notamment lorsque le travail est jugé par un jury externe. Le diplôme à travers le projet final incarne une forme de transmission de connaissances de génération en génération, le point culminant de cette transmission, marquant les élèves comme porteurs de l'héritage architectural de Ricardo Porro. Il devient une sorte de miroir du travail des élèves et de l'influence du maître.

Si le diplôme d'architecte est une reconnaissance fondamentale pour les élèves, il constitue également un moment où la figure du maître, Ricardo Porro, est mise en lumière. Ce processus de valorisation est double : il engage à la fois les élèves et le maître dans une reconnaissance symbolique

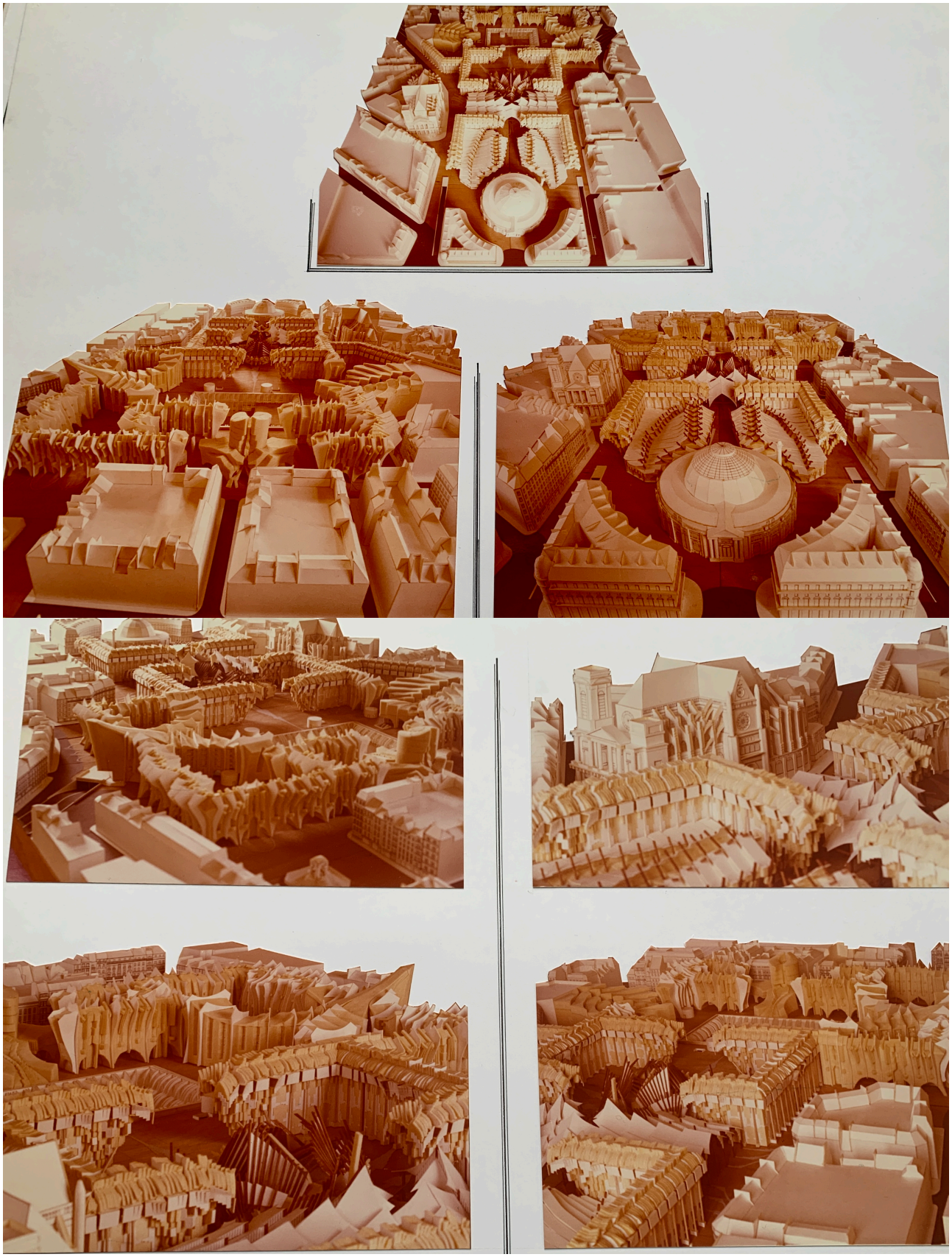


FIG 213 : Photographies de la maquette d'urbanisme du quartier des Halles à l'occasion du diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal en 1980. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

partagée. À travers la réussite des élèves, c'est indirectement le travail et la vision de Ricardo Porro qui sont honorés. Celui-ci transmet un héritage culturel et théorique et le diplôme devient un acte de filiation. Les élèves deviennent porteurs de la pensée et des valeurs de leur maître, contribuant ainsi à la pérennisation de sa vision. Le diplôme devient en quelque sorte une célébration partagée dans laquelle les élèves rendent hommage à leur maître. Enfin, Ricardo Porro peut continuer à être valorisé indirectement par la reconnaissance de son élève dans le milieu professionnel.

De fait, si la participation à des concours dans et hors l'atelier permettent à Ricardo Porro d'assoir son positionnement critique et son rayonnement dans le milieu architectural, c'est également le cas pour les moments des soutenances de diplômes et souvent au détriment des questions de l'habitant et de la participation puisque dans l'atelier de Ricardo Porro, la soutenance de diplôme montre plutôt un moment de célébration du professeur et de son groupe. Elle est le lieu de débats, de prise de position – celle du maître à laquelle les étudiants se rallient – qui s'inscrivent souvent contre la position d'autres enseignants-architectes.

Le premier diplôme de l' Unité pédagogique d'architecture de Lille est, en 1980, celui de deux étudiants de Ricardo Porro, Jean-Marie Choquelle qui deviendra son disciple et assistant et Christian Réal, aujourd'hui architecte à la Mairie de Lambersart [FIG 213]. Tous deux se connaissent depuis leur entrée à l'école et n'ont jamais changé de professeur d'atelier. Le traitement du quartier des halles à Paris, site choisi, a produit une réaction qui se traduit par le lancement en 1979 d'une consultation internationale organisée par le Syndicat de l'architecture mené par Jean Nouvel, Henri Ciriani, Pierre Soria et Patrick Colombier. Les 600 contre-projets pour les Halles sont destinés à provoquer une réflexion plus globale[556]. Ricardo Porro en propose d'ailleurs un avec son tout jeune associé Renaud De la Noue. Il prend soin de choisir un étudiant qui n'est pas issu de l'Unité pédagogique d'architecture de Lille mais d'UP7[557]. Dans la foulée, il propose ce sujet à Choquelle et Réal qui sont allés voir les contre-projets exposés à Paris. Le programme est celui du concours : des logements , un hôtel, des commerces, des équipements sociaux, des espaces extérieurs de rencontre, un auditorium, des équipements sportifs [FIG 214,215].

D'emblée, les étudiants se focalisent sur une métaphore « Un monde en crise » et sur les formes qui pourraient en découler. Leur travail plastique s'inspire des formes architecturales d'Antonio Gaudi.

---

[556] Marc Emery, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, pp. 2-40.

[557] Ricardo Porro et Renaud De la Noue, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris »,*L'Architecture d'Aujourd'hui n°208, avril 1980, p. 32.* Renaud De la Noue dira plus tard : « Quand il travaillait avec ses étudiants de Lille, ça ne marchait pas, il ne gagnait aucun concours ». Voir à ce sujet Giuli/De La Noue, Tome III.



FIG 214 : Photographies des logements collectifs à gauche. FIG 215 : Photographies du marché (Choquelle) et de l'auditorium (Réal) à droite. quartier des Halles .FIG 216 : Perspectives de Jean-Marie Choquelle. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

> À partir d'une trame très orthonormée imposée par le programme du concours dans un cadre assez rationnel qu'est la ville de Paris avec son plan d'urbanisme haussmannien,nous voulions, à partir de ces bases rigides qui transparaissent très bien sur le plan avec sa trame orthogonale, montrer avec les logements et les équipements l'idée de mouvement et d'un monde qui chancelle et marquer une réflexion sur un monde en crise[558].

Ce monde serait en crise du fait de la culture Pop, axée sur la société de consommation. Ricardo Porro leur donne la référence du château de Chambord qui a une base très rationnelle montrant « une folie qui coiffe la raison », c'est-à-dire cette toiture avec ses débauches de lucarnes et de cheminées.

Dans un premier temps, les étudiants procèdent à l'élaboration de maquettes d'étude. Une première maquette d'urbanisme à petite échelle présente les trois monuments les plus importants du site, l'église Saint Eustache, la Bourse de Commerce de Paris et la fontaine des Innocents. La maquette finale leur demande un investissement important d'environ une année – elle a pour dimensions à peu près quatre mètres par deux mètres cinquante et est reproduite à l'échelle du 1/250 e . Cette échelle correspond à celle du cahier des charges du concours. Choquelle et Réal s'inspirent des façades qui sont données sur les vues en élévation du programme pour les monter en maquette. Après la correction par Ricardo Porro de la phase d'étude d'urbanisme dont la maquette est exposée à la mairie de Leforêt, ils créent chacun un projet de logements collectifs. Les logements de Réal donnent l'image d'un mouvement avec des façades qui se penchent et ceux de Choquelle montrent une structure instable et qui finit par s'écrouler. Christian Réal propose ensuite une bibliothèque-médiathèque, une patinoire, un autre équipement sportif, une halle centrale dont Jean-Marie Choquelle établit juste la structure. Celui-ci s'attelle à une Maison pour tous[559]. Enfin, un petit dossier indique les idées directrices. Aquarelles et photographies permettent de donner une ambiance au projet [FIG 216, 217].

Le jury du diplôme est composé d'Édith Girard, membre du groupe UNO aux côtés de Ciriani dont l'élève Michel Bourdeau a été l'un des cinq lauréats du concours en 1980, de Philippe Louguet, de Stanislas Fisher et de Paul Bossard qui finalement est absent [FIG 211,212]. Ce moment de diplôme permet de mettre en débat des pensées architecturales contradictoires, celle de Rossi que les étudiants fustigent et qui est tournée vers une réponse typologique et la permanence symbolique avec une trame urbaine régulière qui a pour volonté la restitution d'une identité urbaine perdue. La proposition de contre-projet de Rossi en 1980 est d'ailleurs marquée par une grande rigueur géométrique inspirée de la ville classique européenne. Sa logique est celle de la mémoire collective avec des références à l'architecture historique. Une autre position contradictoire, celle des modernistes engagés, défenseurs d'une architecture tournée vers l'avenir comme celle de Ciriani et de Fiszer qui critiquent tout repli historiciste, dénonce une approche formelle, coupée des réalités et revendique une architecture plus

---

[558] Voir l'entretien de Christian Réal mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[559] Voir à ce sujet l'entretien de Jean-Marie Choquelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

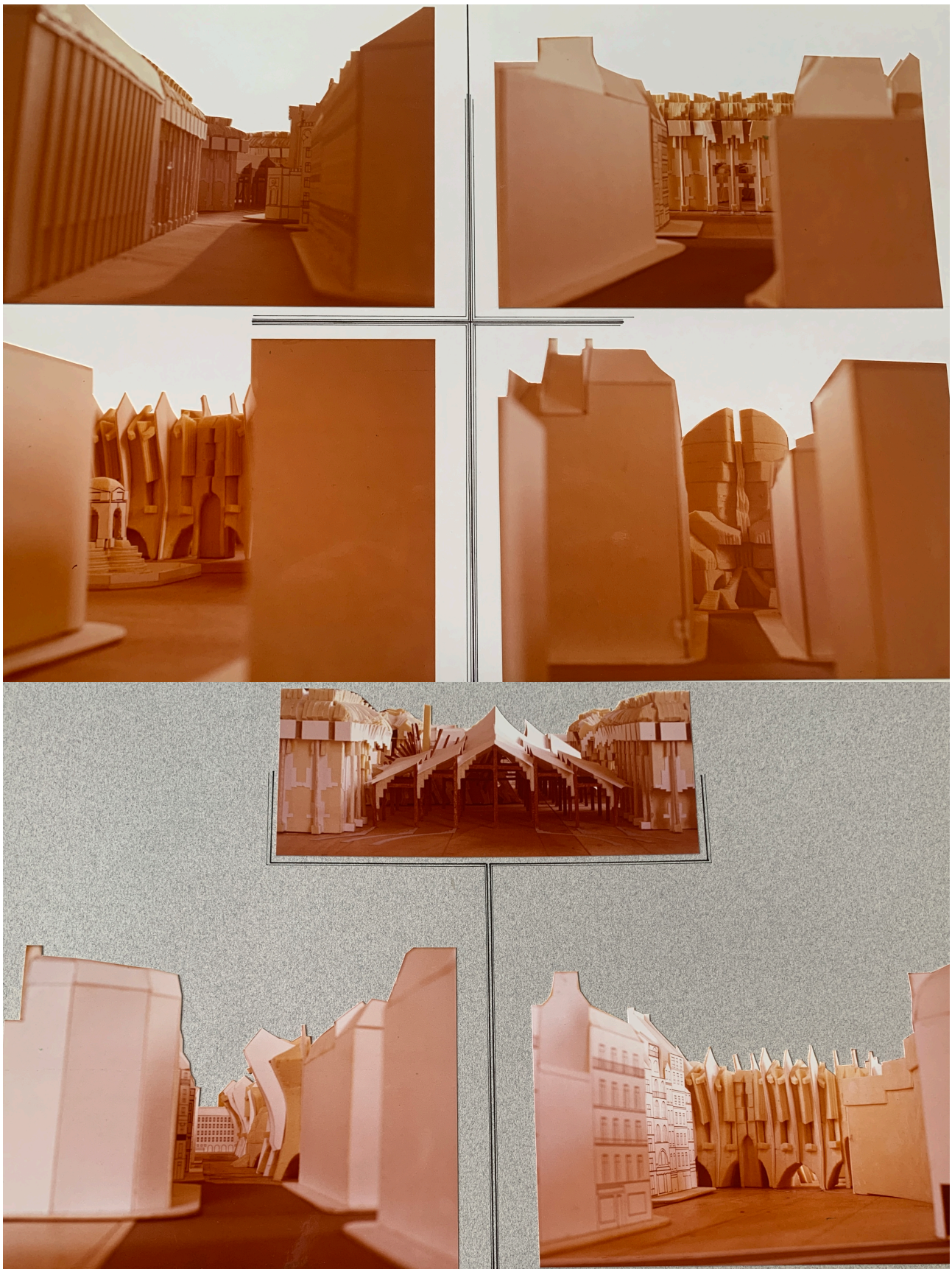


FIG 217 : Photographies d'ambiance. Maquette pour le diplôme du quartier des Halles de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle.

sociale, fonctionnelle, tournée vers des éléments concrets[560]. D'autre part, la question de la participation n'est pas du tout abordée lors de la présentation de ce projet. L'architecture est trop importante pour la laisser à qui que ce soit d'autre[561] contrairement à l'approche de Giancarlo Di Carlo ou encore celle d'Henri Lefevre. La méthode de Giancarlo di Carlo menée depuis 1959 quand celui-ci rejoint Team X, groupe contestataire issu des CIAM et appliquée à la conception du projet d'architecture repose sur deux notions-clefs, d'une part celle de la participation des habitants en amont du projet fondée sur une écoute active qui guide le processus de conception et d'autre part, celle de lectures du territoire, du contexte, qui permettent de reconnaître les traces de l'histoire des villes sur lesquelles vont se sédimenter de nouvelles empreintes, de comprendre les paysages et les modes de vie des habitants, l'*ambiente*. Cette conception de l'*ambiente* chez De Carlo n'est pas la même que celle de Ricardo Porro pour qui l'*ambiente* est un contexte mental, la tradition culturelle d'un lieu et non la prise en compte d'un contexte social.

Le projet d'immeubles de Jean-Marie Choquelle pour le trou des Halles est publié dans le catalogue de l'exposition « La modernité ou l'esprit du temps » , exposition à l'occasion de la Biennale de Paris en 1982[562]. La publication du projet est annoncée par Patrice Goulet dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* mais ne sera pas effective[563][564]. Le projet a été récemment publié dans l'ouvrage de Jean-Louis Violeau*, Les Halles, de la contre culture aux cultures parallèles* aux côtés de celui de Ricardo Porro :

> Ricardo Porro, très en verve, se place sous la protection de Saint Jean. Investi de la « fureur de Dieu », il jette tous azimuts une architecture échevelée, confuse, repliée sur elle-même en un tourbillon, battant l'air de belles voiles blanches qui lui font des cornettes aigües….Pendant ce temps, un groupe d'étudiants lillois, sans doute de ses élèves, ordonne une grande dispersion panique d'architectures, organiques dans le sens le plus étroit du mot : ailes de libellules, formes abondantes et molles, muqueuses, bouches charnues. Un projet comestible et convulsif comme les aimait Dali[565].

Un autre diplôme, celui de l'étudiant vénezuelien Miguel Acosta, de Serge Théret, de Pascal Marchant et de Jean-Max Haccart en 1982, porte sur un aménagement de la ville de Barcelone qui, sortie de la dictature franquiste, entre dans une phase de ré-appropriation démocratique de l'espace urbain. Un concours d'idées est lancé par la municipalité à Barcelone cette même année afin de régénérer la ville par un projet urbain, dans la perspective des Jeux Olympiques de 1992. Barcelone est

---

560 Ciriani quittera d'ailleurs son statut de membre du jury pour la Consultation Internationale.

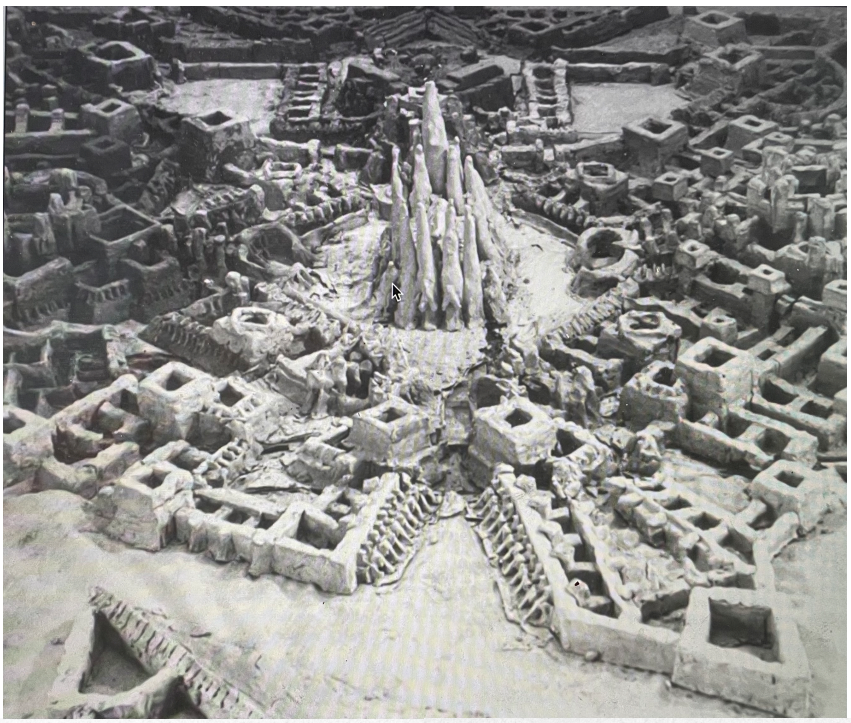
561 Alors que De Carlo pense que « L'architecture est trop importante pour être laissée aux seuls architectes ». Giancarlo De Carlo (1971), *L'architettura della partecipazione* (a cura di Sara Marini, Quodlibet habitat, 2015.

562 *La modernité ou l'Esprit du Temps*, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, pp. 190.

563 Seul le projet de Jean-Marie Choquelle est mentionné, un désaccord s'installe entre les deux jeunes diplômés et le projet n'y sera malheureusement pas publié.

564 Voir *AIC* n°182, avril-mai 1981, p. 11.

565 Jean-Louis Violeau, *Les Halles, de la contre-culture aux cultures parallèles,* Éditions B2, Paris, 2018, p. 440.



ECOLE DE LILLE

Miguel Acosta, Jean-Max Haccart, Pascal Marchant, Serge Theret.

Ils ne sont pas nombreux. Deux choses les rapprochent : leur sensibilité et leur besoin de culture... L'essentiel est, je le crois, que tous sont persuadés qu'au quotidien, il faut superposer le mythe, autrement dit, que leur problème est de réaliser des projets où l'homme est présent en tant que corps mais aussi en tant qu'âme ». C'était ainsi que Ricardo Porro présentait ces élèves lors de la première exposition de leurs travaux à Paris en 1981.

Quatre d'entre eux viennent de passer leur diplôme. Voilà la première phase de leur projet : l'aménagement du quartier qui entoure la Sagrada Familia à Barcelone. Chacun d'entre eux a ensuite étudié à fond l'un des bâtiments clé de ce projet.

Dans un cadre urbanistique très précis, le plan Cerdà de Barcelona, nous avons voulu développer un ensemble urbain pour 15 000 habitants autour de la Sagrada Familia d'Antonio Gaudi. Cœur de l'ensemble, elle devient le centre d'une croix à partir duquel notre projet rayonne, se développe, explose. Nous considérons sa construction achevée et développons une série de quartiers urbains en fonction du jeu de significations que l'on y découvre. C'est ainsi que les thèmes traités par Gaudi trouvent un écho et une continuité dans notre urbanisme : les équipements les plus importants (Plaza de Toros, écoles d'Art, musée, théâtre et grand marché) sont placés suivant l'axe longitudinal de la croix, celui de la façade de la Gloire, tandis que sur l'axe transversal sont implantés deux hôtels aux sommets des quartiers qui sont développés à l'opposé des façades de la Passion et de la Nativité. Deux autres axes, en diagonale, partent l'un vers le Barrio de la Gracia et l'autre vers l'hôpital San Pablo.

Pourquoi la croix ? Le projet dans son ensemble, est une croix. La notion de sacralisation des lieux, voire d'exorcisme, se manifeste dans le jeu manichéiste d'opposition entre les quartiers et les équipements : les quartiers présentent un aspect dur, sec, qui dégénère, pourrit pour ainsi dire jusqu'à devenir organique, vitaliste, dans les équipements les plus importants pour aboutir au cœur déchiré du centre, la Sagrada Familia. Image de la chair meurtrie, l'organisation fonctionnelle des quartiers s'établit suivant les concepts de l'urbanisme de communication : noyaux de vie (250-350 habitants) autour ou partenaires d'une garderie ou d'un centre de bricolage ; unités de vie (1 000-1 500 habitants) autour d'une

UN QUARTIER AUTOUR DE LA SAGRADA FAMILIA

Projet de diplôme.

FIG 218 : Photographie de la maquette d'étude d'urbanisme du diplôme de Miguel Acosta , Serge Théret, Jean-Louis Haccart et Pascal Marchant. Source : Archives de Miguel Acosta.

FIG 219 : Article de Patrice Goulet publié dans la Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* et intitulé « École de Lille : un quartier autour de la Sagrada Familia » , n°284, décembre 1982., pp. 64-65.

une ville post-industrielle marquée par la dégradation des quartiers du centre et notamment une fracture entre le centre et la périphérie. Le projet doit requalifier les espaces publics, reconnecter les quartiers, repenser la ville tout en respectant le tissu urbain existant et non par de grands gestes autoritaires, proposer des interventions fragmentées[566] et coordonnées à l'échelle humaine, enfin favoriser une urbanité nouvelle, faite de proximité, de continuité et d'usage et mémoire. Il s'agit de travailler par coutures urbaines, de redessiner de nombreuses places, l'espace vide devenant lieu de vie, de mémoire et de lien social. Le rôle de la typologie urbaine est primordial dans ce projet. Cette démarche rejoint certains principes d'Aldo Rossi comme celui de la valorisation de la mémoire urbaine, des formes historiques, de l'espace public comme lieu collectif, mais également certains aspects de la pensée d' Henri Ciriani qui prône une architecture civique, au service du quotidien, sans formalisme excessif. Dans un sens, ce concours cherche à montrer qu'il est possible de penser une ville moderne, vivante sans effacer son histoire. D'autre part, le concours mise sur des projets ancrés dans les lieux et pensés avec les habitants[567], menés par des équipes pluridisciplinaires, un concours mené par les catalans, menés par des équipes pluridisciplinaires, un concours mené par les catalans, pour les barcelonais. Ce concours ouvrira la voie à l'expérience urbaine barcelonaise citée en exemple dans les années 1990 et influencera la manière de faire du projet urbain contextuel et évolutif et marquera le retour d'une pensée urbaine qualitative, loin des logiques autoritaires ou des grands ensembles.

Le jury du diplôme est composé du directeur de l'école Gérard Engrand, d'Edith Girard à nouveau et d'Alain Sarfati. L'approche des quatre étudiants de Ricardo Porro est loin de répondre aux exigences du concours. En effet, munis d'un ordre de mission du Consulat d'Espagne, les quatre étudiants visitent Barcelone durant un mois et l'architecture de Gaudi[568]. Ils choisissent de restructurer le quartier de la *Sagrada Familia*, « casser » le plan *Cerda* et créer un urbanisme dédié aux piétons, un « urbanisme de communication » [FIG 219] Ils développent ainsi un ensemble urbain de 15000 habitants dans un premier temps avec la réalisation d'une maquette en terre [FIG 218] puis dans un second temps en balsa[569] [FIG 220]. C'est en effet un bel objet, une belle composition. La *Sagrada* devient le centre d'une croix à partir duquel le projet rayonne et se développe. L'image de la croix permet au groupe de manifester une notion de sacralisation des lieux. Le groupe reprend les thèmes développés par Gaudi qui trouvent un écho dans leur urbanisme. Les équipements les plus importants comme la *Plaza de Toros* (Miguel Acosta), les écoles d'Art (Jean-Maxime Haccart) , le musée (Pascal Marchant), le théâtre (Serge Théret) et le grand marché sont placés suivant l'axe longitudinal de la

---

566 Voir à ce sujet David Mangin, *Le Projet urbain,* Parenthèses, 2004. Mangin consacre plusieurs pages à l'expérience barcelonaise comme modèle du projet urbain contemporain.

567 Voir à ce sujet Oriol Bohigas, *Barcelone. Portrait de ville*, Actes Sud,

568 Voir à ce sujet l'entretien de Miguel Acosta mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

569 Celle-ci sera longtemps exposée puis trônera dans le bureau des différents directeurs de l'école jusqu'à disparaître.

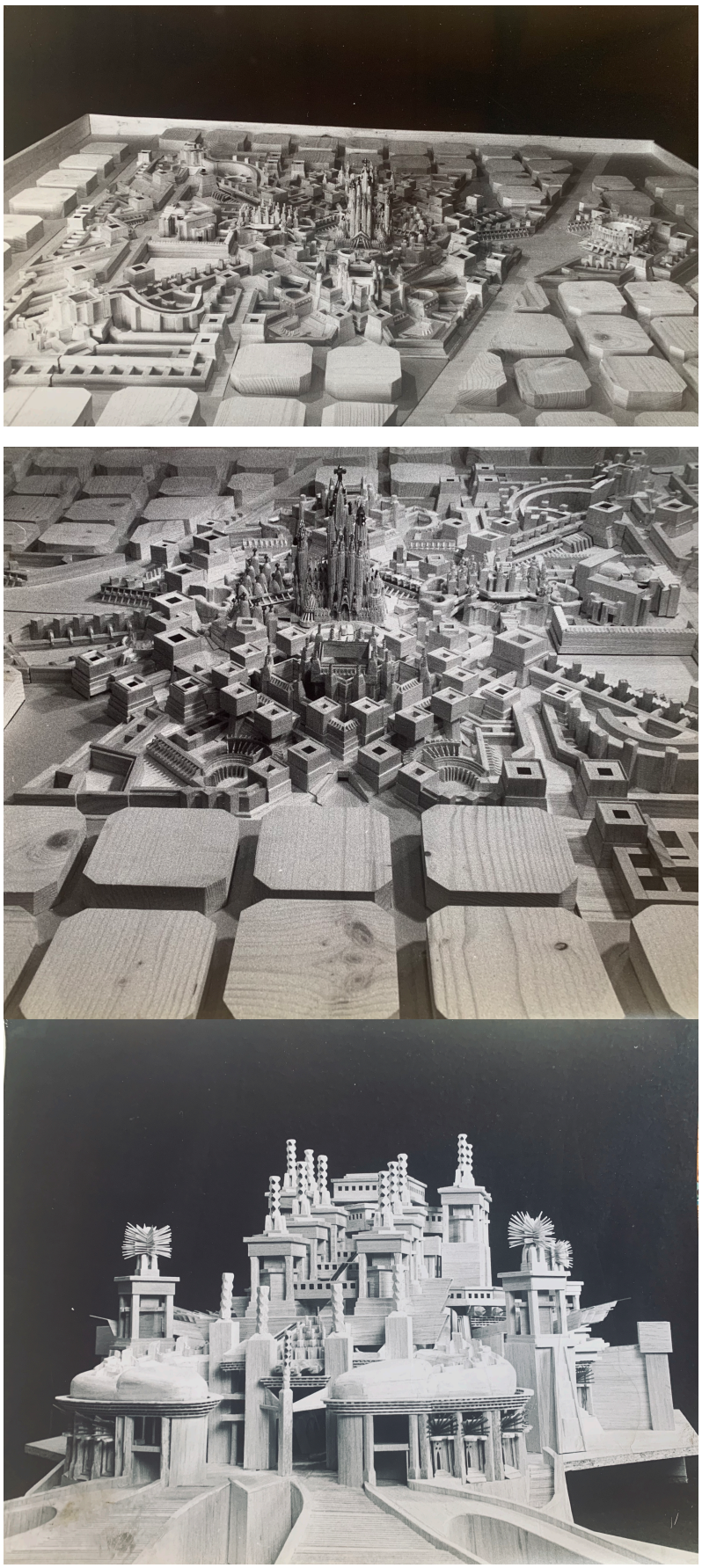


FIG 220 : Photographies des maquettes du projet de diplôme de Serge Théret, Pascal Marchant, Jean-Louis Haccart, Miguel Acosta. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

croix, celui de la façade de la Gloire. Deux hôtels sont implantés sur l'axe transversal dans les quartiers développés à l'opposé des façades de la Passion et de la Nativité. Le groupe crée deux autres axes, l'un qui va vers le *Barrio de la Gracia* et l'autre vers l'hôpital *San Gracio*. Par un jeu maniériste, les étudiants opposent les quartiers qui présentent un aspect dur et les équipements organiques, vitalistes. L'organisation des quartiers est établie suivant le concept d' « urbanisme de communication » : noyaux de vie (250 à 300 habitants) autour d'une garderie et d'un centre de bricolage; unités de vie (1000 à 1500 habitants) autour d'une école; unités de voisinage (2000-3500 habitants) en fonction d'un grand équipement et ainsi de suite jusqu'à la formation de quartiers s'organisant autour de la place de la *Sagrada Familia*. Des logements collectifs, noyaux de vie, s'organisent autour d'une cour et d'une place pour les unités de vie. Les quartiers de la Passion et de la Nativité ayant l'image de collines sont construits sur des étages de parkings et sur la circulation des voitures laissant les espaces libres aux piétons.

Ainsi, le groupe crée une ville dans la ville, juxtapose un quartier restructuré au plan Cerda et cherche à donner une continuité à la *Sagrada Familia*. Leur urbanisme se veut comme une dialectique et une « transition entre la *Sagrada Familia* et la Barcelone de *Cerda* ». Les quartiers se veulent comme un rappel du *Barrio Gotico* de Barcelone et les équipements dialoguent avec la *Sagrada* : « la Plaza de Toros développe la notion d'Enfer, les écoles d'Art sont la reprise des tours de la *Sagrada* » qui fait figure de montagne dégoulinante. Cet urbanisme est la mise en scène du monde dans lequel nous vivons, celui de la crise, la philosophie du crépuscule, un monde en train de mourir et l'autre en train de naitre. Cette conception du bien et du mal est présente chez Gaudi, chez Saint-Augustin : « Satan, c'est le prince de ce monde » ou encore chez Schopenhauer. Pour Acosta, « La *Sagrada Familia* est le chant universel de la souffrance, l'homme, l'espèce, l'univers entre la vie et la mort ». Dans un quartier où la figuration est déjà largement à l'honneur avec la *Sagrada Familia*, les étudiants n'opposent pas de bâtiments aux formes plus simples, geste qui permettrait de la mettre en valeur. Au contraire, la composition proposée peut être comparée à un acte chirurgical invasif. Rien ne répond aux préoccupations de la municipalité si ce n'est l'attention à la séparation voitures/piétons. Les étudiants ont produit une belle composition et dans la Revue L'Architecture d'Aujourd'hui, il n'est encore pas question des habitants ni de leur participation. Ici, c'est Dieu qui participe et parle.

Ces deux projets de diplômes reflètent la pensée de Ricardo Porro et sont l'oeuvre de disciples. Ils sont marqués par l'imitation et la fidélité, par une forme de transmission spirituelle et intellectuelle, dans une sorte de compagnonnage. Certains disciples fidèles perpétuent l'oeuvre de leur maître tandis que d'autres prennent un peu leurs distances, c'est le cas pour le troisième exemple de diplôme choisi et présenté ici. Les disciples s'y veulent à la fois héritiers et inventeurs, fidèles et libres. L'influence du maître reste une force limitée. Les étudiants ont appris à penser avec leur maître et au delà de lui. Antonio-Pedro de Souza, Philippe Escudié et Bertrand Lecharny qui est d'origine belge choisissent le site d'Anvers. En 1983, le Zoo d'Anvers est classé monument national ce qui marque une étape

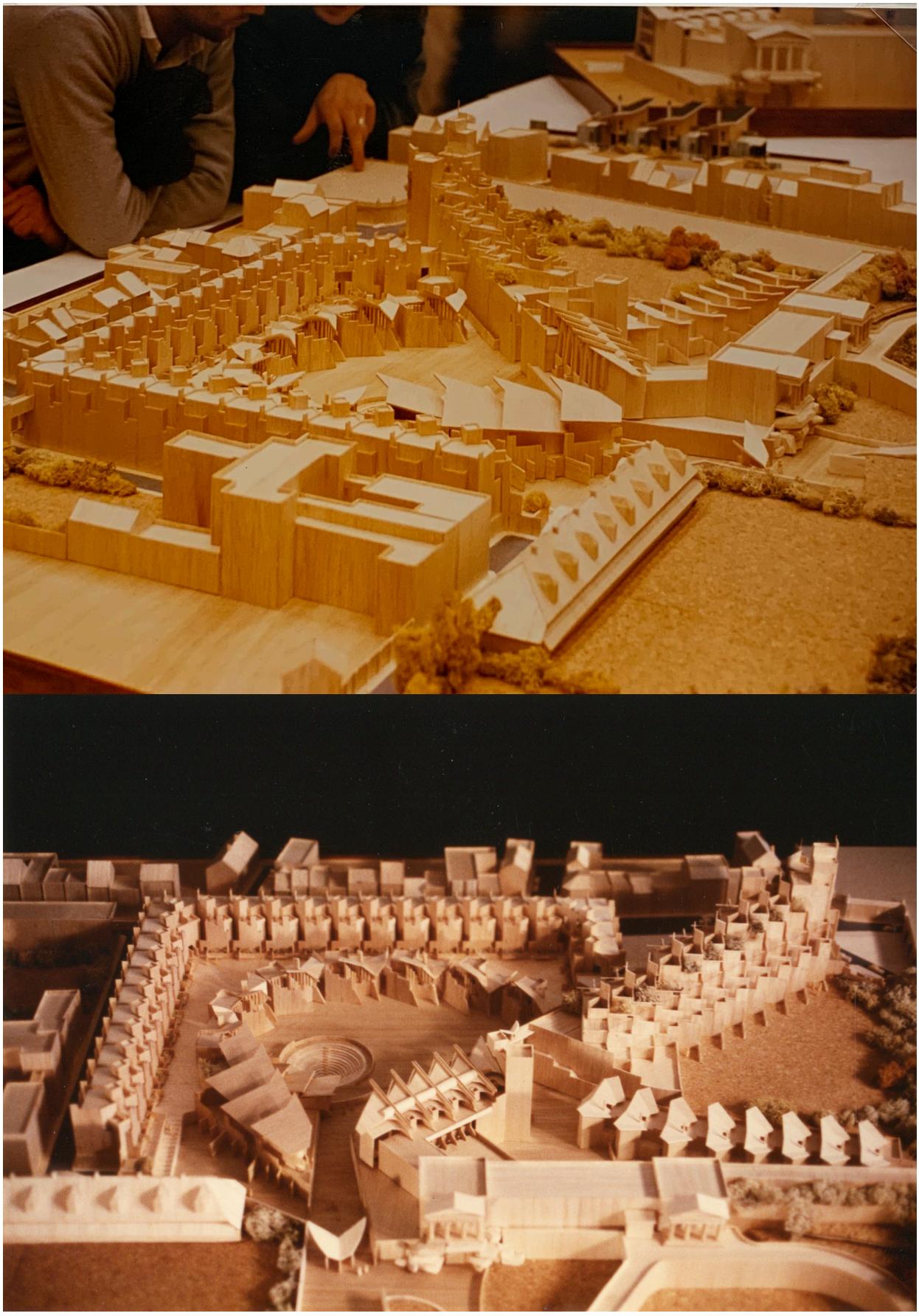


FIG 221 : Photographies de la maquette d'urbanisme du projet de diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle et de Pedro Antonio de Souza.

importante dans la préservation de son patrimoine architectural et culturel. Ce classement permet la protection de structures historiques comme le temple égyptien construit en 1856 et le bâtiment des antilopes en 1861 tout en ouvrant la voie à des projets de rénovation et d'aménagement du zoo et du quartier du Museum. De fait, le groupe choisit ce site parce qu'il est propice à une restructuration et au développement de leur projet. Ils souhaitent réaliser un urbanisme de rencontre pour les différentes communautés.

Leur soutenance de diplôme, véritable spectacle se déroule en 1984 dans le grand amphithéâtre de l'école d'architecture de Lille qui est plein[570]. Une grande maquette d'urbanisme en balsa, des maquettes de bâtiments au 2/100e et au 1/100e avec des plans, des coupes, des perspectives ainsi que des photographies sont exposés. Le site comprend la gare, le zoo et l'axe principal qui mène à la place d'Anvers. Le projet établit un lien dialectique entre un bâtiment de recherche religieuse (Bertrand Lecharny), le zoo d'Anvers et le Muséum (Antonio Pedro de Souza) [FIG 222] et un hôtel (Philippe Escudié). La première difficulté est de relier le terrain avec le centre ville en créant une entrée importante avec des bâtiments à usage de commerces en RDC [FIG 221] et des logements au dessus [FIG 223] afin de prolonger un peu la notion commerciale trouvée dans l'avenue principale. C'est un quartier d'affaires très important, le quartier diamantaire.

L'étude et la prise en compte des communautés sont importantes pour ce diplôme. Même si la charge poétique du jardin zoologique est indéniable à Anvers, il y a surtout cette idée de mouvements et d'échanges. Le quartier de la gare est en fait l'intersection précise de plusieurs courants religieux, de plusieurs communautés religieuses importantes : tout d'abord, le quartier de la voie ferrée qui est le quartier juif des diamantaires, ensuite celui de la communauté musulmane qui est très importante et enfin celui de la communauté anversoise chrétienne. L'équipe souhaite que chaque communauté trouve sa force et sa propre identité dans le projet qui est le centre de rencontre de ces opposés et donner des réponses à un problème de logements. Ils précisent qu'il ne s'agit pas de faire une démonstration mais plutôt d'analyser l'architecture d'Anvers. La première idée est de faire un point d'arrêt sur le monde du jardin zoologique et la seconde sur la question du temps qui passe, du devenir de l'homme concrétisé par le centre de rencontre religieuse.

Conscients que la métaphore du projet doit être suggérée de façon discrète, le temps qui passe est traité à travers la notion de ruine qu'ils schématisent. Le centre de recherche ainsi que les logements créés montrent des éléments superposés à différents niveaux d'époques. Le jardin zoologique est déjà un raccourci temporal étant donné qu'il met en juxtaposition des éléments qui n'appartiennent pas à la même époque ce qui crée un aspect étonnant. Le formalisme discret des logements permet de donner davantage de valeurs aux équipements. D'autre part, la voie ferrée n'est pas subie mais mise en valeur et même affirmée, ce qui est également un élément primordial qui a

[570] L'existence d'une vidéo de cette soutenance a permis à l'auteure d'apprécier la forme et le contenu de cette soutenance. Cette vidéo a été mise à la disposition de l'auteure par Antonio Pedro De Souza.

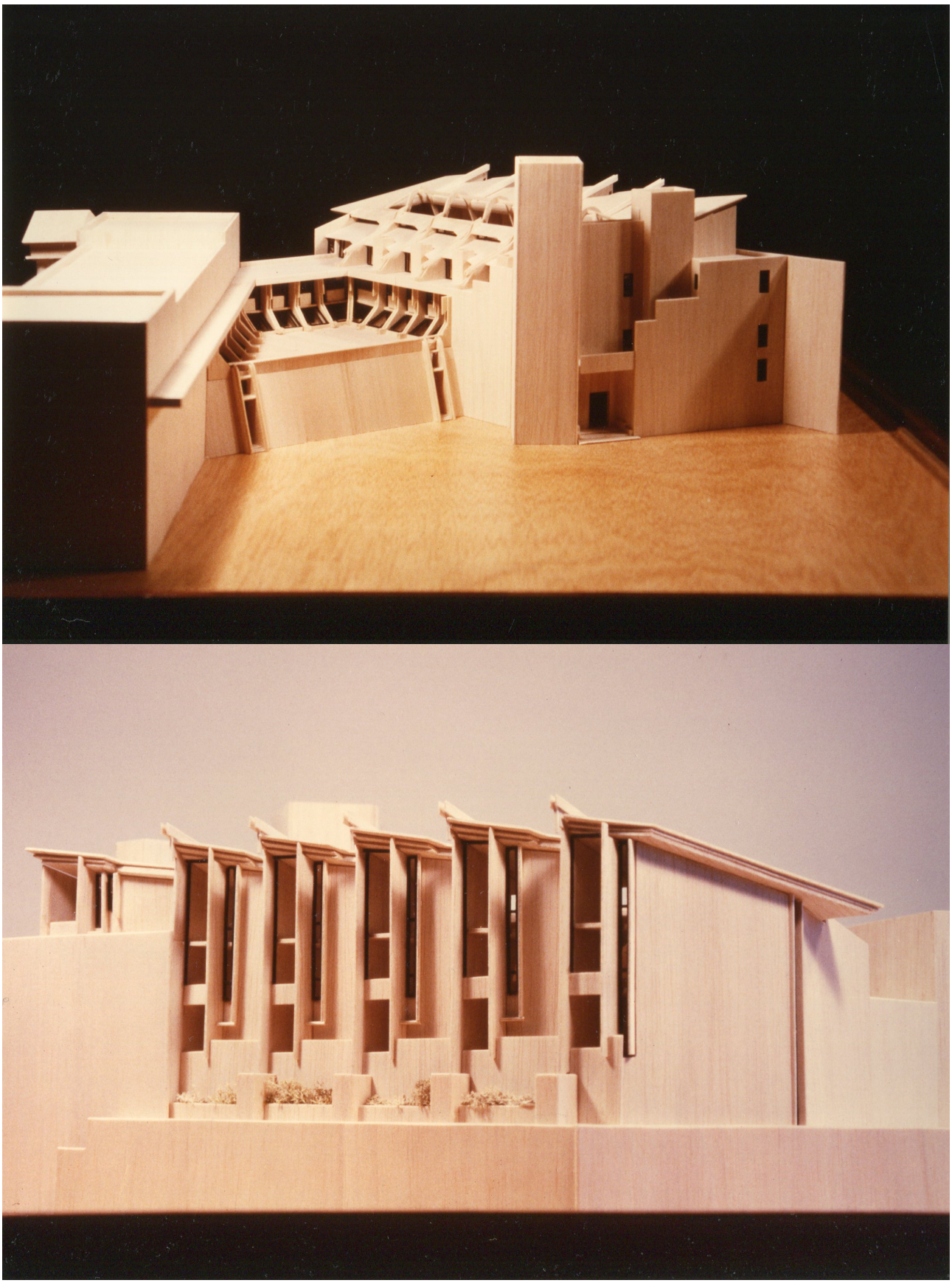


FIG 222 : Projet de Museum. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Pedro Antonio de Souza.

compté dans le choix du terrain. La gare marque le premier porche qui introduit le piéton depuis le quartier commerçant jusqu'au centre. Une fois franchie, les toits en forme d'oiseaux permettent d'accentuer l'idée de mouvement. Ensuite, une deuxième ligne de force est marquée par l'Hôtel et l'extension du Muséum. Un deuxième porche montre que l'on entre dans un monde volontairement clos et mystérieux du fait de l'impression donnée de fermeture.Le problème de l'individualité des projets et de la composition d'ensemble est très important. Le groupe ne souhaite pas poser des objets qui aient chacun en eux-mêmes une valeur fondamentale mais traiter une composition d'ensemble. Des bâtiments les plus simples possibles délimitent une zonede leur terrain. Ils ont d'un côté une façade nette et de l'autre, une façade intérieure plus évidente qui commence à amener la position des bâtiments créés.

Bertrand Lecharny développe sept maisons individuelles et un forum qui est le point central du centre de rencontre et de recherche religieuse avec bibliothèque et lieu d'exposition. En dessous de ce forum se tient le véritable point central du centre de rencontre religieuse et le point de rencontre du projet. Les étudiants ont montré de l'importance à comprendre et entendre les différentes communautés religieuses et à qui ils s'adressaient. Plusieurs éléments reprennent de façon symbolique les courants monothéistes d'Anvers. Les étudiants se sont par exemple inspirés de l'univers fantastique du centre religieux de Jérusalem et l'expriment au moyen de petits passages, de pentes, de petites portes.

L"extension du Muséum de De Souza comprend une grande salle d'exposition, des services techniques pour entreposer et traiter les squelettes et animaux à exposer, une salle de conférences. Le muséum existant montre un lien très important avec le zoo. De Souza compose avec le reste du projet en retrouvant des rythmes dans les éléments de toitures. L'orientation est dans le prolongement de l'hôtel de Philippe Escudié afin de renforcer la notion de diagonale que le groupe désire exprimer.

L'hôtel d'Escudié est considéré comme un bâtiment à l'échelle de la ville, du quartier des affaires, du quartier diamantaire. Il comprend 110 chambres avec des services importants. Le RDC est une partie assez haute, tout de même 25 m de hauteur, qui mène à des zones attractives par une grande colonne vertébrale qui détermine un ensemble de commerces avec une poussée très attrayante vers le restaurant, le bar et le salon de thé. Au milieu se trouve un ensemble planté et qui permet d'éclairer les sous-sols. À l'étage se trouve les chambres avec des salles de détente, de jeux, de gymnastique et des salles de conférences accessibles par des passerelles et qui disposent d'une terrasse qui peut être occupé par des expositions. Quatre plans représentent les quatre types de chambres créées. Les parkings sont sous la dalle et les accès se font par des ascenseurs. Il pense aux handicapés notamment qui doivent pouvoir accéder facilement. Des sorties sont prévues en cas d'incendie également. Escudié considère qu'il a voulu donner à son bâtiment une notion urbaine, notion que n'ont pas les grandes chaines d'hôtel : « L'hôtel est dans la ville mais la ville est aussi un hôtel ». Cette notion est montrée dans les perspectives qu'il a dessinées et dans lesquelles on peut distinguer les notions de rues, de places. Des photos de la maquette sont proposées qui donnent une atmosphère différente, plus optimiste au projet. Les dessins en perspectives du hall, de la rue donnent un aspect plus surréaliste, un peu irréel mais



FIG 223 : Projet de logements collectifs pour Anvers. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.

Escudié considère que cela participe à l'ambiance qu'il souhaite donner.

Le groupe par ce projet souhaite ajouter à l'échelle de l'homme une autre échelle, celle de foi et d'espérance. Le jury n'est pas composé cette fois-ci de personnalités parisiennes mais d'un architecte anversois, du directeur du zoo et d'un prêtre catholique qui habite Anvers depuis 50 ans. Il reconnait que la voie ferrée de la gare centrale pose un fameux problème à la ville et admire le courage des étudiants d'avoir travaillé de ce côté là de la ville. Le directeur du jardin zoologique considère que le jardin a besoin de s'étendre et qu'il faut trouver des projets comme ceux que proposent le groupe pour y parvenir. Il considère que la façon dont ils combinent cet agrandissement avec une élévation de pensée est remarquable pour continuer à maintenir le standing de ce jardin zoologique qui souffre, outre d'un manque de place mais à certains égards d'un manque d'imagination. Un théologien invité est frappé par l'audace de mettre au centre de ce projet une rencontre religieuse. Il y voit surtout une invitation à tout homme qui réfléchit et qui cherche dans la voie de l'humanisme, la voie de la réflexion personnelle. Comme théologien, il se réjouit que l'homme soit au centre du projet. Cependant, il se demande pourquoi les étudiants ont utilisé la muraille dans leur projet pour créer un centre oecuménique qui plutôt que de tourner le dos devrait s'ouvrir à la population. La muraille correspond à une notion évidente de séparation mais pour le groupe, elle permet d'intimiser certaines parties et est ouverte par des brèches. Bernard Guy, professeur à l'école, demande des précisions quant aux matériaux, aux couleurs, à la typologie des briques, pierres ou autre. La couleur permet de relier les bâtiments crées par les trois étudiants. Les étudiants ont pensé au parpaing enduit qui permet différentes couleurs et au bois (À Anvers, le port est proche, les bateaux sont en bois, le bois est courant), du *shingle*, de l'ardoise et des toitures terrasses. Il considèrent également la végétation utilisée abondamment comme un matériau. La question de la brique et de la pierre est posée. Escudié considère que le parpaing peut remplacer la brique traditionnelle.

L'idée de porter écoute et attention à des personnes de confessions différentes est appréciée par le jury même si elles ne sont pas toutes représentées au moment de la soutenance. La prise en compte de l'architecture existante est également un point positif du projet. La question de la « table rase » est absente du projet. Cependant, les discussions lors de la soutenance portent sur les problèmes qu'engendrent une démarche essentiellement axée sur la symbolique dans un projet, même si les étudiants s'en sont nettement affranchis lors de la soutenance. Ces trois étudiants auront une carrière brillante[571] du fait de leurs capacités à s'approprier de façon critique et personnelle cet enseignement. En effet, il existe diverses façons de recevoir un enseignement tel que celui là.

---

[571] « Cofondateur de l'agence Escudié-Fermaut, Philippe Escudié s'est éteint le 9 juillet, à l'âge de 53 ans, des suites d'une longue maladie. Associé à Jean-François Fermaut à la tête d'une agence d'une trentaine de collaborateurs installée à Tourcoing, il était une figure incontournable de la création architecturale du Nord-Pas-de-Calais » in Le Moniteur, 20 Juillet 2012. Bertrand Lecharny est associé à Thibault Luyten à Anvers. Il propose des rénovations de qualité. Antonio Pedro De Souza crée l'agence Parallèle qui montre son intérêt pour la construction publique. PARALLELE a acquis une grande expérience dans le secteur de la santé et du médico-social , où elle est une des agences expertes au niveau régional, hôpitaux, psychiatries, MAS, SSR, résidences. Voir l'entretien d'Antonio Pedro De Souza mené par l'auteur au Tome 3 de cette thèse.



FIG 224 : Ricardo Porro sculptant les étudiants de son atelier. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer?

Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro est un processus complexe d'appropriation, d'interprétation et parfois de remise en question. Selon la personnalité de l'étudiant, la méthode de l'enseignant et le contexte d'apprentissage, la réception de cet enseignement a produit soit une simple reproduction du savoir, soit l'émergence d'une pensée critique et autonome. Comment la réception de l'enseignement de Ricardo Porro a-t-elle influencé la construction personnelle et professionnelle des étudiants de l'atelier ? L'enseignant est-il parvenu à « faire école » et à avoir une filiation ? Il s'agit tout d'abord de déterminer les facteurs qui conditionnent cette réception avant d'en analyser les formes et les éventuels effets durables.

III.I Les facteurs influençant la réception de l'enseignement de Ricardo Porro

III. I. I La qualité de la transmission : pédagogie, clarté, inspiration.

La qualité de la transmission est un élément déterminant dans la réception de l'enseignement de Ricardo Porro. Elle repose sur la clarté de son discours et au delà, sur la capacité de l'enseignant à rendre vivants les contenus, ce qui en influence profondément la réception. Ricardo Porro, passionné, capable de transmettre son enthousiasme crée un climat propice à l'engagement intellectuel. L'authenticité de l'architecte, la cohérence entre ce qu'il enseigne et ce qu'il incarne donne toute sa force à la transmission et transforme l'enseignement en une véritable rencontre intellectuelle.

La qualité de la transmission dépend aussi de la pédagogie utilisée. La capacité de Ricardo Porro à relier théorie et pratique la renforce. Les entretiens de l'enseignant et de ses étudiants menés par Patrice Goulet au début des années 1980 à propos de la tradition et de la modernité montrent combien Ricardo Porro tient au dialogue avec eux [572] mais oriente le plus souvent leurs réponses. La devise de Ricardo Porro « Soyez-vous-mêmes [573]» est contradictoire et ne produit pas l'effet escompté, notamment chez les étudiants les plus jeunes et les plus malléables. D'autre part, un enseignement de qualité ne devrait pas se limiter à exposer des règles, imposer ses références mais plutôt inviter à se questionner sur d'autres pratiques ou encourager l'étudiant à penser par lui-même en plus d'expérimenter des formes et de nourrir sa créativité.

Dès son arrivée à Lille, enseignant une théorie qui s'intéresse aux phénomènes conditionnant une architecture ou un urbanisme, ces mêmes phénomènes devenant les conditions de possibilité d'un projet et qui ne sont ni constructifs, ni de l'ordre de la matérialité mais le plus souvent symboliques,

---

[572] Voir à ce sujet les entretiens de Ricardo Porro et de ses étudiants menés par Patrice Goulet au Tome III.

[573] Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III.

Ricardo Porro s'appuie sur une interprétation subjective de la « tradition » culturelle des lieux où doivent se situer les projets selon un *corpus* présélectionné. Même si cette pédagogie est claire et induit une application pratique en atelier, elle est lacunaire. En effet, elle ne fait aucunement référence ni ne renvoie aux enseignements de Sciences Sociales comme c'est le cas pour nombre d'ateliers où ils sont convoqués – par exemple ceux de *Sociologie Urbaine* par Michel Cassette ou encore ceux de *Géographie urbaine* par Dominique Mons – qui permettent de donner des outils de travail. De plus, la présentation des discours architecturaux et urbanistiques dans l'atelier se résume à la critique rapide, épidermique et peu scientifique de la pensée d'Aldo Rossi sur laquelle de nombreux enseignants dans les nouvelles UP s'appuient. De fait, les étudiants ont pour seul point d'ancrage et se réfèrent à la seule vision de Ricardo Porro. Enfin, l'application du modèle de l'unité de voisinage rend mimétiques les compositions des projets et réduit les possibilités de réponses urbanistiques.

Cependant, là où Ricardo excelle, c'est dans le temps[574] et l'aide qu'il octroie à ses étudiants, notamment pour l'inspiration et le déclenchement des projets des étudiants dont les codes sont le plus souvent expressionnistes. L'expression « Une idée, une image » qualifie la marche à suivre en atelier mais Ricardo Porro impose à ses étudiants un code esthétique, un système symbolique basé sur ses propres modèles culturels[575] et sur un mode de vie étranger à toute une série de population qui est susceptible de ne pas comprendre, de subir cette architecture. D'une part, ce système symbolique, un expressionnisme figuratif parfois inquiétant est représentatif de la névrose récurrente du maître qui n'est pas forcément celle des autres membres de l'atelier ni des usagers et d'autre part, ces modèles culturels ne peuvent pas être les données de bases suffisantes d'un enseignement d'atelier. En effet, la prise en compte respectable du goût des masses ne réside pas dans un style mais davantage dans la qualité des espaces donnés aux architectures les plus banales. Après 1968 et pour nombre d'enseignants qui se réfèrent à *La Tendenza,* l'enseignement de l'architecture n'a pas pour but de créer le génie et préconise de développer des problématiques d'intervention envisagées en termes de quantité et de répétitivité typologique plutôt qu'en termes de développement des subjectivités, fondés sur l'inédit et l'original. Des différences peuvent se manifester mais dans une parole singulière inscrite dans le typique[576]. L'évaluation des étudiants dans l'atelier de Ricardo Porro se fait moins sur l'apport théorique important des architectes de *La Tendenza* comme Aldo Rossi ou Vittorio Gregotti que sur leur inspiration et leur créativité formelle qui sont le plus souvent induites par celles de leur maître.

---

574 « Alors qu'il était parisien, il était très présent pour ses étudiants et passait le temps nécessaire avec eux » : c'est ce souvenir qu'a de Ricardo Porro son ancien étudiant en Histoire que fut Richard Klein, Professeur émérite de l'ENSAPL aujourd'hui. Voir à ce sujet l'entretien de Richard Klein mené par l'auteur de cette thèse au Tome III.

575 L'ensemble des entretiens des étudiants de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet entre 1981 et 1984 montre très bien le mimétisme des références du maître et des élèves.

576 Patrice Goulet en 1981 fait une remarque pertinente à Ricardo Porro: « Faut-il être aussi expressif en matière d'habitat? ».Voir à ce sujet les entretiens de Ricardo Porro menés par Patrice Goulet au Tome III.

De fait, il est possible de dire que le modèle pédagogique appliqué par Ricardo Porro en atelier est une modèle descendant. Le maître est la source principale du savoir qui est transmis de façon claire et structurée par une articulation théorie/pratique et par l'application récurrente d'un concept urbanistique. Ce modèle pose des bases théoriques propres à l'enseignant et laisse peu de place à l'interaction avec les étudiants ou avec d'autres enseignants puisque, même si dans les faits, Ricardo Porro invite ses étudiants à s'exprimer, à dialoguer dans un style socratique[577]les étudiants doivent être en accord avec son discours critique et formel.

II.I.II Les dispositions des étudiants : motivation, sensibilité et culture préalable

La première disposition pour intégrer l'atelier de Ricardo Porro est la motivation. Ce qui est le plus fondamental pour suivre l'atelier de Ricardo Porro, c'est la capacité de travail et de persévérance des étudiants qui entrent dans l'atelier. La qualité des maquettes, on l'a vu, demande un travail considérable, parfois au détriment de leur santé. D'autre part, les étudiants, ce qui leur est préjudiciable, ne peuvent assister à l'ensemble des cours donnés par les autres enseignants, faute de temps[578]. Ils se consacrent le plus souvent entièrement à l'atelier et à l'élaboration des maquettes.

D'autre part, si un étudiant a une certaine sensibilité pour l'Art, il sera plus réceptif à la transmission de l'enseignement de Ricardo Porro. La plupart de ses étudiants s'intéressent à l'ensemble des arts comme la peinture, la sculpture, le théâtre, l'Opéra et le cinéma, voire les pratiquent[579]. Selon Ricardo Porro, c'est une des conditions pour faire partie de l'atelier[580]. De plus, ils ont pour certains une certaine sensibilité religieuse ou spirituelle. L'emploi d'un vocabulaire lié à l'Apocalypse ou encore à la Jérusalem céleste et véhiculé par l'enseignant est récurrent dans l'atelier[581]. Cet emploi est lié à la propre sensibilité de Ricardo Porro et à la tendance au catastrophisme très élevée chez lui après la mort de son fils en 1975. Menace de guerres, d'attentats, d'explosions nucléaires, dérives de la société de consommation, manque de communication[582] sont des critiques sociétales récurrentes dans l'atelier

---

577 Voir à ce sujet les entretiens menés par Patrice Goulet de Ricardo Porro et ses étudiants au sujet de la tradition et de la modernité au Tome III de cette thèse.

578 Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

579 Patrice Goulet en 1981 considère que les étudiants de Porro sont des « monstres », en décalage avec les autres étudiants de l'école puisqu'ils lisent énormément, écoutent de la musique classique plutôt que contemporaine. Voir l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.

580 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III.

581 Denis Delbaere, professeur à l'ENSAPL et son élève en cours théorique durant deux années de 1987 à 1989 considère que cela pose problème après 1968, période fortement marquée marquée par l'athéisme. « Sa conception était historiciste, élitiste, presque aristocratique et religieuse ce qui était totalement inacceptable en France. Il y avait un petit côté compagnon du devoir, architecte du Moyen-âge proche du catholicisme ». Voir à ce sujet l'entretien de Denis Delbaere mené par l'auteur au Tome III.

582 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III de cette thèse.



FIG 225 : Yilmaz Kuymku, un des premiers étudiants de Ricardo Porro en 1976, diplômé en 1983. 1980. Sur les photos, on peut constater l'aménagement de l'espace de l'atelier cloisonné par des armoires. Source : Archives de Yilmaz Kumku.

prétexte à la symbolique religieuse. Les projets deviennent des moyens critiques de la société contemporaine, prônent un retour vers un passé idéalisé, en somme sont réactionnaires.

Enfin, la maturité intellectuelle conditionne la réception de cet enseignement. Certains étudiants, grâce à leur expérience de vie, leur sensibilité ou leur culture préalable comprennent d'emblée Ricardo Porro et font de cet enseignement un matériau qu'ils interrogent. Pour d'autres, c'est beaucoup plus compliqué puisqu'ils n'ont pas eu accès à un niveau de culture aussi élevé. Ils doivent combler leurs lacunes, notamment littéraires. Les nombreuses références données par Ricardo Porro sèment souvent le trouble chez l'étudiant qui ne parvient parfois plus à faire le tri. Or, les étudiants de l'atelier sont parfois très jeunes, sont exténués par le travail et craquent parfois, dépassés par l'exigence de leur maître. Cependant, ils sont libres de quitter l'atelier définitivement. Certains restent, d'autres partent.

II.I.III L'environnement spatial, institutionnel et relationnel

II.I.III. I Comment monter un atelier fermé dans un plateau ouvert?

L'environnement spatial dans lequel se déroule l'enseignement de Ricardo Porro a une influence majeure sur la manière dont il est reçu. Les cours d'atelier se déroulent dans une des parties d'un plateau ouvert, puisque Pierre Eldin lors de la conception de la nouvelle UP de Villeneuve d'Ascq[583] a choisi cette configuration pour le Rez de chaussée. Cependant, rapidement, les étudiants de Ricardo Porro s'isolent, construisent des murs à l'aide d'armoires [FIG 225], s'approprient un espace plus intime comme pour montrer qu'ils appartiennent à un groupe à part même si les frontières de l'atelier sont poreuses et s'il est possible d'aller les voir travailler de jour comme de nuit. Des maquettes y sont exposées aux murs, comme des tableaux. Les étudiants travaillent également chez eux et organisent des dîners, souvent payés par le maître, qui sont l'occasion d'échanger sur la société mais également d'avoir un regard critique (pédant?) sur les propositions dans les autres ateliers. Cette propension à se mettre à l'écart physiquement aussi bien dans l'enceinte de l'école que dans les repas pris en dehors contribuent à ce que les autres étudiants de l'école considèrent cet atelier comme élitiste et singulier.

L'environnement institutionnel et relationnel a également une influence sur l'enseignement de Ricardo Porro. Cet environnement façonne le cadre d'action de l'enseignant. Les enseignants se sont tous connus avant le recrutement [584] et ont fait leurs études ensemble à à l'école des Beaux-Arts de Lille ou en Belgique, à l'Institution St Luc de Tournai. Il subsiste un esprit très 1968 dans la nouvelle Unité

---

[583] L'institut universitaire d'architecture et d'urbanisme – l' IUAU créé en 1968 – avait présenté en 1973 un avant-projet de l'architecte et enseignant Pierre Eldin pour cette nouvelle unité, projet dont la construction se termine début 1977. Le déménagement en avril 1977 s'organise de façon compliquée selon Gérard Engrand, directeur: « Nous avons déménagé à Pâques, ce qui est stupide. Je n'avais pas du tout conscience de ce que ça voulait dire de déménager une école. Je me souviens que cette année-là, ça avait été dur, dur, dur ».

[584] Voir à ce sujet l'entretien de Richard Klein mené par l'auteur au Tome III.



FIG 226 : Ricardo Porro dans l'atelier à Lille en 1985. Source : *Courtesy* Gabriella Porro.

pédagogique. Ricardo Porro ainsi que Paul Bossard sont recrutés pour leur parcours et leur approche singulière. De 1976 à 1986 environ, Ricardo Porro a une totale liberté pédagogique puisque le directeur Gérard Engrand[585] le soutient[586] et même enseigne à ses côtés l'histoire. Cependant, le fait de vouloir créer « une école dans l'école », de fait, se mettre à l'écart et le revendiquer et de plus, nommer son atelier « L'école de Lille » , c'est-à-dire se constituer représentant de l'architecture qui doit se construire à Lille[587] est problématique vis à vis des enseignements dispensés dans les autres ateliers. D'autre part, Ricardo Porro montre une grande ségrégation par le choix des étudiants, choisis plutôt de sexe masculin[588], plutôt homosexuels[589] et surtout, très doués en dessin[590]. Cette ségrégation inappropriée est de plus en plus décriée et installe petit à petit une distance avec le directeur Gérard Engrand et les autres professeurs.

III.I.III.II Un choix théorique peu démocratique

L'environnement institutionnel et relationnel qui montre des changements significatifs durant la période où Ricardo Porro enseigne à Lille (1976-1990) façonne lui aussi son enseignement. Dès 1976, il officie dans une organisation horizontale du cursus de la nouvelle Unité pédagogique de Lille, divisée en trois cycles par année. Cette division comprend à l'entrée un cycle d'acquisition de connaissances pluridisciplinaires dont l'architecture est quasiment absente depuis 1968. Le *cursus* d'enseignement du premier cycle de deux ans est déterminé suivant cinq modules : Initiation à l'architecture, expression plastique, sciences humaines et sociales, mathématiques et construction. Les étudiants sont groupés par

---

585 Ricardo Porro débute son enseignement à la rentrée de l'année scolaire 1976-1977 à l'école des Beaux-Arts de Lille section Architecture 97 Boulevard Carnot. Gérard Engrand, directeur nommé la même année – Il a suivi une formation sociologique et philosophique – le recrute alors qu'il est adressé par Jean-Pierre Halévy, ancien directeur de l'École d'architecture de Strasbourg. Jean-Pierre Halévy (1927-2005) ancien attaché culturel au Brésil et auteur d'ouvrages sur le Brésil. Membre fondateur du CERA, Centre d'études et de recherche architecturales (Paris), directeur du Centre d'études supérieures d'histoire et de conservation des monuments anciens. Spécialiste de Marcel Proust et de Daniel Halévy.

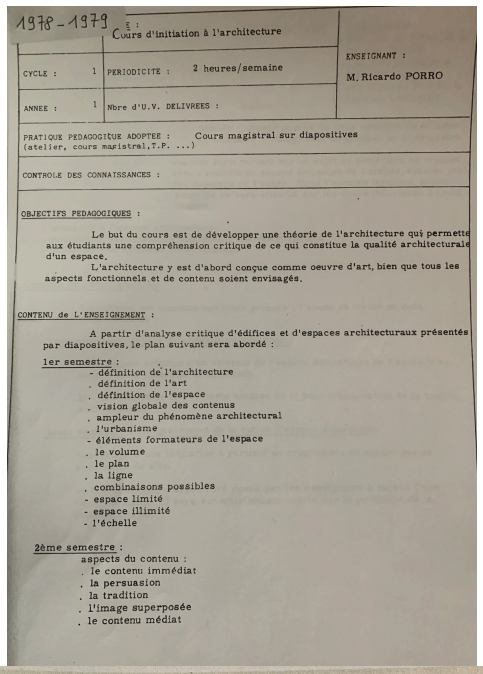
586 Gérard Engrand considère que l'école avait pour lui deux obstacles : « Le premier c'est le local, vraiment c'était des copains, ils se connaissaient tous, ils avaient fait leurs études en même temps, moitié en Belgique moitié à Lille et il y avait quand même un côté local qui m'était insupportable … J'avais trouvé qu'il fallait de la différence, des gens qui étonnent et j'ai trouvé deux profs comme ça, le premier c'est Ricardo et presque immédiatement dans la foulée, Paul Bossard ». Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure de cette thèse.

587 Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par Patrice Goulet au Tome III. Fidelle énonce en 1981 « Il n'y a pas d'architecture à Lille ».

588 Voir à ce sujet les entretiens de Clotilde Barbry et de Renée Bacqueville mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

589 Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure au Tome III.

590 Voir à ce sujet l'entretien de Denis Delbaere mené par l'auteure au Tome III.



1978 - 1979

Cours d'initiation à l'architecture

CYCLE : 1 | PERIODICITE : 2 heures/semaine | ENSEIGNANT : M. Ricardo PORRO

ANNEE : 1 | Nbre d'U.V. DELIVREES :

PRATIQUE PEDAGOGIQUE ADOPTEE : Cours magistral sur diapositives
(atelier, cours magistral, T.P. ...)

CONTROLE DES CONNAISSANCES :

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

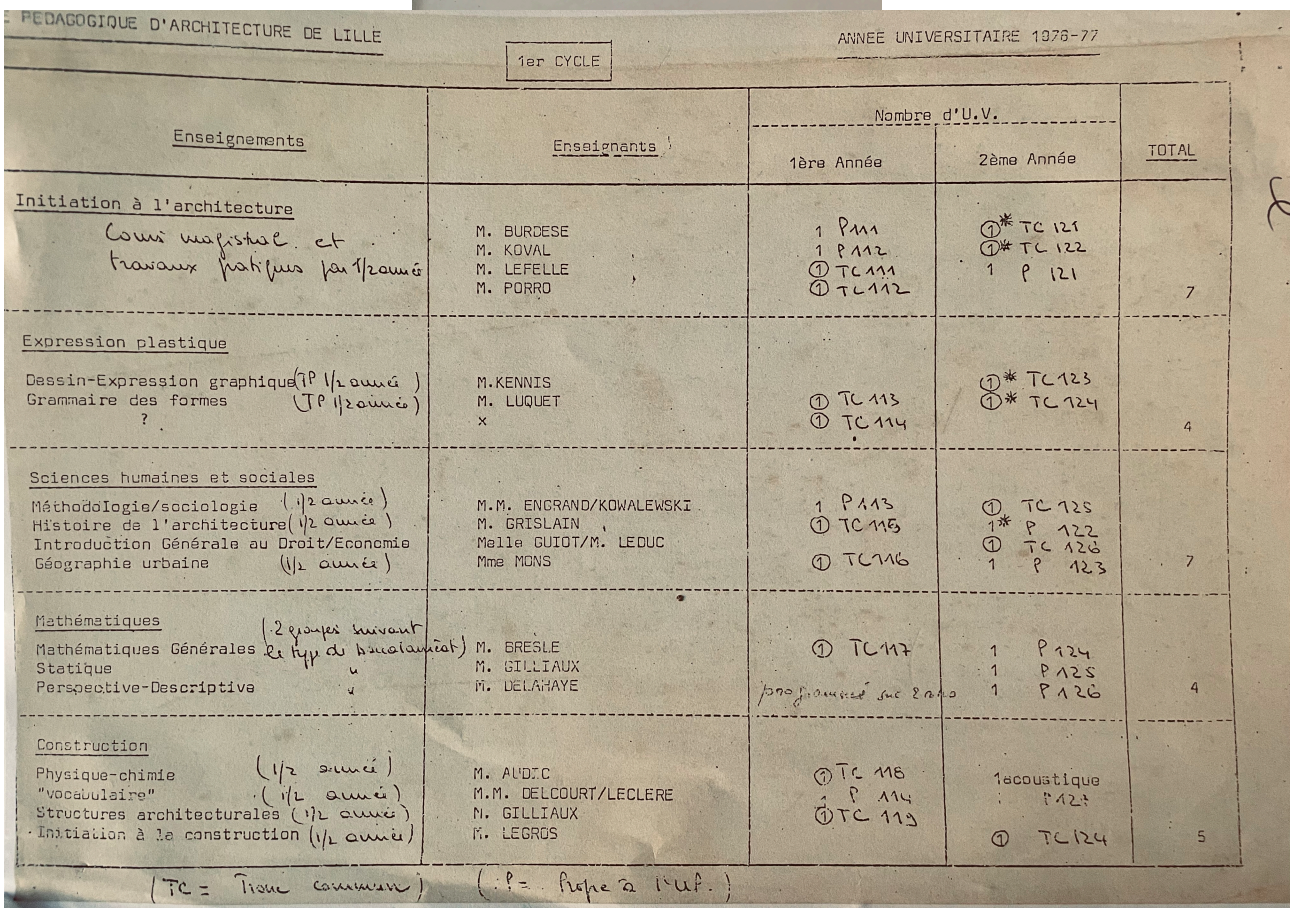
Le but du cours est de développer une théorie de l'architecture qui permette aux étudiants une compréhension critique de ce qui constitue la qualité architecturale d'un espace.
L'architecture y est d'abord conçue comme oeuvre d'art, bien que tous les aspects fonctionnels et de contenu soient envisagés.

CONTENU de L'ENSEIGNEMENT :

A partir d'analyse critique d'édifices et d'espaces architecturaux présentés par diapositives, le plan suivant sera abordé :

1er semestre :
- définition de l'architecture
. définition de l'art
. définition de l'espace
. vision globale des contenus
. ampleur du phénomène architectural
. l'urbanisme
- éléments formateurs de l'espace
. le volume
. le plan
. la ligne
. combinaisons possibles
- espace limité
- espace illimité
- l'échelle

2ème semestre :
aspects du contenu :
. le contenu immédiat
. la persuasion
. la tradition
. l'image superposée
. le contenu médiat



PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE — 1er CYCLE — ANNEE UNIVERSITAIRE 1976-77

Enseignements	Enseignants	Nombre d'U.V. 1ère Année	Nombre d'U.V. 2ème Année	TOTAL
Initiation à l'architecture Cours magistraux et travaux pratiques par 1/2 année	M. BURDESE M. KOVAL M. LEFELLE M. PORRO	1 P111 1 P112 ① TC111 ① TC112	①* TC 121 ①* TC 122 1 P 121	7
Expression plastique Dessin-Expression graphique (TP 1/2 année) Grammaire des formes (TP 1/2 année) ?	M. KENNIS M. LUQUET x	① TC 113 ① TC 114	①* TC 123 ①* TC 124	4
Sciences humaines et sociales Méthodologie/sociologie (1/2 année) Histoire de l'architecture (1/2 année) Introduction Générale au Droit/Economie Géographie urbaine (1/2 année)	M.M. ENGRAND/KOWALEWSKI M. GRISLAIN Melle GUIOT/M. LEDUC Mme MONS	1 P113 ① TC115 ① TC116	① TC 125 1* P 122 ① TC 126 1 P 123	7
Mathématiques (2 groupes suivant le type de baccalauréat) Mathématiques Générales Statique Perspective-Descriptive	M. BRESLE M. GILLIAUX M. DELAHAYE	① TC117 programmé sur 2 ans	1 P 124 1 P 125 1 P 126	4
Construction Physique-chimie (1/2 année) "vocabulaire" (1/2 année) Structures architecturales (1/2 année) Initiation à la construction (1/2 année)	M. AUDIC M.M. DELCOURT/LECLERE M. GILLIAUX M. LEGROS	① TC 118 1 P 114 ① TC 119	1acoustique P 127 ① TC 124	5

(TC = Tronc commun) (P = Propre à l'U.P.)

FIG 227 : Feuillet précisant le contenu du cours d'Initiation à l'Architecture de 1ère année de Ricardo Porro. Année 1978/1979. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 228 : Feuillet précisant le nom des enseignants de TD associés au cours d'Initiation de Ricardo Porro. 1976/1977. Source : Archives de l'ENSAPL. Non répertoriées.

ordre alphabétique en atelier et ont chaque trimestre un enseignant différent[591]. Les enseignants de travaux pratiques du module Initiation, Jean-Claude Burdèse, Serge Koval et François Lefelle[592] [FIG] proposent la conception de projets qui se résument à de petits travaux pratiques[593]. Des cours de descriptive et de perspective sont donnés afin de parvenir à répondre à ces exercices[594].

Le module Initiation à l'architecture implique un retour à la théorie appliquée à la pratique. Ricardo Porro, conscient qu'il doit s'intégrer petit à petit dans l'école[595] ne monte pas dès 1977 un atelier de première année et ne donne pas encore de cours d'Histoire qui sont attribués à Françoise Véry et Jean-Étienne Grislain mais prend en charge un cours magistral d'Initiation [FIG 227] ce qui lui permet d'envisager de relier la théorie[596] et la pratique dans son atelier de quatrième année. Or, ce cours est donné à l'ensemble des étudiants de 1 ère année ce qui est problématique puisqu'il y enseigne sa théorie *Les cinq aspects du contenu* comme si elle était la condition *sinequanone* d'un projet pour tous les étudiants entrant à l'école alors qu'il n'est pas l'enseignant d'atelier de tous. L'architecture développée dans l'atelier de Ricardo Porro est le champ dans lequel s'exprime une recherche formelle qui dépasse les limites d'une simple adéquation de la forme à la fonction. Les délires du XIXe siècle, puis les réalisations de Gropius à ses débuts, d'Aalto, de Louis Kahn témoignent que chez Ricardo Porro, la forme garde toujours ses droits, même face aux impératifs économiques et idéologiques les plus contraignants. Or, dans les autres ateliers, cette recherche aussi formelle n'est pas aussi développée et pour certains, l'atelier est même encore le lieu et le prétexte de l'application des théories fonctionnalistes ou celles des membres de la *Tendenza*.

Même si l'école développe des positions très éclectiques, ce cours d'initiation montre un *corpus* orienté alors qu'il aurait pu se baser sur davantage de neutralité. Le cours ne développe ni les approches de Philippe Panerai sur la reconnaissance des tissus urbains anciens et leur transformation contemporaine défendant une approche sensible et contextuelle de la ville, ni celle de Jean Castex sur l'analyse historique et typologique des villes à travers le prisme de l'îlot urbain, de la rue et de la relation entre bâti et espace public. Ceux-ci font une critique de l'urbanisme moderne du fait de sa rupture avec les formes historiques, du choix de la *tabula rasa* urbaine que Ricardo Porro a tendance à appliquer en atelier. La pensée de ces deux architectes, urbanistes et professeurs à UP3 que Ricardo Porro a côtoyé à l'occasion du concours des Halles en 1967 et de son diplôme français en 1969 est pourtant développée

---

591 Voir à ce sujet les entretiens de Patrick Fidelle et de jean-Marie Choquelle menés par l'auteure au Tome III. Jean-Marie Choquelle qui entre en quatrième année à l'arrivée de Ricardo Porro a pour enseignants d'atelier Frank Bassez au premier trimestre, puis Thierry Verbiest au second et aura Ricardo Porro au troisième dans un atelier qui n'est pas encore vertical.

592 Voir FIG

593 *Id.*

594 I*d.*

595 Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure au Tome III.

596 Ricardo Porro vient de rédiger son essai théorique dans la Revue *Psicon.*

METHODOLOGIE DE LA LECTURE ET DE L'ECRITURE

GERARD ENGRAND

METHODOLOGIE :

Objectifs pédagogiques : ce cours est complémentaire de l'ensemble des cours du champ disciplinaire sciences humaines. Il est centré sur :

. l'apprentissage d'une méthode rigoureuse de lecture
. l'apprentissage de le mise en forme écrite de ses idées
. un enseignement de la démarche scientifique et une initiation à l'épistémologie des sciences humaines.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

1. exercices de lecture et de mise en forme à partir d'un texte exemplaire dans sa forme démonstrative.
Analyse de textes, reprises orales et écrites à propos du texte, exercices de contraction.

2. analyse critique des textes présentés, conceptualisation, problématique.
Il s'agit d'une approche épistémologique centrée sur la démarche et la vigilance à l'égard du langage, des idées reçues, de la "sociologie spontanée" et destinée en second lieu, à l'acquisition des méthodes de travail (lecture, écritures, notes etc...)
Chaque cours porte sur un texte. Les textes de 1ère année ne porte pas sur l'architecture et l'urbanisme, mais seront choisis dans un éventail large (histoire des sciences, histoire de l'architecture, philosophie etc...)

3. un cours d'initiation à l'épistémologie des sciences humaines sera dispensé, reprenant l'ensemble des thèmes évoqués dans les textes étudiés (cours magistral tous les 3 ou 4 textes).

4. A partir d'un thème choisi dans l'actualité, construction d'un objet scientifique et d'une problématique d'étude (sur matériaux empiriques recensés et fournis par les étudiants). Pour la présente année scolaire : la crise des rationalismes.

FIG 229 : Cours de méthodologie dispensé par le directeur Gérard Engrand. Lors d'un entretien avec l'auteure retranscrit au Tome III, il rappelle combien la pensée de Ricardo Porro l'avait aidé pour proposer cette méthodologie de lecture. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

par la géographe Dominique Mons qui a un rayonnement important à l'école et intervient dans les autres ateliers.

L'enseignement des architectes Jean-Jacques de Alzua, Jean Pattou, Pierre Eldin et Thierry Verbiest, aux côtés de Dominique Mons et de l'ingénieur en aménagement Gérard Flament consiste essentiellement en atelier à « recueillir, analyser, organiser des informations afin de déterminer le point de départ du processus de conception d'un objet ou d'un ensemble architectural [597]». Les architectes Pierre Eldin, Thierry Verbiest, Jean Patou, Ludwik Peretz et Serge Koval pratiquent l'analyse urbaine[598]. Ce recueil, ces analyses et informations forment en quelque sorte une matière à projet, c'est-à-dire un ensemble de ressources réflexives à partir desquelles un projet architectural peut émerger, se structurer et se développer et devient central dans l'enseignement du projet dans les autres ateliers. Cette matière comprend des données contextuelles comme le site, la topographie, l'histoire, les usages comme les fonctions, les typologies, les modes de vie, les enjeux sociétaux comme l'écologie, la mémoire et les références culturelles et théoriques d'architectes, de courants et de textes, des ressources sensibles comme la matérialité, la lumière, le son, les contraintes techniques et réglementaires, les intentions poétiques, narratives ou symboliques. Alors que l'atelier de Ricardo Porro se focalise sur ces dernières, les autres ateliers intègrent les interventions des sociologues et des géographes de l'école. Le directeur Gérard Engrand, sociologue et philosophe, prend en charge des cours de méthodologie du projet[599] [FIG 229] accompagné du sociologue Didier Kowaleski. À cette époque, certains diplômes proposent des études sociologiques de quartiers[600] ce que Ricardo Porro réprouve du fait qu'ils ne se consacrent pas à la finalisation d'un projet.

La période suivante qui va de 1980 à 1985 marque le rayonnement de l'atelier de Ricardo Porro à l'UPA mais également la diversification des apports en Histoire et théorie du premier cycle à l'école. L'atelier de Ricardo Porro est toujours vertical en 1981-1982 et durant l'année 1982-1983, le *numerus clausus* sous la forme d'un concours d'admission est abrogé. L'enseignement de l'Architecture passe au ministère de l'environnement et du cadre de vie. Le conseil supérieur de l'enseignement de l'architecture favorise le retour au projet. L'UPA réorganise les enseignements de l'Histoire de l'Architecture. Ricardo Porro donne enfin et en sus de son cours d'Initiation de première année des cours d'Histoire au cycle 2 (de l'architecture romane à au XVIII e siècle), Jean Robein donne lui pour la première fois des cours d' d'Histoire en cycle 1 année 2 (De l'Egypte à Byzance)[601]. En deuxième année du premier cycle, et pour

---

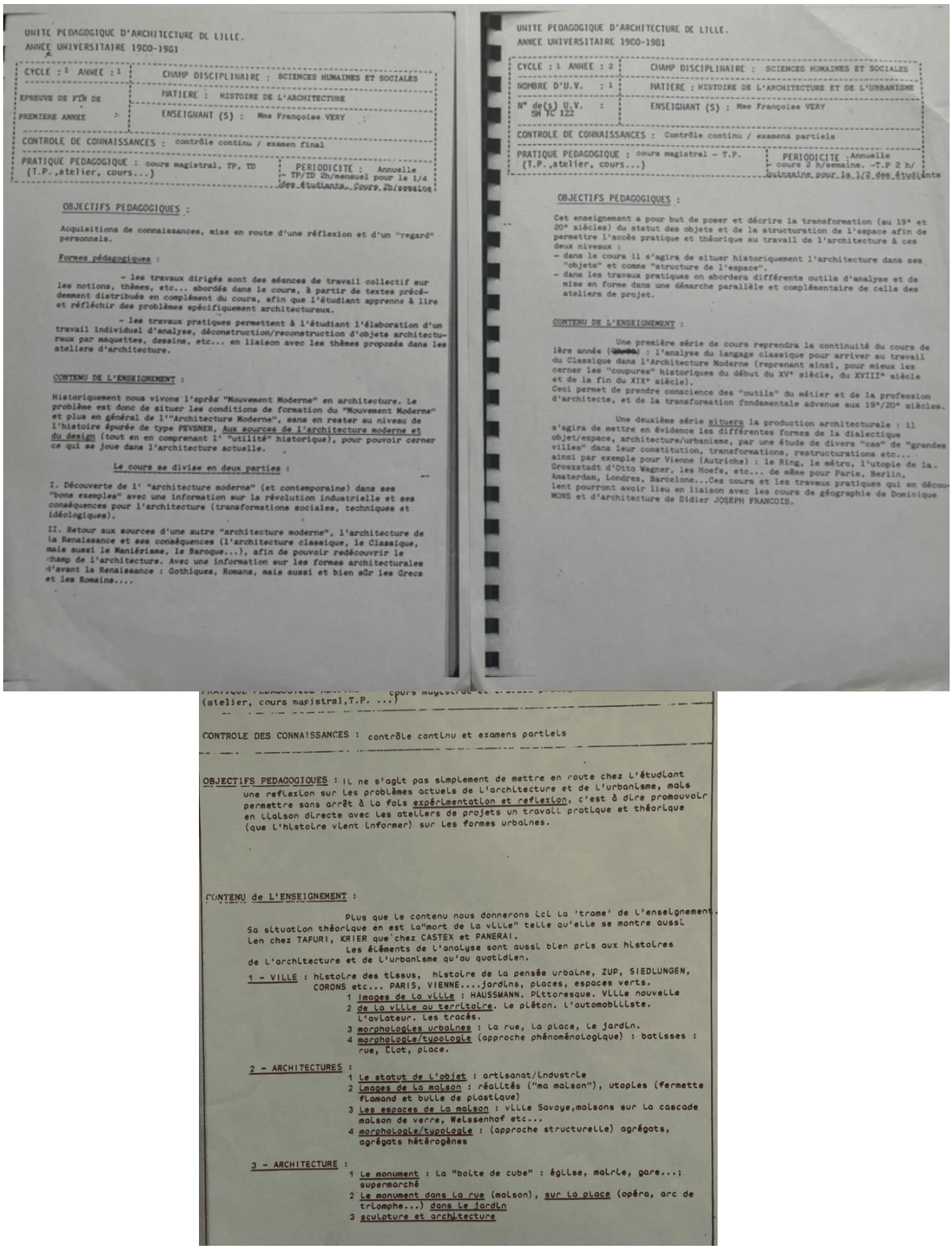
[597] Voir à ce sujet les archives de l'ENSAPL concernant l'année 1976-1977. Non répertoriées.

[598] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[599]Voir à ce sujet l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure au Tome III.

[600] Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[601] L'objectif des cours de Ricardo Porro et de Jean Robein est de « faire comprendre l'intérêt et l'originalité d'une production architecturale en l'insérant dans l'ensemble du mouvement de la pensée d'une époque – De l'Égypte à Byzance pour Robein et de L'architecture romane au XVIII ème siècle pour Porro – et en la mettant en relation avec la philosophie, la religion, la science et les arts ». Voir à ce sujet les archives des programmes de l'école. Non répertoriées.



UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE.
ANNEE UNIVERSITAIRE 1980-1981

CYCLE : 1 ANNEE : 1	CHAMP DISCIPLINAIRE : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
EPREUVE DE FIN DE PREMIERE ANNEE	MATIERE : HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE
	ENSEIGNANT (S) : Mme Françoise VERY
CONTROLE DE CONNAISSANCES : contrôle continu / examen final	
PRATIQUE PEDAGOGIQUE : cours magistral, TP, TD (T.P.,atelier, cours...)	PERIODICITE : Annuelle - TP/TD 2h/mensuel pour le 1/4 des étudiants. Cours 2h/semaine

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Acquisitions de connaissances, mise en route d'une réflexion et d'un "regard" personnels.

Formes pédagogiques :

- les travaux dirigés sont des séances de travail collectif sur les notions, thèmes, etc... abordés dans le cours, à partir de textes précédemment distribués en complément du cours, afin que l'étudiant apprenne à lire et réfléchir des problèmes spécifiquement architecturaux.

- les travaux pratiques permettent à l'étudiant l'élaboration d'un travail individuel d'analyse, déconstruction/reconstruction d'objets architecturaux par maquettes, dessins, etc... en liaison avec les thèmes proposés dans les ateliers d'architecture.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

Historiquement nous vivons l'après "Mouvement Moderne" en architecture. Le problème est donc de situer les conditions de formation du "Mouvement Moderne" et plus en général de l'"Architecture Moderne", sans en rester au niveau de l'histoire épurée de type PEVSNER, Aux sources de l'architecture moderne et du design (tout en en comprenant l' "utilité" historique), pour pouvoir cerner ce qui se joue dans l'architecture actuelle.

Le cours se divise en deux parties :

I. Découverte de l' "architecture moderne" (et contemporaine) dans ses "bons exemples" avec une information sur la révolution industrielle et ses conséquences pour l'architecture (transformations sociales, techniques et idéologiques).

II. Retour aux sources d'une autre "architecture moderne", l'architecture de la Renaissance et ses conséquences (l'architecture classique, le Classique, mais aussi le Maniérisme, le Baroque...), afin de pouvoir redécouvrir le champ de l'architecture. Avec une information sur les formes architecturales d'avant la Renaissance : Gothiques, Romans, mais aussi et bien sûr les Grecs et les Romains....

UNITE PEDAGOGIQUE D'ARCHITECTURE DE LILLE.
ANNEE UNIVERSITAIRE 1980-1981

CYCLE : 1 ANNEE : 2	CHAMP DISCIPLINAIRE : SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
NOMBRE D'U.V. : 1	MATIERE : HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
N° de(s) U.V. : SH 1C 122	ENSEIGNANT (S) : Mme Françoise VERY
CONTROLE DE CONNAISSANCES : Contrôle continu / examens partiels	
PRATIQUE PEDAGOGIQUE : cours magistral - T.P. (T.P.,atelier, cours...)	PERIODICITE :Annuelle - cours 2 h/semaine. -T.P 2 h/ trimestre pour le 1/2 des étudiants

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES :

Cet enseignement a pour but de poser et décrire la transformation (au 19e et 20e siècles) du statut des objets et de la structuration de l'espace afin de permettre l'accès pratique et théorique au travail de l'architecture à ces deux niveaux :
- dans le cours il s'agira de situer historiquement l'architecture dans ses "objets" et comme "structure de l'espace".
- dans les travaux pratiques on abordera différents outils d'analyse et de mise en forme dans une démarche parallèle et complémentaire de celle des ateliers de projet.

CONTENU DE L'ENSEIGNEMENT :

Une première série de cours reprendra la continuité du cours de 1ère année ([illegible]) : l'analyse du langage classique pour arriver au travail du Classique dans l'Architecture Moderne (reprenant ainsi, pour mieux les cerner les "coupures" historiques du début du XVe siècle, du XVIIIe siècle et de la fin du XIXe siècle).
Ceci permet de prendre conscience des "outils" du métier et de la profession d'architecte, et de la transformation fondamentale advenue aux 19e/20e siècles.

Une deuxième série situera la production architecturale : il s'agira de mettre en évidence les différentes formes de la dialectique objet/espace, architecture/urbanisme, par une étude de divers "cas" de "grandes villes" dans leur constitution, transformations, restructurations etc... ainsi par exemple pour Vienne (Autriche) : le Ring, le métro, l'utopie de la Grossstadt d'Otto Wagner, les Hoefe, etc... de même pour Paris, Berlin, Amsterdam, Londres, Barcelone...Ces cours et les travaux pratiques qui en découlent pourront avoir lieu en liaison avec les cours de géographie de Dominique MONS et d'architecture de Didier JOSEPH FRANCOIS.

(atelier, cours magistral,T.P. ...)

CONTROLE DES CONNAISSANCES : contrôle continu et examens partiels

OBJECTIFS PEDAGOGIQUES : Il ne s'agit pas simplement de mettre en route chez l'étudiant une reflexion sur les problèmes actuels de l'architecture et de l'urbanisme, mais permettre sans arrêt à la fois expérimentation et reflexion, c'est à dire promouvoir en liaison directe avec les ateliers de projets un travail pratique et théorique (que l'histoire vient informer) sur les formes urbaines.

CONTENU de L'ENSEIGNEMENT :

Plus que le contenu nous donnerons ici la 'trame' de l'enseignement.
Sa situation théorique en est la"mort de la ville" telle qu'elle se montre aussi bien chez TAFURI, KRIER que chez CASTEX et PANERAI.
Les éléments de l'analyse sont aussi bien pris aux histoires de l'architecture et de l'urbanisme qu'au quotidien.

1 - VILLE : histoire des tissus, histoire de la pensée urbaine, ZUP, SIEDLUNGEN, CORONS etc... PARIS, VIENNE....jardins, places, espaces verts.
1 Images de la ville : HAUSSMANN. Pittoresque. Ville nouvelle
2 de la ville au territoire. Le piéton. L'automobiliste. L'aviateur. Les tracés.
3 morphologies urbaines : La rue, La place, Le jardin.
4 morphologie/typologie (approche phénoménologique) : batisses : rue, îlot, place.

2 - ARCHITECTURES :
1 Le statut de l'objet : artisanat/industrie
2 Images de la maison : réalités ("ma maison"), utopies (fermette flamand et bulle de plastique)
3 Les espaces de la maison : ville Savoye,maisons sur la cascade maison de verre, Weissenhof etc...
4 morphologie/typologie : (approche structurelle) agrégats, agrégats hétérogènes

3 - ARCHITECTURE :
1 Le monument : La "boite de cube" : église, mairie, gare...; supermarché
2 Le monument dans la rue (maison), sur la place (opéra, arc de triomphe...) dans le jardin
3 sculpture et architecture

FIG 230 : Feuillets indiquant le contenu des cours magistraux et travaux dirigés de Françoise Véry et de Jean-Etienne Grislain. Véry propose de découvrir l'architecture moderne et ses conséquences afin de mieux cerner l'architecture postmoderne. À cette fin, elle propose différents outils d'analyse. Elle insiste sur la liaison directe entre réflexion et expérimentation (ateliers) depuis les pensées de Krier, Tafuri et Castex et Panerai. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

la première fois, le directeur Gérard Engrand s'associe à Ricardo Porro [602]– mais aussi à Philippe Louguet – afin de donner un cours associant Histoire des idées et Histoires de l'architecture couvrant l'époque romane, gothique, la Renaissance, le maniérisme et le baroque[603].

Le cours d'Histoire de Ricardo Porro est en marge de ceux de Françoise Véry [FIG 230], de Daniel Treiber [FIG 232] et enfin de Dominique Rouillard [FIG 231] recrutés durant cette période. En effet, Françoise Véry donne des cours magistraux, des travaux pratiques et des travaux dirigés. Au cycle un, ses cours magistraux permettent, outre l'acquisition de connaissances, la mise en route d'une réflexion et d'un regard personnels. La problématique abordée est dans un premier temps de situer les conditions du mouvement moderne depuis la révolution industrielle et ses conséquences architecturales tant au niveau des transformations sociales, techniques et idéologiques, afin de pouvoir cerner ce qui se joue dans l'architecture postmoderne. Dans un second temps, elle opère un retour aux sources d' « une autre architecture moderne », celle de la Renaissance et de ses conséquences, l'architecture classique mais aussi le maniérisme et le baroque. En deuxième année, Françoise Véry propose l'analyse du langage classique pour parvenir au travail du classique dans l'architecture moderne. Dans un second temps, elle met en évidence la dialectique architecture/urbanisme par l'étude des cas de grandes villes comme Vienne, Prais, Berlin, Amsterdam, Londres, Barcelone. Ces cours sont en liaison avec les cours de Géographie urbaine de Dominique Mons et d'Histoire des villes de Didier-Joseph François.

Au cycle deux, Françoise Véry en compagnie de Jean-Étienne Grislain permettent à la fois expérimentation et réflexion, c'est-à-dire la promotion en liaison directe avec les ateliers de projets d'un travail pratique et théorique sur les formes urbaines que l'histoire vient informer. La situation théorique de la trame de l'enseignement de Françoise Véry est « la mort de la ville » telle qu'elle se montre chez Manfredo Tafuri, Leon Krier ou encore Castex et Panerai. Les éléments de l'analyse sont pour la ville, l'histoire des tissus, l'histoire de la pensée urbaine (les morphologies urbaines, l'approche phénoménologique de la morphologie et de la typologie), pour les architectures, les espaces de la maison, l'approche structurelle de la morphologie et de la typologie, pour l'architecture, le monument dans la rue, sur la place, dans le jardin et le rapport entre sculpture et architecture.

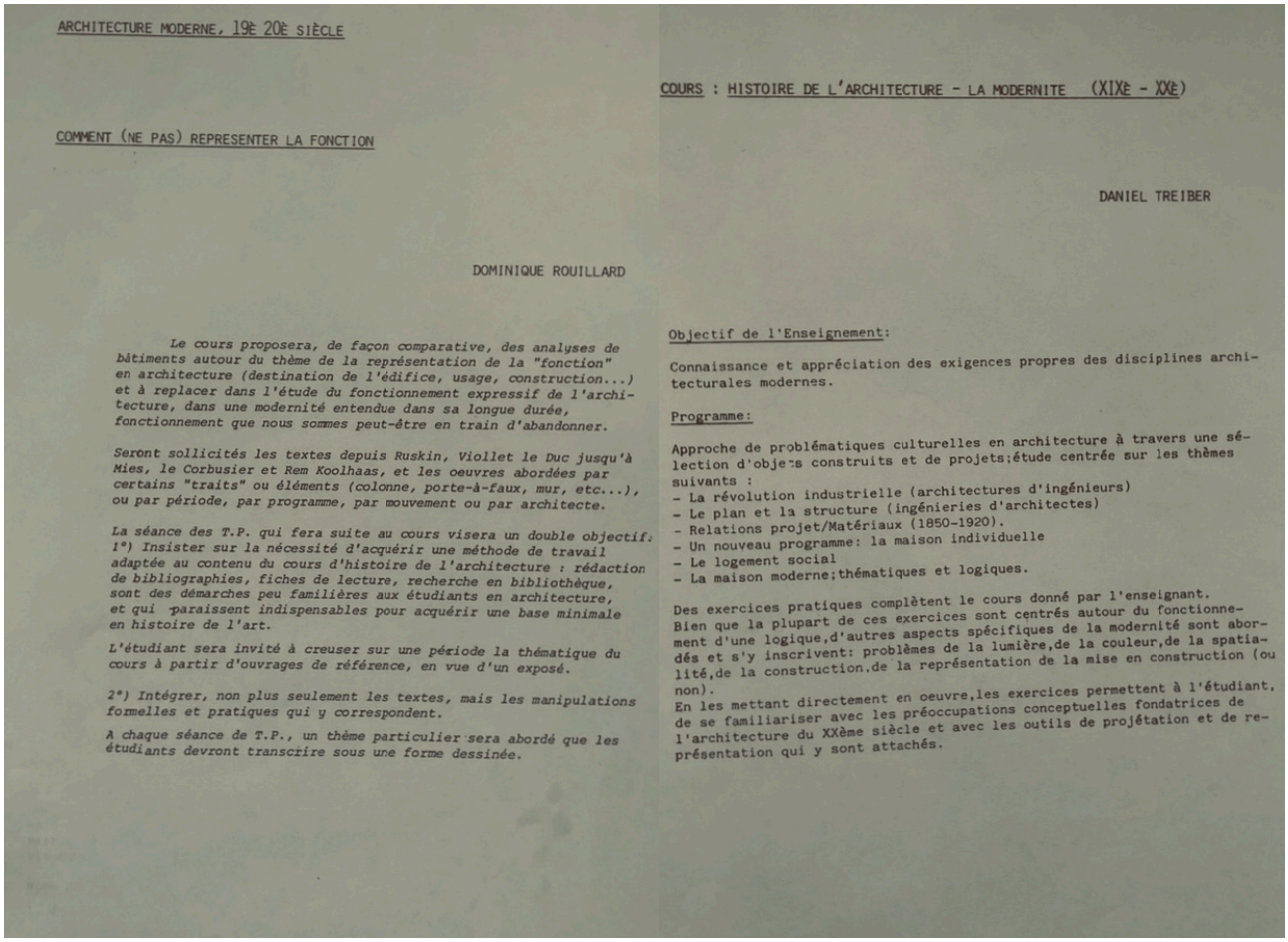
En sus de Ricardo Porro, Dominique Rouillard nommée en 1983 depuis le départ de Françoise Véry, ainsi que Jean-Etienne Grislain, et Daniel Treiber[604] prennent en charge des cours d'Histoire et Théorie de première année et deuxième année en cycle un dont l'objectif est d'initier les étudiants à la

---

602 Voir à ce sujet les programmes issus des archives de l'école en page. Non répertoriées.

603 Gérard Engrand considère que d'avoir préparer et donner ce cours a contribué de manière significative au développement de son cours de méthodologie du projet que ce soit à l'UPA ou dans l'école d'ingénieur où il enseignait. Voir à ce sujet Giuli/Engrand, p.

604 De 1965 à 1973, Daniel Treiber est élève aux beaux Arts puis à l'Unité pédagogique d'architecture n° 6. De 1972 à 1975, il poursuit à l'École pratique des hautes études (Sixième Section) où il suit le séminaire de Roland Barthes. Il est diplômé Architecte DPLG à l'UP6 en mai 1973. Son travail de fin d'études, « Métro aérien, lieu et parcours », mené sous la direction conjointe de Roland Barthes et d'Antoine Grumbach, est publié en 1975 par l'Institut de l'environnement à Paris.



ARCHITECTURE MODERNE, 19È 20È SIÈCLE

COMMENT (NE PAS) REPRESENTER LA FONCTION

DOMINIQUE ROUILLARD

Le cours proposera, de façon comparative, des analyses de bâtiments autour du thème de la représentation de la "fonction" en architecture (destination de l'édifice, usage, construction...) et à replacer dans l'étude du fonctionnement expressif de l'architecture, dans une modernité entendue dans sa longue durée, fonctionnement que nous sommes peut-être en train d'abandonner.

Seront sollicités les textes depuis Ruskin, Viollet le Duc jusqu'à Mies, le Corbusier et Rem Koolhaas, et les oeuvres abordées par certains "traits" ou éléments (colonne, porte-à-faux, mur, etc...), ou par période, par programme, par mouvement ou par architecte.

La séance des T.P. qui fera suite au cours visera un double objectif: 1°) Insister sur la nécessité d'acquérir une méthode de travail adaptée au contenu du cours d'histoire de l'architecture : rédaction de bibliographies, fiches de lecture, recherche en bibliothèque, sont des démarches peu familières aux étudiants en architecture, et qui paraissent indispensables pour acquérir une base minimale en histoire de l'art.

L'étudiant sera invité à creuser sur une période la thématique du cours à partir d'ouvrages de référence, en vue d'un exposé.

2°) Intégrer, non plus seulement les textes, mais les manipulations formelles et pratiques qui y correspondent.

A chaque séance de T.P., un thème particulier sera abordé que les étudiants devront transcrire sous une forme dessinée.

COURS : HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE - LA MODERNITE (XIXè - XXè)

DANIEL TREIBER

Objectif de l'Enseignement:

Connaissance et appréciation des exigences propres des disciplines architecturales modernes.

Programme:

Approche de problématiques culturelles en architecture à travers une sélection d'objets construits et de projets;étude centrée sur les thèmes suivants :
- La révolution industrielle (architectures d'ingénieurs)
- Le plan et la structure (ingénieries d'architectes)
- Relations projet/Matériaux (1850-1920).
- Un nouveau programme: la maison individuelle
- Le logement social
- La maison moderne;thématiques et logiques.

Des exercices pratiques complètent le cours donné par l'enseignant.
Bien que la plupart de ces exercices sont centrés autour du fonctionnement d'une logique,d'autres aspects spécifiques de la modernité sont abordés et s'y inscrivent: problèmes de la lumière,de la couleur,de la spatialité,de la construction.de la représentation de la mise en construction (ou non).
En les mettant directement en oeuvre,les exercices permettent à l'étudiant, de se familiariser avec les préoccupations conceptuelles fondatrices de l'architecture du XXème siècle et avec les outils de projétation et de représentation qui y sont attachés.

FIG 231 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Dominique Rouillard. 1983. Elle propose des analyses de bâtiments autour de la représentation de la fonction depuis les textes de Ruskin, Viollet Le Duc, le Corbusier et Rem Koolhass. Comme Françoise Véry, elle invite sur les manipulations formelles en lien avec les textes étudiés. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 232 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Daniel Treiber qui se concentre sur la période moderne et propose des petits exercices pratiques. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

production des architectes modernes autour de leurs constructions ou d'un de leurs projets, ou encore d'un mouvement. Le programme comprend l'école de Chicago, Guimard, Horta, Wright, Loos, De stijl, Le Corbusier, Mallet Stevens, Schindler, Melnikov, Leonidov, Mies Van der Rohe, Aalto, Kahn, Meier, le Japon contemporain.

Le cours de Dominique Rouillard s'intitule *Comment (ne pas) représenter la fonction?* et propose de façon comparative des analyses de bâtiments autour du thème de la représentation de la fonction en architecture (destination de l'édifice, usage, construction…) et à replacer dans l'étude du fonctionnement expressif de l'architecture, dans une modernité entendue dans sa longue durée, et dont Rouillard soutient le fait que « nous sommes peut-être en train d'abandonner ce fonctionnement». Des textes de Ruskin, Violet Le Duc, Mies, Le Corbusier et Rem Koolhaas sont sollicités ainsi que des oeuvres abordées par certains traits ou éléments comme les colonnes, les porte-à-faux, le mur, etc) ou par période, par programme, par mouvement ou par architecte.

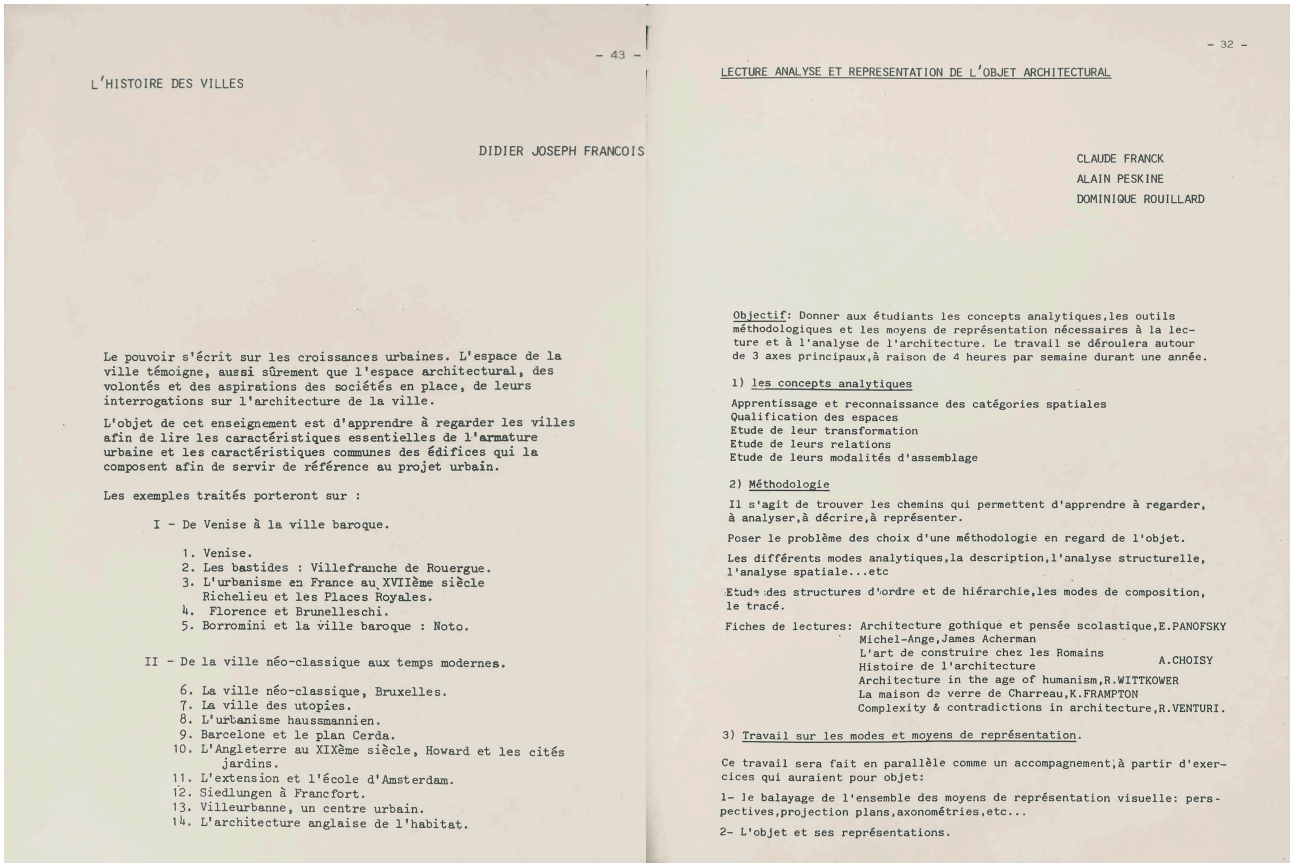
Gérard Engrand recrute un autre enseignant extérieur, Daniel Treiber[605] qui deviendra spécialiste de l'architecte américain Franck Lloyd Wright. Treiber donne un cours en première année et fait une approche de l'histoire de l'architecture à partir du concept de « dispositif spatial » dont il traite une vingtaine de cas sur les périodes et les cultures les plus diverses. Il concentre son cours sur la sélection de thèmes, celui de la Révolution industrielle et de l'architecture d'ingénieurs, celui du plan et de la structure et des ingénieries d'architectes, celui des relations entre projet et matériaux entre 1850 et 1920, celui de la maison individuelle, celui du logement social et enfin celui de la maison moderne. D'autres aspects spécifiques sont abordés comme les problèmes de la lumière, de la couleur, de la spatialité, de la construction, de la représentation de la mise en construction.

Quant à Didier-Joseph François, son cours porte sur l'espace de la ville [FIG 233]. Son objectif est d'apprendre à regarder les villes afin de lire les caractéristiques essentielles de l'armature urbaine et les caractéristiques communs des édifices qui la composent afin de servir de référence au projet urbain. Les exemples traités portent sur Venise, la bastide de Villefranche de Rouergue, l'urbanisme en France au XVII e siècle, Florence et Brunelleschi, Borromini et la ville baroque de Noto, la ville néo-classique de Bruxelles, la ville des utopies, l'urbanisme haussmannien, Barcelone et le plan Cerda, l'Angleterre au XIX e siècle, Howard et les cités-jardins, l'école d'Amsterdam, les *Siedlungen* à Francfort, Villeurbanne et son centre urbain, l'architecture anglaise de l'habitat.

À l'occasion de travaux dirigés, Claude Franck, Alain Peskine et Dominique Rouillard donnent aux étudiants des concepts analytiques, des outils méthodologiques et les moyens de représentation nécessaires à la lecture et à l'analyse de l'architecture. La méthodologie permet de trouver le chemin

---

[605] De 1965 à 1973, Daniel Treiber est élève aux Beaux Arts puis à l'Unité pédagogique d'architecture n° 6. De 1972 à 1975, il poursuit à l'École pratique des hautes études (Sixième Section) où il suit le séminaire de Roland Barthes. Il est diplômé Architecte DPLG à l'UP6 en mai 1973. Son travail de fin d'études, « Métro aérien, lieu et parcours », mené sous la direction conjointe de Roland Barthes et d'Antoine Grumbach, est publié en 1975 par l'Institut de l'environnement à Paris.



- 43 -

L'HISTOIRE DES VILLES

DIDIER JOSEPH FRANCOIS

Le pouvoir s'écrit sur les croissances urbaines. L'espace de la ville témoigne, aussi sûrement que l'espace architectural, des volontés et des aspirations des sociétés en place, de leurs interrogations sur l'architecture de la ville.

L'objet de cet enseignement est d'apprendre à regarder les villes afin de lire les caractéristiques essentielles de l'armature urbaine et les caractéristiques communes des édifices qui la composent afin de servir de référence au projet urbain.

Les exemples traités porteront sur :

I - De Venise à la ville baroque.

1. Venise.
2. Les bastides : Villefranche de Rouergue.
3. L'urbanisme en France au XVIIème siècle Richelieu et les Places Royales.
4. Florence et Brunelleschi.
5. Borromini et la ville baroque : Noto.

II - De la ville néo-classique aux temps modernes.

6. La ville néo-classique, Bruxelles.
7. La ville des utopies.
8. L'urbanisme haussmannien.
9. Barcelone et le plan Cerda.
10. L'Angleterre au XIXème siècle, Howard et les cités jardins.
11. L'extension et l'école d'Amsterdam.
12. Siedlungen à Francfort.
13. Villeurbanne, un centre urbain.
14. L'architecture anglaise de l'habitat.

- 32 -

LECTURE ANALYSE ET REPRESENTATION DE L'OBJET ARCHITECTURAL

CLAUDE FRANCK
ALAIN PESKINE
DOMINIQUE ROUILLARD

Objectif: Donner aux étudiants les concepts analytiques,les outils méthodologiques et les moyens de représentation nécessaires à la lecture et à l'analyse de l'architecture. Le travail se déroulera autour de 3 axes principaux,à raison de 4 heures par semaine durant une année.

1) les concepts analytiques

Apprentissage et reconnaissance des catégories spatiales
Qualification des espaces
Etude de leur transformation
Etude de leurs relations
Etude de leurs modalités d'assemblage

2) Méthodologie

Il s'agit de trouver les chemins qui permettent d'apprendre à regarder, à analyser,à décrire,à représenter.

Poser le problème des choix d'une méthodologie en regard de l'objet.

Les différents modes analytiques,la description,l'analyse structurelle, l'analyse spatiale...etc

Etude des structures d'ordre et de hiérarchie,les modes de composition, le tracé.

Fiches de lectures: Architecture gothique et pensée scolastique,E.PANOFSKY
Michel-Ange,James Acherman
L'art de construire chez les Romains A.CHOISY
Histoire de l'architecture
Architecture in the age of humanism,R.WITTKOWER
La maison de verre de Charreau,K.FRAMPTON
Complexity & contradictions in architecture,R.VENTURI.

3) Travail sur les modes et moyens de représentation.

Ce travail sera fait en parallèle comme un accompagnement,à partir d'exercices qui auraient pour objet:

1- le balayage de l'ensemble des moyens de représentation visuelle: perspectives,projection plans,axonométries,etc...

2- L'objet et ses représentations.

FIG 233 : Feuillet indiquant le contenu du cours d'Histoire des villes de Didier Joseph François. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL. Alors que l'enseignant traite de façon exhaustive l'histoire des villes, ce n'est pas le cas de Ricardo Porro qui n'évoque qu'un *corpus* relevant d'affinités électives. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.
FIG 234 : Feuillet indiquant le contenu du cours de Claude Franck, Alain Pectine et Dominique Rouillard. Ils proposent d'étudier les différents modes analytiques depuis les ouvrages de Panofsky mais aussi de Wittkower, de Frampton et de Venturi. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

pour apprendre à regarder, à analyser, à décrire et à représenter, et ce à partir de fiches de lecture, celle de l'ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* de Panofsky mais également celles de *L' Architecture de Michel-Ange* de James S. Ackerman, les ouvrages *L'art de construire chez les romains* et *Histoire de l'Architecture* d'Auguste Choisy, l'ouvrage *Architecture in the age of humanism*, de Wittkower, l'article *La maison de verre de Pierre Charreau et Bernard Bijvoet*[606] de Kenneth Frampton ou l'ouvrage *Complexity and Contradictions* de Robert Venturi. Ces ouvrages et textes embrassent une plus large période et permettent de mettre en lumière différentes théories et points de vue [FIG 234].

Ainsi, d'autres enseignements théoriques et méthodologiques viennent s'ajouter au cours d'Histoire et Théorie de Ricardo Porro dispensé dès 1976 et diversifier les approches. Les autres enseignants proposent un enseignement basé sur un *corpus* beaucoup plus large et sur l'analyse méthodologique à partir de textes d'auteurs différents y compris les auteurs postmodernes ce que ne fait pas Ricardo Porro. Il s'en tient à citer les ouvrages d'Erwin Panofsky et ceux de Wölfflin pour l'interprétation de l'architecture et à distiller sa théorie *Les cinq aspects du contenu* basée essentiellement sur l'interprétation du langage de l'architecture.

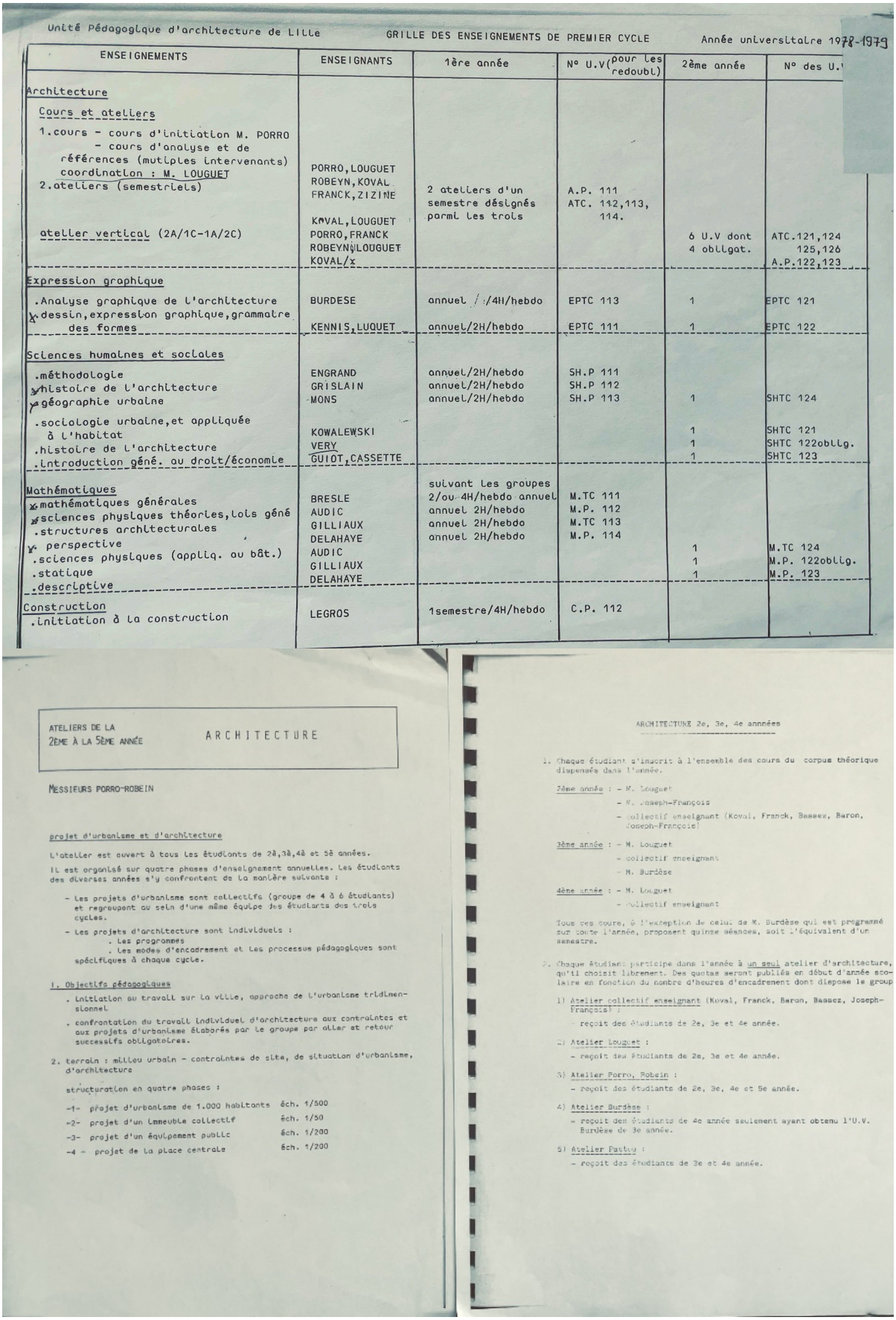
En juin 1984, une nouvelle réforme a lieu. Les études d'architecture sont organisées en deux cycles et non plus trois, le cycle du DEFA, cycle qui est un cycle d'orientation et de formation de base et le cycle du DPLG conduisant au diplôme. Cette réforme des études d'architecture se traduit par deux modifications fondamentales : l'existence d'un diplôme, le DEFA qui sanctionne le premier cycle de deux ans, l'organisation d'un cycle de diplôme, trois ans ramenant à cinq ans la durée de l'obtention du DPLG. Il s'agit d'obtenir un certain nombre de certificats dont le but est d'unifier les matières au sein d'une problématique et d'insister sur la mise en relation théorie et pratique ce qu'avait déjà mis en place Ricardo Porro depuis 1977. Comme l'avait déjà évoqué Henri Lefevre à propos de la théorie de Ricardo Porro lors des séminaires de 1968 et 1969, son approche théorique et phénoménologique de la conscience architecturale a le mérite d'exister à l'époque mais montre son insuffisance. L'appliquant au sein de l'école, sa théorie ouvre la porte à d'autres points de vue théoriques, analytiques et méthodologiques.

III.I.III.III Deux associations manquées : Porro/Louguet, Porro/ Robein

Petit à petit, cette période voit le projet revenir sur le devant de la scène à l'Unité Pédagogique d'Architecture de Villeneuve d'Ascq. Elle marque également la revendication de l'atelier vertical par Ricardo Porro. Diverses approches se développeront tout au long des années d'enseignement de Ricardo Porro à partir de 1977 jusqu'à la fin des années 1980 : la tendance postmoderniste de Philippe

---

606 *The Yale architectural journal,* 1969 puis dans *AMC* n°46-1978: Patrice Noviant republie un article écrit il y a dix ans de cela par Kenneth Frampton, à propos de la maison de verre de Pierre Chareau et Bernard Bijvoet, conçue à la fin des années 1930.



Unité Pédagogique d'architecture de Lille — GRILLE DES ENSEIGNEMENTS DE PREMIER CYCLE — Année universitaire 1978-1979

ENSEIGNEMENTS	ENSEIGNANTS	1ère année	N° U.V (pour les redoubl.)	2ème année	N° des U.V
Architecture					
Cours et ateliers					
1.cours - cours d'initiation M. PORRO - cours d'analyse et de références (mutiples intervenants) coordination : M. LOUGUET					
2.ateliers (semestriels)	PORRO, LOUGUET ROBEYN, KOVAL FRANCK, ZIZINE	2 ateliers d'un semestre désignés parmi les trois	A.P. 111 ATC. 112,113, 114.		
atelier vertical (2A/1C-1A/2C)	KOVAL, LOUGUET PORRO, FRANCK ROBEYN, LOUGUET KOVAL/x			6 U.V dont 4 obligat.	ATC.121,124 125,126 A.P.122,123
Expression graphique					
.Analyse graphique de l'architecture	BURDESE	annuel / 4H/hebdo	EPTC 113	1	EPTC 121
.dessin, expression graphique, grammaire des formes	KENNIS, LUQUET	annuel/2H/hebdo	EPTC 111	1	EPTC 122
Sciences humaines et sociales					
.méthodologie	ENGRAND	annuel/2H/hebdo	SH.P 111		
.histoire de l'architecture	GRISLAIN	annuel/2H/hebdo	SH.P 112		
.géographie urbaine	MONS	annuel/2H/hebdo	SH.P 113	1	SHTC 124
.sociologie urbaine, et appliquée à l'habitat	KOWALEWSKI			1	SHTC 121
.histoire de l'architecture	VERY			1	SHTC 122oblig.
.introduction géné. au droit/économie	GUIOT, CASSETTE			1	SHTC 123
Mathématiques		suivant les groupes			
.mathématiques générales	BRESLE	2/ou 4H/hebdo annuel	M.TC 111		
.sciences physiques théories, lois géné	AUDIC	annuel 2H/hebdo	M.P. 112		
.structures architecturales	GILLIAUX	annuel 2H/hebdo	M.TC 113		
.perspective	DELAHAYE	annuel 2H/hebdo	M.P. 114		
.sciences physiques (applic. au bât.)	AUDIC			1	M.TC 124
.statique	GILLIAUX			1	M.P. 122oblig.
.descriptive	DELAHAYE			1	M.P. 123
Construction					
.initiation à la construction	LEGROS	1semestre/4H/hebdo	C.P. 112		

ATELIERS DE LA 2EME À LA 5EME ANNÉE — ARCHITECTURE

MESSIEURS PORRO-ROBEIN

projet d'urbanisme et d'architecture

L'atelier est ouvert à tous les étudiants de 2a,3a,4a et 5a années.

Il est organisé sur quatre phases d'enseignement annuelles. Les étudiants des diverses années s'y confrontent de la manière suivante :

- Les projets d'urbanisme sont collectifs (groupe de 4 à 6 étudiants) et regroupent au sein d'une même équipe des étudiants des trois cycles.
- Les projets d'architecture sont individuels :
  . Les programmes
  . Les modes d'encadrement et les processus pédagogiques sont spécifiques à chaque cycle.

1. Objectifs pédagogiques

. Initiation au travail sur la ville, approche de l'urbanisme tridimensionnel

. confrontation du travail individuel d'architecture aux contraintes et aux projets d'urbanisme élaborés par le groupe par aller et retour successifs obligatoires.

2. terrain : milieu urbain - contraintes de site, de situation d'urbanisme, d'architecture

structuration en quatre phases :

-1- projet d'urbanisme de 1.000 habitants éch. 1/500
-2- projet d'un immeuble collectif éch. 1/50
-3- projet d'un équipement public éch. 1/200
-4 - projet de la place centrale éch. 1/200

ARCHITECTURE 2e, 3e, 4e annnées

1. Chaque étudiant s'inscrit à l'ensemble des cours du corpus théorique dispensés dans l'année.

2ème année : - M. Louguet
- M. Joseph-François
- collectif enseignant (Koval, Franck, Basaez, Baron, Joseph-François)

3ème année : - M. Louguet
- collectif enseignant
- M. Burdèse

4ème année : - M. Louguet
- collectif enseignant

Tous ces cours, à l'exception de celui de M. Burdèse qui est programmé sur toute l'année, proposent quinze séances, soit l'équivalent d'un semestre.

2. Chaque étudiant participe dans l'année à un seul atelier d'architecture, qu'il choisit librement. Des quotas seront publiés en début d'année scolaire en fonction du nombre d'heures d'encadrement dont dispose le group

1) Atelier collectif enseignant (Koval, Franck, Baron, Basaez, Joseph-François) :
- reçoit des étudiants de 2e, 3e et 4e année.

2) Atelier Louguet :
- reçoit des étudiants de 2e, 3e et 4e année.

3) Atelier Porro, Robein :
- reçoit des étudiants de 2e, 3e, 4e et 5e année.

4) Atelier Burdèse :
- reçoit des étudiants de 4e année seulement ayant obtenu l'U.V. Burdèse de 3e année.

5) Atelier Pastiv :
- reçoit des étudiants de 3e et 4e année.

FIG 235 : En haut, le feuillet montre l'association de Porro et de Louguet en atelier de première année. 1978/1979. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL. FIG 236 : En bas, Contenu de l'atelier de Ricardo Porro et de Jean Robein. 1979/1980. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

du postmodernisme[607]. Durant l'année 1977-1978, Ricardo Porro poursuit en première année son cours magistral et théorique d'Initiation à l'Architecture et donne un atelier d'architecture et d'urbanisme dont le thème cette année là est local et commun aux autres enseignants, la ville de Villeneuve d'Ascq[608]. Jean-Claude Burdèse, Serge Koval, Philippe Louguet et Zizine initient les élèves à l'architecture en première et deuxième année. Au second cycle existe six ateliers, celui de Ricardo Porro en quatrième année ainsi que ceux de Burdèse, de Bassez et Legros, de Koval et Louguet et enfin de Verbiest. Au troisième cycle existe six ateliers, celui de Porro s'y ajoute afin de pouvoir suivre ses élèves du second cycle et ceux d'Eldin, De Alzua, Verbiest, Pattou et Flament.

L'année 1978 est marquée par une grève importante. Ricardo Porro, après avoir vécu la révolution cubaine et Mai 1968 a une attitude méprisante envers ceux qui font grève[609]. Didier Debarge

---

607 « La seconde tendance, c'est l'expressionnisme que l'on pouvait lire alors comme une branche du postmodernisme. Si l'on regarde des gens comme Portoghesi, on peut penser que l'expressionnisme est une tendance du postmodernisme. L'expressionnisme insistait sur une écriture poétique du projet ce qui était finalement plus séduisant. Voyez, c'est intéressant de voir que l'on passe d'un moment fonctionnaliste à un moment poétique. L'écriture poétique du projet, c'est quelque chose qui me semble plus séduisant. Pourquoi c'est quelque chose qui a été mis sur la table à ce moment-là? c'est que, en 1976, arrive à Lille un grand professeur, Ricardo Porro, un exilé cubain qui a enseigné à Strasbourg au côté de Gaetano Pesce. Il ne se plaît pas trop à Strasbourg et il est accueilli à Lille. Porro était une grande figure, un type assez débordant, très connu des milieux à l'époque. Son envie, c'était clairement de faire son école ». Entretien de Philippe Louguet mené par Véronique Patteuw dans le cadre du séminaire de Master sur l'enseignement de l'architecture en 2016 à l'ENSAPL. Retranscription par l'auteure de cette thèse.

608 « Quand on est arrivé au printemps 1977, les professeurs avaient loué un bus et ils nous avaient fait faire le tour de Villeneuve d'Ascq, c'était d'une tristesse…Le premier projet d'urbanisme que Ricardo nous a fait faire, c'était le terrain en face de l'école…t'as pas de contexte urbain, tu sais vraiment pas par quel bout prendre les choses…à part la route et le petit chemin, il n'y avait aucun élément structurant….un projet pour je ne sais plus combien de milliers d'habitants…c'était énorme… assez cauchemardesque…et tu avais tous les enseignants qui passaient les uns derrière les autres pour faire des commentaires sur ce que tu faisais…C'était un projet donné par tous les profs…y avait Ricardo qui m'a un peu sauvé la peau en disant que la façade arrière de mon logement était pas mal du tout mais mes logements collectifs étaient immondes (rires) et j'ai fait une petite maison des jeunes qui ressemblait à sa maison des jeunes de Vaduz… y avait Franck, y avait Jean Robein qui a fait son apparition vers la fin de l'année…J'avais fait copain un peu avec lui.. Avec Ricardo, j'avais un mal de chien… toutes les semaines, je changeais mon projet complètement…. ». Voir à ce sujet l'entretien de Patrick Fidelle mené par l'auteure au Tome III.

609 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III.



FIG 237 : Exercice commun « La maison *Coilliot* de Guimard. Articles de Jean-Etienne Grislain, Claude Franck et Philippe Louguet et Patrice Noviant. Source: Dossier Lille, Patrice Noviant. Revue *AMC* N°47, décembre 1978, pp. 34-35.
FIG 238 : Planche contact montrant Ricardo Porro devant la Maison Coilliot et l'école en 1978. Source : Archives de Patrice Goulet. FIG 239: Une des réponses à l'exercice donné aux étudiants. Source: Archives de Yilmaz Kuymcu.

et Richard Klein y participent activement[610]. Dès la rentrée 1978, la réforme d'Ornano remet en place le *numerus clausus* qui est cependant condamné par les enseignants lui préférant un cycle d'orientation et d'initiation à l'architecture. Le *numérus clausus* ne serait que « la clé de voûte de la réforme, laquelle ne serait qu'un pion de l'échiquier mis en place pour « liquider » les enseignements supérieurs qui n'entreraient pas dans les normes d'une structure centralisée [611]». Philippe Louguet, en charge de la coordination de la première année et peu en accord avec le retour du *numerus clausus* intègre alors Ricardo Porro qui préconise davantage une première année de filtrage comme il l'avait déjà pensée en 1969 à l'occasion de la publication de son texte dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*[612].

Les étudiants se voient désigner un binôme d'enseignants parmi les trois suivants : Porro/ Louguet, Robein/Koval, Franck/Zizine. L'atelier Porro/Louguet de première année ne perdure pas longtemps, même si tous deux s'entendent bien et travaillent sur le concours de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq avec Jean Robein et Jean-François Dechoux. Un des exercices communs donnés en 1979 aux trente étudiants de chaque groupe et choisi par Ricardo Porro ne plait pas à Philippe Louguet. Celui-ci lui apparaît élitiste et peu pertinent[613]. Louguet organise alors avec l'ensemble des enseignants du premier cycle y compris Porro un exercice basé sur la Maison Coilliot de Guimard en collaboration avec Étienne Grislain, enseignant d'Histoire [FIG 237,238,239]. Cet exercice pose la question de la tradition et de la modernité : « La ville peut se constituer d'une collection d'objets prétentieux, soumis à la nécessité de se distinguer de l'autre ». La Maison Coilliot postule que chaque façade puisse être individualisée tout en maintenant une unité de la rue. Guimard, est ignoré pendant longtemps des historiens de l'architecture tous focalisés sur l'architecture internationale. Le problème de la ville se résout ici dans sa définition, c'est-à-dire une accumulation, une juxtaposition ou une substitution d'objets. La Maison Coilliot se constitue comme métaphore de la ville moderne et s'entend comme modèle non reproductible. Ce qu'il faut comprendre de la Maison Coilliot, c'est son adaptation à la morphologie existante, sa limitation de l'emprise spatiale et le caractère ponctuel de l'opération. Au raffinement des détails, aux jeux des matériaux sont des manières de tenir un discours sur l'objet tout en lui faisant prendre un sens au point de vue urbain. Enfin, la maison Coilliot est la revendication du luxe

---

[610] Patrick Fidelle se souvient : « Durant l'année 1977-1978, il y a eu une grève qui a duré très longtemps à la fac, qui a duré des mois…il y avait même un bar parallèle qui s'appelait le boxon… Cette grève a duré tellement longtemps que le Ministère à la fin a dit « Écoutez, vous vous remettez au boulot ou on annule votre année »… Y avait Richard Klein et Didier Debarge dont le père est un politicien bien connu, qui dormait dans sa voiture car il était fâché avec lui …Ce sont eux qui démarrent la grève…Debarge et toute l'équipe, y avait un grand barbu qui venait parfois pieds nus et nous, élèves de Ricardo Porro, on continuait à bosser …on était les sales fachos, les briseurs de grève… C'était une année où j'avais un mal de chien avec Ricardo, il nous avait fait faire le projet de bibliothèque derrière la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq. Je me souviens d'un copain qui avait fait une super maquette… À la fin de l'année, du fait de la grève, il y a eu un système de rattrapage »

[611] httpe://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEX000000337195/

[612]André Bloc, « Evolution ou révolution », L'Architecture d'Aujourd'hui, n°119. Paris, 1965.

[613]Voir à ce sujet l'entretien de Philippe Louguet mené par l'auteure au Tome III. L'exercice donné est l'aménagement de la propre chambre de l'étudiant. Pour Louguet, s'immiscer dans la gestion de l'espace intime de l'étudiant (si celui-ci existait d'ailleurs) pouvait être problématique.

comme service social. Pour Louguet et Franck, cet exercice est une expérience authentique de confrontation des espaces. La façade de cette maison s'inscrit dans la continuité de la rue et participe à la constitution de l'espace urbain. Cependant, elle pose d'autres questions, celle de la transformation de type ou encore celle de la transformation de l'échelle et définit sa modernité par sa grande dimension en façade et l'épaisseur de celle-ci.

Les projets des étudiants s'inscrivent dans cette problématique : la relation intérieur/extérieur, l'espace de la rue comme stricte définition. Le but de l'exercice n'est pas de proposer un nouvel objet mais d'exacerber la nature contradictoire de l'objet afin d'en révéler son urbanité. Les étudiants de Ricardo Porro se distinguent à l'occasion de cet exercice.

En deuxième année du cycle 1 et première année du cycle 2, Ricardo Porro et Claude Franck sont en charge d'un atelier vertical, Louguet et Koval, Robein et Louguet également. Tous ces ateliers sont verticaux mais seul celui de Ricardo Porro est ouvert aux étudiants de troisième cycle. Ce système n'est pas adopté par trois architectes, Bassez, Legros et Verbiest.

Durant l'année 1979-1980, Ricardo Porro donne toujours son cours d'Initiation à l'architecture en première année mais pas d'atelier, d'autres enseignants sont en charge d'un atelier semestriel comme le binôme Robein et Louguet, celui de Franck et Zizine et enfin celui de Kowal et Didier Joseph-François[614] nouvellement arrivé à l'UPA. En deuxième année, Didier Joseph François donne un cours d'Histoire des villes. Porro enseigne en atelier avec pour assistant Jean Robein. Bassez, Koval, Franck, Joseph-François sont également enseignants d'ateliers et forment un collectif d'architectes. Ce collectif réunit un groupe d'enseignants autour d'une vision partagée de l'architecture et de son enseignement. Ricardo Porro ne s'y joint pas. À côté de ce collectif existe outre l'atelier de Ricardo Porro accompagné de Jean Robein, celui de Philippe Louguet et celui de Jean Pattou. Ricardo Porro donne enfin un cours d'Histoire de l'Architecture en deuxième année du second cycle, celui de première année du second cycle étant dispensé par Jean-Étienne Grislain. Les entretiens menés par Patrice Goulet en 1978 alimentent les cours d'Histoire de Ricardo Porro dont le contenu est résumé pour la première fois dans les archives de l'école. Au troisième cycle existent six ateliers dont celui de Porro, Eldin, De Alzua, Verbiest, Legros et enfin celui de Jean Pattou. Il n'existe plus de cours d'Histoire de l'Architecture mais des séminaires de recherche.

En 1980, Ricardo Porro se retrouve seul sans l'assistance de Jean Robein qui part monter son propre atelier avec la ferme intention de pallier aux manques de celui de Porro. Ce dernier propose

---

[614] Didier Joseph-François est architecte-urbaniste ; il a enseigné à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, de 1980 à 2012, l'histoire des villes européennes en cycle de licence, puis en 1995 l'histoire architecturale et urbaine de la ville de Lille dans le cadre d'un cours optionnel du cycle de mastère, dédié à l'attention principale des étudiants étrangers invités à poursuivre leurs études à l'ENSAPL. Directeur du C.A.U.E. du Nord depuis sa création en 1980 jusqu'à ce qu'il se consacre pleinement à l'enseignement en 1995, professeur invité à l'École d'Architecture Saint-Luc de Gand, président de l'association de sauvegarde du patrimoine « Renaissance du Lille Ancien » de l'an 2000 à 2014, membre de la Commission Historique du Nord, il est aujourd'hui engagé dans la vie publique au sein du conseil municipal de Lille, adjoint au Maire, délégué à la qualité architecturale des projets urbains et de l'espace public.

Gérard Engrand de recruter Jean-Marie Choquelle, fraîchement diplômé, comme assistant[615]. Dès lors, Jean-Marie Choquelle prend la place de Jean Robein jusqu'à ce que Ricardo Porro prenne sa retraite en 1990.

III.I.III.IV La grève fatidique de 1989

De 1985 à 1990, Ricardo Porro est de moins en moins présent à l'école du fait de sa nouvelle reconnaissance en tant qu'architecte en France. Il vient en effet de gagner le concours du collège Elsa Triolet à Saint Denis. L'auteure de cette thèse reçoit les cours d'Initiation de l'Architecture en première année de 1986 à 1987 et d'Histoire des idées et de l'Architecture de deuxième année. Dès le mois de novembre 1986, Jean-Marie Choquelle prend le relais du cours. Durant toute cette période, la relation de Ricardo Porro avec le directeur Gérard Engrand se dégrade[616] ainsi que celle de ce dernier avec les autres enseignants. Tous deux quitteront d'ailleurs l'école quasiment au même moment et dans le contexte de la grève de 1989 [FIG 240]. Les écoles d'ingénieurs exercent une pression pour obtenir l'habilitation à former des maîtres d'oeuvre, ce que dénoncent les étudiants. À cela s'ajoute le manque de moyens de l'école. Les représentants des étudiants, mécontents des enseignements prodigués et du manque de budget obligent les enseignants à rédiger un dossier donnant des explications sur le contenu de leurs cours. Les enseignants, parfois mécontents du ton employé par cette demande répondent de façon plus ou moins précise. C'est le cas de Ricardo Porro qui explique le déroulement de l'année, le thème sur lequel il travaille et la façon dont les étudiants sont évalués. Cependant, les élèves de l'atelier ne font pas grève[617]. C'est de toute façon l'heure de la retraite d'enseignant pour Ricardo Porro puisqu'il approche de ses soixante-cinq ans.

Ainsi, l'environnement spatial, institutionnel et relationnel influe de manière forte sur l'enseignement de Ricardo Porro tant dans sa volonté de créer « une école dans l'école » à Lille en montrant sa ferme intention de ne pas travailler en collaboration avec des enseignants d'autres disciplines à l'exception de ceux qui peuvent lui apporter comme Paul Bossard en construction, tant dans son autre volonté de « faire école » en se portant garant de la bonne parole théorique architecturale. Les différents ministères auxquels a appartenu l'école d'architecture de Lille comme celui de la culture ou du logement ont conscience des difficultés d'intégration de l'enseignant à qui on ne

---

[615] Ce sera au détriment de son ancien étudiant de l'École Spéciale Guy Rumé qui postule également mais du fait d'un différent au sujet d'un projet extérieur à l'école, Ricardo Porro ne souhaite pas qu'il devienne son assistant et l'en dissuade. Voir à ce sujet l'entretien de Guy Rumé mené par l'auteure au Tome III.

[616] Voir l'entretien de Gérard Engrand mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.

[617] Sébastien Gauchet se souvient que Ricardo Porro avait affiché sur un grand panneau les principes de l'école idéale d'architecture, ces principes qu'il avait défendus en 1969 à l'occasion de la réflexion qu'il avait eue quand il enseignait à UP3. voir à ce sujet l'entretien de Sébastien Gauchet mené par l'auteure au Tome III.



ENSEIGNEMENT

L'école « d'archi » occupée : les étudiants dénoncent son fonctionnement

UPA=MALADE

Des slogans qui ont maquillé les murs dans la nuit de jeudi à vendredi.

Régulièrement depuis trois ans, l'école d'architecture du Nord connaît des sautes d'humeur. Le mouvement de protestation démarré voilà une dizaine de jours a cependant pris, depuis la fin de semaine dernière, une ampleur que l'on n'avait jamais connue. Barbouillée de slogans après la réunion du conseil d'administration de jeudi dernier, l'unité d'architecture du centre ville ne fonctionne plus depuis lundi matin. Les étudiants ont décidé de boycotter les cours puis d'occuper les locaux.

Même si le malaise semble plus profond, tout a démarré vendredi 10 mars d'une réunion sur un projet de filière école d'architecture/école d'ingénieurs I.D.N. Sans entrer dans les détails, il faut savoir que le métier d'architecte, dans les directives européennes, est remplacé par celui de maître d'œuvre. Pour mémoire, il n'existe que trois pays de la C.E.E., l'Espagne, la Belgique et la France, où cette qualification est réservée aux seuls architectes.

« Aujourd'hui en France, les écoles d'ingénieurs exercent une forte pression pour obtenir l'habilitation à former des maîtres d'œuvre, explique le directeur de l'école villeneuvoise, M. Engrand. Nous, nous avons voulu nous battre pour nous associer avec les meilleures écoles d'ingénieurs. Nous étions mandatés par le précédent conseil d'administration pour approcher l'I.D.N. Cette école possède une section génie civil et pourrait très bien demander l'habilitation de maître d'œuvre. Or elle accepterait d'y renoncer pour que quatre à six élèves puissent se former chaque année chez nous. Cela pourrait aussi permettre de déboucher sur une structure de recherche commune... En fait, je crois surtout que le conflit actuel traduit le terrible complexe des écoles d'architecture par rapport à celles d'ingénieurs : les seuls frais de scolarité de l'I.D.N. sont déjà supérieurs à mon budget global... »

Un cahier de doléances

Pas d'accord, disent en substance les élèves « d'ar-

« En grève » et occupée depuis lundi matin.

nées, et bien souvent six, d'études spécifiques pour obtenir le diplôme D.P.L.G., les élèves d'ingénieurs sortis d'I.D.N. pourront obtenir le même en passant une année de plus ici... »

Au-delà de cette question que sous-tend l'ouverture des frontières européennes fin 92, les étudiants protestataires mettent en cause le fonctionnement global de l'unité installée à Villeneuve-d'Ascq. Multipliant les exemples, ils s'étonnent que certains enseignements n'existent que sur la plaquette remise au ministère de la Culture, notamment celui de l'anglais, matière pourtant essentielle. Allant jusqu'à mettre en cause la direction, ils jugent que l'école ronronne et que son image de marque se dégrade. Travaillant depuis lundi en commissions suivies de précédées d'assemblée générale, ils préparent un document qui comprend, entre autres, des propositions sur les locaux, la réglementation, le contrôle des connaissances, le statut des enseignants... comme sur le nettoyage des graffitis de la semaine précédente. Cette plaquette sera remise vendredi à la direction de l'architecture au ministère de la Culture. Les étudiants qui disent ne pas vouloir en rester là prévoient de poursuivre leur occupation pendant les vacances.

FIG 240 : Article de *La Voix du Nord,* 1989, date précise inconnue. Les étudiants dénoncent le manque de moyens de l'école ainsi que la future possibilité des élèves ingénieurs de devenir architectes. Source : Archives de l'auteure.

dicte pas de loi et qui déclare ouvertement son indépendance même s'il parvient à rester quinze années à Lille. Réfractaire aux différentes grèves qui ont eu lieu dans l'école, aux associations, aux enseignements théoriques analytiques qui permettent une architecture contextuelle, lisible et ancrée, il ne fait pas corps avec les autres enseignants et contribue à mettre à l'écart son atelier. Enfin, il existe de fortes contradictions entre la forme de son discours qui semble s'adapter aux nouveaux enjeux de l'enseignement (théorie articulée à la pratique, lien entre histoire et théorie, participation à des concours) et son application pratique qui donne lieu davantage à la fabrication de projets utopiques critiques qu'à un ancrage de l'atelier dans le réel ce qui induit différentes formes de réceptions de son enseignement par les étudiants.

III.II Les différentes formes de la réception de l'enseignement de Ricardo Porro

III.II.I Compréhension et mémorisation des savoirs

Dans des disciplines créatives comme l'architecture et l'urbanisme où l'étudiant doit s'approprier à la fois des références culturelles, des principes techniques et des approches sensibles, l'articulation entre compréhension et mémorisation des savoirs est essentielle afin de développer une pratique réfléchie et inventive. Dans un atelier de conception tel que celui de Ricardo Porro, où celui-ci présente d'une part la problématique d'une architecture parlante depuis sa théorie L*es cinq aspects du contenu* et d'autre part celle qui est liée à l'intégration d'une unité de voisinage, de logements et d'équipements collectifs dans un site urbain depuis une grille pré-établie, l'étudiant doit en comprendre les principes fondamentaux et en mémoriser les critères.

C'est seulement quand l'étudiant a acquis cette compréhension qu'il peut mémoriser des concepts et des références spécifiques. L'étudiant peut ensuite relier ces savoirs à son projet personnel, les mettre en oeuvre de manière créative et adapter ses choix au contexte spécifique qu'il vient d'étudier. Alors que cet enseignement devrait également reposer sur la compréhension des contraintes environnementales, d'orientation, de matériaux et sur la manière dont l'architecture peut se fondre dans le paysage tout en respectant des critères esthétiques et techniques, que la réflexion sur l'impact émotionnel des éléments naturels mais aussi leur connaissance théorique font partie des savoirs abordés dans un atelier, Ricardo Porro laisse les étudiants sur leur faim quant à cette compréhension puisqu'il ne fixe au départ que des contraintes culturelles pour la conception des projets ou celle du respect d'une grille d'équipements.

La pédagogie que Ricardo Porro avait appliquée à la Havane n'est pas réintégrée à Lille, l'atelier étant basé essentiellement sur la métaphore, la représentation d'images à la manière d'un artiste peintre ou d'un écrivain. La compréhension des enjeux du site qui n'est pas liée uniquement à une tradition culturelle, couplée à la mémorisation des techniques appropriées permettrait pourtant aux étudiants de créer un projet cohérent et réfléchi tout en assurant une réflexion autonome et une créativité structurée.



PAUL BOSSARD

n'y a que du vide. Alors qu'autrefois il y avait du travail, de la sculpture, de la matière, etc...".
Dans mon travail actuel je suis un peu obsédé par ces questions-là, qui consistent à ne faire que des dessins construits. Quatre-vingt-quinze pour cent de l'architecture française, aujourd'hui, c'est du dessin réalisé. Réalisé c'est beaucoup dire, parce-que le mot réel, si on considère la durée, est presque de trop. C'est du papier peint en styles divers...
Les Bleuets, eh bien ce n'est pas du papier peint, c'est clair, c'est même costaud, ça a une épaisseur, pas seulement à cause de la dimension des pièces. C'est l'épaisseur d'une matière pensée, d'une architecture qui avait encore ambition de construire.
En 1960 on était dans la première vague des grands ensembles. Les Bleuets, c'est une cité qui est presque un grand ensemble. A cette époque les architectes avaient encore un rôle dans l'organisation de la production. Quand Le Corbusier a construit Marseille, il a beaucoup travaillé sur cette question de l'utilisation d'une main d'oeuvre qui n'était pas encore à l'époque organisée au sein des grandes entreprises. C'est de là en particulier qu'est venue l'expression brutaliste. Il n'y avait donc pas de grandes entreprises, mais plutôt une flopée de petits entrepreneurs. Certains des compagnons étaient qualifiés, d'autres moins. L'architecte avait donc un rôle à jouer dans l'organisation de l'entreprise. Il avait un rapport personnel avec les gens qui travaillaient, beaucoup plus étroit, plus fort, plus intéressant, donnant lieu à l'émergence d'idées impensables aujourd'hui quand on a affaire à un représentant commercial de chez Bouygues, ou équivalents...
A cette époque certains se sont contentés d'obéir aux impératifs des modes de production qui étaient : "Construisez-moi quatre-mille logements en un an!" D'autres architectes ont réagi contre ça assez héroïquement et Paul a été certainement l'un des principaux de ceux-là. En ce sens il a d'ailleurs fasciné sa génération. Je me souviens que des gens comme Chemetov ou Deroche allaient en délégation voir d'abord les maisons Jaoul en construction, et immédiatement après les Bleuets. C'était le chantier qu'on allait voir. (...) Pendant la projection, je demandais ce qu'était la fonction de l'une de ces pièces préfabriquées assez complexes. Paul m'expliquait que c'était à la fois la gaine de chauffage, l'élément sur lequel vient se poser la façade et qui reçoit le panneau. Les Bleuets étaient une oeuvre de grand assemblage avec une volonté de maîtriser à la fois la construction et le processus technique de mise en oeuvre.
J'ai connu Paul bien longtemps après ça, une douzaine années après les Bleuets. Le temps avait un peu changé. Les années soixante avaient passé là-dessus. Les grands ensembles étaient tombés sous le feu de la critique, l'architecture moderne aussi. Nous avions été formés à d'autres préoccupations.

10

CRETEIL.
Les bleuets.
Prolongements sociaux.

MINISTÈRE DE L'URBANISME, DU LOGEMENT ET DES TRANSPORTS
ÉCOLE D'ARCHITECTURE
et des recherches (ilors)
Service Documentation

temps l'intérêt de la diffusion de ce travail qui m'a beaucoup aidé dans cette aventure.
Cette école, notre école, ton école est venue, ici, te rendre hommage. Et comme je connais ton formalisme, Paul, ton goût pour les honneurs, le clinquant des salons et les décorations, ton penchant pour les habits empesés et les cravates bien mises, c'est pour toutes ces raisons que j'ai tenu à ce que cet événement soit une fête, et non pas un jubilé.
J'ai tenu à y associer des êtres qui te sont proches par la pensée et par le travail et qui, pour reprendre tes propres termes, sont aussi proches dans leurs attitudes : Bernard Huet, Laurent Israël, Christian Devillers, qui ont vécu sous ta fougue et ta tutelle. Il y a des absents : Henri Gaudin, Christian Gimonet, Paul Chemetov, et Benjamin Kaplan qui a été ton témoin et ton premier maître d'ouvrage, qui a dû subir l'assaut de tes inénarrables gueulantes.
J'ai pensé avec le fruit du hasard qu'il serait intéressant de reprendre un petit travail que Cédric, ton fils, a monté sur ce qui a été ton premier boulot indépendant, par lequel tu as été connu et reconnu, qui est "les Bleuets" de Créteil. Le plus simple serait maintenant de visionner ce petit montage qui a été réalisé à partir de films de l'époque et que tu vas peut-être découvrir avec nous. Voilà.

Par amitié pour Paul

Introduction par Claude Franck

Quand on m'a demandé d'organiser un hommage à Paul Bossard, j'ai immédiatement accepté, non seulement par amitié pour Paul, mais aussi pour rompre un peu avec le vacarme de la grande foire architecturale.

Mon projet est un peu ambitieux puisque c'est pour moi l'occasion de commencer un travail autour des archives de Paul, de commencer la publication de son cours de construction, de lancer la base d'une exposition de son oeuvre, pour en révéler à la fois la modernité, la rigueur et l'intelligence. Je voudrais remercier particulièrement Bernard Welcomme, qui a compris tout l'intérêt du travail de Paul et en même

L'oeuvre de Bossard, ou la chair de l'architecture

Une communication de Christian Devillers

Il m'arrive de temps en temps de construire des logements Hlm. Je vois avec consternation qu'on nous impose des voiles non plus de douze, non plus de seize, mais de vingt cm maintenant ; à cause d'un règlement sur lequel il y a un truc qui s'appelle du R.P.E., revêtement plastique épais : et là dedans on met de l'isolant thermique. Et ça devient la chair de l'architecture.
Chemetov disait à ce sujet : "Entre les traits de la photocopieuse ou les traits de l'ordinateur, dans l'architecture d'aujourd'hui, il

9

FIG 241 : Article présentant l'hommage rendu à Paul Bossard à l'occasion de son départ en retraite de l'école d'architecture de Lille. Source : Revue *L'Annuel* n° 1, p. 9-10.

C'est cette interaction entre compréhension et mémorisation des savoirs qui forge un futur architecte capable de répondre à des défis réels tout en apportant sa propre vision. Or, certains contenus d'apprentissages font défaut dans l'atelier de Ricardo Porro. Les étudiants tentent de pallier les manques au niveau des techniques de construction ou des contraintes des matériaux dans les autres ateliers comme celui de Jean Robein ou encore dans le cours de construction de Paul Bossard[618].

Si les connaissances artistiques, littéraires sont assimilées par la plupart des étudiants et si la maîtrise de l'interprétation de l'architecture est acquise, cet enseignement ne repose sur aucune base technique, matérielle et environnementale solide. Il est basé sur un enseignement de résistance qui valorise la liberté créative et l'émotion tout en interrogeant les fondements culturels des formes architecturales, sur la remise en cause du modernisme[619] – dès les années cinquante pour Ricardo Porro –, sur une architecture métaphorique, parlante, sur l'importance du geste poétique, sur la subjectivité du créateur en opposition à l'architecture objectivée par les normes. En sus de ne pas aborder l'étude des typologies de l'habitat, il ne développe pas non plus la conscience environnementale, ni la participation des usagers ni l'écologie même si pour Ricardo Porro le fait de rendre la ville piétonnière et la séparation des flux suffisent à contribuer à l'écologie.

III.II.II Appropriation critique et personnelle

L'appropriation critique et personnelle d'un enseignement par les étudiants va au delà de la simple assimilation des connaissances. Elle implique une interaction profonde avec les savoirs, un questionnement constant et une capacité à se réapproprier ce qui est appris en fonction de ses propres valeurs, de ses expériences et de ses objectifs. Cette appropriation engage l'étudiant dans une démarche active où il devient acteur de sa propre formation.

La critique joue un rôle fondamental dans cette démarche. Un étudiant qui ne se contente pas de répéter ce qu'il apprend mais met en doute, interroge et confronte les idées reçues développe une pensée autonome. Cela permet de remettre en question des pratiques dominantes et d'apporter une vision nouvelle. Ainsi, l'étudiant analyse les choix architecturaux à travers le prisme de son époque, de ses convictions personnelles et de ses influences culturelles.

Or, dans l'atelier de Ricardo Porro, il faut une certaine maturité pour montrer rapidement une appropriation critique tant le maître persuade les étudiants que sa parole est vraie et que ses références sont les seules qui méritent toute l'attention nécessaire à un projet. Le plus souvent conformes aux idées du maître, les projets remettent en question la pensée d'Aldo Rossi, notamment celle qui concerne l'analyse de la typologie architecturale dont découlent des formes rationnelles et trop simples au goût de

---

[618] Voir à ce sujet l'entretien de Yilmaz Kuymku mené par l'auteur au Tome III.

[619] Ricardo Porro ne remet pas en cause la table rase si cela lui paraît nécessaire.

Ricardo Porro, sans que dans l'atelier les étudiants ne prennent la mesure ni n'analysent les textes de l'architecte de *La tendenza*, encore moins ses oeuvres.

De fait, de nombreux étudiants sont aveuglés et suivent les conseils, les critiques et l'autorité de Ricardo Porro. Ce dévouement à l'égard de leur maître est dans un premier temps quasiment total. Ils reproduisent par mimétisme les codes du maître. Ce modèle d'enseignement est élitiste et davantage orienté vers la recherche de formes complexes entendues a priori comme davantage poétiques et comme critique de l'urbanisme fonctionnalisme. Même s'il y a discussion autour des projets, c'est le maître qui a toujours le dernier mot. Cependant, petit à petit, certains entrent en conflit, rejettent l'enseignement jusqu'à s'inscrire dans un autre atelier, souvent celui de Jean Robein ou celui de Philippe Louguet, plus ouvert voire celui de Pierre Eldin[620].

III.II.III Rejet, résistance ou transformation du contenu reçu

La réception de l'enseignement de Ricardo Porro n'est pas toujours linéaire ni toujours positive. Il arrive que l'étudiant manifeste une résistance face au savoir transmis, voire un rejet partiel ou total de certains contenus. Cette attitude naît d'un désaccord idéologique, d'un décalage entre l'enseignement et les aspirations personnelles de l'étudiant ou encore d'une remise en cause de la légitimité ou de l'actualité de ce qui est enseigné dans l'atelier.

Le rejet peut être frontal, notamment lorsqu'un étudiant considère que certains savoirs ne correspondent plus aux besoins contemporains ou heurtent ses propres convictions. Un étudiant formé selon des modèles expressionnistes peut refuser cette approche au profit d'une approche plus moderniste au sens strict ou à celui d'un retour à l'histoire plus local, plus sensible aux traditions vernaculaires et aux typologies de l'habitat.

Dans certains cas, l'étudiant montre une résistance, plus subtile, qui se manifeste par un questionnement, un doute ou un recul critique sans pour autant nier entièrement la valeur de l'enseignement reçu. Celle-ci peut être très féconde et pousser l'étudiant à s'interroger, à confronter différentes sources de savoir et à construire un rapport plus personnel et plus nuancé aux connaissances.

Dans de nombreux cas, cette tension entre acceptation et rejet aboutit à une transformation du contenu reçu. L'étudiant ne se contente pas de suivre ou de refuser : il s'approprie le savoir le modifie, l'enrichit de ses propres expériences et l'adapte aux problématiques contemporaines ou à ses aspirations créatives. Ce sont les étudiants, capables de transformer ce qu'ils reçoivent qui deviennent des acteurs du renouvellement d'une pratique. Loin d'être un échec, la résistance et le rejet peuvent pour certains devenir un moteur puissant d'engagement personnel.

---

620 Pierre Eldin (1931-2023) formé aux Beaux-Arts dans l'atelier de Pierre Vivien « s'est engagé très tôt dans le bio-climatisme et le numérique et était partisan d'une forme de rationalisme constructif et pourfendeur du superfétatoire », Didier Debarge, Hommage, ENSAPL, 2023. https://www.lille.archi.fr/2023/05/09/hommage-a-pierre-eldin/

III. III Les effets de la réception sur le parcours personnel de l'élève

III.III. I La construction d'une pensée autonome?

La construction d'une pensée autonome est l'un des aboutissements essentiels de la réception d'un enseignement réussi. Elle ne consiste pas simplement à répéter ou à appliquer mécaniquement ce qui a été appris mais à s'approprier les savoirs pour développer une réflexion critique, personnelle et libre. L'étudiant construit sa propre manière de comprendre le monde, en sélectionnant, réinterprétant et réorganisant les éléments transmis par les enseignants.

Ce processus exige plusieurs qualités, la capacité à analyser les discours, à confronter différentes perspectives, à mettre en doute ce qui semble établi, mais aussi à élaborer des idées nouvelles en s'appuyant sur l'expérience acquise. L'autonomie intellectuelle repose donc sur un équilibre entre fidélité aux enseignements de Ricardo Porro et liberté d'en dépasser les limites.

Dans les autres ateliers, celui de Philippe Louguet par exemple, la pensée autonome est nettement valorisée. L'étudiant est invité à dépasser les modèles traditionnels pour inventer des formes nouvelles adaptées aux enjeux contemporains. Depuis l'étude de différents styles architecturaux, l'étudiant peut choisir d'intégrer certains principes tout en en rejetant d'autres afin de concevoir un projet qui lui est propre, porteur de son regard sur la société pour la questionner et la renouveler. Ricardo Porro lui-même s'est construit une pensée autonome depuis les Modernes, Gropius, Mies, Le Corbusier jusqu'à l'architecture organique. Il a d'abord reproduit les principes modernes à l'occasion de la construction de ses villas privées à La Havane, puis a entamé un questionnement et une résistance pour enfin explorer la relation organique entre le bâtiment et son site. Les canons modernistes, trop rectilignes à son goût, à quelques exceptions près, n'ont plus satisfaits sa sensibilité. Enfin, il a acquis son style propre, pour lui un idéal architectural néo-baroque qu'il a développé à Cuba puis en France. Le propre parcours de leur maître montre la tension entre fidélité et rejet et combien il peut être fécond. Porro n'a jamais renié l'enseignement des C.I.A.M mais a su critiquer certains de ses postulats pour se forger une pensée architecturale autonome. C'est heureusement le cas pour certains de ses étudiants qui ont su avoir un recul critique de l'enseignement qu'ils ont reçu, notamment après leur diplôme quand ils ont été confronté au réel.

Le cas de Renée Bacqueville est représentatif d'appropriation critique et personnelle d'un enseignement. Elle est l'une des premières femmes à être entrée dans l'atelier en 1977. Ricardo Porro lui apprend à construire « un cadre poétique à l'action de l'homme [621]», « des palais comme logements sociaux à partir de trames de 12m2 », mais surtout à « pousser loin les limites créatives».

Cependant, même si travailler de manière collective en atelier vertical lui semble formateur, « le fait de dégager l'espace et de construire un nouvel urbanisme » lui montre que Ricardo Porro « ne se

[621] Voir à ce sujet l'entretien de Renée Bacqueville mené par l'auteur de cette thèse. Les citations suivantes sont issues du même entretien. Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 242 : Collège Camille Claudel de Villepinte - Véronique Lours ; Vue sur l'entrée . Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis
FIG 243 : Vue sur le hall et la distribution. Véronique Lours. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis. https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/spip.php?page=document&id_document=28922

frotte pas à la réalité » alors que les autres ateliers sont basés sur « une réalité plus classique » et sur le respect du concept du « déjà-là » qui englobe le site physique, le bâti existant, les usages et les pratiques en plus du contexte immatériel, contexte qui est la priorité de Ricardo Porro. Elle quitte alors l'atelier pour entrer dans celui de Pierre Eldin. À l'occasion de son diplôme – un travail urbain aux limites d'Arras – , elle souhaite que Ricardo Porro et Pierre Eldin la suivent. Ricardo Porro refuse. Pierre Eldin lui demande de travailler avec les outils numériques qu'elle ne maîtrise pas. Il lui laisse alors le champ libre. Elle aura suite au diplôme une opportunité d'emploi dans le public pour le GEP, groupe d'urbanisme et d'habitat du Ministère de l'équipement où elle fera toute sa carrière. Régis Leclercq, directeur de l'école d'architecture de Lille et Philippe Louguet qui avait été membre de jury à l'occasion de son diplôme lui demandent par la suite de développer un enseignement qui n'était jusque là pas assuré, c'est-à-dire d'organiser une réflexion sur le processus de programmation, de consultation urbaine et architecturale, tâche qu'elle avait développé à Douai lorsqu'elle avait accompagné la ville sur ses différents programmes d'aménagements. Son travail d'architecte reconnu en amont, elle crée un atelier pour les quatrièmes années qui porte sur l'aide au choix du concepteur et un séminaire exploratoire avec l'enseignant Jean-Jacques de Alzua[622] qui donne un cours en parallèle. Avec Dominique Mons, elle anime un séminaire de recherche sur les villes et les territoires en mutation, les réflexions urbaines en appui aux collectivités et l'assistance à la maitrise d'ouvrage.

Ainsi, le fait d'avoir déjà travaillé avec Ricardo Porro sur une étude d'urbanisme pour la ville de Douai en atelier vertical a permis à Renée Bacqueville d'avoir des opportunités d'emplois dans le domaine de l'urbanisme. D'autre part, elle a su profiter des compétences d'autres professeurs ce qui lui a permis de construire sa propre identité d'architecte.

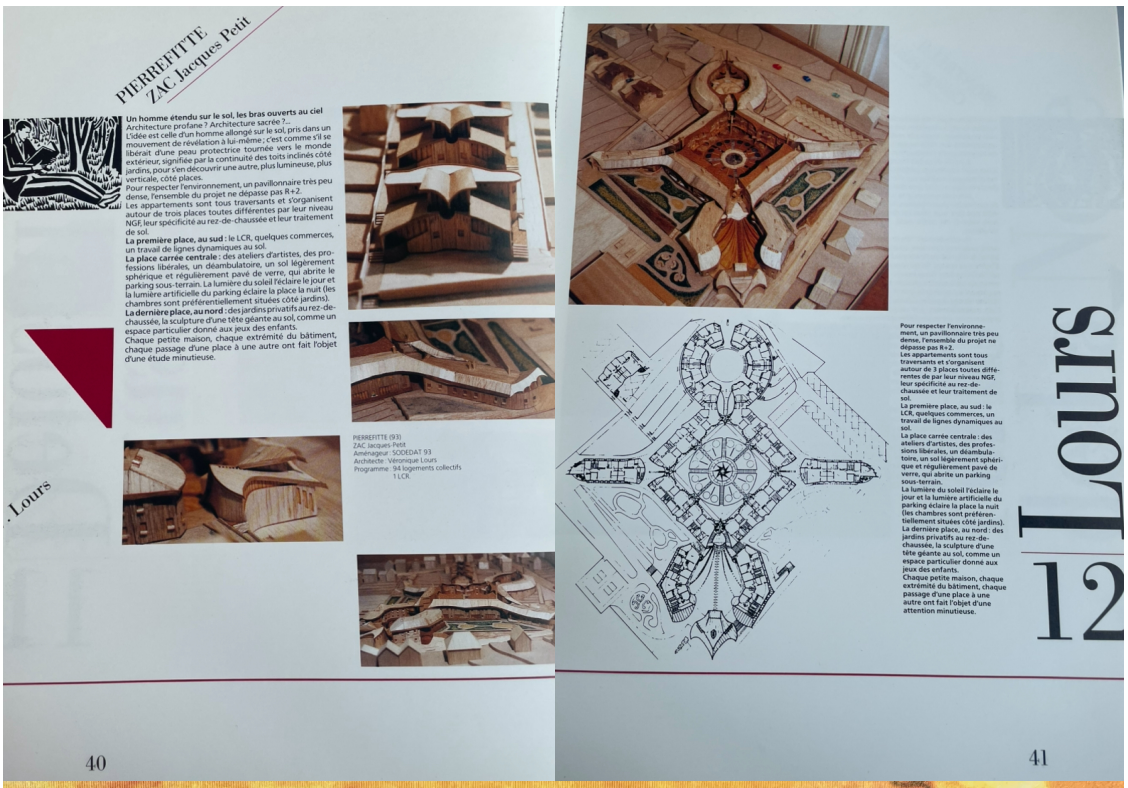
Quant à Véronique Lours qui est l'une des dernières étudiantes de Ricardo Porro puisqu'elle obtient son diplôme en 1991 [FIG 244,245], elle a pour particularité d'avoir été l'élève d'Edith Girard « qui n'avait pas la vision romantique de Ricardo Porro [623]» avant d'être celle du maître cubain. Cependant, dans un premier temps, elle semble copier son maître. Elle considère que pour Porro, le bâtiment à produire est vivant et que ce qui le caractérise est l'émotion[624]. Véronique Lours souligne l'exigence de Ricardo Porro et l'oedipe qui pouvait se créer en atelier. C'était le cas selon elle pour Patrick Fidelle. Pour l'ancienne étudiante, Ricardo Porro était une diva, avait une puissance physique, une grande érudition et sa propre vision du monde. Elle se souvient du fait que le dessous de l'escalier

---

[622] Jean-Jacques de Alzua (1932-2020) a participé à la création de la ville nouvelle de Lille Est, Villeneuve d'Ascq et du quartier Triolo.

[623] Voir à ce sujet l'entretien de Véronique Lours mené par l'auteure de cette thèse au Tome III. Les citations suivantes sont issues du même entretien.

[624] « Chaque espace en est porteur. Quand tu la traduis, il y a un phénomène, l'émotion arrive dans tes mains, tes mains font la forme. Alors que Ciriani prenait ton feutre, Porro prenait la terre glaise ou faisait un gribouillis. C'était une transmission énergétique. Dans chaque bâtiment, tu as le souffle, tu as la vie…Le Corbusier fait des machines…Ricardo est un être spirituel, il est romantique… Sa spiritualité vient du romantisme allemand, de la face noire du monde, il faut voir le retable d'Issenheim… ». Voir à ce sujet l'entretien de Véronique Lours mené par l'auteure de cette thèse au Tome III.



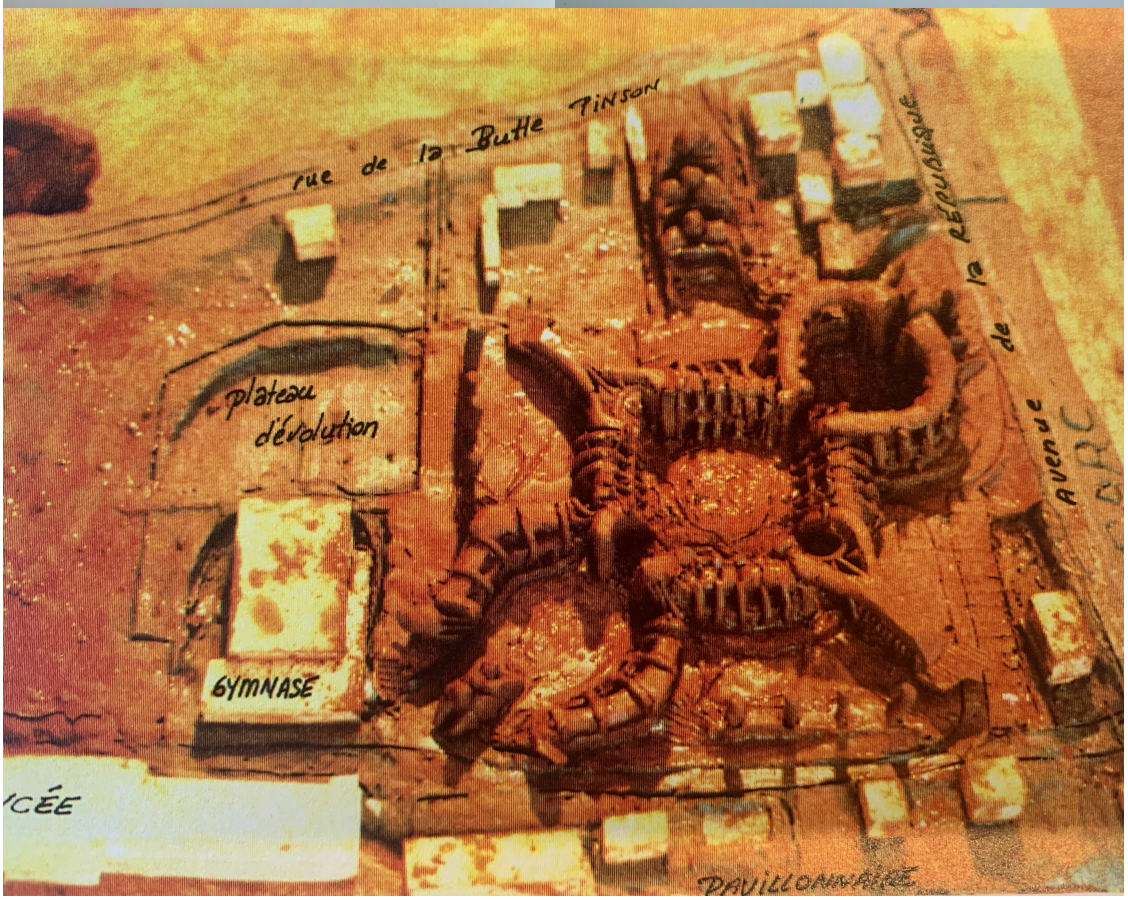


FIG 244 : Projets de logements. ZAC Jacques Petit. La référence au maître est indéniable. La forme urbaine reprend ici les éléments qu'avait conçus Ricardo Porro pour son projet de village de vacances à Vela Luka en Yougoslavie au début des années soixante dix. . Source : *Vingt architectes pour la Plaine*; Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1990, pp. 40-41. FIG 245 : Maquette d'étude en terre glaise pour le Diplôme de Véronique Lours. ZAC Jacques Petit. Source : Seine Saint Denis, Cent logements sociaux à Pierrefitte, diplôme de Véronique Lours, 1990.

faisait office de confessionnal, qu'il y faisait un point avec l'étudiant, qu'il était très théâtral : « Entrer en architecture avec Porro, c' était un acte de foi, il fallait avoir la conviction qu'on était investi d'une mission ». Le maître cherchait quelqu'un à qui transmettre, un successeur. Pour Lours, Ricardo Porro était un *Stalker*. Comparant son enseignement avec l'enseignement de'Henri Ciriani et Edith Girard, elle déclare :

> Avec eux, on devenait de bons archi, point. Ciriani était un gars bien, il montrait de l'humilité et du respect. L'atelier de Porro développait beaucoup l'ego, le souffle, le sens… Il fallait lire et comprendre ce que tu lisais, écouter la musique, l'opéra. Comprendre l'histoire du monde… Il aimait l'hypersensibilité de ses étudiants, leurs tourments intérieurs. Il transmutait leur spleen en une manifestation artistique[625].

Pour Lours, Ciriani et Girard avait une connaissance de l'architecture corbuséenne alors que chez Ricardo Porro, elle était wrightienne : « Ciriani et Girard ne pouvaient pas enseigner quelque chose qu'ils ne comprenaient pas. Une toiture en pente, comment vous faites? Des logements sociaux, c'était pas possible si c'était du luxe ». Lours se souvient du fait que « Porro était contre les promoteurs, les cages à esclaves, persuadé qu'il est possible de servir le collectif d'une autre manière ». Après le diplôme, elle construit le collège Camille Claudel de Villepinte [FIG 242,243] dont le hall renvoie sans aucun doute au projet de son maître, le centre d'art de Vaduz, des logements sociaux à Villetaneuse, travaille chez Porzamparc qui termine la Cité de la Musique et chez Gaudin également.

Les deux femmes architectes montrent un certain respect pour l'enseignement reçu de Ricardo Porro mais également leur faculté à intégrer d'autres enseignements et à se les approprier.

II.III.II L'influence sur la pratique professionnelle

La filiation renvoie à la transmission continue des idées, des méthodes et des valeurs d'une génération à la suivante, créant une véritable lignée intellectuelle et professionnelle au sein de la discipline architecturale. Par le biais de la relation maître- disciple dans l'atelier de Ricardo Porro se transmettent des visions du monde et des postures critiques. L'étudiant intègre les grands principes de son enseignant fondés sur une sensibilité formelle expressionniste avant de les réinterpréter. L'enseignement reçu de Ricardo Porro laisse en premier lieu un patrimoine de connaissances, de méthodes et de références : canons stylistiques, références historiographiques ou théoriques. Cet héritage sert de socle et fournit un langage commun entre jeunes architectes, un regard critique partagé sur les grandes tendances du passé et un répertoire d'outils conceptuels sur lesquels s'appuyer.

La filiation permet également de se créer un réseau professionnel. Les recommandations de l'enseignant, les collaborations entre anciens élèves contribuent à établir la réputation du jeune architecte. Cet effet de réseau peut faciliter ou non l'accès à des projets, des concours et des publications. Les disciples puisent d'abord dans l'héritage de leur mentor pour assurer la cohérence de

---

[625] *Id.*

leur démarche, puis comprennent vite que l'approche de leur enseignant peut représenter un frein à leur entrée dans la vie professionnelle puisqu'elle n'est pas ou peu ancrée dans le réel. La plupart font évoluer cette filiation en incorporant de nouvelles préoccupations écologiques ou celle de la participation citoyenne ou encore de nouveaux cadres esthétiques. De fait, cette filiation illustre comment, à travers maître et disciples se construit tant un fil continu garantissant la sauvegarde des acquis que l'émergence de nouvelles pratiques[626].

La manière dont un enseignement est reçu marque profondément la pratique professionnelle d'un architecte, tant sur le plan méthodologique que créatif, éthique ou organisationnel. Lorsqu'un étudiant intègre efficacement les démarches pédagogiques proposées, analyses contextuelles, maquettes d'études et de présentation, croquis rapides, perspectives léchées, il reproduit et affine ces méthodes dans sa vie professionnelle. Par exemple, l'habitude acquise en atelier de tester plusieurs scénarios à l'échelle avant de fixer une solution devient une routine de projet, garantissant une flexibilité et une qualité dès les premières esquisses.

De l'enseignement de Ricardo Porro peut émerger un style ou une posture éthique. La réception critique de cet enseignement influe sur le rapport de l'architecte et sa pratique. On attend d'un enseignement de l'architecture qu'il produise des architectes capables de respecter l'environnement, de porter attention au choix des matériaux, d'avoir un engagement social et une attention portée à l'usager. Or, même si Ricardo Porro avance avoir une approche humaine de l'architecture, il se pose souvent en donneur de leçons pour l'usager. Peu de projets témoignent d'une analyse fine des besoins de ce dernier, entendue comme écoute par enquêtes et échanges ou participation effective. Les besoins sont établis *a priori* par un programme préétabli. Pourtant, un étudiant sensibilisé à l'architecture participative intègrera systématiquement cette approche en impliquant les habitants et les différents acteurs concernés dès la conception pour assurer la pertinence du projet et son acceptabilité.

D'autre part, un enseignement qui valorise la remise en question et la recherche personnelle encourage l'architecte à innover face aux contraintes réglementaires. Or, le risque que les jeunes architectes issus de l'atelier de Ricardo Porro s'enferment dans un style est bien réel s'ils se ferment des portes en ne puisant pas dans différentes sources pour répondre à des problématiques originales comme les espaces modulables, les structures légères, les installations temporaires, s'ils ne fusionnent pas non plus le dessin à main levée et les outils numériques. Par contre, la méthode itérative qui consiste à créer, affiner et améliorer un projet jusqu'à ce que le maître soit satisfait et qui est utilisée en maquette d'étude est intéressante pour leur pratique professionnelle puisque cette approche a une efficacité accrue qui repose sur les tâtonnements. D'autre part, la collaboration entre étudiants optimisée dans l'atelier de Ricardo Porro puisque c'est un atelier vertical renforce l'adaptabilité des jeunes architectes.

---

[626] Gilles Maury, *Cahiers thématiques* n°4

Enfin, la qualité de la transmission influe sur la manière dont le futur architecte s'insère dans la communauté professionnelle. Le futur architecte adopte les codes de communication de son enseignant, écrit des articles dans les revues spécialisées ou participe à des concours et perpétue un héritage intellectuel. Un enseignement qui valorise le travail collaboratif ou l'ouverture internationale produit des praticiens habitués à coopérer sur des plateformes pluridisciplinaires et transculturelles. Il serait faux d'avancer que Ricardo Porro n'a pas entraîné ses étudiants aux concours, ni ne les a pas ouvert à d'autres cultures. Cependant, le travail collaboratif est une méthode de conception qui implique plusieurs acteurs travaillant ensemble de manière coordonnée comme des architectes mais aussi des ingénieurs, des designers, des paysagistes, des maitres d'ouvrages, des artisans et les usagers. Or, Ricardo Porro montre un enseignement autosuffisant et le revendique. Ce n'est seulement que quand il souhaite montrer ce qu'il se fait en atelier que les étudiants rencontrent ces acteurs à l'occasion d'expositions de leurs maquettes ou des soutenances de diplômes et non pas durant la phase de conception. Chaque professionnel pourrait pourtant apporter une expertise par quelques interventions, habituant l'étudiant aux relations avec les autres corps de métier ou avec les usagers.

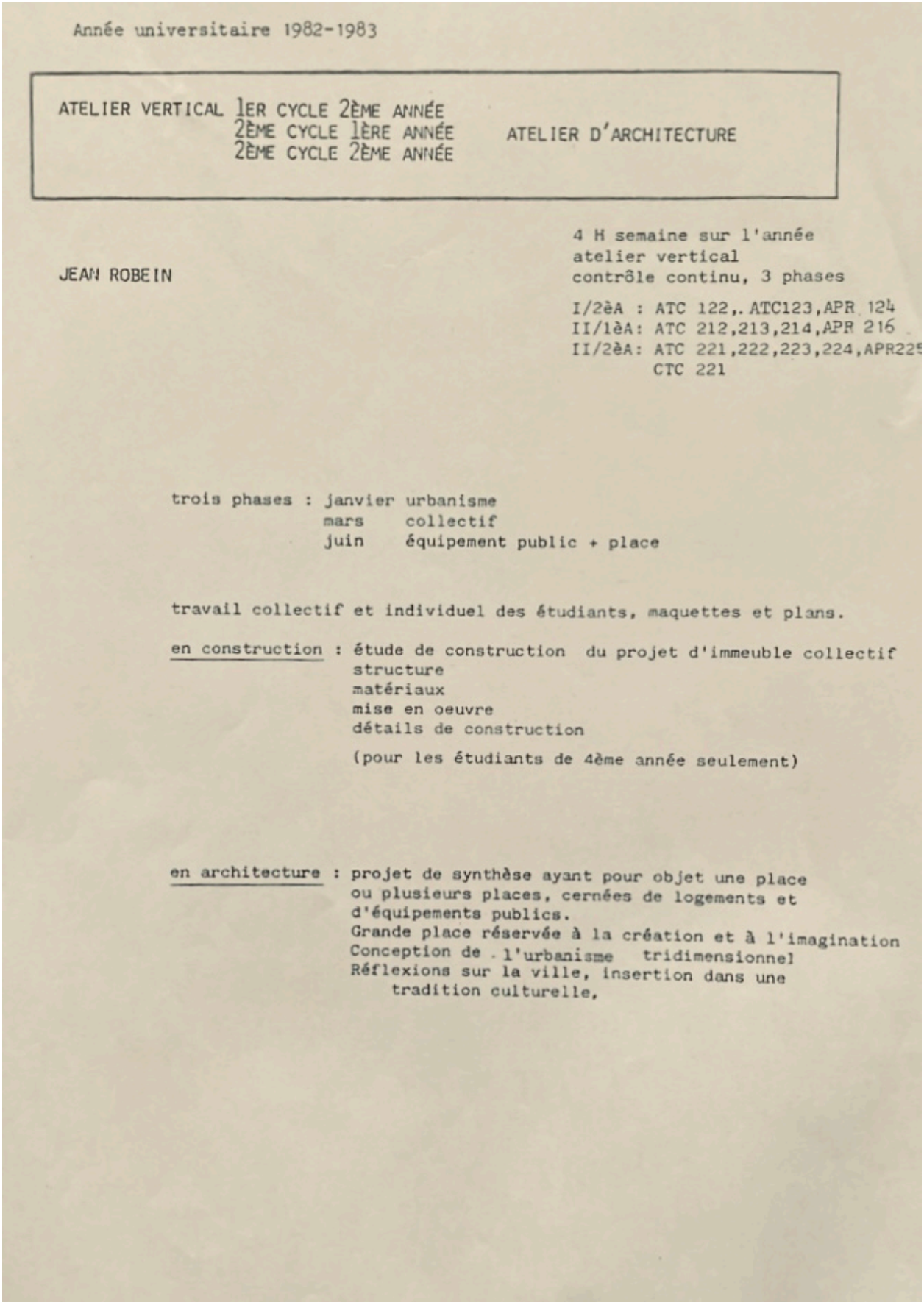
Ainsi, le dépassement de l'enseignement reçu de Ricardo Porro ne consiste pas à tout rejeter, mais à réintégrer et à adapter les savoirs reçus pour répondre à de nouveaux enjeux sociaux, environnementaux. À partir de cet héritage, le jeune architecte doit prolonger et enrichir la tradition. Il conserve l'esprit du modèle initial tout en l'enrichissant de nouvelles idées et pratiques comme des nouveaux matériaux et de nouvelles approches écologiques.

III.III.II.I La filiation enseignante

Une partie non négligeable des élèves de l'atelier de Ricardo Porro enseigne après le diplôme à l'école d'architecture de Lille, dans les écoles parisiennes, dans une école d'architecture de Caracas ou encore d'Istanbul. Certains ont ou ont eu de manière concomitante une pratique d'architecte libéral. C'est le cas de Jean-Marie Choquelle son assistant, d'Hervé Dulongcourty, enseignant à Lille et Paris, de Yilmaz Kuymku, enseignant à Istanbul, de Miguel Acosta, enseignant de Caracas, de Renée Bacqueville, enseignante à Lille, de Patrice Caël, enseignant à Lille, de Pascal Marchant, enseignant à lille et à St Luc Tournai avec Renaud De la Noue l'associé de Ricardo Porro, enfin d'Olivier Bonte disparu trop tôt. De fait, pratique libérale et enseignement sont les deux statuts privilégiés par les élèves de Ricardo Porro, la pratique libérale étant sans aucun doute le modèle prôné par le maître.

Les deux assistants de Ricardo Porro choisis parmi ses meilleurs élèves montrent une attitude différente. Jean Robein[627] ne reste pas longtemps l'assistant de Ricardo Porro. Il forme son propre atelier, apprécié, à l'école d'architecture de Lille jusqu'au début des années 1990 et a l'image d'un

[627] Jean Robein est décédé en 2016 d'une longue maladie.



Année universitaire 1982-1983

ATELIER VERTICAL 1ER CYCLE 2ÈME ANNÉE
2ÈME CYCLE 1ÈRE ANNÉE
2ÈME CYCLE 2ÈME ANNÉE

ATELIER D'ARCHITECTURE

JEAN ROBEIN

4 H semaine sur l'année
atelier vertical
contrôle continu, 3 phases

I/2èA : ATC 122,. ATC123,APR 124
II/1èA: ATC 212,213,214,APR 216
II/2èA: ATC 221,222,223,224,APR22
CTC 221

trois phases : janvier urbanisme
mars collectif
juin équipement public + place

travail collectif et individuel des étudiants, maquettes et plans.

en construction : étude de construction du projet d'immeuble collectif
structure
matériaux
mise en oeuvre
détails de construction

(pour les étudiants de 4ème année seulement)

en architecture : projet de synthèse ayant pour objet une place
ou plusieurs places, cernées de logements et
d'équipements publics.
Grande place réservée à la création et à l'imagination
Conception de l'urbanisme tridimensionnel
Réflexions sur la ville, insertion dans une
tradition culturelle,

FIG 246 : Feuillet exposant le contenu de l'atelier d'urbanisme et d'architecture de Jean Robein. La trame de l'année est semblable à celle de l'atelier de Ricardo Porro. Cependant, l'atelier est davantage axé sur l'étude de la construction d'un immeuble. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

« Ricardo Porro un peu assoupli [628]». Il corrige les étudiants de Ricardo Porro parfois sans que celui-ci ne le sache. En effet, même s'il a une approche assez formaliste – mais beaucoup moins figurative – comme Ricardo Porro, Jean Robein développe les aspects constructifs des projets des étudiants ce que ne fait pas Ricardo Porro. Robein est sans doute la figure du disciple qui tente de détrôner le maître et de remettre en question une partie de l'enseignement qu'il a reçu. Son atelier fonctionne de la même façon que son maître. Au premier trimestre, les étudiants font une étude d'urbanisme, au second, ils traitent d'un immeuble collectif et au troisième d'une équipement public. D'autre part, il insiste sur « l'insertion d'un urbanisme dans une tradition culturelle » [FIG 246] Au moment de sa disparition, il prépare une thèse dont le titre montre à quel point il se réfère aux idées de son maître pour mieux les remettre en cause : *L'endémie du mode conceptuel linéaire et du mode conceptuel pictural.*

L'enseignant et assistant de Jean-Marie Choquelle premier diplômé de « L'école de Lille » représente lui aussi la figure du disciple tout en enrichissant le modèle d'enseignement de Ricardo Porro. En tant qu'enseignant d'Histoire de l'architecture après la soutenance de son diplôme en 1980, il assiste et remplace souvent son maître pris par ses nombreux projets de papier puis construits à partir de 1986. Il reprend son cours d'histoire quand Ricardo Porro part en retraite en 1990. Daniel Treiber est en charge du domaine et donne un cours aux premières années centré sur l'idée de projet, la notion de type, de mode constructif et d'espace[629].

Le cours d'Histoire de Jean-Marie Choquelle propose de « sensibiliser au sensible [630]» [FIG 247]. Celui-ci regrette que le monde soit tombé « sous la suprématie de l'utile, dirigé par le dogme de l'efficacité du progrès, chassant l'inutile, le subjectif et le sensible, le mystère, la contemplation [631]» et « ait rendu opaque et incompréhensible des pans entiers de notre passé en nous coupant de nos racines culturelles ». De fait, il considère que son cours d'histoire se doit d'être en référence aux philosophes Heidegger et Hegel « avénement de vérité et expression sensible de l'idée » et à l'historien de l'art Panofsky qui « a eu le mérite immense de renouveler le regard sur les oeuvres du passé ». Selon Choquelle,

> « L'art est un phénomène dynamique et évolutif car c'est l'évolution de la conception que les hommes se font du monde, de la nature, du beau, du bien, du mal, des rapports avec le moi, l'autre, le temps, la mort qui opère des mutations culturelles et mentales [632]».

L'ouvrage *Architecture gothique et pensée scolastique* se pose ainsi comme modèle de recherche pour Choquelle en établissant les homologies entre oeuvres d'art et oeuvres intellectuelles. À la référence de

---

[628] Voir à ce sujet l'entretien de Yilmaz Kuymcu mené par l'auteure au Tome III de cette thèse.

[629] Voir à ce sujet les archives de l'école. Non répertoriées.

[630] *L'annuel* n°5, 1998/1999, p. 29.Les citations suivantes sont issues du même article.

[631] Les citations suivantes sont issues du même article.

[632] *L'annuel, n°5, id.* p. 28



FIG 247 : Cours de Jean-Marie Choquelle qui présente la méthode analytique de Ricardo Porro suivant les Cinq Principes fondamentaux de l'historien de l'art allemand Wöllflin. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.
FIG 248 : Notes prises par l'auteure quand elle était étudiante de 1ère année en 1986 à l'école d'architecture de Lille. Source : Archives personnelles de l'auteure.

Panofsky, il ajoute celles de R.Martin, P.Grimal, A.Grabar, A.Chastel, G.C.Argan. Seuls Panofsky et Argan sont des références récurrentes de Ricardo Porro. Il enseigne également au début des années 2000 l' « Histoire des villes ». D'autres cours d'Histoire sont dispensés de manière concomitante. Le cours de Jean-Christophe Gérard consiste à « faire de l'histoire des idées », à rappeler de fait que « les idées ont une histoire et qu'elles font des histoires : « héritages, explosions, trahisons, ruptures, révolutions » ». L'Histoire des villes est enseignée par Jean-Damien Guillou et Dominique Mons. Le séminaire de Richard Klein et de Marie Céline Masson, « Archéologie du Projet » et le CEAA « Architecture, Histoire et Patrimoine des XIXe siècle et XXe siècle » établissent un lien permanent entre la recherche historique à partir des archives et la pratique de l'architecte.

Jean-Marie Choquelle reste fidèle aux cours de son maître même s'il les affine, les rend plus précis et davantage scientifiques. Son cheminement est clair et les sources citées. Cependant, les références et les approches sont celles de Ricardo Porro et il reconduit sa méthode analytique d'interprétation de l'architecture issue des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* d'Heinrich Wölfflin et qui consiste à définir si un espace est un espace limité, de fait de constitution classique ou illimité, de fait de constitution baroque. Il reconduit également la théorie des *Cinq aspects du contenu* interprétée depuis le tableau panovskien issu de l'ouvrage *L'oeuvre d'art et ses significations.*

D'autre part, il poursuit le voyage rituel à Venise institué par Ricardo Porro dans un premier temps toujours en deuxième année pour tous les étudiants de l'école puis en troisième année de licence à la suite de la réforme LMD et ce jusqu'en 2023. Il est l'enseignant référent pour l'analyse de la formation de cette ville et celle de ses bâtiments anciens. La contemporanéité de l'architecture de Venise est peu abordée ou laissée à d'autres enseignants et esquissée le dernier jour du voyage en posant cette question : *Les architectes et Venise, un esprit du lieu?* . S'en suit un regard sur l'architecture de Vittorio Gregotti ou encore celle de Gino Valle.

Jean-Marie Choquelle devient également successivement enseignant d'atelier en première année du cycle du DEFA (Diplôme d'Études Fondamentales en Architecture) et en quatrième année (cycle de diplôme) puis en troisième et quatrième année, puis en quatrième et cinquième année (Master 1 et 2). Il enseigne en binôme avec Pascal Marchant, ancien élève de Ricardo Porro, en cycle de licence au début des années 2000 [FIG 249] puis avec la paysagiste Armelle Varcin à la fin de cette décennie jusqu'en 2023[633] [FIG 250,251]. Certaines orientations de son enseignement montrent à quel point Jean-Marie Choquelle est resté proche de la méthode de Ricardo Porro tout en l'actualisant. L'emploi d'un vocabulaire se référant aux discours du maître en témoigne.

Le premier point commun que l'on peut considérer comme important, c'est l'approche de son atelier souhaitant éviter l'écueil qui reviendrait à concevoir « des projets dans un territoire particulier « à

[633] Voir à ce sujet Armelle Varcin et Jean-Marie Choquelle, « Processus, dynamiques spatiales, hydrosystèmes et expériences européennes du projet de territoire. Un atelier de l'École nationale supérieure d'architecture », 3e séminaire « Ville, territoire, paysage », ENSA Versailles et ENSP Versailles, Les écoles d'architecture et de paysage dans leur territoire Actes des journées d'études des 13 et 14 juin 2019, Sous la direction de Roberta Borghi et Stéphanie de Courtois. Les citations suivantes sont issues du même article.



LILLE/ROTTERDAM, CONFRONTATION DE CULTURES

Atelier Choquelle/Marchant - 3e année

Notre atelier de projets architectural et urbain organise deux projets d'architecture (les logements individuels répétitifs et l'immeuble de logements collectifs) dans le cadre d'un même projet d'urbanisme. Ces 3 projets échappent ainsi à une succession stricte dans le temps, mais s'affinent au fur et à mesure d'un travail comportant de nombreux aller-retours entre le général (l'urbanisme) et le particulier (logements).

Durant l'année universitaire 1998/99, notre terrain d'étude se situait en Hollande, à toute proximité de notre région, terre d'échange de plusieurs cultures, hors du contexte culturel français.

Choisi au coeur de Rotterdam, le terrain forme un rectangle bordé au nord par le *Nederlands Architectuurinstituut* dessiné par Jo Coenen, le *Museum Boymans-van Beuningen* à l'est, l'université à l'ouest, et au sud, le *Natuurmuseum* du groupe Mecanoo à proximité du *Kunsthal* de Rem Koolhaas.

Ce choix nous apparaît pédagogiquement fondamental car si un site est prétexte à observer, analyser, interpréter le pays(age), les traces héritées de l'histoire, il doit aussi permettre une prise de conscience des "habitudes mentales" propre à chaque culture, à chaque période de l'histoire. La confrontation à d'autres cultures est riche d'enseignement, d'ouverture, de relativisation. Comment peut on concevoir aujourd'hui avec les mêmes critères à Rio, Paris, Anvers ou Berlin ? Le mouvement international ne visait-il pas à l'utopie, à la définition d'un nouvel idéal de beauté, d'un nouvel académisme ?

D'Erasme à Koolhaas, en passant par De Hooch, Vermeer, Oud, Mondrian, etc : c'est toute une tradition riche de sa continuité, de son originalité, de sa variété qui propose de multiples exemples à interpréter pour solutionner les problèmes d'aujourd'hui.

Jean-Marie Choquelle et Pascal Marchant

60

Katty Vasseur

Urbanisme réalisé par

S. Ryckeboer
K. Vasseur
C. Verhaeghe

Le projet urbain s'appuie sur un jeu de tectonique des plaques et de balancement du bâti.

L'habitat individuel se dissimule dans la toile

URBANISME INDIVIDUELS

Les modules des logements respirent par le rythme des circulations verticales

RÉPÉTITIFS COLLECTIF

Carlos Torres

Urbanisme réalisé par

R. Gissinger
M. Lemay
C. Torres

La logique du projet est induite par l'alternance minéral/végétal.

URBANISME INDIVIDUELS

Le projet répond à deux objectifs :
- un rapport d'échelle avec le site
- une intériorité du projet géré par un mur de service

Position stratégique du collectif vis-à-vis de la structure urbaine.

RÉPÉTITIFS COLLECTIF

Julien Césure

Urbanisme réalisé par

P. canel
J. Césure
I. Pasquier

Le projet urbain tient compte de l'existant en respectant l'organisation séquencée du parc de Brunier. L'habitat, qui se veut neutre, est immergé dans la nature.

URBANISME

Isolé par un réseau de canaux, l'ensemble du projet est connecté à l'extérieur par des promenades piétonnes dont l'une est directement issue du projet de Brunier.

INDIVIDUELS RÉPÉTITIFS COLLECTIF

62

63

FIG 249 : Atelier de Jean-Marie Choquelle et de Pascal Marchant. Le sujet porte sur Rotterdam et insiste sur la prise de conscience des « habitudes mentales » propre à chaque culture qu'il s'agit d'interpréter afin de solutionner les problèmes d'aujourd'hui. Études d'urbanisme, d'équipements et de logements collectifs. Source : Revue *L'Annuel n°5, 1998/1999,* p.60 et p.62 et 63.

la manière de », sortes de pastiches typologiques de ce qui existe à reproduire ou prolonger ». Le site du projet devient ainsi un territoire compris en termes de liens et non de typologies.

Le second point commun est la compréhension de l'esprit du lieu. L'objectif de l'atelier consiste « à appréhender la façon dont un lieu dégage une culture spécifique qui induit des logiques d'aménagements ». Il s'agit d'élucider certains cheminements intellectuels et de les expliciter. La forme des villes est « le résultat des schémas mentaux de chacune des cultures qui leur est propre ». L'atelier débute toujours par un voyage immersif qui permet une enquête préliminaire d'une semaine (enquêtes et recherches de documents) et d'approcher le concept d'héritage historique. Chaque site choisi offre une mise en scène de l'eau. C'est le cas pour Rotterdam aux Pays-Bas, Wroclaw en Pologne ou encore Venise. L'atelier est complété d'un cours de Jean-Marie Choquelle qui est intitulé « ville, territoire, temps et phénomènes culturels » et qui « propose une méthode d'analyse des compositions urbaines » et « présente les villes dans leur site d'implantation en relation avec leurs évolutions historiques et culturelles ainsi qu'avec les invariants et les schémas mentaux associés ». Celui d'Armelle Varcin est intitulé « risque et paysage », montre « les enjeux de la vulnérabilité des sites en relation avec les risques naturels et anthropiques, en particulier liés à l'eau : inondation, submersion, ruissellement et interroge les notions de résilience, écologie, tourisme, patrimoine, enjeux mémoriels et patrimoniaux, matériels et immatériels ». L'atelier se caractérise par la nécessité de recourir au temps long et à l'histoire en étudiant les influences culturelles afin d'identifier et de comprendre les dynamiques mises en oeuvre dans un site en référence à l'ouvrage de Norberg-Schulz[634]. La connaissance des contextes religieux, culturels et surtout politiques et idéologiques complète l'étude du site. Jean-Marie Choquelle avance qu'en France « nous sommes encore héritiers d'une pensée classique et systématique, empreinte de symétrie, de compositions ordonnées qui mettent en valeur centralité et axialité, tant en architecture, en urbanisme qu'en paysage. L'atelier insiste sur le basculement et la transition culturelle avec une grande importance accordée au terrain d'où la nécessité d'un voyage d'études. Au préalable, Jean-marie Choquelle présente aux étudiants l'histoire et l'évolution de chaque ville choisie en atelier chaque année. La phase d'analyse ne doit pas durer trop longtemps par rapport à la conception du projet. Il est à noter que l'atelier s'adapte aux enjeux contemporains de l'architecture et du paysage. L'enquête s'organise autour de l'eau, du paysage, de l'écologie, des réseaux, de la population, des flux, de l'architecture. Les items du diagnostic sont les mêmes que ceux du projet :

> Ils empruntent aux principes wölffliniens de l'analyse des oeuvres d'art, qui s'exprime dans les couples « pictural/linéaire, plans/profondeurs, forme fermée/forme ouverte, unité/mutiplicité, clarté/obscurité ». Ils sont mobilisés pour comprendre le terrain mais aussi pour projeter et communiquer le projet[635].

---

634 Voir les différents chapitres sur l'implantation développés par Norberg-Schulz dans *La signification dans l'architecture occidentale. Pierre Mardage Éditeur,* Bruxelles, *1974.*

635 Armelle Varcin et Jean-Marie Choquelle, *id.*



FIG 250 : Maquettes exposées lors de soutenances de TPFE en 2020/2021. Les étudiants de l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin ont choisi Venise et sa dilution comme sujet le même sujet qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro et aux autres étudiants de l'école d'été de Venise en 1952. Source : Photographies de l'auteure.

Ces principes peuvent être résumés en cinq questionnements appliqués au diagnostic et à l'argumentation du projet. Il s'agit de déterminer « les natures et qualités des contours, des limites, ce qui est valorisé et selon quel moyen spatial, paysager, architectural et urbain, les qualités inclusives de la composition, c'est-à-dire si elle est ouverte aux ajouts, aux déformations ou non, les relations et rapports des éléments entre eux, la composition et l'organisation lisibles ou non ». Ces questionnements sont ouverts à de multiples domaines comme ceux de la technique, de l'écologie, de l'histoire et de la typologie.

Le troisième point commun est primordial, c'est la question de la *forme* et du *contenu*. Il est lié au second. En effet, l'atelier met l'accent sur la composition, **s**ans négliger ni le sens ni le *contenu* même si selon Choquelle, « ce n'est jamais la *forme* qui importe mais les dynamiques qui induisent cette forme » en rappelant cette citation de l'écrivain Victor Hugo « La forme, c'est le fond qui remonte à la surface [636]». et cette autre citation *en introduction de l'ouvrage Littérature et philosophie mêlées* **:** « Une idée n'a jamais qu'une forme, qui lui est propre, qui est sa forme excellente, sa forme complète, sa forme rigoureuse, sa forme essentielle, sa forme préférée par elle [637]». Ce qui est primordial, c'est que l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin se situe en décalage par rapport au cadre intellectuel hérité du mouvement moderne rationaliste classique et dont les règles invitent à l'utilité jusque'à l'épuration, voire à l'absence de symbole. Elles voudraient que tout choix s'opère en dehors de partis pris personnels, en n'obéissant qu'à des raisons objectives et logiques. L'éthique de cette période évolue puisque tout ce qui fait autorité aujourd'hui est contesté. Aussi Jean-Marie Choquelle pense que notre époque s'aligne avec les processus qui ont conduit la Grèce classique vers la civilisation hellénistique ou La Renaissance classique vers le maniérisme et le baroque. De fait, l'atelier prône un changement de paradigme avec l'abandon des principes classiques additifs, c'est-à-dire la superposition d'éléments et de formes afin que les étudiants composent en organisant et gérant les contradictions. De fait, les étudiants forment plusieurs idées qui laissent une grande place à l'intuition. Choquelle se réfère au principe d'entéléchie d'Aristote, passage de la puissance à l'acte, processus de réalisation d'une forme en puissance et qui se meut en chose actée ou achevée.

Le quatrième point est « l'urbanisme de communication ». Le choix récurrent de sites à proximité de l'eau comme c'était souvent le cas pour « L'école de Lille » porte sur des secteurs urbains ou péri-urbains denses et en reconversion qui confèrent une capacité à organiser de l'habitat en nombre justifiant l'existence d'équipements et de services variés reliés par des artères et espaces urbains à la base du vivre ensemble. Les terrains doivent permettre l'implantation d'édifices ou « de lieux de rayonnement métropolitain ayant vocation à susciter des espaces de rencontres d'exceptions ». Un attachement au changement d'échelles et un bannissement des compositions statiques sont primordiaux dans l'atelier de Ricardo Porro autant qu'il le sera dans celui de Choquelle. Le travail de projet est

---

[636] Victor Hugo, *L'utilité du beau,*1901, p. 25.

[637] Victor Hugo, *Littérature et Philosophie mêlées,* 1834, p. 9.

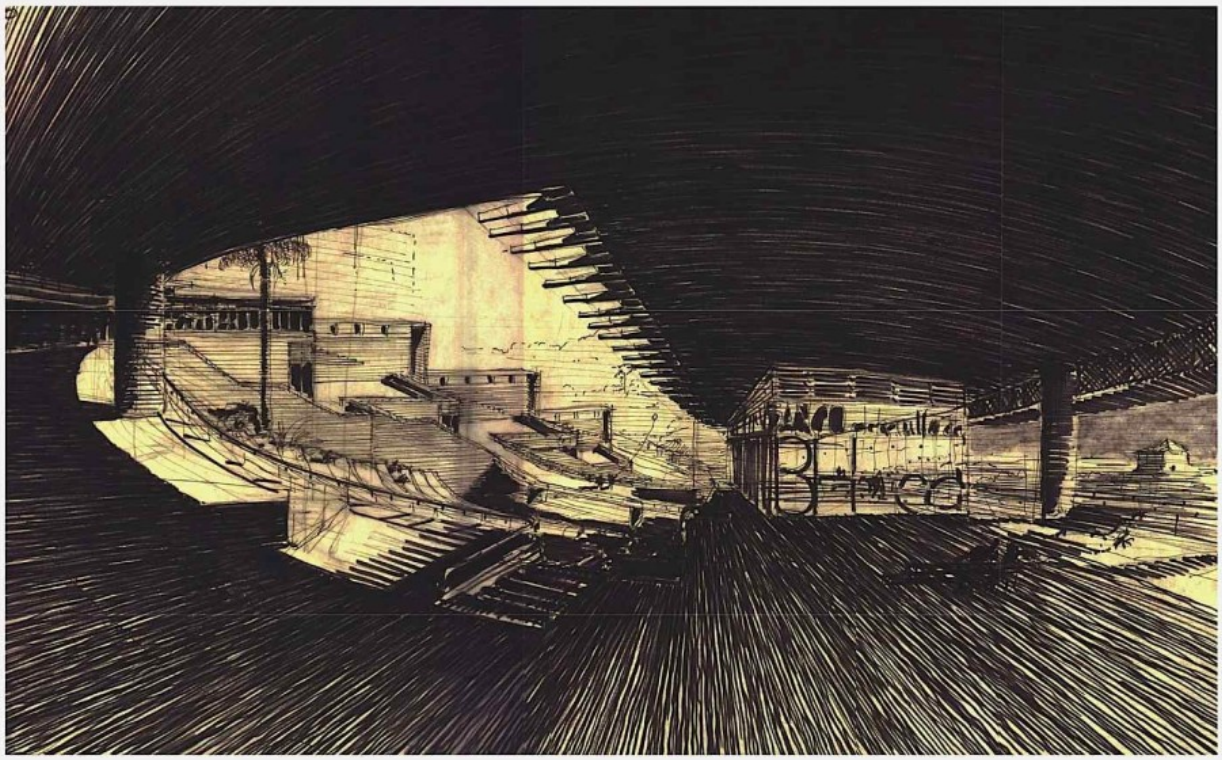


FIG 251 : Maquettes exposées lors de soutenances de TPFE en 2020/2021. Les étudiants de l'atelier de Jean-Marie Choquelle et d'Armelle Varcin ont choisi Venise et sa dilution comme sujet le même sujet qu'avait donné Le Corbusier à Ricardo Porro et aux autres étudiants de l'école d'été de Venise en 1952. Source : Photographies de l'auteure.

exploré principalement en maquette et est sans cesse actualisé par des maquettes d'intention puis de projet à différentes échelles. La maquette favorise le travail de groupe composé d'individualités qui doivent s'accorder afin de gérer l'ensemble et apporter des précisions et offre une multiplicité de points de vue. Après la maquette d'intention, Choquelle demande aux étudiants des maquettes au 1/5000e, 1/2000e, 1/1000e et plus précises encore suivant les projets. Manipuler ces maquettes à échelles successives peut remettre en cause ou préciser les idées. Les maquettes, comme dans l'atelier de Ricardo Porro ne sont pas « des produits finis à exposer » mais des « projets de recherche, de négociation entre les différents étudiants du groupe, le site et les enseignants ». Le travail en plan est un complément pas une priorité. Le but du travail en maquette à différentes échelles est d' « appréhender l'échelle humaine lors des réflexions aux différentes échelles du territoire et apprend à spatialiser une idée ». La créativité est à l'honneur dans l'atelier. Choquelle encourage le recyclage des matériaux mais déplore que l'usage d'outils comme des machines à découpe-laser de création de maquettes en trois dimensions tendent à « uniformiser les modes d'expression et à produire des maquettes qui ne permettent plus les manipulations » comme c'était le cas dans l'atelier de Ricardo Porro avec la terre glaise ou le plâtre. Les maquettes sont photographiées selon différents angles et focales, et légendées. On pense ici aux photographies du concours de l'hôtel de ville de St Denis auquel avait participé Ricardo Porro avec Choquelle. Celui-ci demande régulièrement à ses étudiants de faire des manipulations plastiques par exemple des photomontages, images iconiques de leur projet, dans lesquels ils peuvent exprimer leurs idées en relation avec le site que Choquelle pense plus difficile à exprimer dans un récit construit. En complément, une présentation orale avec diaporama est demandée et le dépassement de la description de chaque diapositive est demandé. L'étudiant ne doit pas simplement décrire mais expliquer ce qu'il y a derrière les images. Toute information doit s'inclure dans une démonstration. Certains étudiants suivent l'atelier durant plusieurs années et choisissent d'y préparer leur PFE réalisé en groupe et soutenu à plusieurs voix.

Le cinquième point commun est le fait que les projets répondent toujours à une demande exprimée par des collectivités locales que les étudiants vont rencontrer dans le but de s'inscrire dans une demande sociale réelle et portée par des acteurs locaux. Il n'est plus à montrer que Ricardo Porro proposait à ses étudiants de travailler sur des sites qui posaient question : Villeneuve d'Ascq, Lille, Les Halles Paris, La Villette, Bercy, Calais. L'atelier accueille de nombreux étudiants européens, brésiliens ou chinois ce qui a toujours été le cas également à « L'école de Lille ».

Parallèlement à cette activité d'enseignant, Jean-Marie Choquelle exerce son métier d'architecte. Il commence par aménager son studio de 22 m2 à Lille qui devient appartement témoin. Il conçoit bientôt une brasserie toujours à Lille et des logements et participent à de nombreux concours. Il est publié dans le Palmarès du Moniteur 1989, exposé à l'Institut français d'Architecture en 1991 ainsi qu'à



DISTANCIAS Y APROXIMACIONES ENTRE DIBUJO E IDEA Experiencias en Cuatro Concursos de Arquitectura Mayo 2004

Universidad Central de Venezuela
Facultad de Arquittectura y Urbanismo
Escuela de Arquitectura Carlos Raúl Villanueva
TRABAJO DE ASCENSO DEL PROFESOR MIGUEL ACOSTA PARA OPTAR A LA CATEGORÍA DE ASISTENTE EN EL ESCALAFÓN UNIVERSITARIO



FORMULACION DE EJERCICIOS
PARA LA ENSEÑANZA DEL DISEÑO URBANO:
análisis de las experiencias en 7 casos ejecutados

Trabajo de ascenso para la categoría de AGREGADO en el escalafón universitario
facultad de arquitectura y urbanismo_universidad central de venezuela
escuela carlos raúl villanueva_unidad docente 9
Autor [profesor MIGUEL ACOSTA GONZÁLEZ] CARACAS_OCTUBRE 2010

FIG 252 : Travaux universitaires pour accéder au grade de professeur assistant (2004) de l'Université centrale du Vénézuela puis de professeur agrégé (2010). Le premier se penche sur les relations entre le dessin et l'idée en appliquent la théorie « Les cinq aspects du contenu » de Ricardo Porro. Le second applique cette théorie à ses projets d'urbanisme et d'architecture. Source : Archives personnelles de Miguel Acosta.

la Biennale de Venise et dans l'album des « Jeunes Créateurs » en 1993. Philippe Tétriack dans un article qui le présente[638], le considère comme un « architecte-auteur », terme employé par Kenneth Frampton.

Un autre ancien étudiant, Miguel Acosta, vénézuélien et enseignant retraité de l'école d'architecture de Caracas résidant à Miami en Floride est lui aussi une figure de disciple de Ricardo Porro. Après sa soutenance de diplôme[639], Ricardo Porro souhaite qu'il vienne travailler chez lui rue Vergniaud à Paris. Acosta y reste trois mois et aidera Porro à répondre à des concours notamment celui de l'école de danse de l'opéra de Paris[640]. n'étant plus financé par sa bourse, Acosta doit repartir au Vénézuela en 1983. On lui propose de travailler dans une entreprise mais il opte pour l'enseignement dès son retour. Il doit passer un concours qu'il qualifie de concours obsolète. Il enseignera durant trente-six années jusqu'en 2014 à l'école d'architecture de Caracas. Acosta était professeur d'atelier et considère que son atelier était une école d'art. Les élèves font du théâtre, de la cuisine et du sport. Il reproduira ce que lui a montré Ricardo Porro en faisant un pont entre l'école et son lieu de vie. Ses élèves deviendront à leur tour ses amis. Acosta donne la méthode du travail d'urbanisme, celle de la maquette d'expérimentation en terre glaise à ses propres élèves. Le concept de l'unité de voisinage est d'ailleurs un concept repris par Ricardo Porro quand il travaillait au Venezuela pour le *Banco Obrero* avec Carlos Raoul Villanueva[641] puis à Cuba.

Miguel Acosta reconnait que ce qu'il a enseigné peut être qualifié de la reconstruction de l'enseignement de ses trois professeurs que sont Ricardo Porro, Gorka Gorronsoro et Charles Ventrillon : l'art comme expression de la nature pour Ricardo Porro, une façon de concevoir l'architecture de façon professionnelle pour Gorka Dorronsoro et une façon de voir l'architecture par le dessin pour Charles Ventrillon. Gorka Dorronsoro lui transmet sa passion pour la construction. Acosta définit sa démarche par « l'expression de la construction comme acte de vie ». Dorronsoro suit les principes de Le Corbusier et de Villanueva et considère qu'il existe d'autres éléments qui entrent en jeu en architecture. Quand il construit sous les Tropiques, il fait face à la lumière. Avec Dorronsoro, Acosta apprend à la comprendre mais également à exprimer la fonction. Il comprend l'importance de la structure, du soutien du bâtiment avec Perret, Le Corbusier, Villanueva, de l'ordre, de la systématisation de la construction, de l'expression des matériaux et de la vibration de la lumière comme une connexion directe avec les matériaux.

Miguel Acosta publie un travail de recherche en 2004 afin d'obtenir le titre de professeur assistant qui porte sur les relations entre le dessin et les idées [FIG 252]. C'est une synthèse de l'ouvrage sur les contenus de Ricardo Porro dont le titre est « *Distancias y aproximaciones entre dibujos y*

---

638 Paul Virilio, Richard Edwards, *Nouveaux créateurs, regards d'écoles, architecture,* Paris : Atlante, 1993, p. 26-29.

639 Voir en page

640 Voir en page

641 Voir en première partie de cette thèse.

Figure - Gravité - Mobilité

T.D. Patrice Caël et Eddy Kennis - 2ème année



"Nature et Technologie", intervention dans un espace horticole à Verlinghem (1998).
D. Tandart, V. Vasseur

Ce qu'il nous semble interessant d'apprécier et de sanctionner, c'est ce qu' on appelerait la familiarisation. Familiarisation progressive avec le désir non seulement pour représenter, mais pour penser, pour explorer, tenter. Il faut que le dessin devienne un élément naturel de la pensée de l'étudiant — véritable coalescence de la représentation mentale et de son expression comme matériau sur un support externe — un peu comme la verbalisation qui accompagne l'apprentissage de l'action chez le jeune enfant. Découverte de la familiarité, conquête d'une aisance, d'un habitus, c'est ce que nous efforcons d'impulser, donc d'évaluer. Mais le point le plus singulier nous paraît se situer ailleurs. Les corrections d'expressions plastiques semblent pouvoir être le lieu privilégié de la mise en scène. La présentation d'un produit est toujours peu ou prou une présentation de soi, un engagement global, un investissement du sujet. Exposer c'est s'exposer.
Nous faisons fonctionner cette équation comme une règle, un impératif catégorique, d'où l'appréciation et d'une prestation et une performance — où le corps, la voix, l'aptitude à séduire, captiver, surprendre tiennent toute leur part.

Les exercices alternent entre des séquences "simples" dans lesquels on se concentre sans aucune forme de réflexion sur le fait matériel de faire, de voir simplement apparaître par le geste ; et des séquences où la dimension intellectuelle est majeure.
L'enseignement se concentre sur l'observation, la découverte, l'interprétation et la réflexion. Des exercices pratiques de différents types sont proposés au niveau du contenu, des moyens demandés, et ceci tant au niveau d'une recherche graphique que de la découverte des matériaux.
Une attention particulière est demandé à l'étudiant sur l'efficacité du dialogue entre le dessin et l'objet à réaliser. Il lui faut s'exercer aux reculs critiques, aux allers et retours.



"Mobilité - Corps", présentation à Seclin. Mécanique qui entraine le corps. Corps actionnant une mécanique.
B. Krysik, G. Langhame, Y. Vandaële

En référence aux études de Léonard de Vinci, nous appuyons les recherches plastiques sur l'observation de phénomènes physiques concrets (le vent, la gravité, la résistance des matériaux, la mobilité...)
Depuis une dizaine d'année, nous insistons sur "l'ingéniosité" de chaque étudiant, sur sa faculté à répondre judicieusement à ces contraintes.
Cette année nous avons ajouté une dimension supplémentaire aux travaux proposés : la "présence" de l'objet dans son environnement.
S'agit-il là une nouvelle direction ?

Patrice Caël et Eddy Kennis



"Eoliennes à Dunkerque", recherche plastique utilisant la force du vent.

FIG 253 : Article indiquant le contenu des travaux dirigés de Patrice Caël et d'Eddy Kennis en Arts Plastiques. Ici, les recherches plastiques sont appuyées par par l'observation de phénomènes physiques concrets comme le vent, la gravité, la résistance des matériaux, la mobilité. Source : Revue *L'Annuel* n°4, p. 32.

ideas » depuis l'expérience de quatre concours auxquels Acosta a participé entre 2001 et 2004. Acosta démontre qu'il est nécessaire d'expliquer d'où, quand et comment surgissent les idées.

Un autre étudiant, Patrice Cael ayant les cours théoriques, d'Histoire et l'atelier de Ricardo Porro durant trois ans puis celui de Robein devient enseignant en Arts plastiques à l'école d'architecture de Lille grâce au directeur Gérard Engrand et à la suite de sa soutenance de diplôme en 1986 dont Robein est le rapporteur et qui portait sur l'espace et le corps dans la peinture. Pour lui, « l'architecture n'est que secondaire ». Il enseigne au premier cycle et second cycle, essentiellement le modèle vivant. Parallèlement, il travaille dans une agence, chez Lamblé.

En 1989, au moment de la grève, alors que les étudiants de l'école d'architecture sous couvert du directeur demandent aux professeurs de préciser leur enseignement, Cael répond qu'il est nécessaire d'avoir une réflexion plus générale sur les Arts plastiques enseignés dans une école d'architecture. Il présente les objectifs communs définis par l'équipe des professeurs d'arts plastiques qui est composée des enseignants Bauduin Luquet, Eddy Kennis et lui-même. Sont mis en place des exercices périodiques interférant avec d'autres contenus pédagogiques ce qui permet l'ouverture dans le cadre de l'interdisciplinarité propre à la profession d'architecte [FIG 253]. Il précise qu' « il ne s'agit pas de la spécificité d'un enseignement de type Beaux-Arts ou de l'application d'une méthode ABC » mais davantage de rester à l'écoute de l'ingéniosité de l'étudiant dans l'optique de découverte et de pratiques de connaissances diverses. L'étudiant doit être capable de répondre à ces exercices et de trouver les rapports entre réflexion et moyens mis en oeuvre. L'objectif du cours Modèle vivant de Cael est de déconventionner la vision, apprendre le regard c'est-à-dire dessiner ce que l'on voit pas ce que l'on sait, de débloquer le geste, d'éveiller et soutenir la créativité, de confronter les travaux à d'autres champs de recherche. Le cours dure deux heures par semaine sur un semestre avec un groupe de vingt étudiants. Pendant la première heure, l'étudiant répond graphiquement à des exercices rapides et la deuxième heure, des poses plus longues du modèle permettent un travail plus introspectif. En 1989, le travail est porté sur la figure et son environnement.

Cael donne plus tard un cours en binôme avec Eddy Kennis intitulé « Figure-Gravité-Mobilité [642]» dont l'objectif est de se familiariser avec le dessin pour qu'il devienne un élément naturel de la pensée de l'étudiant ». Il est question de la représentation mentale et de son expression comme matériau sur un support externe. D'autre part, les corrections sont « le lieu de la mise en scène » , un moyen d'exposer et de s'exposer. Cette performance permet d'apprécier l'aptitude à séduire, captiver et surprendre. Les séquences alternent entre le faire par le geste et la réflexion intellectuelle. Des exercices sont donnés autant graphiques que portés sur la recherche de matériaux. Le cours accorde une importance particulière au dialogue entre le dessin et les objets à réaliser. Les travaux de Léonard de Vinci sont abordés en référence, ce qui permet d'observer les phénomènes physiques comme le vent, la

---

[642] Voir à ce sujet Patrice Cael et Eddy Kennis, « Figure-Gravité-Mobilité », Revue *L'Annuel n°4, 1*997-1998, École d'Architecture de Lille, Régions Nord, p.32. Les citations suivantes sont issues de la même source.



FIG 254 : Première de couverture de l'ouvrage de Ricardo Porro, « Les cinq aspects du contenu » traduit en turc par un ancien étudiant de Ricardo Porro Orhun Alkan. Source : Ricardo Porro, *Mimarlikta Içerigin Bes Görünümü,* Arkeion, 2021.
FIG 255 : Page 60, 61, 88 et 89 de l'ouvrage. Source : Idem.

gravité, la résistance des matériaux, la mobilité. Il s'agit de développer l'ingéniosité de l'étudiant. Petit à petit, le cours ajoute des dimensions supplémentaires comme la présence de l'objet construit dans son environnement. Les préférences de certaines réponses aux exercices vont de Marcel Duchamp à Tinguely ou encore à Christo. La dimension Art contemporain occultée par Ricardo Porro est ici formidablement mise en valeur.

Patrice Cael est aujourd'hui architecte créateur et associé de AADA, structure d'une vingtaine de personnes dans laquelle selon lui, « on ne révolutionne pas le monde » et où il dessine encore à main levée. Aujourd'hui, Cael, enseignant retraité en Arts et Techniques de représentation, Arts plastiques à l'époque, s'intéresse depuis plusieurs années à la poésie. C'est par l'intermédiaire de Ricardo Porro qu'il avait rencontré Ghérasim Luca dont le travail l'intéresse énormément.

Hervé Dulongcourty a été étudiant de Porro à partir de la deuxième année. Il commence à préparer un diplôme puis le termine avec Daniel Treiber qui l'intégrera aux TD d'Histoire et Théorie de l'architecture de première année. En effet, travaillant en free lance, il a du passer un diplôme très vite en 1990 et « ce n'était pas possible avec Ricardo ». Son diplôme a pour titre *Regards dans l'espace japonais* est un essai sur la notion de perception dans l'espace japonais en s'appuyant notamment sur la littérature (Mishima, Kawabata), sur le cinéma, la peinture ou l'architecture (Shinohara, Ando). Il étudiera ensuite à l'INA une année et la philosophie à l'EDHESS deux années et deviendra enseignant durant seize années à l'école d'architecture de Lille puis huit années à Paris Val de Seine. Associé également durant 12 ans à François Andrieux aujourd'hui enseignant, ancien directeur de l'école d'architecture et de paysage de lille, il est parallèlement enseignant de conception architecturale et urbaine durant seize ans et travaille sur la phénoménologie. À Paris Val de Seine, avec Patrice Cecarrini, il développe une approche structuraliste et étudie les différents champs sémantiques qui font système. Il est enseignant de morphogénétique et de *systemic design* durant huit ans. Il déclare avoir apprécié l'enseignement de Ricardo Porro mais avoir eu besoin de « couper le cordon ». Il considère avoir été très bien formé :

> Je n'ai pas été formé d'une manière classique évidemment, ni formaliste d'ailleurs, comme on peut l'entendre souvent… Je n'ai jamais considéré cela. Ricardo Porro partait davantage d'une narration liée au symbolisme, la forme venait après. La narration conceptualisait le projet, confortait l'esprit du lieu. Ce n'était pas formel. Porro se référait au dictionnaire des symboles. La transdisciplinarité était importante, donnait différents regards, différents moyens d'énonciation. Nos travaux ont été exposés au Salon de Mai à Paris, il me semble. Aux côtés de Joan Miro…. et à la Maison de la Culture de Créteil, c'était après la fête de l'huma, avec Renaudie[643].

Dulongcourty est aujourd'hui photographe, inscrit à la Maison des Artistes. il considère avoir structuré sa réflexion sur la conception du projet fondée sur la notion de « regards » : « J'avais choisi ce mot car il signifie par essence : ce qui cherche ». Ces « regards » sont des dispositifs qui lui permettaient d'interroger les territoires dans leurs dimensions physiques et anthropologiques. Ils lui donnaient

[643]Voir l'entretien d'Hervé Dulongcourty mené par l'auteure au Tome III.



Comment ne pas y songer ?
Comment ne pas les voir,
tous les autres, émaciés, tremblants, faussement normaux,
les Céline, Beckett et même Nosferatu ?
Choquelle a de tout cela.
Son extrême rigidité n'est qu'un rempart à sa folie formidable.
Cet homme-là est un créateur, un vrai, torturé, énigmatique.
Lui aussi a connu Ricardo Porro à l'école de Lille,
il lui en est resté l'approche sensible. Mais chez lui,
pas de fioriture, pas de décoration, rien que de la maîtrise.
Dans son imperméable mastic, avec sa cravate fine un peu cinquante
et ses chaussures trop bien cirées, il trompe son monde.
Choquelle est un imaginatif.
Il a horreur des méthodologies, des systèmes.
Il ne discourt pas, il inspire.
Avec lui, l'infini se loge jusque dans l'extrêmement petit.
A ses débuts il n'y avait que son propre studio. 22 m2.
Choquelle l'aménage et le fait visiter, comme un appartement témoin,
comme un paysage encore qui se découvre.
Et les commandes affluent. Une brasserie, une maison individuelle.
Aujourd'hui, des logements et d'autres choses.
A chaque fois, des espaces bas, et puis des miroirs qui dilatent l'espace.
Une courbe, parfois, qui fédère.
Chez lui, un plafond est un ciel, le sol ? La terre ou la mer.
Choquelle est un architecte onirique, un amoureux de l'opéra.
Les espaces les plus étriqués, demi-caves, voûtes,
recoins presque sépulcraux, prennent avec lui des aspects de scène.
Tout est dans la limite, le franchissement, la surprise.
Choquelle est d'abord un flamand.
Autrement dit, l'enfant des surréalistes et des symbolistes.
Un enfant d'une terre où les arbres et le soleil sont beaux,
mais où la vie est rude. Terriblement.
Et ça, Choquelle le sait.

JEAN-MARIE CHOQUELLE
40A
-40.

JEAN-MARIE CHOQUELLE
40A
-40.

L'Institut Français d'Architecture

Monsieur Jean Millier Président
Madame Luciana Ravanel Directeur

vous prient d'assister au vernissage de l'exposition :

qui sera inaugurée
le mercredi 5 juin 1991
à 18 h 30

6 bis, rue de Tournon, Paris 6e
du mercredi au dimanche
de 12 h 30 à 19 h

L'IFA

France 1980-90 / Panoramique 2

40A / –40a
2e partie - provinces

40 architectes de moins de 40 ans

sous le haut patronage de Monsieur Louis Besson
Ministre de l'Equipement, du Logement,
des Transports et de la Mer

Exposition programmée
du 6 Juin au 8 Septembre 1991

A DIX ANS

40A
-40.
2ème PARTIE

VOIX DU NORD
8 Place Gal De Gaulle
B.P 549
59023 LILLE CEDEX
Tel: 20.78.40.40
12 JUIN 91

Grâce à l'Institut Français d'Architecture

Quatre jeunes agences régionales se distinguent à Paris

Les Parisiens seraient-ils lassés, tout à coup, des ambitieux chantiers qui font leur gloire, de l'Arche de la Défense à la Pyramide du Louvre en passant par l'Opéra Bastille, l'Institut du monde arabe, la Très Grande Bibliothèque, la Cité de la Musique et j'en passe ? Seraient-ils soudain devenus attentifs à leurs petits cousins de province, humbles et modestes tâcherons oubliés, méprisés et négligés depuis des lustres, depuis que Paris fait la France et que la France se construit à Paris ?...

Au moment où Euralille se garde bien de confier à des architectes régionaux les destinées des plus beaux bâtiments du Centre international d'Affaires (les grandes signatures sont une garantie de crédibilité nationale et internationale, paraît-il), il est réconfortant de constater que l'Institut Français d'Architecture fête ses dix ans en rendant hommage, justement, à quarante architectes de moins de quarante ans exerçant leur métier à Toulouse ou Lyon, Nancy ou Nevers, Bordeaux ou Tours, Bourges ou...Lille.

Epaisseur du terroir et innovation

Oh, l'exposition réalisée à cette occasion n'est pas bien fameuse : après d'immenses portraits en noir et blanc des professionnels sélectionnés, une photographie couleurs par projet retenu, quelques plans...On reste sur sa faim, car on ne comprend pas toujours de quel type d'architecture il s'agit ni, surtout, dans quel contexte urbain elle survient. Mais ne boudons par notre fierté provinciale. L'épais catalogue réalisé à cette occasion rend un bel [illegible] à l'effervescence du réalisations qu'ils ont pu repérer ici et là lors de leur tour de France (immeubles ou maisons, salles polyvalentes ou échangeurs routiers, lycées ou cimetières), les organisateurs de ce rendez-vous hexagonal pensent même que la province est le creuset d'une architecture plus souple et plus créative, moins embarrassée de principes rigides ou de modes passagères, enracinée dans l'épaisseur du terroir mais ouverte à l'innovation...

Le plaisir de créer

Quelques équipes nordistes font très bonne figure dans ce panorama prometteur. Serge Thérat et Pascal Marchant (Douai et Lille) ont réalisé quelques folles prouesses de briques à Haspres (école maternelle, poste...). Marie-Hélène Caille et Jean-François Delhay (Villeneuve-d'Ascq) ont signé une station de métro étonnante à Lambersart et se frottent maintenant aux idées de Rem Khoolhaas pour Euralille. Les membres de l'agence Trace, unis comme les doigts de la main (J. Derycke, F. Glorieux, F. Leviel, D. Lorthiois, B. Deretz) jouent allègrement les contrastes de matière entre Lille et Kourou, et "fragmentent pour mieux composer", qu'il s'agisse de salle des sports ou d'institut de micro-électronique...Quant à Jean-Marie Choquelle (Lille), il a dans la tête des rêves qui bouleversent les lieux les plus étriqués ou difficiles.

Ces quatre agences montrent que dans le Nord (comme ailleurs), des architectes ne renoncent pas à être des créateurs et font preuve d'imagination comme de maîtrise. Car ils aiment éprouver, pour reprendre une formule de Patrice Goulet, "le plaisir de dessiner, le plaisir de convaincre, le plaisir de séduire." Et, tout simplement, le plaisir de bien faire. Sans en faire des tonnes, comme à Paris.

Bruno VOUTERS

Quarante architectes de moins de quarante ans, IFA, 6, rue de Tournon à Paris, exposition jusqu'au 9 septembre (tél. 16.1.46.33.90.36).

FIG 256 : En haut portrait de Jean-Marie Choquelle dans le catalogue d'exposition « 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.
FIG 257 : Carton d'invitation pour l'exposition France 1980_90/ Panoramique 2 , 40 A/-40 a. Source : Archives nationales. Côte 20130548/28.
FIG 258 : Article de la Voix du Nord « Quatre jeunes agences d'architecture se distinguent à Paris ». *La Voix du Nord*, 12 Juin 1991. Source : Archives nationales. Côte 20130548/28.

également l'occasion de développer des associations avec les champs artistiques connexes. L'un d'eux, la photographie, a pris une place grandissante dans le processus créatif pour, finalement, devenir son activité principale. Ces interrogations l'ont conduit à avancer l'hypothèse qu'au-delà de l'exercice d'un métier, « être architecte » relevait davantage d'un « état » à savoir d'un comportement pour aborder le monde extérieur, le regarder et y être réceptif. Cette manière d'être au monde conditionne celle d'agir, de rendre compte du monde et agit sur son activité photographique, dans laquelle ce concept de regard retrouve un sens plus usuel pour interroger la notion de « point de vue ». Ce questionnement porte principalement sur la décision et le choix de l'objet à photographier et sur le processus par lequel il devient le sujet dans la prise de vue, puis dans la production. Ses réalisations sérielles sont l'occasion d'aborder cette problématique d'une façon particulière au-delà de la thématique propre à chacune d'elles.

Deux anciens étudiants turques sont devenus également enseignants à Istanbul. Quant Yilmaz Kuymku revient dans son pays après son diplôme de Lille en 1983[644], il donne des cours de méthodologie dans une Université d'état. À Istanbul, il existe vingt-sept écoles privées d'architecture. Il est aujourd'hui le deuxième président de la chambre des architectes de la ville. La filiation avec Ricardo Porro est certaine. Kyumcu publie la Revue d'Architecture *Archidek* et se réfère à la méthode théorique des *Cinq aspects du contenu* de Ricardo Porro, traduite en turc par son ami Orhun Alkan et préfacée par Ricardo Porro[645] [FIG 254,255]. Alkan, ancien étudiant de Ricardo Porro et de Jean Robein enseigne également à Istanbul. Kuymku tente d'employer la méthode de Ricardo Porro dans son atelier mais considère que le système n'est pas très plausible en Turquie. L'enseignement de l'architecture étant marqué par un système très bureaucratique, il renonce à obtenir un titre académique et essaie de monter un atelier « hors des lois », d'en exposer les résultats, d'humaniser les espaces en privilégiant les espaces verts, les mètres carrés suffisants pour les logements et équipements. Il s'agit pour lui de montrer à quel point une idée en philosophie peut être à la base d'un scénario architectural et de « faire du beau et de l'humain» mais le « côté symbolique de l'architecture est difficile à faire passer ». Kuymku ne parvient pas à voir son métier d'architecte comme un moyen de gagner de l'argent à tout prix et cela pose de nombreux problèmes à ses associés. Néanmoins, il tente de donner une notion d'économie dans une société de marketing et de mettre une corrélation entre le réel et les exercices.

D'autres élèves issus des autres écoles où Ricardo Porro a enseigné sont devenus enseignants, c'est le cas de Guy Rumé diplômé de l'École Spéciale qui enseignera avec Daniel Treiber, spécialiste de l'architecte Franck Lloyd Wright, d'Henri Dreysse et de Jean-Claude Leonard de l'école d'architecture de Strasbourg.

---

644 Voir l'entretien de Yilmaz Kuymku mené par l'auteure au Tome III.

645 Ricardo Porro, *Mimarlikta Içerigin Bes Görünümü,* Arkeion, 2021.



Architecture

▶ Jean-Marie Choquelle, architecte, né en 1955 à Leforest (Pas-de-Calais). Architecte Dplg en 1980. Enseignant à l'École d'architecture de Lille.
▶ Il a réalisé : Clinique vétérinaire, Calais (1986), café-brasserie L'Espérance, Lille (1989), réhabilitation de 31 logements, Hellemmes (1990), cabinet d'assurance AGF, Tourcoing (1989), réhabilitation d'un entrepôt en 5 logements, Tourcoing (1992), maison individuelle, Wasquehal (1991-92), aménagements extérieurs, résidence Verhaeren, Lille (1992-93), 173 logements, 1500 m² de commerces, 1600 m² de bureaux, Drancy (1991)
▶ Jean-Marie Choquelle, 48, rue d'Angleterre 59800 Lille Tél. (16) 20 51 37 20

Jean-Marie Choquelle

Regards d'écoles

Architecte d'un avenir ?

Jean-Marie Choquelle fait partie de ces architectes que Kenneth Frampton nomme « architectes-auteurs ». Chez eux, malgré des trajectoires isolées et à travers les mille nuances des projets, on ressent le plaisir qu'ils prennent à dessiner, convaincre, faire ! Évoluant dans une culture enracinée, celle de la Flandre, Jean-Marie Choquelle reste porteur d'une certaine modernité, délaissant les images reçues et la mode qui nous envahit. Son obstination le mène à l'aventure, celle où la « petite architecture » est d'un grand intérêt, ses recherches le poussant plus à l'équilibre qu'à la négation du site, de l'environnement.

Pour Jean-Marie Choquelle, l'architecture actuelle est en partie pauvre, à l'image d'un monde à la dérive où des choses très différentes sont disposées dans une non-communication, une indifférence effrayante.

Il est fasciné par la réalité et la perception que nous en avons et considère l'architecture comme une composition heureuse d'espaces, de formes, de matériaux et de lumière. Matériaux et lumière représentant la réalité, la forme et l'espace permettant d'y échapper. Il travaille donc par manipulation de la réalité, mettant tous ces éléments en tension, partant du fonctionnement pour l'expliquer dans les formes, assurant la gestion de ce bâti hétérogène et ses liaisons.

Il apprécie ainsi, à sa juste mesure, le fait d'être enseignant et architecte à la fois, de manipuler simultanément la théorie et la pratique. L'expérimentation personnelle est une partie intégrante de l'acte créateur, nécessité permettant de « se mettre à la place de l'usager avec ses mains », car il est bien vrai que ce qui reste à l'usager, c'est la fréquentation des espaces et les sensations qu'elle lui procure. Le travail de l'architecte est donc de créer des ambiances et des sensations avec des formes et de l'espace, chacun pouvant le traduire selon ses propres envies et pratiques.

Jean-Marie Choquelle comprend déjà que l'avenir de l'architecture se jouera dans des espaces mixtes, avec des architectures mixtes, lieux d'implantations où l'harmonie et les contrastes vont cohabiter. Il souhaite, plus que tout, rendre le côté naturel, vivant et culturel de chaque lieu, un projet étant réussi lorsque les formes naissent de manière naturelle, logique et qu'on ne sent plus l'intervention de l'architecte. C'est une des raisons pour lesquelles il considère *la maison sur la Cascade* de F. L. Wright et *le Philharmonique* de Berlin de H. Scharoun comme les meilleurs exemples d'interprétation du site. Peut-on parler de l'architecture de demain avec des exemples d'hier ? Oui, s'ils sont toujours aussi heureux ! Peut-être sera-t-il l'un de ceux qui permettront, dans leur direction, l'épanouissement de notre architecture de demain, celle qui devra, toujours plus, tenir compte de son chemin...

Rédigé par Patricia Épée pour Xavier Bouffard, Séverine Bridoux, Thibaut De Ruyter, Vincent Dhoundt, Didier Escherich, Jean-Luc Leclercq. École d'architecture de Lille.

Portrait

Avec cet élève de Ricardo Porro, c'est bien toute l'école de Lille qui est mise à l'honneur. En une dizaine d'années, ces maîtres d'œuvre se sont fait les propagandistes d'une architecture que nul n'aurait osé dessiner il n'y a pas si longtemps encore. Ensemble, ils forment la cohorte des expressionnistes. Pour eux tous, la courbe, la contre-courbe, l'usage immodéré des matériaux, l'effet dramatisé, le décor à la Nosferatu le Vampire, font partie de la panoplie des possibles. Dans cette section de praticiens démonstratifs, Jean-Marie Choquelle donnerait, à première vue, l'image d'un timoré. Erreur, ce n'est qu'une image. Comme les autres, il est animé de ce foisonnement intellectuel qui caractérise si bien les provinces du Nord, Flandres françaises mais déjà belges, ourlées de surréalisme, nappées de symbolisme, de constructions en miroirs, de trompe-l'œil.
À l'origine, Jean-Marie Choquelle n'avait comme terrain d'expérience que son propre studio de 22m². Après l'avoir aménagé avec tout l'onirisme d'un créateur pour qui un plafond ne peut être que ciel, il l'ouvre aux visiteurs, comme un appartement-témoin. Les clients ne sont pas déçus. On lui confie une brasserie, des logements. Bientôt, Choquelle est appelé sur de nombreux concours d'habitat, complexes de bureaux, de commerces... Pour des raisons d'ambiance, de souvenir de corons et de drames des Houillères, le social demeure l'apanage des architectes du Nord. Dommage, car le peu de moyens qu'on leur propose réduit singulièrement l'emphase de leurs visions.

Alors, en attendant de pouvoir accélérer la machine et pousser ses recherches, Choquelle professe. Il continue de propager la théorie sensitive, intuitive, qui est la sienne. Chez lui, les surprises vont en bande, affleurent aussi bien dans le détail d'une toiture qu'au détour du discours. Ainsi, quand il s'en prend aux architectes inspirés par le Mouvement moderne, obnubilés par la répétitivité des leçons du maître sur l'espace et la lumière mais oublieux des égarements lyriques du même maître, il se saisit d'un stylo. « Corbu a réalisé des architectures d'une audace exceptionnelle. Il construisait, dit-il, à partir de ses propres initiales : un L et dedans un C. Cela lui donnait un carré puis un rond. Un invariant de l'architecture que l'on retrouve aussi bien dans la Maison Carré de Nîmes que dans la villa Savoye. » Alors ? Alors, Choquelle en fait autant, et comme il a la chance d'être affublé d'un prénom à rallonge, il trace un J, un M et puis un C et cela fait naître comme une architecture d'oiseau, un corps central et deux ailes. Absurde ? Pourquoi donc ? Après tout, pourquoi ne pas trouver en soi, dans l'apposition de sa signature, la raison de dessiner pour une place de marché en Seine-Saint-Denis des ailes de chauve-souris, des bâtiments « Batman » ? C'est là toute la symbolique exacerbée de cette école du Nord qui fascine tant par son culot.

À l'heure du rigorisme des transparences, des égarements, des incertaines certitudes, la folie poétique de ces métropoles de brouillards où le rayon de soleil résonne comme une fanfare, apporte au paysage tout entier son deuxième souffle, sa renaissance. On peut comprendre alors que dans un tel climat, Jean-Marie Choquelle, architecte aux allures céliniennes, à la silhouette en lame de couteau, tremble un peu dans son imperméable.

Philippe Trétiack

26

28

FIG 259 : Entretien de Jean-Marie Choquelle qualifié d « architecte-auteur » dans un entretien mené par Xavier Bouffard, Séverine Bridoux et d'autres étudiants de l'École d'Architecture de Lille. Portrait de Philippe Trétiack. Source : *Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture,* Edwards Richard, 1993, pp.26-28. Dans cet ouvrage figurent cinq étudiants de l'école d'Architecture de Lille, Choquelle, Bonte et Escudié, Béal et Blankaert.

III.III.II.II La filiation architecturale et formelle

L'objectif ici est de montrer s'il existe bien une filiation architecturale et formelle entre les projets développés dans l'atelier de Ricardo Porro et les projets des architectes et anciens étudiants de Ricardo Porro : Jean-Marie Choquelle, Pascal Marchant, Serge Théret, Olivier Bonte, Philippe Escudié, Louis-Marie Dumon, Walter Chiani tous diplômés entre 1980 et 1991. Autrement dit, « L'école de Lille » a-t-elle existé comme a su la nommer ainsi Ricardo Porro lors d'un entretien avec Patrice Goulet en 1981[646] à l'instar de « L'école d'Amsterdam » ?

Alors que les anciens étudiants de Strasbourg semblent les plus à l'aise avec la métaphore et/ou les formes complexes et expressionnistes – c'est le cas pour Jean-Vendelin Krummenacker ou encore Jean Robein – et montrent une grande filiation avec leur maître, ceux de Lille se sentent davantage contraints ou gênés par les formes expressionnistes dans leur pratique professionnelle, formes que certains abandonneront petit à petit.

Si Jean-Marie Choquelle a tout d'abord un avenir prometteur, il ne se consacre plus qu'à l'enseignement par la suite. Il est cependant choisi par Patrice Goulet, qui, on n'insiste pas suffisamment à ce sujet, a été d'une grande aide pour Ricardo Porro et ses étudiants, afin de faire partie des quarante jeunes architectes de moins de quarante ans auxquels s'intéresse l'IFA à l'occasion d'une exposition[647] [FIG 256,257,258]. Après son diplôme sur le quartier des Halles en 1980, Choquelle aménage son studio de 22 m2 [FIG 261] qui lui sert de vitrine pour d'éventuelles commandes privées comme l'aménagement du Café L'espérance à Lille [FIG 262], la maison Cappe [FIG 263].Il participe également à des concours comme celui du Collège de Romainville en Seine-Saint-Denis que gagne Renée Gailhoustet et à celui de logements à Pantin[648] qui sont répertoriés dans un ouvrage de la Sodedat et par Jean-Pierre Lefevre, maître d'ouvrage de Ricardo Porro.

Les logements de Pantin ont été projetés dans un tissu urbain dense sur des parcelles occupées auparavant par des entrepôts. Une ancienne voie ferrée traversait l'îlot et engendrait une discontinuité dans le bâti. Le projet de Choquelle consiste « à fermer cette saignée et renouer avec une continuité urbaine en respectant l'épannelage existant ». Une esthétique courbe – un arc supérieur très tendu – permet de recomposer et d'unir les différents éléments éclatés et permet d'intégrer la cour du café-restaurant du coin avec laquelle le projet doit composer. L'action sur la ville comme aménagement est entendue comme une induction des conditions concrètes des habitants dans leur quotidienneté. Le

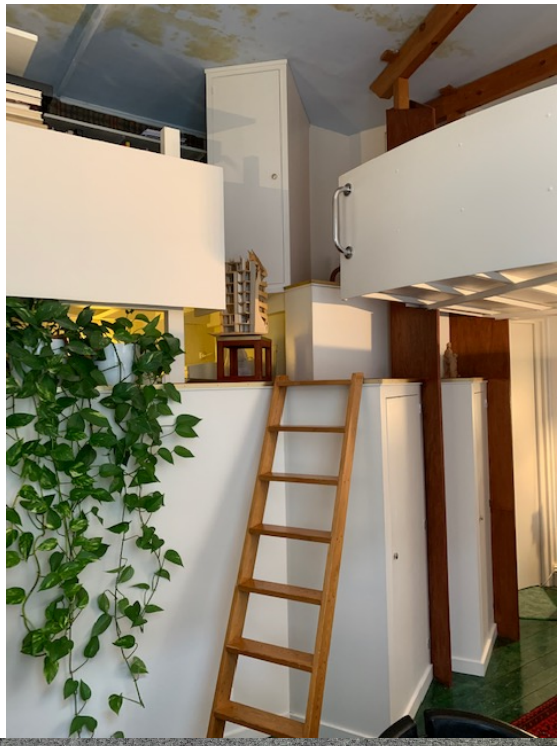
---

646 Voir à ce sujet l'entretien de Ricardo Porro et de ses étudiants mené par Patrice Goulet en 1981 au Tome III.

647 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.

648 *Vingt architectes pour la Plaine,* Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, pp. 26-27. Les citations suivantes sont issues de la même source.







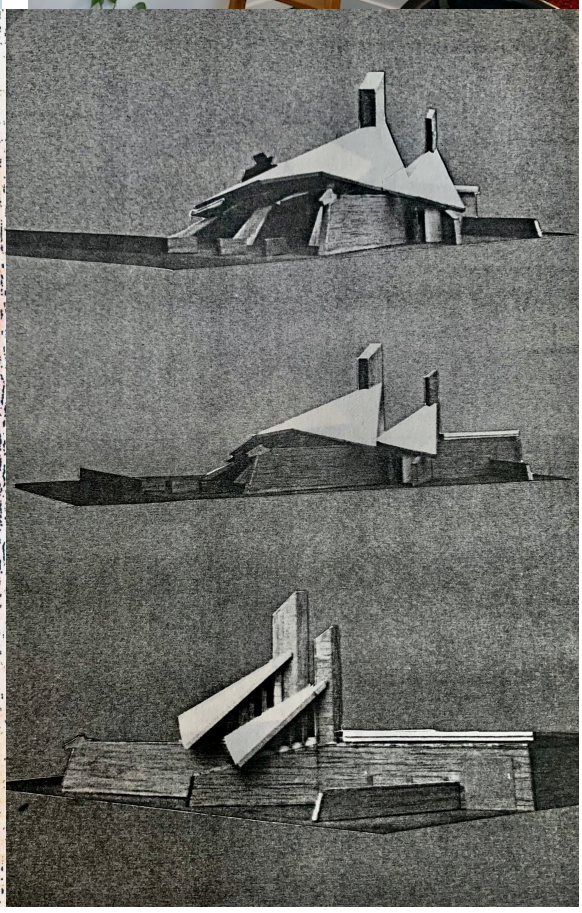


FIG 260: En haut à gauche. Projet de logements et de commerces pour Pantin. Source : *Vingt architectes pour la Plaine Pour la Plaine*, Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1995, p. 27.
FIG 261 : En haut à droite. Studio aménagé de Jean-Marie Choquelle. Source : Photographie de l'auteure.
FIG 262 : Photographie de l'aménagement intérieur de la brasserie L'espérance. 1989. Source : 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu. FIG 263 : Maison Cappe. Source : Archives de Patrice Goulet .

projet est censé pallier à la concentration des lieux de travail dans des zones très éloignées de l'habitat. Deux commerces sont créés en sus des logements.

Dès le départ, le travail de conception est guidé par la volonté de créer à l'intérieur du terrain un espace de rencontre des habitants. Les logements sont ouverts sur une petite placette où escaliers, terrasses, fenêtres sont disposés. Les escaliers et la placette devient les éléments majeurs et générateurs de l'ensemble de la composition. Afin de renforcer le caractère mystérieux des escaliers, un étage aux formes courbes les surplombe et tend à valoriser ces espaces de communication et de convivialité entre les habitants.

Ce projet rappelle nettement les projets de Ricardo Porro par le traitement esthétique et grandiloquent dont il fait l'objet et par la volonté de donner des espaces de communication aux habitants. Il existe une filiation certaine entre le maître et son élève mais sans surprise, on constate que les formes choisies pour ses projets sont nettement moins complexes que celles des projets expressionnistes en atelier et sont adoucies dans ce projet afin de mieux répondre au réel même si l'emploi de la courbe et de la contre-courbe dans un esprit baroque persiste. D'autre part, à l'image de son maître, partant d'une intention *a priori,* le projet ne garantit en aucun cas la communication voulue et ne montre pas un réel échange avec l'habitant en amont de la conception du projet. Enfin, il était possible de composer avec la discontinuité engendrée par l'ancienne voie ferrée plutôt que de la masquer à tout prix et de la considérer comme un atout.

Pascal Marchant qui est également sélectionné avec Serge Théret parmi les quarante architectes de moins de quarante ans dont les projets sont exposés à l'IFA en 1991 et par la suite à la Biennale de Venise la même année réalise avec un autre étudiant de Ricardo Porro, Éric Lamour le collège Anatole France de Drancy qui est sa première réalisation importante après son diplôme en 1983 [FIG 263,264]. Un article publié dans la revue italienne *L'Architettura*[649] propose une critique de ce projet en 1995 [FIG 264] :

> Le jeune architecte exprime le désir de resémantiser l'architecture moderne sur les cendres de la neutralité fonctionnaliste présumée et de la réaction post-moderne décousue. Le bâtiment peut donc être lu comme une métaphore d'un double processus de recherche : celui d'étudiants poursuivant une vocation, celle d'une architecture moderne qui cherche avant tout à trouver son propre rôle. Un processus peu simple, qui ne permet pas de chutes de tension[650].

Marchant ne cherche pas la métaphore même s'il garde le goût des envolées lyriques de son maître. Le complexe s'étend jusqu'au sol avec deux ailes qui abritent à la fois les entrées, celle de l'extérieur et celle de la cour ainsi que les communications verticales. À la schématisation géométrique s'oppose une

---

[649] « Rampando ascende, Climbing upwards » *L'Architettura,* mars 1995, no 473, pp. 201-202.

[650] *Id.* p. 201.



FIG 263 : Collège Anatole France de Drancy. Le projet rappelle très nettement celui de Ricardo Porro, le collège Elsa Triolet à Saint Denis conçu en 1986 et livré en 1990. Source : Le Moniteur, 16 septembre 1995 et *Techniques et architecture*, no 416, novembre 1994, p. 58.
FIG 264 : Collège Anatole France de Drancy. Source: Revue *L'Architettura,* 1993, juin, no 452

enveloppe qui apparaît comme une projection d'imbrications de plus en plus complexes de formes irrégulières. Les pans continus qui l'animent le montrent clairement. En se promenant dans le collège, on a le sentiment que l'architecte a voulu conserver un vague souvenir de l'architecture fonctionnaliste afin d'exprimer avec encore plus de force la possibilité de la surmonter. Les murs blancs rectilignes perforés d'ouvertures identiques sont remplacés par les irrégularités continues des ouvertures elles-mêmes, d'une part et de l'autre par l'émergence dominante de cloisons et de corps saillants colorés. L'ensemble très déchiqueté crée un mouvement ascendant vertigineux et une tension vers « un vivre à l'oblique [651]».

D'autre part, il réalise un petit équipement, la maison de la forêt à Raismes, avec Richard Roubinowitz [FIG 266]. Architecture-sculpture, ce projet déploie une forme qui peut sembler gratuite. Les architectes l'expliquent par leur volonté d'en faire un signal fort, la métaphore d'un appel de la forêt. L'emploi de la couleur participe également à cet appel. D'autre part, la forme de sa toiture est inspirée d'une aile de chauve-souris selon un dessin de Léonard de Vinci. La charpente en bois a nécessité de faire appel à des compagnons charpentiers qui ont contribué au respect du dessin complexe initial. Enfin, un autre équipement le bureau de poste d'Aspres est réalisé avec Serge Théret [FIG 265]. Cette fois encore, « ils traquent le génie du lieu en dramatisant l'espace [652]».

Olivier Bonte et Philippe Escudié[653], également anciens étudiants de l'atelier de Ricardo Porro et jeunes architectes ont 29 et 33 ans lorsqu'ils gagnent un concours et réalisent en 1990 l'église Sainte-Bernadette à Roubaix, projet qui est publié dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en décembre 1992[654] dans un numéro consacré aux architectures sacrées et dans lequel est publié également un article de Ricardo Porro intitulé « Retour à la transcendance. Cimetière de Stockholm d'Asplund et Lewerentz ».

Alors que la réhabilitation de l'église Sainte-Bernadette aurait été coûteuse pour l'association diocésaine de Lille, elle est détruite et remplacée par une entreprise avec 300 emplois à la clé. En échange, la commune fournit un terrain pour la construction d'une église neuve. La consultation qui suit souhaite une nef accueillante et conviviale, sans baies vitrées ouvertes sur la rue évitant tout triomphalisme. Bonte et Escudié[655] n'ont aucun lieu de culte à leur actif. Leur projet l'emporte pour une série de solutions adroites. L'édifice fait angle sur l'avenue Motte et la rue Jean-Macé. Il présente une architecture fragmentée. La différence de nature des voies introduit deux échelles et une hiérarchisation.

---

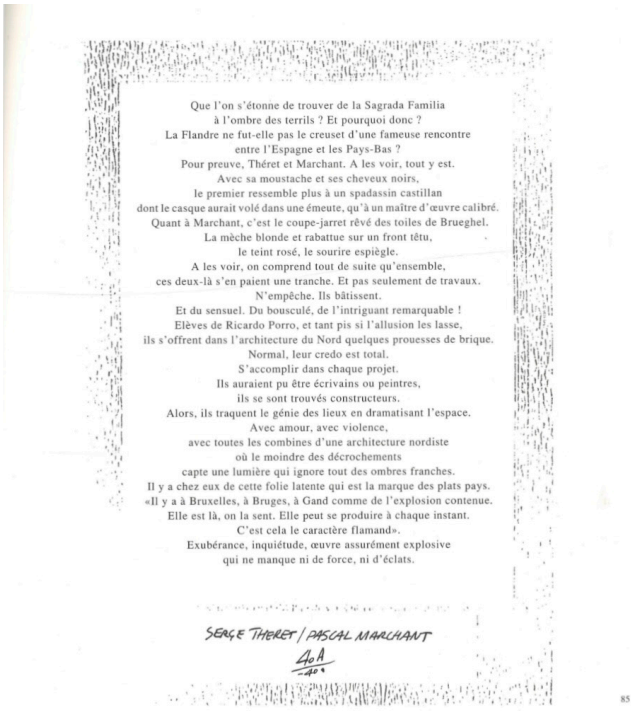
[651] *Id.* p.202.

[652] *40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces* : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu, p. 85.

[653] Voir le diplôme de Philippe Escudié sur Anvers en page .

[654] Jean-François Pousse, « Bâtir les symboles. Église Sainte Bernadette à Roubaix », Revue *L'architecture d'Aujourd'hui* n° 405, déc 1992 et Janvier 1993., pp. 50-53.

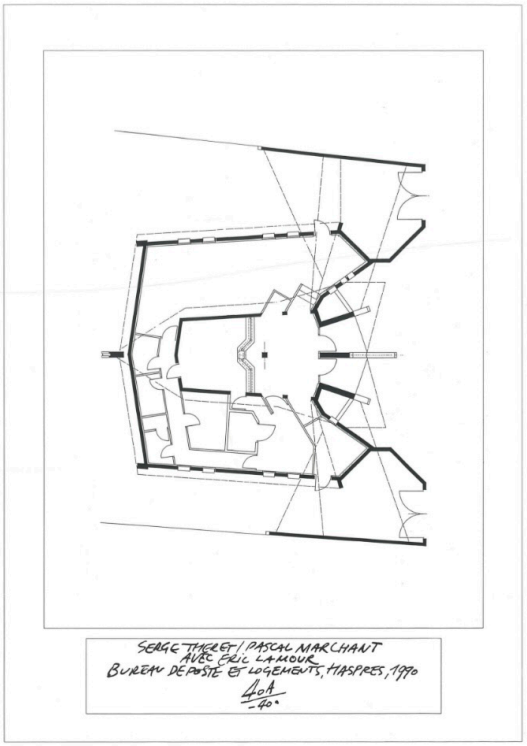
[655] Il n'a malheureusement pas été possible de s'entretenir avec l'un d'entre eux, tous deux sont décédés.



Que l'on s'étonne de trouver de la Sagrada Familia
à l'ombre des terrils ? Et pourquoi donc ?
La Flandre ne fut-elle pas le creuset d'une fameuse rencontre
entre l'Espagne et les Pays-Bas ?
Pour preuve, Théret et Marchant. A les voir, tout y est.
Avec sa moustache et ses cheveux noirs,
le premier ressemble plus à un spadassin castillan
dont le casque aurait volé dans une émeute, qu'à un maître d'œuvre calibré.
Quant à Marchant, c'est le coupe-jarret rêvé des toiles de Brueghel.
La mèche blonde et rabattue sur un front têtu,
le teint rosé, le sourire espiègle.
A les voir, on comprend tout de suite qu'ensemble,
ces deux-là s'en paient une tranche. Et pas seulement de travaux.
N'empêche. Ils bâtissent.
Et du sensuel. Du bousculé, de l'intriguant remarquable !
Elèves de Ricardo Porro, et tant pis si l'allusion les lasse,
ils s'offrent dans l'architecture du Nord quelques prouesses de brique.
Normal, leur credo est total.
S'accomplir dans chaque projet.
Ils auraient pu être écrivains ou peintres,
ils se sont trouvés constructeurs.
Alors, ils traquent le génie des lieux en dramatisant l'espace.
Avec amour, avec violence,
avec toutes les combines d'une architecture nordiste
où le moindre des décrochements
capte une lumière qui ignore tout des ombres franches.
Il y a chez eux de cette folie latente qui est la marque des plats pays.
«Il y a à Bruxelles, à Bruges, à Gand comme de l'explosion contenue.
Elle est là, on la sent. Elle peut se produire à chaque instant.
C'est cela le caractère flamand».
Exubérance, inquiétude, œuvre assurément explosive
qui ne manque ni de force, ni d'éclats.

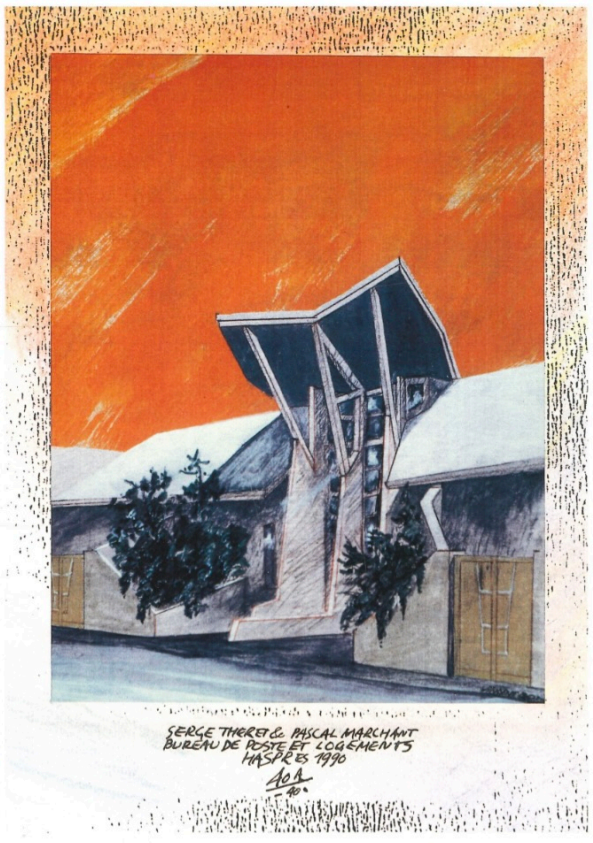
SERGE THERET / PASCAL MARCHANT

85



SERGE THERET / PASCAL MARCHANT
AVEC ERIC LAMOUR
BUREAU DE POSTE ET LOGEMENTS, HASPRES, 1990

211



SERGE THERET & PASCAL MARCHANT
BUREAU DE POSTE ET LOGEMENTS
HASPRES 1990

169



6

RÉALISATIONS

Maison de la forêt à Raismes

Entre édifice et sculpture, ce petit équipement déploie vers le ciel sa charpente bois inspirée d'une aile de chauve-souris selon Léonard de Vinci.

Un choix technique

Formellement, la maison de la forêt peut sembler gratuite. Or son caractère spectaculaire était dicté par la volonté de créer un signal, qui appelle à la découverte d'une forêt très jeune, marquée par l'histoire minière, ses terrils, ses étangs d'effondrement, etc. Un geste architectural fort répond à cette attente. Il s'exprime dans la toiture, accidentée, flottante, partiellement couvrante. C'est la volonté de recourir à des compagnons charpentiers qui a déterminé le choix d'une charpente bois : pour leur précision et leur logique constructive, deux qualités qui permettaient de respecter le dessin initial. Une série de plans inclinés vient se poser sur un noyau en maçonnerie recouvert par du bois de parement, choisi pour la qualité du produit manufacturé, son calibrage et sa modénature. Des lasures tranchant avec les teintes "bois" classiques viennent égayer le ciel souvent assombri de la région Nord. ■

Architectes : Pascal Marchant et Richard Roubinowitz / Maître d'ouvrage : Syndicat de la plaine de la Scarpe et de l'Escaut / Bet : Nomabo / Entreprise charpente et menuiserie : Création Bois / Lieu : Drève de la Princesse, Raismes (59). Reportage photo : Pascal Marchant et Serge Demailly.

La souplesse structurelle du bois permet de réaliser des surfaces à la fois inclinées et courbes.

Le plan de la "maison", aussi anatomique que son volume.

La maison de la forêt présente ici son pignon le plus calme, où seule la couleur domine.

Côté entrée, le système de charpente, apparent en sous-face, devient visible lorsque le pan de toiture se soulève comme l'aile d'une chauve-souris.

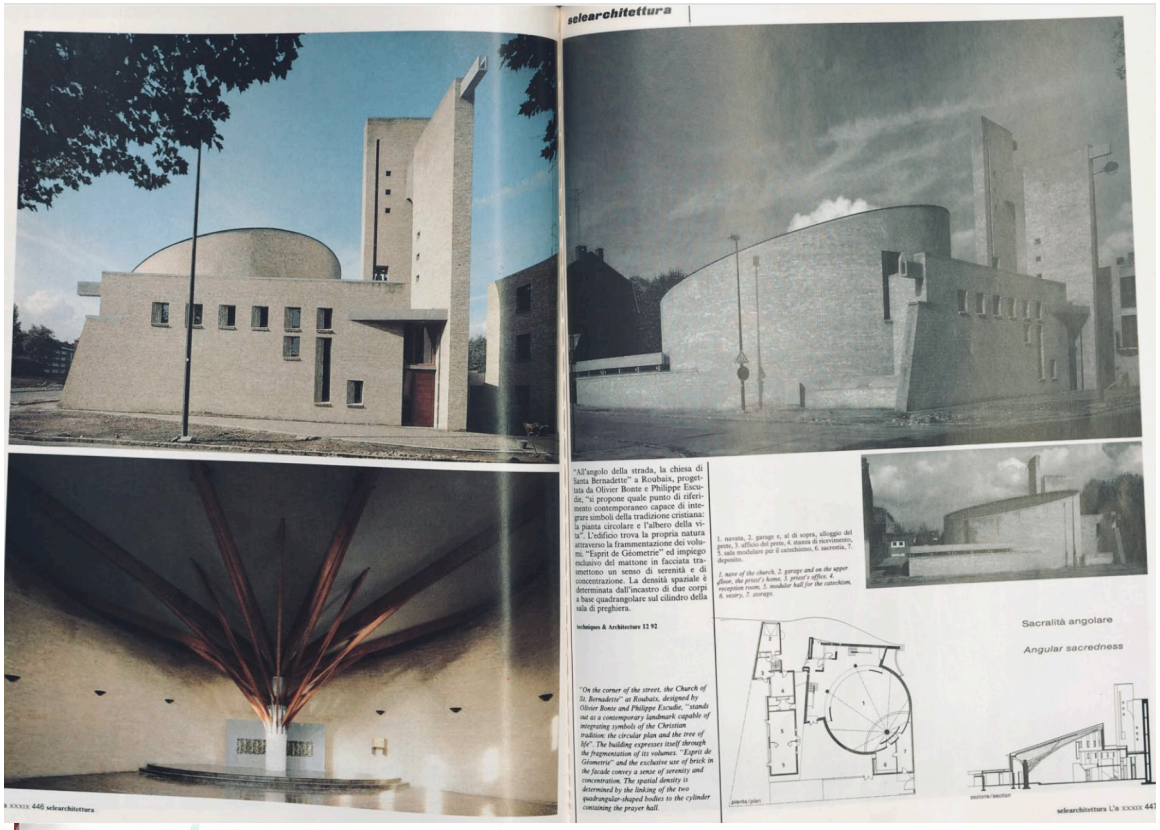
FIG 265 : Bureau de poste et logements à Haspres de pascal Marchant et Serge Théret. Source : 40 architectes de moins de quarante ans : panoramique . 2, Provinces : [exposition, Paris, Institut français d'architecture, 5 juin - 8 septembre 1991] / Patrice Goulet, Jacques Hondelatte, Marc Donnadieu.
FIG 266 : Pascal Marchant et Richard Rubonovitz, Maison de la forêt à Raismes. Source : *Séquences bois*, 1995, décembre, no 8.

Sur le grand axe, des pans de murs horizontaux et verticaux sont dominés par un clocher et dessinent une svastika, figure présente dans l'iconographie romane et synonyme d'énergie. On y devine l'entrée de l'église. Sur la petite rue, le cylindre de la nef et sa toiture inclinée qui conduit vers la nef viennent se rattacher à la façade principale. À l'intérieur, une colonne, l'arbre de la genèse, montre douze branches. Cet arbre est le symbole de la connaissance du bien et du mal, de la Rédemption et du Salut. Les douze branches représentent celles des tribus d'Israël, des portes de la Jérusalem céleste, etc… L'espace et le symbole se confortent l'un et l'autre. La conjugaison du plan géométrique circulaire, des murs de brique brute, de la douceur de la lumière issue des vitraux fait place à l'élévation et au silence. Cette église montre, en sus de l'expression d'une filiation certaine, un dépassement de l'enseignement du maître [FIG 267]. Il n'est pas étonnant que certains étudiants de Ricardo Porro se soient penchés sur le projet d'une église dont les espaces symboliques sont nombreux. En 1993, Philippe Escudié associé cette fois-ci à Jean-François Fermaut construit une autre église à Roubaix, celle du Saint-Rédempteur qui remplace une église de la fin du XIXe siècle. Structurant le quartier, elle s'inscrit dans la continuité d'un ensemble d'appartements HLM[656]. D'apparence fragmentée, elle est à l'image de la première avec une façade d'entrée qui représente le symbole de la croix et une autre façade dont on devine la nef du fait de son renflement.

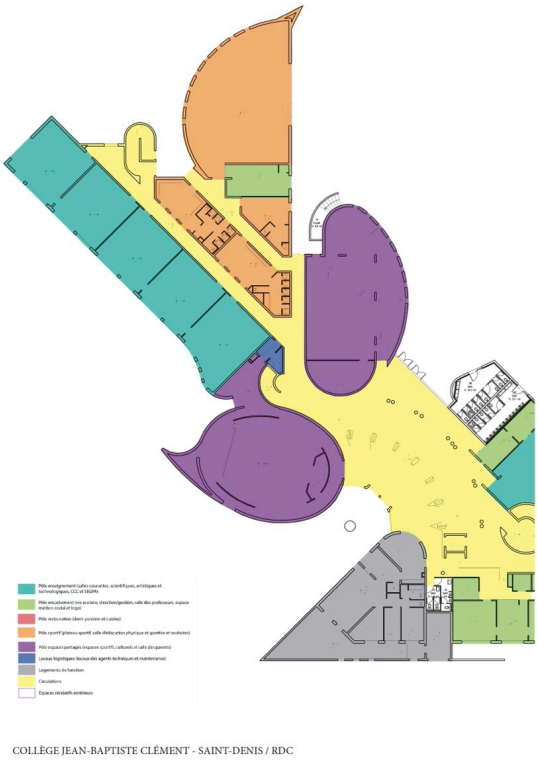
Ce projet, en rapport avec la pensée de Ricardo Porro est caractérisé à l'occasion d'un article dans Regards d'écoles comme ayant une logique spatiale alliant une écriture moderne et « naturaliste » et comme ayant soulevé des propos corbuséens. D'autre part, l'expression de l'idée, l'arbre de vie génère le projet de l'intérieur vers l'extérieur est ici suggérée par souci d'économie et des matériaux bruts tels que le béton, la brique, le bois et le zinc. Une grande attention est également donnée aux traitements de sol et aux murets. C'est à partir d'une réflexion sur les jeux d'échelles, échelle humaine, du quartier et de la ville que le projet prend forme.

Olivier Bonte de son côté répond à un concours de collège, le collège Jean-Baptiste Clément à La Courneuve-Digny lancé en 1992. Sur les cinq esquisses en compétition, une première est sélectionnée le 10 juin 1992, celle d'Irme Makovecz et de Jonas Kaldi qui est refusée par le Maire de Dugny, M. André Veyssière, car il la juge incohérente au regard de sa fonction éducative et mal insérée dans son environnement. L'esquisse s'inspirait d'un texte du Moyen-Âge, datant de 1119, qui évoquait la commune de Dugny. Le projet proposait ainsi des bâtiments en flèches (comprises entre 25 et 45 mètres de haut) rappelant l'écriture des cathédrales. Ces dernières ne respectaient pas les règles d'urbanisme limitant la hauteur de construction à 18 mètres de haut. Le projet d'Oliver Bonte considéré comme étant plus conforme à la demande, avec une bonne unité d'ensemble, une certaine compacité et une insertion respectueuse du cadre bâti, est alors préféré [FIG 269,270]. Au sujet de la construction et du programme, cherchant à s'écarter du procédé constructif du collège

656 Voir à ce sujet l'article de Céline Frémaux, "Recenser et étudier le patrimoine religieux du XXe siècle : l'exemple de l'inventaire des églises du Nord-Pas-de-Calais (1945-2000)", *In Situ* [Online], 12 | 2009, Online since 03 November 2009, connection on 22 May 2025. URL: http://journals.openedition.org/insitu/4773; DOI: https://doi.org/10.4000/insitu.4773







COLLÈGE JEAN-BAPTISTE CLÉMENT - SAINT-DENIS / RDC

FIG 267 : Article « Sacralita angolare » publié dans la revue *L'Architettura*, n°452, 1993, pp.446-447.
FIG 268 : Portrait d'Olivier Bonte et de Philippe Escudié. Source : *Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture,* Edwards Richard, 1993, p. 70.
FIG 269 : Plan du Collège Jean-Baptiste Clément. Source : Mouna Deghali © CAUE 93

d'origine (structure industrialisée constituée de modules parfaitement réguliers et angulaires) et de son organisation fonctionnaliste – à l'ère de la préfabrication industrialisée, les unités fonctionnelles étaientéclatées dans plusieurs bâtiments –, Olivier Bonte montre l'opposition la plus totale à cette organisation en concevant un seul bâtiment comprenant tous les composants du programme, avec un minimum d'angle droit. Afin d'offrir des locaux agréables qui génèrent auprès des élèves un sentiment d'appartenance et une envie d'étudier, Bonte joue sur des volumes qui donnent une impression de mouvement et conçoit deux ailes de bâtiment qui s'articulent autour d'un vaste hall. Il développe ainsi une unité spatiale qui abrite l'ensemble du programme, marqué par une symétrie dynamique, de part et d'autre d'un noyau central. L'espace d'entrée et de passage est prévu comme une aire de rassemblement et de rencontre. Sa généreuse proportion permet d'accueillir des rassemblements, voire des spectacles. L'aile droite accueille la loge, les bureaux de l'administration et la cantine au rez-de-chaussée et des salles d'enseignement général et scientifique à l'étage. De l'autre côté du hall, l'auditorium donne directement sur l'espace central, qui se poursuit par un Centre de Connaissances et de Culture (CCC) et la salle d'EPS. À l'étage, on retrouve le reste des salles d'enseignement général, ainsi que les salles de musique et de dessin. Si, en rez-de-chaussée, ces deux ailes sont naturellement reliées par la surface du sol, en étage, des passerelles comprises dans la hauteur du hall permettent une circulation rapide etagréable entre les deux ailes de l'ensemble scolaire. Ces deux ailes rappellent amplement le collège Elsa Triolet dont le concours fait été gagné par Ricardo Porro en 1988 et dont la construction avait été achevée en 1990.

Enrobée par les deux pans du bâtiment, la cour accueille le plateau sportif sur une large part de son emprise, ainsi que des parties arborées. Cette végétation, reliquat des anciens aménagements, fait tampon et brise les vis-à-vis environnants tout en faisant écho au départemental par-delà les habitations. L'écriture des façades est également en relation avec leur environnement. Celles qui donnent sur la rue rappellent la ville, l'urbain, avec un rythme et une matérialité qui diffèrent de celles qui sont visibles depuis la cour, cherchant à rappeler une falaise par son déploiement vertical et organique et son jeu de plans visuels, en résonance avec les frondaisons du parc départemental.

Afin d'établir le cahier des charges prenant en compte les besoins et souhaits des usagers de l'établissement scolaire – en plus des contraintes techniques et budgétaires –, une concertation avec les enseignants, les parents et les élèves a été mise en place dès la phase de choix du terrain. Il en résulte le souhait d'un établissement « moderne », « solide », « grand » et « joli ». De ce fait, une attention particulière a été portée à la volumétrie et à la matérialité des lieux. Le nouvel établissement devait faire oublier la vétusté des anciens locaux et transcrire tout l'intérêt et l'investissement du Département de la Seine-Saint-Denis dans l'éducation des collégiens.

Pour arriver à ce résultat, un travail conséquent de maquettes a été réalisé afin d'appréhender les courbes et les lignes brisant les angles droits. Côté rue, en premier plan, le soubassement s'enroule autour du pôle d'accueil, éloignant le parvis des façades du bâtiment principal. Ces façades s'élèvent sur deux niveaux au-dessus d'un socle continu et sont rythmées par des encadrements de baies aux



FIG 270 : Entrée et façade du collège Jean-Baptiste Clement. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

dimensions variées pouvant rappeler la vocation musicale de l'établissement (les notes de musique extraites d'une partition). Côté cour, les hauteurs s'apaisent progressivement et les volumes se détachent du socle pour envelopper l'espace de la cour de récréation. Le préau est le seul élément qui cherche la hauteur par sa toiture élancée. Il vient en continuité du hall en prolongeant sa charpente rouge, dont la couleur et les lignes rappellent celles des toitures des édifices traditionnels japonais. Le volume du CCC transparaît depuis l'extérieur et se positionne en symétrie avec le bâtiment de la restauration ; la matérialité de ces deux volumes vient parfaire la composition d'ensemble. Ces deux excroissances correspondent aux « bras » accueillant les élèves que souhaitait Olivier Bonte employant un vocabulaire formel organique sur la base de volumes arrondis et de lignes courbes afin de rappeler le corps humain et accompagner le cheminement des élèves en douceur. Il réalise ainsi une architecture anthropomorphique afin que cet établissement évoque la bienveillance du corps maternel.

Olivier Bonte s'associe ensuite avec un autre étudiant de Ricardo Porro, Walter Chiani pour la réalisation de l'extension de l'école d'Architecture de Lille en 1999 [FIG 271,272,273]. Cette extension courbe sur pilotis « étirée aux limites du terrain » dont les façades sont habillées d'écailles de cuivre propose une rupture formelle avec le bâtiment de Pierre Eldin ouvert en 1977. Elle propose quinze ateliers et espaces d'exposition, une salle polyvalente ainsi qu'un nouveau rapport à la ville. Les deux jeunes architectes considèrent leur projet comme un « bâtiment-pont qui contribue au flux piétonnier ainsi qu'à l'identification de l'école existante et de sa nouvelle entrée[657] ». Deux mouvements spiralés prolongent le hall existant et soulignent le parvis de l'école. Cette extension qui respecte le programme est aujourd'hui très critiquée pour ses espaces. Les étudiants et les enseignants de l'école lui attribuent un sobriquet formel : « la banane ».

Walter Chiani avait déjà remporté avec Nathalie Carton un concours pour l'extension du collège Marais de Villers lancé par le Conseil général de la Seine Saint-Denis et dont les travaux avaient débuté en 1995 pour une ouverture en 1999 [FIG 273]. Un concours de projet d'extension a dès lors été lancé par le Conseil général de la Seine Saint-Denis, remporté par l'équipe des architectes Nathalie Carton et Walter Chiani, qui conçoivent le projet dont les travaux débutent en 1995. Pour ces deux architectes, l'enjeu du projet est de conserver l'homogénéité du bâtiment existant et la qualité des espaces, tout en créant une extension contemporaine. Ils imaginent une variété d'espaces, un « micro-urbanisme » avec ses rythmes, ses rues et ses équipements. Le traitement de l'espace de récréation est primordial dans ce projet. Son objectif est de lui conférer la valeur d'un espace urbain, avec son paysage et ses signaux, et de l'animer avec des événements architecturaux constitués par des équipements et les accès aux classes.

Le plan masse assez orthogonal du bâtiment initial est bousculé par les courbes ajoutées à l'ancien bâtiment qui cassent sa rigidité originelle et le transforment. Par ses lignes arrondies et incurvées, l'architecture contemporaine intensifie les points de contact entre le bâtiment initial et son extension où les équipements essentiels à la vie de l'école (CDI, réfectoire, accès aux étages) sont

[657] Revue *L'Annuel* n°3, 1996-1997, pp. 96-87. Les citations suivantes sont issues de la même source.





Extension de l'école d'architecture de Lille

L'extension de l'école d'architecture (+1200 m²) a pour but essentiel de créer des salles d'ateliers offrant aux étudiants des deuxième et troisième cycles la possibilité de travailler sur place leur projet d'architecture et d'urbanisme.
Une galerie de jugement est aussi programmée ; elle pourra également servir de lieu d'expositions ouvert au public de l'école et à son environnement.
Enfin la formation continue, d'une part, et la création d'un "atelier sale" (grandes maquettes, matériaux tels que la terre, le béton, ...) d'autre part, sont également programmés.
L'ouverture est prévue à la rentrée 1999.

Bernard Welcomme

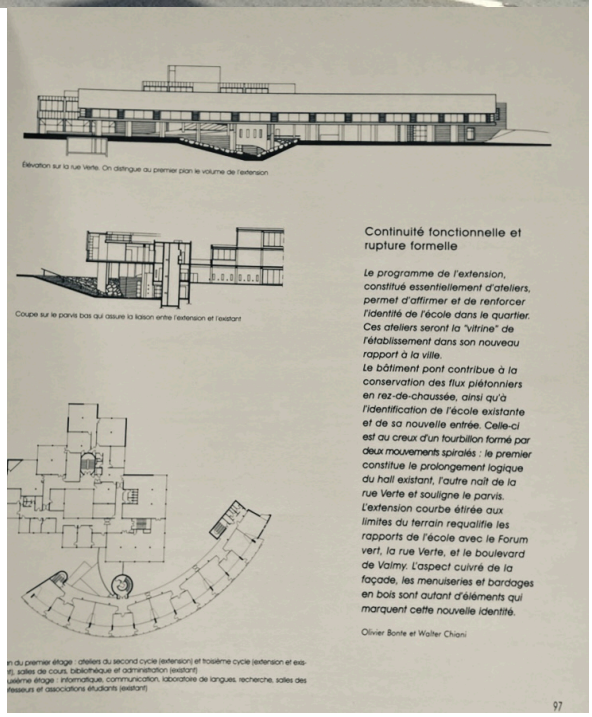
BOULEVARD DE VALMY

RUE VERTE

Rez-de-chaussée bas : une galerie de jugement (extension), la cafétéria, le grand amphithéâtre (existant)

Rez-de-chaussée haut : la formation continue (extension), les ateliers de premier cycle, les arts plastiques, la salle de diplôme, l'accueil, la scolarité et la pédagogie (existant)

96



Élévation sur la rue Verte. On distingue au premier plan le volume de l'extension

Coupe sur le parvis bas qui assure la liaison entre l'extension et l'existant

Continuité fonctionnelle et rupture formelle

Le programme de l'extension, constitué essentiellement d'ateliers, permet d'affirmer et de renforcer l'identité de l'école dans le quartier. Ces ateliers seront la "vitrine" de l'établissement dans son nouveau rapport à la ville.
Le bâtiment pont contribue à la conservation des flux piétonniers en rez-de-chaussée, ainsi qu'à l'identification de l'école existante et de sa nouvelle entrée. Celle-ci est au creux d'un tourbillon formé par deux mouvements spiralés : le premier constitue le prolongement logique du hall existant, l'autre naît de la rue Verte et souligne le parvis.
L'extension courbe étirée aux limites du terrain requalifie les rapports de l'école avec le Forum vert, la rue Verte, et le boulevard de Valmy. L'aspect cuivré de la façade, les menuiseries et bardages en bois sont autant d'éléments qui marquent cette nouvelle identité.

Olivier Bonte et Walter Chiani

n du premier étage : ateliers du second cycle (extension) et troisième cycle (extension et exis-t), salles de cours, bibliothèque et administration (existant)
uième étage : informatique, communication, laboratoire de langues, recherche, salles des sseurs et associations étudiants (existant)

97

FIG 271 : Extension de l'école d'Architecture de Lille. Source inconnue. FIG 272 : Article sur l'extension de l'école. Source : Revue *L'Annuel* n°3, 1996-1997, pp. 96-87. FIG 273 : Photographie et plan du RDC du Collège Marais de Villers de Walter Chiani et Nathalie Carton. Source : Mouna Deghali © CAUE 93: https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/College-Marais-de-Villiers.

regroupés. Les architectes utilisent la brique et jouent avec les nuances de couleurs et les matières, liant ainsi davantage les deux bâtiments en les faisant dialoguer à l'aide des contrastes de volumes et des rappels de formes entre ancien et nouveau apportent également à l'ensemble bâti une véritable harmonie. De nombreuses fenêtres verticales suivent la volumétrie des nouveaux bâtiments et éclairent généreusement les nouvelles salles, ainsi que les couloirs de circulation. Elles introduisent un rythme et participent à l'animation expressive des façades. Les menuiseries en profilé bois, ainsi que les meubles du CDI, ont été conçus sur mesure à la suite de la rénovation.

Si aujourd'hui, les projets de Walter Chiani, aujourd'hui associé à Cédric Chappey n'ont plus rien à voir avec l'esprit de l'atelier de Ricardo Porro, l'architecte est une figure de l'agglomération lilloise pour sa réalisation d'écoles, de logements collectifs pour Euralille 2 (Bois habité) notamment et d'équipements comme des mairies de quartier (Bois-Blanc ou Zac de la Haute Deule), un Palais des sports (Caudry) ou un bureau de police (Roubaix). Les maintes tentatives de Ricardo Porro de faire école que ce soit à La Havane, à Paris et à Strasbourg se sont concrétisées à l'école d'Architecture de Lille durant quinze années. Contre vents et marées et avec une velléité grandissante, Ricardo Porro est parvenu à s'imposer dans une école lilloise ouverte dont l'enseignement riche et éclectique n'est plus à prouver. Son engagement dans le débat postmoderne, sa classification par Charles Jencks et le respect que lui porte l'historien de l'architecture Paolo Portoghesi ont eu une influence considérable sur son atelier notamment dans sa capacité à en saisir l'opportunité. Le quartier des Halles ancré dans le débat est le sujet du premier diplôme de la nouvelle unité pédagogique d'architecture de Lille. Les projets de l'atelier sont exposés au *Salon de Mai* à l'espace Cardin à Paris et à la *Maison des Arts* de Créteil puis en 1982 lors de l'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps* et en 1984 à l'exposition de la Porte d'Aubervilliers où Henri Lefebvre exhorte les exposants à se constituer en avant garde. L'atelier développe également un intérêt pour le centre de la gare de Lille dès 1979, puis en 1985 et enfin en 1987 et prend part aux débats sur le grand projet d'Euralille. Les projets des étudiants sont exposés dans le grand hall de la Mairie de Lille cette même année et à la mairie d'Aubervilliers. Ils montrent un langage très expressionniste et métaphorique ainsi qu'une grande complexité.

Cependant, alors que le cours d'Histoire et Théorie donné par Ricardo Porro et appliqué à la pratique dans son atelier touche l'ensemble des étudiants de l'école, son *corpus* est très orienté. Sa théorie d'interprétation de l'architecture inspirée de la pensée d'Erwin Panofsky et d'Heinrich Wöllflin est enseignée jusqu'en 2024 date à laquelle son assistant Jean-Marie Choquelle prendra sa retraite d'enseignant. En désaccord avec les pensées d'Aldo Rossi, celles de Philippe Panerai et de Jean Castex, il se place en marge de l'enseignement de l'histoire tel qu'il est enseigné par Françoise Véry, Jean-Étienne Grislain, Dominique Rouillard et tel qu'il se développe dans les autres unités pédagogiques d'architecture. Le voyage à Venise qu'il instaure pour tous les étudiants de l'école dès 1977 est orienté vers l'exceptionnel au mépris du banal, banal qu'avait mis en valeur Eggle Tricinato dans son ouvrage *Venezia minore*. D'autre part, Venise devient le modèle urbain à perpétuer tout en superposant un autre modèle « l'unité de voisinage » pensée depuis la structure du voisinage et la mobilité par l'École de



FIG 274 : Entrée, façade et plan du RDC du collège Jean-Baptiste Clement. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

Chicago et une grille d'équipements élaborée en 1958 et déjà dépassée.

Dans une situation difficile puisqu'il n'a toujours rien construit en France depuis son arrivée en 1966, son atelier prend la forme d'un vivier du fait de la participation de ses étudiants aux concours auxquels il participe hors l'école, celui de la bibliothèque de Villeneuve d'Ascq, celui de logements à Cergy-Puiseux, celui de logements à Calais, celui de l'extension de l'hôtel de ville de Saint Denis, celui du collège Elsa Triolet. Il se constitue en vitrine du fait de la qualité des maquettes qui y sont produites et qui peuvent être assimilées à de véritables produits d'appel, le plus souvent de vrais objets dont la plasticité est indéniable. Enfin, les diplômes sont à la fois un moment de célébration du professeur et de son groupe. Ils ont lieu dans des lieux de l'école qui permettent des rendus spectaculaires comme le grand amphithéâtre ou le parvis devant son entrée. Des personnalités issues de l'enseignement, souvent parisiennes et des praticiens sont invitées.

Certains étudiants ont opté pour une rupture franche avec la pensée de Ricardo Porro et considèrent que son enseignement ne répond plus aux défis contemporains ou qu'il a véhiculé des présupposés dépassés. Cette contestation peut se traduire par la formulation de postulats opposés, par exemple le rejet d'une architecture expressionniste, néo-baroque au profit d'une architecture contextuelle ou encore plus rationnelle. Pourtant, alors que des manifestes critiques voire des articles publiés auraient pu être créés à l'encontre de cet enseignement, cela n'a pas été le cas puisque seul le critique d'architecture Patrice Goulet en a proposé une critique dithyrambique[658]. Cependant, même si en 1981, ce dernier s'étonne que parfois « on ne voit pas en Ricardo Porro le professeur [659]» capable d'exprimer et de créer un idéal commun et affirme qu' « un tel groupe aussi soudé que celui de « L'école de Lille » autour de son maître n'existe nulle part ailleurs » et encore « qu'il est impossible de ne pas voir en lui un professeur fédérateur », les entretiens qu'il a menés de 1978 à 1984 ont permis d'esquisser une série de contradictions dans l'enseignement dispensé par Ricardo Porro que ce soit en ce qui concerne ses cours théoriques ou pratiques. Les entretiens de Patrice Goulet et ceux de l'auteur menés quarante années plus tard de 2018 à 2024 ont confirmé le plus souvent ces contradictions ou ambiguïtés.

Si Ricardo Porro lui-même a reçu un enseignement moderniste, celui de Le Corbusier par exemple, il a dépassé la théorie des *Cinq points de l'architecture moderne* en publiant en 1975 ses *Cinq aspects du contenu*, théorie phénoménologique qui décrit non pas des critères architectoniques de l'architecture mais des critères interprétatifs de l'architecture liés à son langage comme la tradition culturelle d'un site, le caractère persuasif de ce langage, le thème symbolique développé qu'il soit formel ou intellectuel. En ce sens, il peut être qualifié postmoderne – en se référant à Charles Jencks et au postulat de l'éclectisme du postmodernisme – parce qu'il est axé essentiellement sur le langage de l'architecture et pratique la métaphore architecturale et urbaine. Cet enseignement a su également « faire école » en étant en

---

[658] Voir l'ensemble des entretiens de Ricardo Porro et l'ensemble des articles qu'a menés et publiés Patrice Goulet. Les entretiens se trouvent au Tome III de cette thèse.

[659] Voir l'entretien de Ricardo Porro mené par Patrice Goulet au Tome III. Les citations suivantes sont issues du même entretien.

quelque sorte finalement très formateur puisque certains de ses étudiants ont su mesurer en quoi il était aporétique et ont pu s'inscrire en réaction voire le dépasser comme Ricardo Porro a su le faire pour l'enseignement qu'il a reçu à Cuba et Venise. La confrontation a été le moteur de la pensée critique en atelier, une rencontre avec l'altérité, un dépassement issu de l'opposition. Certains étudiants ont pu sortir grandis d'un désaccord et l'ont vécu comme une opportunité d'élargir leur compréhension de l'architecture.

Partant du postulat que « L'école de Lille » est une école dans l'école, physique, stylistique et intellectuelle qui reprend les codes expressionnistes d'un maître, on peut considérer à ce stade qu'elle a bien existé et eu une certaine répercussion formelle chez certains architectes anciens étudiants de Ricardo Porro comme Jean-Marie Choquelle, Véronique Lours, Pascal Marchant, Philippe Escudié, Olivier Bonte, Walter Chiani ce jusqu'à la fin des années 1990 et surtout en banlieue parisienne dans le département de Seine Saint Denis. Elle a contradictoirement peu porté ses fruits en métropole lilloise si ce n'est anecdotiquement à Roubaix (églises de Bonte et d'Escudié), Raismes (Maison de la forêt de Marchant) et à Villeneuve d'Ascq (Extension de l'école d'Architecture de Chiani et Bonte). Il est à noter que l'école d'Amsterdam n'a vécu que ce même laps de temps. « L'école de Lille » n'aura brillé qu'en banlieue parisienne grâce à deux hommes ouverts, le critique d'architecture Patrice Goulet et l'ingénieur et militant communiste un temps directeur de la Sodedat 93, Jean-Pierre Lefevre.

Enfin, si Ricardo Porro a su bien s'entourer et a été très épaulé quant aux diverses participations à des concours par ses étudiants, dès qu'il a pu, c'est-à-dire à partir de 1986 lorsqu'il est pour la première fois lauréat d'un concours en France, celui du collège Elsa Triolet, il rend la pareille à ses étudiants les plus méritants puisqu'il leur permet d'être sélectionnés par la Sodedat 93. Six architectes (Lours, Chiani/Carton, Marchant/ Lamour, Bonte) seront choisis et construiront chacun un collège dans la banlieue parisienne, leur premier projet construit.

Conclusion

Au début des années soixante, à cause de la pollution atmosphérique et, surtout, à la campagne, à cause de la pollution de l'eau (fleuves d'azur et canaux limpides), les lucioles ont commencé à disparaître. Cela a été un phénomène foudroyant et fulgurant. Après quelques années, il n'y avait plus de lucioles…

Pier Paolo pasolini, « « *Il vuoto del potere in Italia* », Journal *Corriere*, 1 Février 1975.

L'urgence politique et esthétique, en période de "catastrophe" - ce leitmotiv courant partout chez Benjamin -, ne consisterait donc pas à tirer les conséquences logiques du déclin jusqu'à son horizon de mort, mais à trouver les ressources inattendues de ce déclin au creux des images qui s'y meuvent encore, telles des lucioles ou des astres isolés.

Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles,* p. 106.

Si Charles Jencks classait Ricardo Porro au début des années 1980 comme architecte postmoderne historiciste, quel architecte enseignant postmoderne avait-il été à Lille – puisqu'il y était nommé en 1976 et qu'il était parvenu à y créer une « école dans l'école » – avec tout ce que cela avait comporté comme enseignements, attitudes, méthodes et productions des élèves ? Afin d'y répondre, il fallait mettre en lumière dans une première partie la construction des idées, des convictions et des ambitions de cet architecte lors de sa formation puis dans une seconde partie montrer leur affirmation ou leur infirmation dans le développement de son enseignement et sa pratique. L'auteure partait ainsi de l'hypothèse que Ricardo Porro proposait à ses élèves une pratique critique de l'architecture et de l'urbanisme dès 1960 à Cuba jusqu'en 1990 en France, née de l'héritage du débat des C.I.A.M d'après-guerre et de mouvements sociaux fondamentaux, à la fois atypique, singulière mais aussi emblématique d'une époque de remise en question.

Le premier argument qui avait permis de confirmer cette hypothèse en première partie était le fait que la formation de Ricardo Porro ponctuée d'apports antinomiques - de type Beaux-Arts, celui des Modernes véhiculé par les C.I.A.M, notamment celui non négligeable de la branche italienne – sources de son enseignement et de sa pratique avait été également source de déceptions liées le plus souvent au regard que portaient des architectes reconnus sur son travail tels que Walter Gropius ou Le Corbusier. Les revues architecturales cubaines qui contiennent de nombreux articles sur l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme à Cuba dans les années 1940 et témoignent des apports des CIAM en Amérique latine ainsi que les archives de l'IUAV qui concernent la première école d'été des CIAM à Venise en 1952 avaient permis de mettre en avant ces différentes révoltes lors de la formation de Ricardo Porro, phénomènes qui avaient conditionné son enseignement qualifié par l'auteure de forme et d'instrument critique. La première révolte était issue de l'enseignement de l'architecture français : Ricardo Porro s'indignait dès 1947 contre l'enseignement académique issu des Beaux-Arts de Paris dispensé à La Havane en peignant tout d'abord les statues de l'atelier dans des couleurs vives et en

détruisant les ouvrages de Vignole dans la cour de l'Université accompagné d'autres étudiants contestataires dont un futur membre cubain des CIAM, Nicolas Quintana. La copie des ordres classiques ne leur convenait pas. Cependant, plusieurs professeurs issus de l'Institut d'Urbanisme de Paris véhiculaient les idées de l'urbaniste Gaston Bardet auxquelles Ricardo Porro adhérait en réaction à celles de Le Corbusier en matière d'urbanisme. La seconde révolte était issue de l'enseignement germanique : alors qu'il convainquait Walter Gropius de venir donner une conférence et un *workshop* à l'Université de La Havane, il comprenait que l'économie de la forme souhaitée par le professeur de la *Graduate School of Design* de Harvard ne lui correspondait pas puisque selon lui elle mettait l'accent sur un langage visuel commun. Très déçu, Ricardo Porro savait déjà qu'il ne pourrait pas suivre cette direction. Cependant, il retenait de la conférence de Gropius son approche du concept de l'unité de voisinage et de l'entretien qu'il avait mené en 1949 le désir de Gropius de tendre la main à un dialogue entre la tradition et la modernité[660]. D'autre part, en Amérique latine et à l'Université de La Havane étaient largement véhiculées les idées issues des textes des historiens de l'Institut d'Aby Warburg, Wölfflin et Panofsky, par Angel Guido, architecte, urbaniste et historien de l'art argentin, auteur de l'ouvrage intitulé *La machinolâtrie* de Le Corbusier, idées auxquelles Ricardo Porro adhérait. La troisième révolte était issue de l'enseignement des CIAM organisés par des architectes italiens à Venise. Dès 1952, étudiant à l'Institut d'Urbanisme de Paris, Ricardo Porro était corrigé par Le Corbusier lors d'un *Workshop* durant l'école d'été de Venise présidée par Ernesto Nathan Rogers et Franco Albini à laquelle participaient également les étudiants Vittorio Gregotti et Gino Valle. Cette correction du projet d'extension de Venise avait mené à l'aversion du jeune architecte pour l'application de la Charte d'Athènes. Comme Ionel Schein, Ricardo Porro pensait déjà à l'après CIAM et montrait une attitude d'opposition qu'allait avoir également d'autres jeunes architectes lors des derniers congrès et qui sera it marquée par une série d'oppositions comme celles du Nord et du Sud, du Nouveau Monde et du Vieux Continent, une opposition entre universalisme et différentialisme, une autre encore entre utopie et pragmatisme. C'est en Europe latine que les problèmes de la tradition avaient été posés de la façon la plus authentique alors que le mouvement moderne était né au nord de l'Europe. Un réseau d'influences italiennes s'était mis en place dont le rayonnement avait atteint Ricardo Porro considérablement. Dès lors, il s'était intéressé au dialogue entre la tradition et la modernité véhiculé par Bruno Zévi qui avait lancé quelques années auparavant l'architecture organique à son retour des États-Unis diffusée à l'aide de son association APAO et la Revue *Metron.* L'ouvrage de Zévi, *Verso un' architettura organica* publié en 1945 tentait à ce moment-là de « fondre les valeurs de la tradition avec les instances sociales modernes et dépasser la dichotomie entre la culture et la vie qui sépare les artistes du peuple [661]». D'autre part, l'influence d'Ernesto Nathan Rogers était décisive dans la formation d'une grande partie des architectes

---

[660] Gropius entend par là de rendre possible la réintégration d'éléments traditionnels si ceux-ci ont prouvé leur utilité, c'est le cas par exemple des nombreuses colonnades à La Havane.

[661] Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica. Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni,* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1945.

européens après guerre. En 1953, celui-ci entendait s'inscrire « dans un prolongement dynamique et non dans un recopiage passif [662]» et établir un pont entre la modernité et la tradition à travers les articles qu'il publiait dans la Revue *Casabella* entre 1953 et 1965. Cette même revue avait encouragé l'introduction dans l'architecture d'une inspiration romantique dont les sources étaient multiples comme celles de Wright, du néo-gothique, de l'École d'Amsterdam des années 1920, de Gaudi. Patrice Goulet à l'occasion d'un article de la Revue *L'architecture d'Aujourd'hui* considérait plus tard que « cela représentait une réaction très violente contre pratiquement tous les acquis de l'architecture contemporaine [663]». Ricardo Porro publiait un manifeste intitulé « Le sens de la tradition [664]» en 1957 et concevait une série de villas adaptées au modernisme et à la tradition de son pays, Cuba.

L'auteure montrait ensuite que ces révoltes formaient les sources, la cristallisation d'un enseignement et d'une conception qui s'opposaient à une norme autoritaire et à une approche universelle et développaient une approche régionaliste critique à La Havane dès 1960 si bien définie par Liane Lefaivre et Alexander Tzonis puis Keneth Frampton dans les années 1980. La révolution cubaine de 1959 avait apporté à Ricardo Porro un certain apaisement puisqu'il avait eu l'occasion de s'exprimer avec la construction des écoles d'art de La Havane destinées à devenir une « vitrine » internationale des actions que Fidel Castro avait engagées pour le développement de l'enseignement dans son pays et pour lesquelles Ricardo Porro avait obtenu au départ une entière liberté financière et de conception. Cependant, chargé de remettre à flots l'école d'architecture de La Havane après la révolution, il était entré rapidement en conflit avec la nouvelle vision de l'architecture prônée par certains, celle de l'influence des architectes du *Bauhaus,* celle de la *Sachlichkeit,* c'est-à-dire selon Porro de l'économie de la forme qui avait suivi celle de l'expressionnisme. Il s'était ainsi mis rapidement à l'écart en créant une école *sui generis,* « école hors l'école » sur le site du chantier des écoles d'art. Le témoignage d'un ancien étudiant de Ricardo Porro, Heriberto Duverger[665] avait permis à l'auteure d'étayer l'argument d'une « déterritorialisation [666]» de l'enseignement de Ricardo Porro et de montrer que le projet des écoles d'art déjà largement documenté[667] par ailleurs et considéré comme son oeuvre manifeste était le point d'impulsion d'un enseignement hors du commun et développé par l'architecte cubain au début des

---

[662] Ernesto Nathan Rogers, « Continuita », Casabella-**Continuità**, Milan, no 199, 1953,1954.

[663] Patrice Goulet et Ricardo Porro, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, p. 68.

[664] Ricardo Porro, « El sentido de la tradición », *Revista Nuestro Tiempo*, 16, ano IV (mars-avril 1957).

[665] Giuli/Duverger, Tome III.

[666] Voir à ce sujet le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'ouvrage *L'Anti-Œdipe* en 1972.

[667] Revues *L'architecture d'Aujourd'hui* n°119,op.cit, n°350, revue A+U n° 282, les ouvrages de Ricardo Porro, *Oeuvres,* op.cit, 1990 et *Ricardo Porro Architekt*, *op.cit,* 1994, l'ouvrage *Architecture-sculpture* de Véra Cardot, de Paolo Portoghesi, *Le postmoderne,* op.cit, de Roberto Segre, *Diez añoz de arquitectura en Cuba revolucionaria, op.cit,* 1970, Eduardo Luis Rodriguez, Docomomo, *op.cit,* 2005. mémoires de Master Safia Baroudi, Paris Belleville, 2002 et celui de Claire Delbet, Paris Belleville, 2018, l'Emission *Les jeudi de l'Architecture* de François Chaslin sur France Culture, 2011, *et caetera*….. Voir Tome I.

années 1960. Les jeunes étudiants triés sur le volet, intellectuels, esthètes, musiciens participaient intellectuellement et manuellement au chantier dans une atmosphère libre et faisaient des allers et retours du chantier au plan tout au long de la journée. Les futurs usagers, étudiants en arts plastiques, musique, danse classique et contemporaine et enfin théâtre participaient aux projets. Un atelier s'était formé sur place avec des maquettes échelle 1 de voûtes catalanes ainsi qu'une maquette de l'espace scénique du projet de l'école de Théâtre à grande échelle. Ricardo Porro donnait des conférences en extérieur et les élèves vendaient les cours aux étudiants qui n'avaient pu y assister tant ils y accordaient de l'importance. Ce projet avait accentué les relations que Ricardo Porro entretenait avec l'Italie puisqu'il s'était associé à deux architectes italiens Vittorio Garatti et Roberto Gottardi qu'il avait connus au Vénézuela et qui travaillaient également avec les étudiants sur le chantier. Ces derniers étaient en lien très étroit avec Ernesto Nathan Rogers puisque l'un était diplômé de l'école polytechnique de Milan et l'autre avait travaillé pour lui[668]. L'article de Rogers en 1955 intitulé *Le Resistenze ambientali* et qui plaidait pour le respect de l'histoire et la prise en compte du contexte d'un lieu avait été fondamental pour Ricardo Porro. Le projet des écoles d'art montrait la relation entre mémoire et invention, culture moderne et tradition, continuité et contemporéanité[669]. Cependant, dès 1963, année marquée par le Congrès de l'UIA à Cuba, Ricardo Porro subissait une déconvenue et tombait en disgrâce alors que des architectes et étudiants du monde entier venaient visiter les écoles d'art et louaient ce projet d'envergure. Cette mise à l'écart avait été précipitée par la critique acerbe de l'enseignant historien Roberto Segre qui avait remplacé Ricardo Porro en tant qu'enseignant d'Histoire de l'Architecture à l'école d'architecture de La Havane. Les trois architectes Porro, Garatti et Gottardi avaient ainsi eu ordre de stopper la construction des écoles qui ne répondaient plus aux nouvelles aspirations de Fidel Castro alors qu'il avait investi dans un procédé de préfabrication russe en 1963. Répudié, Ricardo Porro fuyait Cuba pour la France.

Ainsi, la première partie de la thèse permettait à l'auteure de montrer à l'aune de la construction de son enseignement que dans un premier temps Ricardo Porro avait accompagné comme de nombreux architectes une transition, celle d'une révision de la modernité et qu'il suivait la branche italienne qui redonnait une place à une pensée alliant mémoire et invention. Ces moments formateurs étaient la source d'une pensée critique cristallisée sous la forme d'un désir exponentiel d'expression architecturale qui lui paraissait en crise et manifestée par un chef d'oeuvre « Les écoles d'art de La Havane » et par un texte sous la forme lui aussi d'un manifeste publié dans la revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* en 1965 intitulé *« Évolution ou Révolution [670]».* Ces deux manifestes, l'un architectural, l'autre

---

668 Ernesto Nathan Rogers envoyait de jeunes architectes travailler avec Carlos Raoul Villanueva à la Cité Universitaire de Caracas.

669 Eugenia Lopez Reuz, *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità,* Edizione Christian Marinotti, 2009.

670 « Évolution ou Révolution », *op.cit,* 1965.

sous la forme d'une déclaration écrite cristallisaient une méthode de conception et un enseignement critique diffusé en France dès 1966.

La seconde partie était la démonstration de la position critique de Ricardo Porro, en retrait de l'enseignement de l'architecture et de l'urbanisme proposé après 1968, position qui faisait de lui un enseignant atypique de cette période de renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France depuis 1965, mais également emblématique de cette période de remise en question. L'auteure mettait trois périodes en avant : la période parisienne de 1966 à 1971 qui avait été une période de tâtonnements et de tentative d'intégration dans le milieu français de l'enseignement traversant une sérieuse crise et se réinventant avec notamment la création d'UP parisiennes et provinciales; la période strasbourgeoise de 1971 à 1975 qui avait été une période d'élaboration théorique – axée sur les rapports de l'Histoire et de la théorie – mais aussi d'articulation avec la pratique pour Ricardo Porro à un moment de forte tension à l'école d'architecture de Strasbourg et enfin la période lilloise de 1976 à 1990 qui était marquée par « L'école de Lille », l'école dans l'école au sein de l'UP lilloise, période des grands projets, celui des des Halles en 1980, celui de Paris Bercy en 1981 et enfin celui d'Euralille. Les entretiens menés par l'auteure permettaient de mieux appréhender la pensée et l'enseignement de Ricardo Porro à l'aune du renouvellement de l'enseignement de l'architecture en France. Pour la période parisienne de 1966 à 1971 étaient convoqués tour à tour Philippe Gresset, Patrice Goulet, Philippe Panerai, Jean Castex, Guy Rumé, Olivier Girard. L'entretien mené de Patrice Goulet qui avait rencontré Ricardo Porro à son arrivée en 1966 par l'intermédiaire d'André Bloc et de Claude Parent permettait de retracer cette période et l'étude des textes issus de la revue *l'Architecture d'Aujourd'hui* de l'étayer. L'entretien mené par l'auteure de Patrice Goulet avait montré qu'André Bloc, présent au Congrès de l'UIA à Cuba en 1963 et défendant la synthèse des arts avait permis à Ricardo Porro de s'exprimer en France dès 1966 par la publication d'un article dans *Aujourd'hui*[671]. S'intéressant à la production des jeunes architectes français dès son arrivée, l'attention de Ricardo Porro s'était portée sur l'atelier de Montrouge, sur le Groupe Architecture Principe de Claude Parent et Paul Virilio ou encore sur le GIAP, des groupes qui révisaient la modernité. Cependant, même si certains étaient ses amis comme Claude Parent, l'auteure montrait qu'il n'était devenu membre d'aucun d'entre eux tant il faisait figure d'électron libre.

Alors que l'année 1966 voyait la publication d'ouvrages théoriques comme *Complexity and Contradiction* de Robert Venturi, disciple de Kahn, comme ceux du groupe la « *Tendenza* » en Italie dont le chef de file est Aldo Rossi et dont l'intérêt est l'architecture urbaine, *L'architettura della cita* en 1966 *et Le territoire de l'architecture*[672] de Vittorio Gregotti et enfin la production des « *New York Five* » aux Etats-Unis dont l'inspirateur était Philip Johnson, les travaux d'analyse urbaine et les projets issus de la « *Tendenza* » confirmaient le rôle progressif de l'histoire dans l'élaboration de nouvelles théories pour

---

671 Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », Revue *Aujourd'hui* , France 1, n°54, Boulogne, septembre 1966, p. 32-33.

672 Vittorio Gregotti, *Le territoire de l'architecture,* Préface de Umberto Eco. Traduit de l'italien par Vittorio Hugo, traduction revue et mise au point par Régine Pietra et Béatrice Bonne. Éditions Parenthèses, Collection Eupalinos, 2023.

l'architecture et la ville. Les entretiens menés par l'auteure de Philippe Panerai et de Philippe Gresset, étudiant aux Beaux-Arts puis à UP3 montraient que dès 1967 Ricardo Porro avait élaboré sa théorie depuis les écrits des historiens de l'Institut Warburg – Wölfflin pour décrire une oeuvre et Panofsky pour s'intéresser au symbolisme caché des choses – qui intéressaient au même moment le philosophe Michel Foucault et le sociologue Pierre Bourdieu. Ricardo Porro enseignait une Histoire critique de l'architecture dont le *corpus* était orienté suivant l'inspiration romantique de la Revue *Casabella* , articulée à la pratique en atelier à l'École spéciale. S'aidant de la méthode iconologique panovskienne, il parvenait à reconstituer la genèse d'un monument et à exposer à ses élèves et dans tous les détails les intentions de l'architecte alors que Panofsky se situait à un carrefour culturel et intellectuel au seuil d'une postmodernité dans laquelle aucune iconologie ni perspective ne semblaient fonctionner.

D'autre part, l'étude des compte-rendus de séminaires du RAUC de 1968 et 1969 avaient montré que les sociologues Henri Lefevre et Henri Raymond avaient défini l'approche de Ricardo Porro comme esthétique, sociale et poétique et considéré que d'une part, même si Ricardo Porro avait eu le mérite d'élaborer une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine [673]», une théorie architecturale ne pouvait être axée uniquement sur la signification de l'architecture et sur son langage et que d'autre part, il fallait qu'il distingue ce qui était courant de ce qui était exceptionnel, réflexion avec laquelle Bernard Huet qui était présent aux séminaires était en accord. Ricardo Porro considérait cette période d'ouverture des débats notamment avec les sciences humaines comme une porte ouverte à l'arrêt de la conception de projets dans les UP et prônait l'expression architecturale comme réponse à la crise et besoin fonctionnel de l'homme. Il souhaitait remettre en cause la société et redonner une place à ce qui pouvait paraître inutile en offrant un monde plus figuratif, vitaliste et complexe en puisant dans les rapports entre l'histoire et la modernité. Ce monde s'était avéré de plus en plus onirique voire fantastique, empruntant aux décors de films expressionnistes allemands du début du XXe siècle alors qu'à UP8, la question de la banalité était fondamentale chez Huet puisqu'elle résolvait en termes qualitatifs les questions de quantité et de répétition typologique. L' « architecture parlante » restait la part maudite du discours ambiant. Huet souhaitait réécrire l'ouvrage de Panofsky et l'intituler « Architecture gothique et structure sociale », ne croyait pas en la crise de l'architecture et ne croyait pas non plus qu'un architecte puisse mettre en question la société. L'étude d'un article de la Revue *AMC*[674] avait permis de prendre connaissance de l'expression architecturale complexe de Ricardo Porro à travers le manifeste de son premier projet européen entièrement axé sur la symbolique, le centre d'art de Vaduz ce qui avait interpellé Jacques Lucan, Olivier et Edith Girard – elle avait travaillé sur le projet avec Ricardo Porro – mais également Jean Castex qui faisait partie de son jury de diplôme français à

---

673 Henri Lefevre, et Henri Raymond, Rapport de recherche du RAUC, Centre de Recherche d'Architecture d'Urbanisme et de Construction, *Les besoins fonctionnels de l'homme en vue de leur projection ultérieure sur le plan architectural* » : Séminaire n° 2, « marquage et appropriation de l'espace », (14-15 décembre 1968), 66 pages. Claude Genzling,

674 Ricardo Porro, Jacques Lucan, Edith et Olivier Girard, « L'or du Rhin. Entretien avec Ricardo Porro », *AMC* n°36, mai 1975, p. 69.

UP3 en 1969, diplôme qui portait sur ce projet et qui avait fait l'objet de questionnements. Cependant, Alberto Ferrari et Joseph Rykwert ne tarissaient pas d'éloges envers ce centre d'art dans les revues italiennes *Controspazio* et *Casabella.*

D'autre part, le choix et le classement des textes produits par Bernard Huet et publiés par Juliette Pommier dont l'auteure avait proposé une recension[675] permettait de mieux positionner Ricardo Porro dans cette période de renouvellement de l'enseignement qui considérait cette période d'ouverture des débats notamment avec les sciences humaines comme une porte ouverte à l'arrêt de la conception de projets dans les UP et souhaitait garder la relation maître/élève alors qu'au même moment Huet s'opposait aux relations tutorées et magistrales de l'enseignement traditionnel et souhaitait que tous les étudiants changent de professeur chaque année. L'article de Ricardo Porro intitulé « Un enseignement de l'architecture » avait témoigné de leur désaccord complet à ce niveau et sonné comme un aveu, celui de sa prise de conscience qu'il proposait quelque chose de différent. Là où les deux se rejoignaient, c'est dans l'exercice du contre-projet à l'occasion de concours publics mais Ricardo Porro inscrivait l'architecture comme un moyen d'expression de la critique. Leur point commun se trouvait également dans le retour des rapports entre la ville et l'histoire.

L'auteure avait montré que Ricardo Porro ne s'était ni engagé dans une approche typo-morphologique développée à UP3 lorsqu'il y enseigne en 1969 ni dans l'esthétique de la banalité que prônait Bernard Huet à UP8 lorsqu'il y enseignait en 1970. N'étant pas parvenu à s'intégrer dans ces deux écoles, Ricardo Porro avait tenté de mettre en place une « école dans l'école » à l'IAUS de Strasbourg. Les entretiens menés des étudiants, collègues et directeurs ont montré qu'il avait fait du contre-projet un moyen d'expression de la figure humaine considérée comme un vecteur de « réhumanisation » de l'architecture. C'était le cas du projet du Centre Pompidou sur lequel il avait fait plancher ses étudiants. L'étude d'un rapport de recherche dans lequel intervenait Philippe Boudon a également mis en lumière que Ricardo Porro considérait la ville et le domaine bâti comme corps que Boudon théorisait comme modèles à l'instar des théoriciens de la Renaissance italienne. La préoccupation essentielle de Ricardo Porro portait sur l'humain, sa situation dans le monde contemporain, ses contraintes. Partant de ce concept, chaque ville, architecture et objet de la vie quotidienne devait être « signifiant » et le plus souvent figuratif : un siège en résine qui évoque le corps de sa grand-mère, un village de vacances en Yougoslavie hommage à Archimboldo, symbole du corps humain, un Centre Pompidou à l'allure d'une main. Considérant que l'architecture et la ville sont étroitement liées, Ricardo Porro avait réinterprété le concept d'unité de voisinage des modernes afin de rendre la ville organique même s'il respectait une grille d'équipements précise comme l'avait « vendue » Walter Gropius à l'université de La Havane en 1949. Cette réinterprétation était pensée comme un système communautaire à des échelles différenciées, un agrégat de logements collectifs ou individuels, indépendants de la circulation automobile ce que Team X a également proposé avec le *cluster*. Il n'était

675 Alberto Ferrari, « Il sogno e il senso come virtu e come impregno », revue *Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41
Joseph Rikwert, « L'Opéra di Ricardo Porro », *Controspazio,* mars 1970, pp.26-28.

donc pas le seul à réinterpréter ce concept moderne basé sur la communication des personnes qui était une alternative à la ségrégation fonctionnelle de la Charte d'Athènes remettant en lumière le quartier et montrant comment, par une conception délibérée, il pouvait être transformé en une unité de voisinage, l'équivalent moderne d'un quartier ou d'une paroisse médiévale : une unité qui existerait désormais et pas uniquement sur une base spontanée ou instinctive. Dans le même temps en Italie se développaient des recherches tournées vers une réconciliation entre urbanisme et histoire à travers la XVe Triennale qu'organise Aldo Rossi (1931-1997) à Milan en 1973 mais Ricardo Porro s'indignait de l'architecture de la banalité de l'architecte italien difficilement interprétable depuis des paramètres esthétisants de l'histoire de l'art. Elle lui paraissait répétitive, conventionnelle et simpliste alors qu'il recherchait des événements plastiques exceptionnels. Architecte de la *Tendenza* comme Portoghesi duquel Ricardo Porro était proche, Rossi portait pourtant un regard sur l'architecture du passé, revendiquait une autonomie de l'architecture et avait une démarche critique à l'égard du pur fonctionnalisme. *A contrario* de Ricardo Porro, il portait un intérêt à la typologie des édifices. Replaçant le projet au coeur de l'enseignement à Strasbourg, la tentative de Ricardo Porro de former « école » était avortée. Proposant Gaetano Pesce dont il était le plus proche pour son remplacement, il avait démissionné de l'école alors qu'il était en conflit avec plusieurs enseignants qui ne tenaient pas à l'éclectisme de l'enseignement. Paul Chemetov n'était pas en accord avec Ricardo Porro et considérait que les projets de logements devaient avoir un esprit sans esbroufe et que les architectes et étudiants devaient être soucieux de leur « habitabilité » et de leur « économie » en suivant des chantiers.

Les différents entretiens des anciens étudiants, de ses collègues et du directeur menés par Patrice Goulet de 1978 à 1984 et ceux de l'auteure quarante années après avaient montré qu'il y était parvenu à Lille durant une quinzaine d'années en formant « une école dans l'école » et en se confrontant à de grands projets comme ceux qui concernaient les contre-projets proposés pour les Halles en 1980, une façon de s'opposer à certaines réponses comme celle de Vasconi et Pencreac'h. Portoghesi l'avait incité à participer au concours de la *Strada Novissima* pour la Biennale de Venise en 1980. Préselectionné, un certain Rem Koolhaas était préféré. L'exposition présentait plusieurs branches de la postmodernité : historicisme pour Paolo Portoghesi, Robert A. M. Stern, etc…,le rationalisme d'Aldo Rossi et Massimo Scolari enfin l'ironie et l'ambigüité d'Hans Hollein, de Rem Koolhaas, de Charles Jencks et enfin de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Ricardo Porro avait été classé historiciste par Charles Jenks. Plus tard en 1986, il avait souhaité participer au concours d'Euralille que Rem Koolhaas avait remporté. Alors que certains de ses collègues enseignants participaient de prêt ou de loin à former des étudiants qui pourraient intégrer ce grand projet, lui avait fait de même mais promouvait une pédagogie de projets critiques et « sentimentalistes » qui appelaient à un contextualisme mental et à un idéalisme nostalgique.

L'ensemble de ces arguments étayés par des archives, des documents, des articles, des entretiens montrent que Ricardo Porro s'est isolé à Cuba comme en France parce que même si ses idées, ses

convictions et ses ambitions sont emblématiques d'une époque de remise en cause à laquelle il prend part et qu'il n'est pas le seul dans l'aventure des débats, elles sont assurément atypiques parce qu'il adopte une posture en contradiction avec le milieu de l'enseignement et celui de la pratique. La première partie de la thèse montrait qu'il s'intéressait aux débats de la modernité critique des CIAM et sur la continuité que proposait Rogers. Alors que sa période de formation était emblématique d'une époque de suivi des idées de Le Corbusier et de la Charte d'Athènes et représentative de ce qu'aurait pu vivre un jeune élève en architecture en France, tiraillé entre les apports issus des Beaux-Arts qui sont évidents dans la première moitié des années quarante à Cuba, ceux de l'Institut d'Urbanisme véhiculés par des professeurs cubains qui en sont issus et des apports contradictoires comme les idées de Gaston Bardet et d'Angel Guido, fervents ennemis de le Corbusier, il a à choisir entre deux voix, deux discours antinomiques. C'est celles de Gaston Bardet qu'il choisit, urbaniste catholique, à l'époque marginalisé en France et loué en Amérique latine. Cet urbaniste n'est redécouvert en France que durant les années 1960 et 1970 par Cohen et Lucan. Or, la pensée de Bardet dépasse les problèmes urbains et mène à une remise en question de la société en mêlant considérations philosophiques, politiques, économiques, esthétiques et techniques. C'est une pensée éminemment critique. Militant pour le régionalisme et l'anti-machinisme, Bardet a conscience du dérèglement écologique. L'urbanisme culturaliste retrouve grâce aux yeux de certains et cette approche culturaliste est même revendiquée par le postmodernisme. Le paradigme du Mouvement moderne en architecture et l'urbanisme progressiste qui prône la *tabula rasa* et l'architecture avec une esthétique universelle semble céder la place, dès les années 1970, aux attitudes privilégiant le régionalisme et le retour à l'histoire et à l'héritage local qu'a déjà expérimentés Ricardo Porro entre 1960 et 1965 pour la construction des écoles d'art de La Havane, projet décrit comme avant-gardiste et révolutionnaire. À cette occasion, son expérimentation d'une école hors l'école prônant une articulation entre théorie et pratique liée à un *corpus* très orienté, à une pratique du dessin et de la maquette à même le chantier, à une approche vernaculaire, à une méthode participative ne pourra jamais être reconduite. De fait, la période de formation de Ricardo Porro jusqu'à la construction de son manifeste Les écoles d'art de La Havane est emblématique d'une époque de remise en question que de nombreux jeunes architectes empruntent dès le début des années 1950. Le fait d'être né à Cuba et d'avoir vécu à La Havane a fait mûrir en Ricardo Porro la conviction qu'en architecture, mais dans d'autres domaines aussi, la tradition est vitale et qu'il peut y avoir continuité dans le changement. Ses idées sont influencées par l'expérience de cette ville, cité des colonnes comme l'a si bien nommée Alejo Carpentier. Et c'est précisément de Cuba que Ricardo Porro part afin de se positionner dans le débat sur la culture architecturale qui, au début des années soixante le voit s'opposer aux attitudes les plus extrêmes d'un certain rationalisme qui prône une coupure radicale avec le passé et la tradition, en faveur d'un fonctionnalisme abstrait. Selon l'architecte, il n'existe pas d'opposition dialectique entre ancien et nouveau, entre tradition et modernité, mais convergence et continuité. En cela, il rejoint les idées de l'avant-garde italienne.

Cependant, même s'il rejoint certaines idées italiennes, la seconde partie de la thèse montre que l'architecte n'emprunte aucun des chemins pédagogiques qui s'ouvrent dès 1966 comme ceux des architectes de la *Tendenza*, celui d'Aldo Rossi, celui de Bernard Huet, celui de Jean Castex et Philippe Panerai, celui d'Henri Ciriani ou celui de Paolo Portoghesi même s'il avance que ses idées sont proches de ce dernier. Ricardo Porro s'isole de plus en plus et s'inscrit en négatif de toutes les tendances adoptées, comme le dit Portoghesi en 2005[676]. Même s'il pense comme les architectes de *La Tendenza,* c'est-à-dire à la société pour laquelle il construit, il souhaite sortir du métier de constructeur pour embrasser l'utilité de l'inutile, la signification, la symbolique. Il est un architecte-intellectuel qui s'engage pour la chose publique et en cela, il se tourne vers l'Italie. Cependant, Ricardo Porro ne comprend pas les types comme une action contre l'amnésie qui guette mais comme un frein à toute créativité.

En ce sens, l'auteure montre qu'il adopte une position critique idéaliste, utopique et quelque part révolutionnaire et que c'est sur la conscience de ce décalage que repose son enseignement. C'est ici que l'on trouve le point de rupture avec tout enseignement académique avant et après 1968. En effet, la pensée articulée à une pratique utopique dans l'atelier de Ricardo Porro ne trouvera place nulle part, ni à Paris aux Beaux-Arts dès 1966 où une grève éclate, ni après les événements de Mai 1968, ni à Strasbourg et encore moins à Lille puisque, sous couvert d'une reterritorialisation, elle s'y manifeste en une « hétérotopie [677]», un « espace autre » utilisé pour une mise à l'écart, un lieu à l'intérieur d'une école qui obéit à des règles qui sont autres, un lieu de conception de projets qui paraissent irréalisables. C'est une « hétérotopie » de crise qui a un fonctionnement bien précis et déterminé à l'intérieur de l'école et qui en a eu un autre à La Havane sous la forme d' « une école hors l'école », une « hétérotopie » qui a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles : tour à tour, lieu d'élaboration de maquettes, de restitution des projets (salle de spectacles) mais également confessionnal voire tribunal. Selon Foucault, les « hétérotopies » sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps : « elles ouvrent à des « hétérochronies » c'est-à-dire que l'atelier entendu comme « hétérotopie » se met à fonctionner lorsque ses acteurs se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. Dans l'atelier de Ricardo Porro, c'est comme si l'élève se trouve tour à tour dans une bibliothèque, un cinéma, un pays, une autre époque et surtout une autre école. Enfin, l' « hétérotopie » suppose un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, l'isole et le rend pénétrable. On ne peut accéder dans l'atelier de Ricardo Porro comme dans un moulin. On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes et qu'on fait preuve d'une certaine attitude. Il existe en quelque sorte un rite de passage. Cependant, on y accède plus facilement lors des présentations/représentations de rendus.

---

[676] Paolo Portoghesi, *I Grandi architetti del novecento,* Newton, Compton editori, 1998.

[677] Concept de Michel Foucault présenté lors d'une conférence de 1967 « Des espaces autres » Michel Foucault, *Dits et écrits* (1984), T IV, « Des espaces autres », n° 360, p. 752-762, Gallimard, Nrf, Paris, 1994 ; (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, octobre 1984, p. 46-49.

Son histoire de l'architecture utopique est une réduction, une annulation de tout un *corpus* dont il extrait quelques exemples, des utopies souvent réalisées. Elle ne contient ni la démarche d'Archigram et de ses planches ni celles radicales d'*Archizoom, Superstudio* et UFO mais plutôt celle du disciple italien de Franck Lloyd Wright, Paolo Soleri à l'orée des années 1970. Arcosanti, la ville écologique de ce dernier garantit des déplacements optimisés et l'absence de voitures comme les préconise Ricardo Porro dans les projets de ville de ses étudiants. Dessinant les contours d'une ville idéale, Porro cherchait à aller au delà de l'utilitarisme. C'est à l'intérieur de l'histoire et dans les créations culturelles du passé que cela devenait possible, celles qui avaient montré comme principe la résistance à l'esprit du temps et celles qui n'avaient pas eu voix au chapitre. Ricardo Porro a-t-il eu véritablement voix au chapitre? Non…Il a pourtant été un architecte postmoderne se définissant non pas comme postmoderne (comme tant d'autres) mais en réaction contre le modernisme, sa sobriété, sa rationalité. Son architecture a pourtant introduit la citation historique, le jeu avec les codes, la volonté de dialoguer avec le contexte culturel et urbain. En tant qu'enseignant, il a critiqué largement l'idéologie moderniste stricte, a ouvert l'atelier à des références multiples qu'elles soient historiques, artistiques, symboliques, a insisté sur l'interprétation et a développé une pédagogie critique et sensible de l'architecture, influencée par le surréalisme, la culture cubaine et l'organicisme … mais malheureusement il s'est montré tout aussi dogmatique que les modernistes à force sans doute de ne pas être entendu.

Les lucioles n'ont pas totalement disparu : elles survivent, fragiles, dans les marges, les résistances, les petites communautés, elles sont une image d'espérance politique et esthétique. Elles ont une fonction poétique. Puisse celles de la poésie architecturale continuer à scintiller même si elles doivent naître de l'épure, de la modestie, de la sobriété, de la lumière, des matières, du silence…et non de l'ostentation qui est souvent la marque du rejet.

> *Je veux défendre quelque chose qui n'est pas sanctionné, qui n'est pas codifié, qui n'est défendu par personne et qui est l'oeuvre, disons-le comme ça, du peuple, de toute une histoire, de toute une histoire d'un peuple d'une ville, d'une multitude d'hommes sans nom, et c'est ça qui n'est pas entendu…*
>
> Pier Paolo Pasolini, À propos de son film *La forma della città,* 1973[678].

[678] Pasolini Pier Paolo, Duboÿ Philippe, Van de Sandt Audrey. La forme d'une ville (introduction de Philippe Duboÿ). In: Chimères. Revue des schizoanalyses, N°47, automne 2002. Apocalypse, nevermore. pp. 53-61.