

Annexe

Inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle

1986

Pour un urbanisme de communication

Ricardo PORRO

&

Jean Marie CHOQUELLE

Principes de l'U de 1

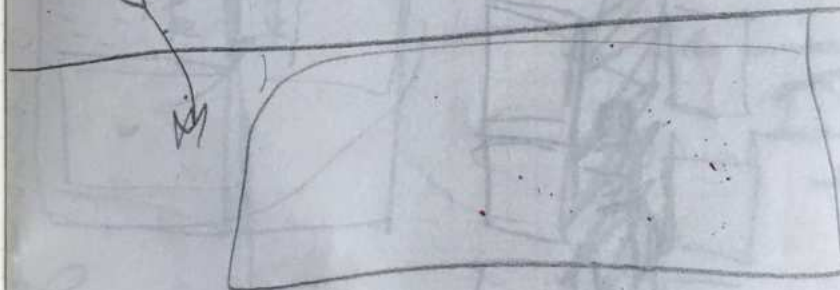
Exemple

Venise

Siemp

Paris : le marais

Bruges

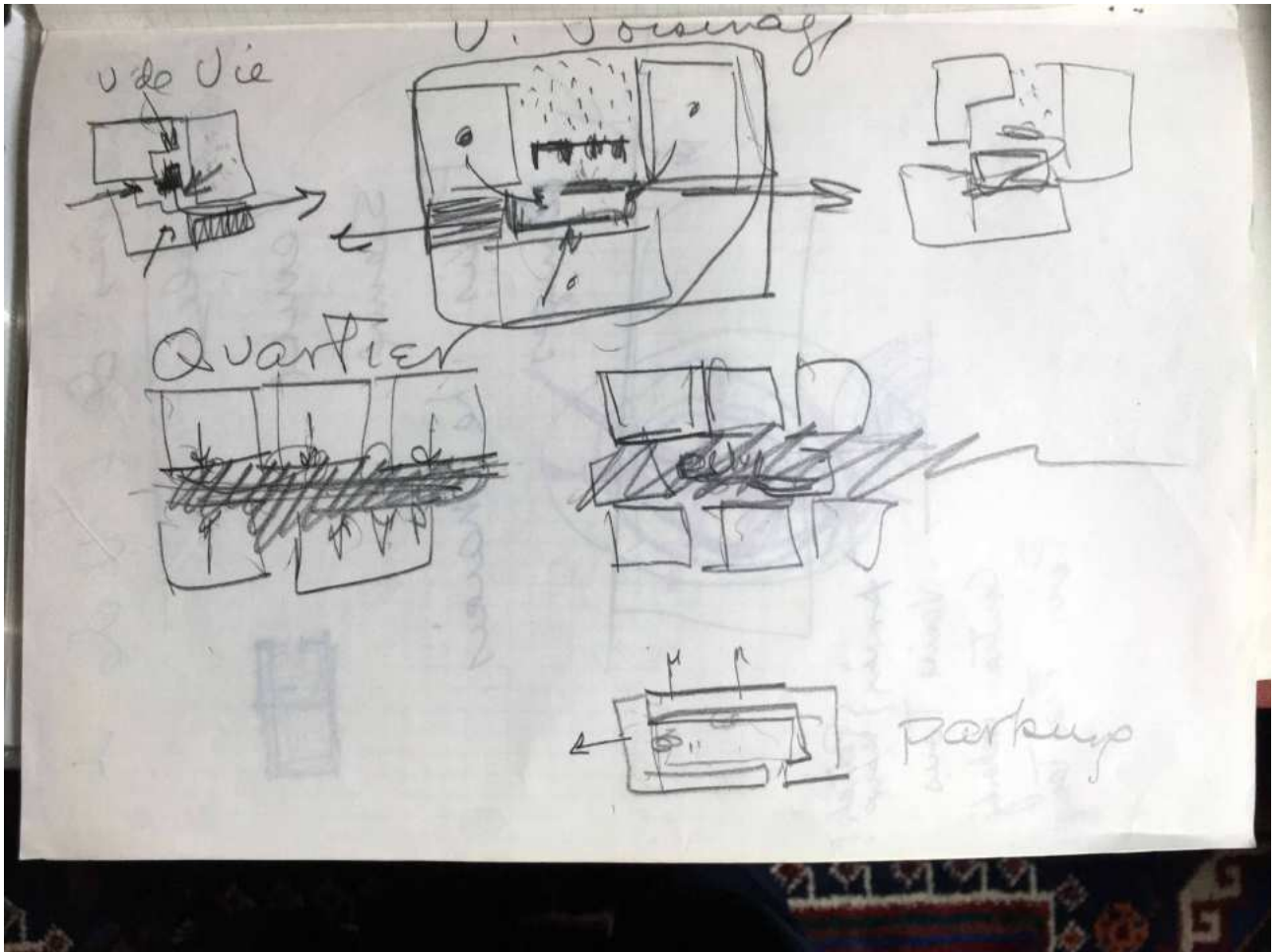


Amien { Patrick
Houp

Venise Tous

Contraintes les autres

Paris Fred Temps



Le système des paroisses

Venise est structurée selon une organisation en paroisses qui, plus que dans n'importe quelle autre ville, trouve ici un épanouissement tout à fait remarquable.

la paroisse

Chaque paroisse constituait un organisme vivant en relative autonomie par rapport à Venise grâce aux équipements dont elle disposait mais aussi grâce au canal de ceinture qui la délimitait clairement et lui donnait à la fois, une entité physique aisément repérable et une relative autonomie.

Aujourd'hui, si certain de ces canaux ont été rebouchés et transformés en ruelles au risque de rendre difficile dans certain cas la perception de la limite entre paroisses, leur dénomination de "rio terra" (rivière-terre) permet d'en évoquer le souvenir et de préserver l'identité de la paroisse.

Chaque île-paroisse est née autour de son église et de son campo, s'étendant progressivement par comblement de la lagune qui l'entourait jusqu'à ce que les étendues d'eau séparant les îles se réduisent à de minces canaux.

Très vite, Venise fut entièrement construite et le bâti très dense s'est renouvelé sur les fondations des premières maisons, laissant quasiment intact le tracé des rues et des places tel qu'il était au XIII^e siècle.

A l'origine, les premiers équipements autour desquels la vie s'est organisée était l'église, certes, mais surtout le puit car l'eau douce était un problème capital pour cette cité lagunaire entourée d'eau salée. L'eau douce était obtenue grâce à de petites placettes revêtue de pierres créant une surface de réception des eaux de pluie qui étaient recueillies sous la place même dans un énorme réservoir de sable filtrant au centre duquel se trouvait le puit. Cette placette constituait à la fois un équipement utilitaire mais aussi un espace approprié à la rencontre et à la communication entre voisins.

Il existait plusieurs de ces placettes dénommées "campiello" -petit campo- ou "cortile" -cour- dispersées dans la paroisse et qui sont à la base de l'urbanisme vénitien.

Le campo central de la paroisse disposait de son puit et d'un espace plus important car l'Eglise y trouvait son parvis où les paroissiens s'y réunissaient.

Les voies piétonnes

La paroisse est desservie par un réseau très dense de voies piétonnes qui semble trouver son origine dans le campo central, là où, en règle générale, se concentrent les équipements; Ce réseau, jamais en lignes droites mais variant constamment de directions donne aux enchainement de ruelles une impression d'espaces qui se continuent sans cesse, d'espaces illimités, labyrinthiques.

A partir de cette place partent les ramifications des calli (ruelles) plus ou moins larges: le campo devient ainsi le point culminant de la paroisse, le point de référence. Ces calli assurent la desserte des îlots d'habitation avec, parfois, des voies en impasse très étroites qui peuvent ne desservir qu'une cour, que quelques maisons et débouchent parfois sur un canal.

On trouve ainsi à Venise deux réseaux de circulation séparés et complémentaires: à un niveau supérieur: le système réservé à l'usage du piéton et, à un niveau inférieur, le système navigable des canaux, plus rapide, préfigurant ainsi l'urbanisme des villes nouvelles du XXème siècle où la circulation des voitures est séparées des piétons. De plus, ces canaux permettaient de rejeter à la périphérie de la paroisse le stationnement des véhicules.

Il existe également tout un dispositif simple d'échange entre ces 2 réseaux: des pontons en bois, quelques marches plongeant dans l'eau permettent l'acostage des bateaux et gondoles. La plupart des campos, quand ils sont desservis par un canal disposent d'ailleurs d'un de ces espaces de transbordement de marchandises.

Chaque paroisse possédait les équipements nécessaires au déroulement quotidien de la vie, c'est-à-dire:

- l'église et sa placette assez vaste pour que la communauté paroissiale puisse s'y rassembler.
- les campielli et cortile avec leur puit.
- les commerces de première nécessité,
- mais aussi sa "scuola d'arte".

Les scuole

Ces scuole étaient, selon les cas, le siège d'une guilde, de groupes sociaux (comme par exemple, les immigrants dalmates: les Schiavoni, qui se réunissaient au sein de la scuola minore di San Giorgio degli Schiavoni), ou encore d'une association de gens liés par une dévotion particulière: groupement de vénitiens aisés se cotoyant au sein d'une organisation à but charitable. Elles furent d'une importance capitale à Venise: certaines s'occupaient de la défense des intérêts professionnels, d'autres subventionnaient les écoles, construisaient les logements sociaux, hospices, hôpitaux, mais élevaient aussi leur propre siège qui se devait de rivaliser en somptuosité comme l'atteste la liste des artistes appelés pour leur construction et leur décoration, et dont les noms y sont restés attachés: Tintoret à la scuola grande di San Rocco, Tiepolo aux Carmini, Carpaccio à San Giorgio degli Schiavoni.

Ces scuole étaient l'équivalent de nos maisons de syndicats ou de nos clubs associatifs. Ils constituaient les creusets de la vie sociale et intellectuelle de Venise et leur présence au sein même des paroisses permettait d'y créer un pôle actif d'animation.

la limite des paroisses, le pont

La paroisse formait une sorte de micro société bien limitée par son canal qui en marquait la frontière. C'était là qu'avaient lieu autrefois les batailles annuelles de pont qui opposaient les paroisses. Encore aujourd'hui, en franchissant un pont, on peut lire le nom des paroisses sur les murs des maisons bordant les canaux.

Ces ponts sont d'ailleurs d'une complexité remarquable, ayant toujours à relier sur les 2 rives 2 ruelles systématiquement décalée l'une par rapport à l'autre. En effet, le réseau de voies a été tracé à partir de chaque campo, à une époque où les relations entre paroisses étaient rares ou se faisaient par bateaux; il arrivaient même que des personnes ne sortent quasiment jamais de leur paroisse.

Les voies en extrémité de paroisses, souvent en impasse ont été tracées en vue du lotissement et non pour assurer une liaison avec les autres paroisses voisines, rendant problématiques la construction des ponts et la réalisation des liaisons entre paroisses qu'il a bien fallu assurer.

Il est rare qu'un pont ait pu être construit entre 2 voies bien axées; très souvent celles-ci sont décalées et c'est au pont à rattraper, par une forme d'une complexité invraisemblable les désaxements entre voies de paroisses différentes.

Chaque pont est un vrai moment d'architecture et d'urbanisme; il donne lieu à des mises en scènes urbaines tantôt aisée, tantôt périlleuse, tantôt dramatique, à l'image de ces batailles de ponts.

La paroisse =
centre+périphérie

A l'intérieur de la limite du canal, la paroisse s'organise d'une façon centripète. Certes, il existe des paroisses où le campo s'ouvre sur un canal mais ce mince filet d'eau ne parvient pas à introduire une notion d'ouverture. Seule la piazza Saint Marc (qui n'est pas un campo) s'ouvre sur la lagune et c'est à elle que revient le rôle d'ouvrir la ville entière sur l'extérieur.

La paroisse se présente avant tout par son campo, espace public d'accueil, contrastant avec le reste du tissu composé d'espaces très intimes et d'autant plus intimes qu'on s'éloigne du campo et qu'on avance dans ce labyrinthe de ruelles, dans les impasses et les cours qui, quoique publiques prennent par leur étroitesse, une dimension quasi privée.

le parcours à Venise

La traversée d'une paroisse s'effectuent donc selon une séquence Pont-Ruelles-Campo-Ruelles-Pont- qui se répète de façon quasi-systématique dès qu'on traverse une autre paroisse.

hiérarchie de paroisses

Si les paroisses possédait chacune les éléments ou "organes" nécessaires à la vie quotidienne, il s'établit cependant une hiérarchie entre elles selon que certaines disposaient ou non d'un campo assez vaste pour qu'un marché puisse s'y tenir ou que des commerces spécialisés s'y groupent ou qu'une église, qu'un équipement important comme un théâtre s'y trouve.

Ainsi s'est organisé la prééminence de certaines paroisses sur d'autres, et, en parallèle, une hiérarchisation des campi principaux autour desquelles rayonnent les campi secondaires de chaque paroisse (auxquels s'ajoute le troisième type des nombreuses petites placettes dont le seul équipement était le puit).

terminologie

Ainsi s'établit une hiérarchie d'espaces piétonniers à laquelle correspond une terminologie précise, hiérarchie qui trouve un équivalent dans les canaux et leur différentes appellations:

On peut remarquer que les espaces exceptionnels de Venise, comme la place St Marc, le Grand canal ... ont une appellation unique de Piazza, piazzetta, canale grande. Egalement unique, l'appellation de pallazzo pour le palais des doges alors que toutes les autres demeures, même somptueuses, restent des case ou ca'.

On trouve les campi, places principales de la paroisse et les campiello ou cortiles plus petits et plus nombreux.

De même, le réseau lagunaire s'organise avec le grand canal, les canaux plus étroits et les rii qui ceignent les paroisses et y pénètrent parfois.

Voilà donc exposé brièvement la structuration en paroisse, élément de base constituant Venise. Il est évident que le schéma d'organisation qu'on peut dégager de cette analyse subit en réalité des variations, des adaptations au site.... qui particularisent les aspects formels de chaque paroisse, chaque campo, chaque ruelle.

Mais malgré ces variations, malgré cette complexité de Venise qui crée une telle richesse d'espaces, la structure reste lisible, évidente.

Organisation
fonctionnelle de
Venise

Intéressons nous maintenant à
l'organisation fonctionnelle de Venise.

Venise est une ville claire et
pourtant extrêmement labyrinthique:
labyrinthique par ces callis, ses canaux, ses
espaces tortueux, mais claire car son
organisation et son fonctionnement sont
évident.

Les propriétés naturelles du site
furent pleinement utilisées et l'évolution
des plans montre la redistribution continue
des fonctions pour atteindre une plus grande
fonctionnalité.

Forme poisson
Lagune

Remarquons d'abord que Venise
prend l'aspect approximatif d'un poisson
affleurant les eaux, la boucle tournée vers
la terre et la queue vers la mer. D'ailleurs,
cette forme de poisson n'est pas un hasard
car la mer, les vagues, les marées ne
pouvaient donner que des formes courbes de
plus ou moins grandes amplitudes.

Perdue au milieu de sa lagune,
Venise va l'utiliser au mieux pour se
constituer en grande puissance maritime.

La topographie des fonds marins a
ses secrets que seuls les initiés
connaissent: en effet, les courants
lagunaires dûs aux mouvements pendulaires des
marées montantes et descendantes qui la
remplissent et la vident de son eau salée
délimitent des zones de lagune vive de plus
de 10 m de fond qui deviennent de véritables
fleuves sinueux aux cours aléatoires et aux
débits très importants alimentant et
recueillant les eaux de lagune morte de moins
de 1 m de fond.

Les cours sinueux et invisibles
de ces chenaux d'accès font de Venise une
ville inaccessible à tout bateau n'en
connaissant pas les tracés, une ville unique
car entourée d'une muraille liquide.

Evidemment, en temps de paix, des
balises permettaient de se repérer dans le
labyrinthe des nombreux méandres des
"canales" et d'atteindre le cœur de la
lagune.

Arsenal

A la queue du poisson, tourné vers la mer Adriatique et à toute proximité de la passe du Lido se trouve l'Arsenal de Venise, vaste complexe industriel de construction et de réparation de bateaux (rappelons nous des fameuses galères vénitiennes) avec autour les quartiers d'habitation de ses 16 000 employés ainsi que l'Hospital maritime.

Situé à l'entrée de la lagune, il en est le gardien mais aussi l'instrument de création de son Empire colonial.

Ainsi, entrant dans la lagune par la passe du Lido, les bateaux suivent les méandres d'un canal balisé pour, soit atteindre l'Arsenal ou continuer plus loin et ancrer dans cette magnifique aire de stationnement à bateaux entre Venise, la Giudecca et San Giorgio, et là, le voyageur débarque et arrive à la place Saint Marc, espace d'accueil de la ville.

Douane

Les eaux semblent ensuite être diviser en 2 flux inégaux par la pointe de la douane maritime avec, à gauche, le canal très large de la Giudecca qui alimente en eaux à chaque marée la partie de lagune vive entre Venise et la terre ferme, et de l'autre côté, à droite, le Grand Canal plus étroit qui pénètre dans Venise et le traverse en prenant la forme d'un S très ample.

Le Grand Canal est l'artère ordonnatrice de la structure urbaine vénitienne: en effet, à partir de la douane, il commence à sinuer, allongeant au maximum son parcours, paraissant faire les détours nécessaires pour desservir le maximum de paroisses et structurer au mieux l'ensemble vénitien.

De la Giudecca, nous pouvons suivre le trajet des marchandises venant de la mer: après avoir été dédouanées, elle partaient par le grand canal, soit vers les entrepôts que les riches commerçants vénitiens aménageaient au rez-de-chaussée des maisons qu'ils construisaient ou vers les entrepôts municipaux ou, encore vers les comptoirs des compagnies étrangères (fondaco del Turchi, del Tedesci, ...).

Ensuite, ces marchandises étaient écoulées dans les différents marchés, ceux du Rialto en particulier.

Les marchandises venant de la terre ferme empruntaient quant à elles l'autre moitié du Grand Canal en amont du Rialto où se trouvait la douane de Terre.

Rialto

Le Rialto, au centre de Venise, mais aussi à mi-chemin du Grand-Canal, est le pôle primitif de développement de Venise; le vocable "rialto" viendrait de "rivo alto" - rive haute-, tertre originel de la ville.

C'est là que se concentrèrent les marché d'alimentation et plus tard, les banques, compagnies d'assurance, les administrations économiques. Situé au centre de la ville, il en est le "ventre".

Place Saint Marc

L'autre pôle est constitué par la place Saint Marc regroupant autour d'elle les pouvoirs administratif, judiciaire, les offices financiers, militaires, navals, les archives de l'Etat, la bibliothèque, la Monnaie, et le centre religieux de la ville.

Situé au point de contact de la ville avec la lagune, il est l'espace décisionnel et spirituel, la tête, mais l'espace d'accueil: "le salon" en quelques sorte.

Reliant ces 2 pôles, l'itinéraire piétonnier qui traverse plusieurs paroisses est devenu l'axe commerçant majeur et abandonne sa terminologie de "Calle" pour celle plus évocatrice de "Merceria".

Galaxie d'îles

Dans la lagune autour de Venise, une galaxie d'îles satellites complète son fonctionnement; Burano et Chioggia, villes de pêcheurs; Murano où au XIII^e siècle, on reporta toutes les industries du verre par peur des incendies, laissant Venise intacte avec toutes ses richesses; Torcello, autrefois important centre religieux; San Michel, le cimetière à toute proximité de l'Hôpital civil de Venise; les îles San Lazaro, San Servolo à l'entrée du Lido constituait autrefois le cordon sanitaire de Venise où les pèlerins passaient leur quarantaine. Certaines îles demeuraient jusqu'à il y a peu d'immenses centres de soins.

Gare

Le XIX^e siècle vit l'arrivée du chemin de fer et la nouvelle gare accueillant les voyageurs venant de la terre ferme trouva place à l'autre extrémité du Grand-canal par rapport à la place Saint Marc qui accueille ceux venant de la mer.

L'itinéraire commerçant reliant les deux pôles d'activité que sont Saint Marc et le Rialto s'allongea donc jusqu'à la gare par la Strada Nuova et les rii terrà di Spagna, San Leonardo et Madellena occupant l'emplacement de canaux asséchés pour la circonstance.

Certe, cette gare ne forme pas un pôle comparable à Saint Marc, et l'arrivée par la gare ne présente pas une mise en scène aussi éblouissante que la toute progressive approche de Saint Marc par la mer; c'est comme si, pour reprendre une boutade de Thomas Mann, -"on rentrait à Venise par la porte de derrière"-.

Afin de relier plus facilement la gare à Saint Marc par bateaux, on creusa le "Canale Nuovo" (Nouveau canal) dont le trafic, certe inférieur à celui du Grand Canal mais supérieur à celui d'un rio, détermina sa largeur intermédiaire et sa dénomination de "canale".

Lido

Autre exemple, au XIX^e siècle, de l'évolution de Venise s'inscrivant parfaitement dans la logique du site: le Lido se transforme en station balnéaire de luxe et devient une nouvelle île satellite gravitant dans l'orbite de Venise.

Venise est une ville à l'organisation claire car les différentes fonctions sont disposées avec logique. Mais cette clarté est le résultat d'un affinement continu; jusqu'au XIX^e siècle, les vénitiens à qui les voyages, le commerce et le contact des peuples étrangers imprégnèrent leur culture d'un esprit dont un des traits essentiels est le pragmatisme, apportèrent de génération en génération des modifications dans le sens d'une plus grande fonctionnalité et d'une plus grande lisibilité des fonctions. Venise su évoluer en harmonie avec le site, l'utilisant au mieux.

Lecture simplifiée
par le contenu
immédiat.

Mais non seulement la lecture de l'organisation vénitienne paraît claire par un simple examen de la disposition des différentes fonctions sur le plan, elle est d'autant plus évidente dès qu'on est plongé dans les 3 dimensions de l'espace tant à Venise les formes traduisent avec force et expressivité les fonctions et l'organisation vénitienne.

C'est le cas, nous l'avons vu dans l'enchaînement des espaces lagunaires qui vont de la passe du Lido au Grand Canal en passant par l'Arsenal où se manifestent avec évidence l'organisation économique de Venise et avec éclat l'accueil des voyageurs vers Saint Marc.

C'est aussi le cas dans la façon dont chaque campo reproduit à une échelle réduite la place Saint Marc et ses grands édifice - avec son église, son campanile, son mât, le palais et la scuola réunis autour de la place. La paroisse ceinturée de son canal est ainsi un reflet microscopique du macrocosme vénitien.

Par la mise en échos du thème central et triomphant de la place Saint Marc au cœur même de chaque paroisse, Venise parvient symboliquement à irradier et à dynamiser ses pôles secondaires.

Ainsi Murano, Burano, etc... n'ont rien de ces villes dortoirs comme Marghera. Ce sont des villes satellites vivantes, dynamisées par leur structuration urbaines et leurs espace de communication.

Cette mise en échos de la place Saint Marc dans chaque paroisse est d'ailleurs perceptible en 3 dimensions, lorsqu'on s'éloigne de Venise par la lagune et qu'on perçoit, flottant sur les eaux, sa légère silhouette. Les campaniles et les dômes qui ponctuent le paysage vénitien laissent au campanile et dômes de Saint Marc le soin de culminer l'ensemble, symbolisant la prééminence du centre civique et religieux sur tous les autres centres de paroisses qu'on arrive à situer.

Chaque élément est valorisé esthétiquement par la symbolique. Notre lecture est immédiate tant chaque fonction s'exprime avec force.

A Venise, fonctions et symboles vont de pair.

Construire une ville dans un milieu apparemment aussi inhospitalier semble tenir du prodige. Pourtant, malgré ces obstacles, Venise est devenue une grande puissance en dépassant les contradictions inhérentes à un tel site, l'utilisant au mieux, parvenant avec sagesse à extraire ce qu'il y avait de plus substantiel pour transformer chaque inconvénient en atout propre à entretenir sa croissance.

Mais ceci fut au prix d'une lutte incessante contre les eaux afin de repousser le moment fatal de son engloutissement.

Car la survie de Venise, située à la limite du ciel et de la terre tiend à un subtil équilibre qu'il faut à tout prix préserver et que seul, semble t'il, des forces échappant à la raison humaine maintiennent.

De loin Venise est une vision hallucinante, paraissant suspendue à l'horizon entre l'immensité bleu du ciel et celle de l'eau par quelques forces surnaturelles que symbolise à la pointe de la douane le globe terrestre soutenu par deux atlantes et surmonté d'une girouette représentant la Fortune capricieuse et arbitraire qui commande la destinée de Venise.

Ce qui dans d'autres villes est cause d'imperfection, de monstruosité faute d'être maîtrisé semble ici avoir été domestiqué et créé ce prodige de beauté.

Déséquilibre
d'aujourd'hui

Hélas, depuis la fin du XIX^e siècle, Venise a perdu cette notion d'équilibre et se développe anarchiquement: la révolution industrielle au lieu d'être le creuset où se forge une Venise revivifiée, se développe au détriment du centre historique qui perd ses habitants au profit de banlieues situés sur la terre ferme. Celles-ci, au lieu de se constituer en villes satellites se développent sous les traits d'une architecture vidée de tout contenu expressif et de sens, selon un urbanisme quelconque dispersant hommes et fonctions mais rapprochant l'homme de sa voiture et le plongeant dans un univers d'incommunicabilité.

Mais qu'est-ce que Venise?
Comment lire et interpréter cette ville et sa
tradition?

Ville byzantine

Venise est tout d'abord une ville
Byzantine.

Située au milieu de la lagune,
Venise ne pouvait s'épanouir que si des
conditions exceptionnelle était réunies.

Il fallu que des vagues
successives de barbares ravagent l'Empire
romain d'occident pour que la lagune, jusque
là vide de tout peuplement, devienne à chaque
invasion le refuge provisoire des habitants
de Vénétie.

Provisoire dans un premier temps
puisque l'empereur Justinien chassa les
Wisigoths et rétablit l'autorité de
Constantinople.

Puis refuge définitif lorsque les
Lombards envahirent l'Italie du Nord,
s'établissant d'abord dans les campagnes puis
assiégeant ville après ville. Après la chute
de Ravenne, la lagune restait l'ultime tête
de pont de l'Empire Byzantin en occident.

Quand Charlemagne renversa les
rois lombards, restaurant l'Empire romain
d'occident, le destin de Venise semble être
scellé pour quelques siècle: Venise serait le
point de contact entre l'Orient et
l'Occident.

Evidemment, la tradition
vénitienne va être influencée et s'inspirer
de la civilisation byzantine.

A la tête de l'Empire byzantin,
l'empereur ou "basileus" est césar ou pape:
investi d'une mission politique ou
religieuse. Souverain absolu d'une société
remarquablement hiérarchisée, il n'est pas
divinisé comme ses prédécesseurs romains mais
est le symbole du divin, l'émanation du
divin.

Chacun de ses gestes prend un
caractère sacré; s'entourant d'une cour
richissime, imposant une étiquette
fantastique, l'empereur ne paraît en public
que luxueusement vêtu, couvert de bijoux au
cours de cérémonies fastueuses, se présentant
comme un être supérieur.

Byzance c'est la splendeur, le luxe, la grandeur et Venise est restée l'expression de ce monde là.

Les mystiques byzantins

La civilisation byzantine est influencée par des penseurs mystiques et non rationalistes tels ce prédicateur au nom inconnu qui attribua ses textes d'inspiration néo-platonicienne à Denis l'aéropagyte.

Selon ce Pseudo Denys l'aéropagyte, -"l'essence divine est inconnaissable par la raison humaine: le chemin qui mène à Dieu est une chute progressive dans le monde de l'obscurité et de l'ignorance jusqu'au point le plus bas pour s'engager ensuite au delà de toute notion, de toute matérialité, de toute connaissance et découvrir la lumière de l'obscurité, la lumière divine"- (cf: "Le dictionnaire des mystiques"-Coll. Seghers).

On peut voir cette notion de lumière, thème essentiel de byzance, lorsqu'on pénètre sous les coupôles de Sainte Sophie de Constantinople ou de Saint Marc de Venise: là, une lumière dorée semble émaner d'un centre et dématérialiser toutes les surfaces.

Lumière

L'opposition extérieur/intérieur perceptible lors du parcours depuis l'extérieur de Sainte Sophie extrêmement austère vers l'intérieur inondé par les flots de lumière spiritualisée et divine montre que la voie du salut et de la lumière est bien celle d'une intériorisation profonde de l'être.

Plus encore que Byzance, Venise est une ville de lumière, de transfiguration car abandonnée entre le ciel et l'eau, entre le ciel et un ciel reflété, Venise baigne dans la lumière.

Passion

Byzance, c'est aussi la passion car la mystique byzantine entretient avec Dieu des rapports éminemment passionnel et turbulent. Un ascétisme, marqué par un détachement envers tout bien matériel, par la disparition du sentiment des choses extérieures, par l'abandon de l'intellect, du savoir, emmène le mystique vers l'extase où l'âme devient capable de se dépasser et arrive à l'illumination, à la transfiguration par l'énergie divine.

Pour le mystique, il s'agit de se débarrasser de toute connaissance sensible et intellectuelle pour retrouver en son âme Dieu, car Dieu vit en lui, participe de lui et cette retrouvaille de Dieu, cette nouvelle naissance est participation à la vie de Dieu, est Déification, est "Théosis".

Cet élan mystique et passionnel, cette explosion mystique; c'est Byzance et Venise est une ville éminemment byzantine car on y ressent cette dynamique passionnelle, cette explosion émotionnelle qu'illustrent, par exemple, les dômes de Saint Marc et le traitement des clochetons qui les surmontent.

Dômes de Saint Marc

Ces dômes construits chacun sur une base de carré surmonté d'une coupole à 12 fuseaux qui retombe comme des voiles nous rappellent le texte d'Isaïe: -"C'est lui (Yahvé) qui a étendu les cieux comme un voile et qui les a déployés comme une tente pour y habiter".

Ces dômes paraissent s'enfler et monter sous l'action de forces intérieures ascendantes, et les clochetons semblent gonfler telles des voiles qu'un souffle intérieur puissant animerait, reliés aux coupoles par des câbles bien tendus.

Scuola di San Marco, Santa Maria dei Miracoli

On retrouve la même impression dans les façades de la Scuola di San Marco et de l'église Santa Maria dei Miracoli qu'un dynamisme vertical violent différencie des compositions équilibrées et statiques typiques de la renaissance florentine. Ici, la renaissance vénitienne se distingue en s'opposant aux règles du classicisme pour préférer le monde des tensions héritées de Byzance.

Jérusalem céleste

Un autre thème fondamental de Byzance, c'est l'Apocalypse. De par son caractère prophétique, l'Apocalypse est un genre littéraire qui influence la pensée byzantine.

Citons en particulier l'Apocalypse écrit par Saint Jean de Pathmos, vision extatique de la fin du monde où des événements cataclysmiques se succèdent jusqu'à l'apparition de la Jérusalem Céleste: la ville de la fin des Temps aux proportions parfaites, ville de paix et d'harmonie mais aussi ville couverte de bijoux et d'incrustations.

Bijoux,
incrustations

Venise, au fond, dans son esprit byzantin, est une ville qui se couvre de bijoux telles les cases sur le Grand Canal ou certains bâtiments de la place Saint Marc dont les revêtements de marbres de différentes couleurs enrichissent les façades de rubis, d'émeraudes et quand Marcel Proust parle du Grand Canal incrusté de scintillants saphirs, on comprend comment les eaux multipliant à l'infini les rayons du soleil et le ciel, comment les palais aux façades incrustées de pierres peuvent inspirer de telles images. En cela Venise est une image de la Jérusalem Céleste, ville de la fin des temps couverte de bijoux.

La mer, l'eau

Parmi les autres thèmes d'inspiration figurent ceux liés à l'eau.

L'eau est la composante essentielle de Venise et sa raison d'être; qu'est ce que Venise si ce n'est, pour reprendre une image maintes fois utilisée "qu'un peu de boue et d'écume de mer"?

Au temps de sa splendeur, son empire colonial se composait d'une série de comptoirs établis sur des îlots perdus au milieu des mers ou acostés à des rivages inhospitaliers et dont Venise est le vaisseau de tête, comptoirs reliés entre eux par de dynamiques réseaux commerciaux faisant des mers Adriatique, Ionienne, Egée et Méditerranée un axe liquide prolongeant directement le Grand Canal jusqu'en Orient.

Mais si l'eau est source d'inspiration, c'est que Venise est faite de vibration, de dématérialisation et ne peut être conçue sans une notion de reflet.

La vraie substance de Venise est constituée d'images constamment reflétées, multipliées, sans cesse recrées.

Venise, née de la mer, entretient par les reflets fugitifs qui apparaissent et disparaissent à la surface de l'eau un dialogue sur le réel et l'irréel alimentant et épaississant son mystère, un dialogue entre sa propre réalité et son reflet que les eaux frémissantes de la lagune multiplie sans cesse à l'infini, un dialogue que l'architecte utilise dans son architecture et que la lagune s'amusera à refléter.

Ca' d'oro, reflète

Les exemples en sont nombreux, que ce soit dans l'architecture civile ou religieuse. C'est le cas de la Ca' d'Oro qui reprend le prototype de l'habitation vénitienne. La façade révèle l'organisation interne avec un contraste entre les petits percements isolés dans la surface du mur (correspondant aux bureaux, chambres) et la vaste fenêtre polygémisée des salons des 1er et 2ème étages avec le portique de l'entrepôt du rez-de-chaussée.

Ainsi, la majeure partie de la façade est constituée par un élément immatériel, entièrement ajouré et vibrant, qui se reflète à la surface ondoyante des eaux et paraît être le rejaillissement sur la façade elle-même de son propre reflet sur les eaux.

Le couronnement de l'édifice est également remarquable, les motifs répétitifs en vagues d'amplitudes différentes s'identifient à un clappotement assez vif soulevant un léger embrun représenté par des petites gouttes sphériques de pierres maintenues en l'air par des tiges métalliques.

Rédempteur, le
reflèt

Cette notion de reflet semble aussi avoir inspiré la façade du Redentore de Palladio. Là, les multiples frontons qui semblent se télescoper paraissent l'image d'un seul fronton mille fois reflétée sur les eaux miroitantes de la lagune et se reprojétant sur la partie supérieure de la façade. Celle-ci devient irréelle, n'est plus que reflets insaisissables, que vibrations.

Reflet, vibration, mouvements ondulatoires, télescopages sont aussi les caractéristiques de la musique de Vivaldi, musique inséparable des mouvements de la lagune.

Santa Maria dei
Miracoli

Mais ce dialogue que Venise entretient avec l'eau peut parfois traiter de son propre engloutissement.

Ainsi à Santa Maria dei Miracoli, il y a en soubassement de l'église côté canal, une ligne de chapiteaux située juste au dessus de la limite des eaux, laissant supposer que les colonnes les supportant sont déjà immergées. L'illusion est parfaite.

Miroir

Le reflet a aussi des connotations de miroirs car le premier miroir fut sans doute le plan d'eau où selon le vieux mythe grec, Narcisse se mira et tomba amoureux de son image reflétée.

Le miroir a toujours été considéré comme l'observatoire du ciel; le mot spéulation est un dérivé du latin (speculum) qui signifie miroir. Comme le poisson, il est symbole de sagesse et de connaissance alors que le miroir couvert de poussière est le symbole de l'ignorance.

C'est le reflet de l'intelligence, de la sagesse divine, image renversée de la réalité qui n'est autre que la manifestation, l'image reflétée du Principe. C'est le signe cosmogonique de la manifestation, de ce qui manifeste, de ce qui reflète Dieu.

Le miroir a une notion de "reflet autre" qui se trouve en haut, tel l'Homme-Miroir de Dieu- puisque Dieu l'a fait à son image.

Cette notion de miroir est tout à fait platonicienne et Byzantine.

Le miroir est essentiellement un signe féminin (peut-être à cause de la lune dans laquelle se reflète le soleil) mais il est également symbole de l'harmonie (conjugale puisqu'il prend les feux du soleil) alors que le miroir brisé est celui de la séparation.

Il y a une évocation de la mort dans le miroir et Venise a ce contexte de mort; située juste à la limite, Venise est une ville de passage d'un monde à l'autre, Venise est la fin d'un chemin et le début d'un autre.

Tout ce contexte symbolique fait que le miroir en tant que reflet devient un symbole de symbole: Venise joue avec cette notion, se reflète elle-même, devient le reflet d'elle-même.

Venise: insinuante
courtisane

Venise est aussi une femme, mais pas n'importe quelle femme: Venise est une courtisane pleine de bijoux: Thomas Mann la compare dans son livre "Mort à Venise" à une "insinuante courtisane" et il a parfaitement saisi ce contexte hédoniste; il y a à Venise une sensualité exacerbée : à chaque pas, nos sens sont sollicités par mille détails, même dans les rues les plus humbles.

Masque Carnaval

N'oublions pas que Venise était la ville d'Europe où l'on se divertissait le plus, réputée pour son carnaval qui durait 6 mois de l'année. Le port du masque garantissait l'anonymat et permettait toutes les audaces des plus insolentes aux plus charnelles.

Pendant des siècles, Venise a mis le luxe de la fête au service de ses intérêts politiques et de sa diplomatie: ne prenant jamais parti, que ce soit pour les Byzantins, les chrétiens, les Turcs, la Réforme ou la Contre-Réforme, Venise s'est insinuée parmi les plus grands en virtuose du travestissement qu'elle est.

Sachant nous captiver par sa sensualité profonde, sa volupté, ses contours vaporeux, parée de bijoux, Venise est une courtisane, comme celle qu'à peinte Carpaccio.

Labyrinthe

Par ses ruelles tortueuses, Venise est à l'image du Labyrinthe.

Le labyrinthe construit par l'ingénieux Dédale est le palais où Minos enferma le Minotaure et duquel Thésée put sortir grâce au fil d'Ariane.

Il symbolise un cheminement complexe plein d'épreuves vers le sacré et dont seuls les initiés ont la clef.

Ce cheminement initiatique vers le centre sacré, c'est évidemment le pèlerinage vers Jérusalem et par substitution, celui vers Venise, vers le tombeau de l'apôtre Saint Marc dont la dépouille fut volée à Alexandrie par des marchands vénitiens et rapportée à Venise.

Seule ville du Moyen-Age à n'avoir pas de rempart mais protégée par un dédale de chenaux dont seuls les navigateurs initiés avaient connaissance, la basilique Saint Marc de Venise, terme de ce voyage initiatique devenait le centre caché, devenait le centre symbolique du monde.

Labyrinthe, mort

Il y a de plus à Venise une notion de mort; en effet, il y a dans tout cheminement initiatique une notion de mort et de résurrection spirituelle: "les rituels labyrinthiques sur lesquels se fondent les cérémoniels d'initiation ont pour objets d'apprendre aux néophytes dans le cours même de sa vie la manière de s'égarer dans les territoires de la mort qui est la porte d'une autre vie" et cette notion de porte est omniprésente à Venise car Venise est à la limite, limite de l'engloutissement, limite de 2 mondes"- (dict. des symboles).

Nous trouvons aussi ces notions de voyage initiatique, d'hédonisme, de labyrinthe, de mort, dans "Mort à Venise" de Thomas Mann. Aschenbach, ce compositeur de musique au sommet de la célébrité fait la rencontre du jeune et superbe Tazio, et cette apparition agit sur lui comme une révélation et une introduction dans un périple initiatique où il se révélera à lui-même, tel qu'il est au plus profond de son âme, soumis à des forces ambivalentes: l'amour de la beauté, de la jeunesse et la considération de sa propre vieillesse, ses impulsions créatrices et ses tendances à l'anéantissement.

Le labyrinthe est, en quelques sortes, une représentation de la complexité de l'âme car il mène à l'intérieur de soi, au point le plus secret de la personne humaine, vers les profondeurs de l'inconscient.

Le labyrinthe est aussi une image de l'infini et de l'infini en perpétuel devenir. Il y a dans les espaces vénitiens une absence de limite ou plutôt une façon de faire croire qu'ils sont illimités. En effet, les espaces vénitiens jouent avec l'infini, nous l'avons vu dans ces lassis de ruelles qui s'enchevêtrent et s'enchainent sans limite.

Venise, centre sacré du labyrinthe est une vision symbolique du centre d'un monde sans borne.

Campanile

Cette notion de centre cosmique est clairement exprimée place Saint Marc par le campanile: il est situé juste au centre de gravité de la place; c'est-à-dire au point où toutes les forces s'équilibrent. En tant que centre, il est à la croisée symbolique des points cardinaux et de l'axe vertical qui relie la terre et le ciel, il est le point zéro, l'origine. Vu de loin, perpendiculaire à l'horizon, le campanile figure parfaitement l'axe vertical. De par sa forme en obélisque, il a toutes les implications de la pyramide et participe ainsi du symbolisme de la montagne primordiale: "on imagine sans peine que ce tertre (la pyramide) bien que purement utilitaire à l'origine, fût censé évoquer la colline qui émergea des eaux primordiales lors de la naissance de la terre" (cf dict. des symboles).

Ainsi, le campanile, situé au coeur du labyrinthe, évoque l'axe du monde, l'"axis mundis", l'élément ordonnateur de l'espace.

Mais cette tour n'est pas comme dans le beffroi de Bruges ou la flèche d'une cathédrale par exemple, attachée à la prédominance d'un pouvoir quelconque sur un autre; ici, le campanile est le pilier qui ordonne non seulement l'espace physique mais aussi les différents pouvoirs temporels et spirituels regroupés place Saint Marc: c'est autour du campanile que se distribuent dans une composition parfaite le palais des Doges: siège du pouvoir législatif, exécutif et judiciaire avec la prison à laquelle il est relié par le pont des soupirs, la basilique Saint-Marc, centre religieux sous l'autel duquel est enterré Saint Marc et située à proximité immédiate du palais des Doges selon une tradition tout-à-fait byzantine d'association du pouvoir politique et de la religion, l'Hôtel de la monnaie ou Zecca qui gardait le Trésor de la République, la bibliothèque: centre culturel, et les Procuraties: logements des procureurs chargés de gérer le Trésor et, n'oublions pas, la Mer, épouse de Venise.

Il est à remarquer que cette répartition logique et équilibrée des édifices de la place Saint Marc oublie l'évêché pourtant présent à Venise mais relégué à l'extrémité la plus éloignée de Venise: sur l'île Saint Pierre, témoignage de la méfiance des vénitiens envers le pape et de leur volonté de perpétuer une conception byzantine du pouvoir et de la religion.

Place Saint Marc

Venise était la ville des voyages; la place Saint Marc en était l'aboutissement.

Venant de pays lointains après un dangeureux périple, le voyageur va trouver ici l'espace où se condense le génie créateur de Venise, l'espace qui incarne le désir inconscient de chaque vénitien d'en faire le centre du monde, l'espace secrêt au centre du labyrinthe où se trouve les trésors et notamment le plus précieux d'entres eux: la basilique Saint Marc, chiesa d'oro, sans cesse embellie, véritable reliquaire incrustée de bijoux, recouverte intérieurement de mosaïques dorées et enrichies d'autres trésors ramenés en butin de Constantinople ou d'ailleurs tels les chevaux de Saint Marc autrefois à l'Hippodrome de Constantinople, la Pala d'Oro, les pilastres de Saint Jean d'Acre, les statues byzantines en porphyre des 4 empereurs, etc...

Mais analysons plus en détail la progression du voyageur vers ce but ultime: la place saint Marc et sa basilique.

Après avoir pénétré dans la lagune par la passe du Lido puis dépassé l'arsenal, il arrive canale San Marco, ayant devant lui la pointe de la douane maritime et à sa gauche San Giorgio. Le voyageur se trouve presque au but et longe sur sa droite, dans ses derniers instants de navigation, le quai des Schiavoni bordé de maisons et d'églises qui forment jusqu'au palais des Doges un front continu telle une falaise de marbre blanc et rose avec une plage à ses pieds: c'est à l'extrémité du quai qu'il débarquera.

Arrivé à proximité du Palais des Doges, le regard, conduit par ce front continu, file vers le bout du quai et vient buter contre la Bibliothèque qui s'avance vers la Grand-Canal, rompant la continuité du bâti et créant une nouvelle ligne de force perpendiculaire au Quai. Cette nouvelle direction sert d'axe de composition à la première partie de la place Saint Marc qui vient introduire une "dépression" dans la "falaise" pour créer une "vallée"-axe de pénétration dans Venise.

A l'entrée de la place, deux colonnes surmontée du Lion de Saint Marc et d'une statue de Saint Théodore, figurent l'ultime porte introduisant au sacré.

Ainsi l'espace de la piazzetta (nom donné à la petite place Saint Marc), ouvert sur la lagune est-il symboliquement clos par ces colonnes: là, par cette "porte", l'espace de la place reçoit l'espace de la mer.

Une fois sur cette piazzetta, le voyageur a devant lui sur la droite la basilique Saint Marc qui se présente latéralement en s'avancant de la longueur du portique d'entrée dans la place alors qu'à gauche se produit une vaste distension de l'espace, comme une esplanade devant la basilique, créant un nouvel axe de composition ordonnant la piazza San Marco. Là, le visiteur peut admirer avec le recul nécessaire la basilique, véritable tabernacle où il va pénétrer, précédée d'un portique d'entrée, majestueux arc triomphal surmonté d'un quadriga de chevaux.

C'est avec cette place que Venise se révèle pleinement car c'est là que les grands thèmes composant la tradition vénitienne s'expriment avec le plus d'ampleur.

Ainsi, par une mise en vibration générale et différenciée de sa façade, le Palais des Doges joue t'il à la notion de reflet d'une façon splendide.

Grâce à la dématérialisation de ses contours par utilisation de colonnettes torsadées et de détails très ouvragés en couronnement, grâce à la superposition de deux séries d'arcades très étroites en ogives avec rosaces et dont les motifs s'enlacent les uns les autres en forme de rinceaux créant un vibration très forte, grâce aux motifs des plaques de marbre blanc et rose qui recouvrent les surfaces des murs et le mettent en "vibration", le Palais des Doges, vu de San Giorgio, suspendu entre le ciel et les fines arcades des loggia, semble flotter dans l'espace, perd tout poids, toute matérialité, toute réalité, devient pur reflet.

Venise est Byzantine - ce n'est pas une ville classique au sens où Wolflinn ou V. L. Tapié l'entendent.

Même l'architecture de la renaissance, époque classique par excellence, trouve à Venise une interprétation byzantine: les notions de limitation, de surfaces, de justes proportions, d'impression, d'équilibre, de permanence qui confèrent aux bâtiments renaissance un caractère classique, deviennent ici rythme, dynamisme, vibration, impression de mouvement, de métamorphose.

Ayant déjà pris en exemple les façades de la Scuola di San Marco et de l'église Santa Maria dei Miracoli, toutes deux d'époque renaissance, nous avons pu constater que leur composition aboutit, non pas à un statisme auquel les bâtiments de ce style nous habituent mais au contraire à un dynamisme ascensionnel tout à fait byzantin.

On éprouve également cette sensation en regardant la façade de la Basilique Saint Marc où les colonnettes encadrant les entrées donnent une impulsion en profondeur et une dynamique verticale qu'intensifient plus haut les décorations d'époque gothique tardif et que prolongent en arrière plan, les coupôles qu'un souffle intérieur semblent faire monter et gonfler.

Cette sensation de poussée de bas en haut devient le leitmotif de la tradition vénitienne.

Mais c'est aussi par l'exacerbation des rythmes que Venise est byzantine: ceci est particulièrement manifeste au palais des Doges dans le rythme très vif des arcades à ogives mais aussi dans chacun des bâtiments bordant les 3 côtés de la place Saint Marc et dont les arcades ont des rythmes soutenus.

Il n'est qu'à regarder les vieilles procuraties de Codussi d'époque renaissance pour s'en apercevoir: Ici: tout effet de surface est nié: les colonnades porteuses entre les longues moulurations horizontales encadrent les fenêtres à arcades très hautes et étroites et réduisent le bâtiment à l'état d'un squelette.

Ces grandes moulurations horizontales soulignent par leur continuité les rythmes verticaux des colonnes et créniaux de couronnement du bâtiment. La répétition des mêmes éléments touche ici à l'illusion d'optique, introduit une mobilité violente et impétueuse, une dynamique tout à fait byzantine.

Passage

Venise est la ville du passage d'un monde à l'autre: on en éprouve l'expérience en se plaçant devant la Basilique et en regardant vers la lagune, apercevant San Giorgio se profiler à l'horizon, au delà des 2 colonnes qui, non seulement représentent une "Porte" vers l'Orient, mais étaient également l'endroit où la République faisait exécuter les peines capitales, véritable porte vers l'au-delà.

Intégration

La place Saint Marc est un parfait exemple d'intégration urbaine; en effet, si chaque bâtiment exprime un fonctionnement propre et particulier, si chaque époque trouve ici pleinement son expression stylistique, pourtant, tous ces éléments se relient les uns aux autres dans une remarquable unité.

si cette place est un chef d'oeuvre d'harmonie, c'est en grande partie par les jeux secrets qui s'établissent entre les divers éléments constitutifs de l'espace, par cette mise en résonance de chaque bâtiment avec les grands thèmes symboliques de la tradition vénitienne développés précédemment: Venise byzantine, ville reflet, ville courtisane, ville labyrinthique, initiatique, ville du passage d'un monde à l'autre, etc...

Cet accord entre les bâtiments d'époques et d'expressions différentes montre bien que seule la tradition, si elle est perçue dans ce qu'elle a de plus profond et donc de plus vital et non sous son aspect superficiel qui consiste à considérer l'apparence figée des bâtiments et à les copier servilement, seule la tradition vue dans une vision dynamique du temps est capable de jeter un pont entre les générations et permet une intégration de bâtiments du passé à ceux de l'avenir.

Ici, chaque détail, même le plus minime, participe à part entière de l'ensemble dont il se fait l'écho: chaque chose est signifiante, chaque chose nous parle: parfois elle apporte une information sur la fonction d'un édifice, mais parfois elle s'adresse à chacun de nous, personnellement, sur un ton plus intimiste, par le biez des émotions qu'elle provoque comme par exemple aux angles du Palais des Doges où Adam et Eve avec le serpent nous exhortent contre le mal et la concupiscence, puis les enfants de Noé se moquant de leur père ivre et dénudé qui nous incite à plus de gratitude ou encore le jugement de Salomon qui nous montre un modèle de justice, véritable leçon de comportement.

Architecture, peinture, sculpture s'associent pour donner aux messages le plus d'ampleur possible et nous font ressentir que Venise est le fruit d'une inspiration profonde que des générations entières ont préparées. Ici, les goûts, les styles les plus variés s'unissent pour nous montrer qu'une grande civilisation est toujours synonyme d'un haut degré d'intégration des arts plastiques.

Urbanisme de
communication

C'est à Venise que se perçoit le mieux la notion d'urbanisme de communication.

Venise est un organisme vivant car sa constitution générale, son fonctionnement évident et sa structuration en paroisses sont l'expression même de la vie.

Non seulement chaque espace traduit parfaitement dans sa configuration les actions qui s'y déroulent, mais de plus, chaque espace participe de façon active à leur déroulement; on sent à Venise une association, une complicité de la ville à chacun de nos gestes, à chacune de nos attitudes; nulle part ailleurs ne se ressent une telle proximité de la ville qui devient en quelques sortes notre seconde nature.

En effet, non seulement chaque espace tire des fonctions qui s'y développent le sens de sa propre forme si bien que chaque épisode de la vie, même les plus quotidiens s'y déroulent naturellement et ne peut en être dissocié comme c'est le cas dans les banlieues dortoirs quelconques et interchangeables, mais de plus: chaque espace met en scène et rend expressif ces fonctions et évident leurs usages.

Ainsi les espaces vénitiens ne sont pas seulement fonctionnels, ils visent en plus à favoriser de façon active l'usage de l'espace et des équipements par l'individu, le groupe ou la collectivité, ils visent à l'effet théâtral pour nous faire participer en tant qu'acteur ou spectateur ou les deux à la fois au développement de la tragédie.

Chaque usage de l'urbanisme se met en valeur, rendant expressif son fonctionnement, dramatisant ses espaces, incitant les gens à le découvrir, pour qu'il devienne un pôle d'animation, de rencontre, de retrouvaille entre les gens. Les espaces vénitiens perpétuent les usages, provoquent les rencontres, les émotions, débanalisent chacun de nos gestes.

Venise est la ville qui fait aimer l'urbain.

Espaces piétons

Cette notion d'urbanisme de communication résulte en partie de la superposition des 2 réseaux de circulation qui permet de réserver aux piétons des espaces préservés de toute nuisance et appropriés à la rencontre et à la communication entre les gens.

Le transport des marchandises se faisant pour des raisons pratiques par les voies d'eau entourant les paroisses. Les rues se trouvent ainsi libérées des encombrements de circulation.

Il semble d'ailleurs qu'on ait toujours tenu à préserver ce caractère piétonnier puisque très vite, la circulation des chevaux fut interdite à Venise.

Au XXème siècle, ces espaces furent heureusement sauvés de l'envahissement de l'automobile grâce à l'étroitesse des rues et des canaux, sauvegardant une des conditions essentielles à un urbanisme de communication: l'existence d'espaces piétonniers où les gens puissent se rencontrer.

Aujourd'hui, alors que la circulation motorisée des bateaux a envahi les canaux, les espaces de la paroisse restent comme ils l'ont toujours été: le domaine réservé des piétons.

Echelle humaine

De plus, ces ruelles sont à une échelle humaine. Une impasse qui ne dessert que quelques maisons pourra n'avoir que 1,5m de large, suffisamment pour que 2 personnes puissent se croiser. Dans le cas où une ruelle devient plus fréquentée comme, par exemple, celles assurant des grandes liaisons entre campi, sa largeur pourra aller jusqu'à 2,5 m de large.

Les places sont des espaces où les enfants peuvent jouer en toute sécurité, sont des lieux de rassemblement et de rencontre car c'est là que sont concentrés les équipements; leur dimensionnement semble être adapté au groupement humain qui l'utilise.

Que ce soit pour les ruelles ou pour les places, il s'établit toujours un rapport entre la taille des espaces et les gens qui les parcourent. L'échelle en paraît justifiée.

C'est le sens même de l'urbanisme de communication que de respecter ces échelles.

Ainsi la place autour du puits peut elle avoir 10 x 15 m (de quoi offrir une surface de réception de eaux de pluie suffisante), la place de la paroisse sera plus importante surtout si elle accueille un marché.

Seule la place Saint Marc atteint 60 x 100m et on peut remarquer que, même si elle marque le centre d'un vaste empire, même si elle est la place de rassemblement de la communauté vénitienne, même si elle joue à une notion de centre du monde, d'espace infini en s'ouvrant sur la lagune, elle n'est pas une place démesurée.

Il y a une échelle humaine dans tous ces espaces car un rapport s'établit entre l'espace et les gens.

On ne peut pas en dire autant des espaces urbains modernes conçus pour l'homme et l'automobile. Ces espaces sont très souvent informes et distendus, privilégient la voiture et laissent dès que les voitures ont quittés les chaussées ou les parkings de stationnement une impression de vide et d'abandon sans aucune valeur poétique.

Configuration
espace/
communication

Les espaces eux-mêmes considérés dans leur configuration, leur morphologie sont, eux aussi, générateur de communication; les rues et places de Venise ne sont pas rectilignes, elles s'incurvent, se cassent, se rétrécissent à un moment pour mieux s'élargir ensuite. Les espaces permettent une constante découverte des choses; ils ne s'offrent jamais au premier regard et se laissent découvrir petit à petit, sachant ménager les surprises, suscitant constamment un intérêt pour la découverte comme si il suffisait de faire toujours et encore quelques pas de plus pour découvrir le secret caché.

Marcel Proust, dans la "fugitive", nous fait partager cette impression de découverte, de rencontre permanente: -"Ma gondole suivait les petits canaux; comme la main mystérieuse d'un génie qui m'aurait conduit dans les détours de cette ville d'Orient, ils semblaient, au fur et à mesure que j'avancais, me pratiquer un chemin, creusé en plein coeur d'un quartier qu'ils divisaient en écartant à peine, d'un mince sillon arbitrairement tracé, les hautes maisons aux petites fenêtres mauresques; et comme le guide magique eût tenu une bougie entre ses doigts et m'eût éclairé au passage, ils faisaient briller devant eux un rayon de soleil à qui ils frayaient sa route Parfois apparaissait un monument plus beau, qui se trouvait là comme une surprise dans une boîte que nous viendrions d'ouvrir, un petit temple d'ivoire avec ses ordres corinthiens et sa statue allégorique au fronton, un peu dépaycé parmi les choses usuelles au milieu desquelles il traînait car nous aurions beau lui faire de la place, le péristyle que lui réservait le canal gardait l'air d'un quai de déchargement pour maraîchers. J'avais l'impression qu'augmentait encore mon désir; de ne pas être dehors, mais d'entrer de plus en plus au fond de quelque chose de secret, car à chaque fois je trouvais quelque chose de nouveau qui venait se placer de l'un ou l'autre côté de moi, petit monument ou campo imprévu, gardant l'air étonné des belles choses qu'on voit pour la première fois ..."-

Nos villes et banlieues modernes, où la ligne droite, les espaces ordonnés d'une clarté absolue ne suscitent aucune curiosité, aucune découverte, ne peuvent qu'engendrer l'ennui; et l'ennui est la chose la plus redoutable car apparaît alors l'incommunicabilité. Dans ces espaces ne restent que l'ennui et le silence.

Au contraire, à Venise, ces rues engendrent une aménité urbaine qui fait que ses espaces invitent à se déplacer et amènent à découvrir et à rencontrer les gens et des choses magnifiques.

Il y a de la psychologie dans ces espaces car ils sont conçus à l'image d'une respiration urbaine avec des inspirations et des expirations qui suivent notre propre rythme de vie; en effet, se promener dans Venise, c'est cheminer dans un lassis tortueux de ruelles tracé dans un bâti très serré, puis, après avoir marcher un moment, on débouche sur un campo, moment où le tissu urbain semble se détendre, prendre son souffle et s'apaiser, puis de nouveau, l'espace se rétrécit avec un enchaînement de ruelle.

Une place vénitienne est un endroit, un moment urbain où apparaît le désir de s'arrêter, de souffler, de se reposer, de s'installer à une terrasse de café...; c'est un espace qui sait recevoir. Où n'existe pas ce genre de place existe l'incommunicabilité.

Le reste de la paroisse, desservi par le réseau d'étroites ruelles est d'une intimité absolue. Le parcourir dans ses recoins procure l'étrange sensation de pénétrer la vie privée des gens. Rencontrer quelqu'un donne parfois l'impression de le surprendre dans ses moments les plus familiers, les plus secrets. Pourtant il n'en est rien puisque toutes ces ruelles sont publiques.

Ces impressions contrastées entre le campo mettant en scène les aspects publics de la vie et les ruelles et les cours où la vie privée s'épanouit aux yeux de tous, sont particulièrement remarquables lorsqu'on parcourt Venise de part en part. Pour aller de campo en campo, le trajet passe inmanquablement par ces ruelles ou par des petites placettes si intimes qu'on croirait, si c'était une autre ville, s'être introduit chez les gens.

Il y a partout un jeu psychologique de la découverte, de la rencontre, de la retrouvaille de quelqu'un, d'une oeuvre d'art ou d'un simple détail; ainsi la rencontre prend toujours un sens inattendu: c'est un portique, une personne qu'on aperçoit et qu'on perd de vue quelques instants, cachée par la saillie d'un mur et qu'on retrouve à la croisée de ruelles.

Mais retrouvons Marcel Proust dans une de ses promenades:

"Le soir où je sortais seul, au milieu de la ville enchantée où je me trouvais au milieu des quartiers nouveaux comme un personnage des mille et une nuits, il était bien rare que je ne découvrisse pas, par hasard de mes promenades quelques places inconnues, spacieuses dont aucun guide, aucun voyageur ne m'avait parlé. Je m'étais engagé dans un réseau de ruelles, de calli... Comprimés les uns contre les autres, ces calli divisaient en tous sens de leur rainures le morceau de Venise découpé entre un canal et la lagune, comme s'il avait cristallisé suivant ces formes innombrables, ténues et minutieuses. Tout à coup, au bout de ces petites rues, il semble que dans la matière cristallisée se soit produit une vaste distension. Un vaste et somptueux campo à qui je n'eusse assurément pas, dans ce réseau de petites rues, pu deviner cette importance, ni même trouver une place, s'étendait devant moi, entouré de charmants palais, pâles de clair de lune. C'était un de ces ensembles architecturaux vers lesquels dans les autres villes les rues se dirigent, vous conduisent et le désignent. Ici, il semblait exprès caché dans un entrecroisement de ruelles, comme ces palais de contes orientaux où on mène la nuit un personnage qui, ramené avant le jour chez lui, ne doit pas pouvoir retrouver la demeure magique où il finit par croire qu'il n'est allé qu'en rêve."-

Répartition des équipements

Un autre aspect de cet urbanisme de communication, c'est qu'à chaque niveau de regroupement des habitants coïncide toujours un certain nombre d'équipements.

Nous avons précédemment explicités cette hiérarchie d'équipements et les différents niveaux de structuration de Venise avec au premier degrés quelques logements autour du puit, puis l'unité de vie: la paroisse avec son église, son campo, sa scuola, puis l'unité de voisinage et le quartier, etc..

Ainsi, il y eu de la part des édiles une volonté de répartir harmonieusement les différentes scuole et les belles demeures dans chacune des paroisses, mêmes celles qui étaient excentrées afin de ne pas traiter certaines d'entre elles en parents pauvres.

De même, chaque représentant de "contrades" au conseil des 500 devait habiter dans sa paroisse de circonscription et l'embellissait par une splendide bâtisse.

Dans le même esprit, les scuole furent réparties dans chaque paroisses afin de diffuser partout la vie qu'elles engendraient.

Chaque paroisse disposait ainsi des équipements nécessaires pour l'embellir et en faire un pôle d'animation, de rencontre, de communication.

Configuration des
espaces =
romantisation

Mais c'est surtout par une romantisation des espaces que se manifeste essentiellement l'urbanisme de communication; chaque fonction urbaine y est magnifiée.

Aux campi dei Frari et de San Rocco, les espaces s'enchainent merveilleusement et mettent en valeur les divers équipements. Il faut savoir que ces 2 places se situent sur l'île de la paroisse de San Toma et que ce cas particulier de 3 églises sur une même île s'explique par le fait que l'église dei Frari était une église abbatiale et que San Rocco était la chapelle de la scuola.

L'arrivée au campo se fait par un pont qui enjambe le rio dei Frari. Plaçons nous devant l'église dei Frari; le regard, bloqué à droite par les bâtiments abbatiaux qui ferment la place de ce côté, contemple la majestueuse façade principale de l'église surmontée d'un fronton triangulaire à 3 clochetons qui se trouve face à nous, déterminant un parvis où les fidèles peuvent se tenir. Puis la vue s'oriente immanquablement vers la gauche, là, par où l'espace de la place offre une issue et se déploie en dégageant le flanc de la nef, la mettant en valeur.

Le contournement de l'église s'organise par une série d'espaces d'une très grande mobilité: le bâti avec à gauche des habitations et à droite l'église, avance sur la place pour bonds successifs, ne lui laissant finalement que la largeur d'une rue: ceci à gauche par un série de redent, à droite par l'adjonction successives de deux chapelles latérales reprenant le même motif avec clochetons de la façade principale.

Cette enchaînement d'espaces qui se resserrent, accompagnés de la mise en échos des motifs décoratifs de la façade principales de l'église donne une profondeur à la place, une mobilité, un rythme, une force attractive vers le fond d'une rare efficacité.

La rue étroite contourne ensuite le chevêt de l'église, puis l'espace s'élargit, s'épanouit pour culminer alors dans le somptueux campo de San Rocco dont l'église, placé en aboutissement et la scuola, sur la gauche, se mettent magnifiquement en valeur.

Il y a donc une façon de valoriser chaque usage de l'urbanisme - dans sa taille réelle - dans sa fonction - mais aussi dans sa véritable psychologie.

Nous pouvons voir aux Frari et partout ailleurs dans Venise, comment les espaces créés, les bâtiments créés, comment leurs utilisations sont valorisés.

A Venise, la psychologie urbaine vient suggérer l'usage agréable de la ville et quel est l'usage agréable de la ville si ce n'est la rencontre, le contact, la communication et les échanges qui peuvent se produire dans des espaces superbes.

Une église, un campo, une scuola, la place Saint Marc ne sont que cela: des lieux de rencontre et de communication.

Cette romantisation des espaces leur transmet une charge émotionnelle et spirituelle qui affecte notre sensibilité.

Chaque espace nous parle: - "A Venise, nous dit Marcel Proust, ce sont des choses magnifiques qui sont chargés de nous donner les impressions familières de la vie" - en effet, un urbanisme de communication est un urbanisme qui fait passer une charge émotionnelle, une charge spirituelle et qui donne en somme une dimension élargie à notre existence quotidienne.

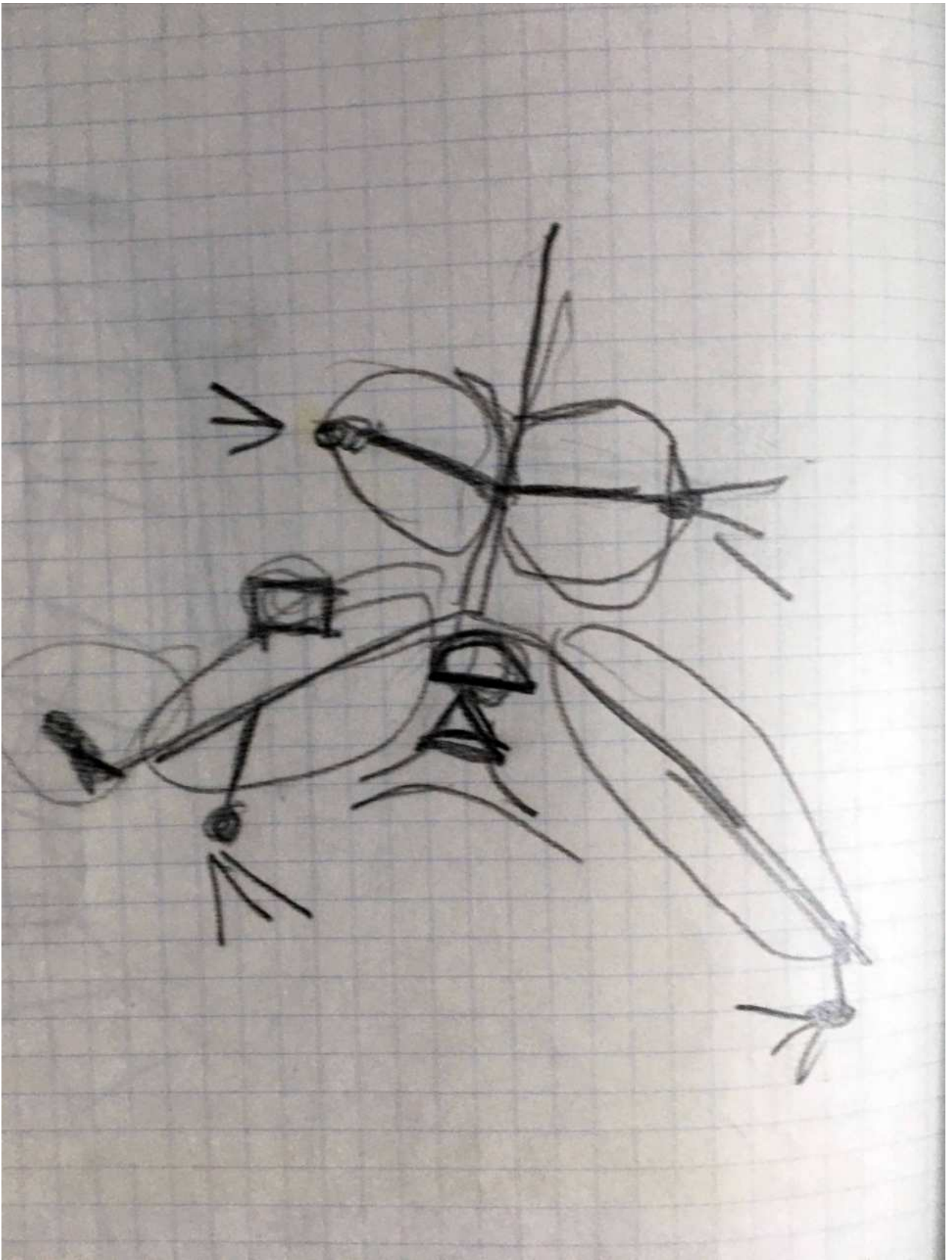
Ces notions de labyrinthe, de reflet, de limites, de miroir, de bijoux, de rythmes exacerbés, etc..., sont des charges émotionnelles qui agissent sur nous, sur notre conscient mais aussi sur notre inconscient. Jung a analysé ce qu'est l'inconscient collectif, a montré comment et pourquoi ces symboles faisaient partie intégrante de notre vie et opéraient sur nous par le truchement des émotions qu'elles provoquent.

Venise en ce sens est une ville jungienne qui fait passer constamment des messages aux hommes qui l'emploient quotidiennement, messages qui impliquent quelque chose de plus que leur sens immédiat, quelque chose qui se comprend à un niveau second, plus spirituel, situé au delà de nos propres limites du rationnel.

De même que notre propre perception de la réalité comprend des aspects conscients et inconscients, Venise peut se lire sous un angle fonctionnel mais aussi sous son aspect spirituel et symbolique.

Venise est une initiation à l'Urbanisme.

SIENNE



ville ouverte sur
la campagne

Sienna, située sur une hauteur et entourée d'une muraille, est un des plus bel exemple de ville italienne du Moyen-Age. Mais à la différence de nombreuses cités retranchées derrière leurs remparts et caractérisées par une opposition nette entre ville et campagne, intérieur et extérieur, Sienna, au contraire, se tourne et s'ouvre vers la campagne.

différent de
Venise

En effet, c'est au travers de ces places de quartiers que Sienna regarde vers les magnifiques paysages de Toscane

Venise aussi, nous l'avons vu, joue avec la nature et l'eau en particulier: les canaux pénètrent toute la ville et par la Place Saint-Marc, la ville entière s'ouvre symboliquement sur la lagune. Mais, bien que les subtilités de la topographie lagunaire ait permis à Venise de se passer de muraille et donc d'une fermeture nette, la place St Marc est l'unique grand espace tourné vers l'extérieur, et la ville entière se referme sur elle-même. La structure urbaine vénitienne est centripète: tout le circuit piéton labyrinthe se trouve à l'intérieur de ce magma urbain et rares sont les échappées visuelles sur la lagune.

Par contre à Sienna, bien que la ville soit entourée de fortifications, les places d'unités de voisinage ont tendance à s'ouvrir sur le paysage, à regarder et contempler la nature environnante.

structure
urbaine:
la contrade

Abordons maintenant la structure
urbaine:

L'élément de base de cette structure est ici la "Contrade". Chacune d'elle a son église, sa place, sa bannière, son centre de réunion, et aussi sa fontaine sculptée, avec l'eau de laquelle on baptise les enfants nés au cours de l'année.

Autrefois au nombre de 59 puis de 23 "contrades", on n'en compte plus actuellement que 17. Cette réduction s'est faite par hiérarchisation progressive et disparition des plus petites d'entre elles.

La notion de contrade est restée vivace jusqu'à nos jours puisqu'elle a toujours une réalité administrative. Mais c'est surtout à l'occasion du "Palio", grande course de chevaux précédée d'un défilé des différentes équipes représentant chaque contrade et luttant pour la conquête d'un drap en soie: le "Palio" qu'elles manifestent leur existence sous son aspect le plus spectaculaire. La Contrade entière s'associe aux préparatifs de la fête, supporte son équipe et se voit ensuite conviée à un immense banquet en cas de victoire.

structure
générale

La structure générale de Sienne découle d'une utilisation logique du site: la ville se trouve à la rencontre de 3 collines formant l'empreinte d'une patte de poule ou un Y. Les 3 voies structurantes de Sienne parcourent la ligne de crête des 3 collines, à la limite de partage des eaux et dans 3 directions de l'espace: au nord vers Florence et Pise, au sud-est vers Rome, au sud-ouest vers Grosseto et la mer.

Chacune des 3 collines constitue un quartier ou *terziere*, (de la Cité, de San-Martino et de Camollia). Ces quartiers sont eux-même divisés en contrades.

système viaire

Le système viaire trouve sa logique dans une utilisation rationnelle des dénivelés: la voie principale qui doit se prêter à de multiples fonctions (circulation des personnes et des marchandises, commerces, sièges des administrations...) est la plus large et la plus directe et utilise la ligne de crête des collines pour relier les 3 quartiers et structurer l'ensemble telle une colonne vertébrale. Elle domine ainsi naturellement le tissu urbain et la hiérarchie des voies. La ligne de crête étant relativement plate, son parcours peut être ponctué de petites placettes qui profitent de l'absence de dénivelé pour s'étendre.

Le système secondaire qui dessert les contrades sur les pentes des collines en contre-bas des axes principaux est constitué de ruelles plus étroites et tortueuses dont le tracé s'adapte au relief, la majorité des rues épousant les courbes de niveaux.

logique du
système de voies

Certes, en plan, l'ensemble des voies présente une certaine complexité; mais en fait, ce jeu entre les dénivellations du terrain et la gradation des voies permet de s'orienter facilement, d'avoir une idée générale du quartier, de la ville, de l'endroit où l'on se trouve par rapport aux grands axes de communication: il suffit de monter pour trouver les grands axes repères qui domine et structure la ville; quoi de plus simple!.

structure
générale

Au centre géographique de la ville et au point de contact des 3 quartiers, se trouve le centre commerçant et politique de la ville: c'est au carrefour des 3 axes que s'élève la loggia dei mercati: portique où les marchands se rencontraient et où siégeait le tribunal de commerce.

Derrière la loggia, juste en contre-bas du tronçon le plus commerçant des axes principaux, à l'écart de la foule et des encombrements, profitant du jeu de pente, se déploie un vaste campo en forme d'amphithéâtre avec, en mur de scène, le Palais communal qui fait tampon à une deuxième place beaucoup plus en contre-bas, réservée au marché et qui s'ouvre sur la campagne: en effet, la place de marché se continue par une vallée de vergers et de jardins, pénétration dans la ville d'une nature verdoyante et généreuse qui semble n'être là que pour approvisionner le marché tout proche.

Au point le plus le plus élevé de Sienna, le Duomo avec à ses côtés le Palais épiscopal et, en face, l'Hôpital, constitue à côté du Campo central qu'il surplombe le centre de la vie spirituel et perpétue ainsi la notion d'Acropole sacrée dominant l'agora civique.

jardins intra-
muros

Les fortifications du XIV^{ème} s., construites à une période de forte croissance, délimitèrent une surface intra-muros qui s'est révélée trop large pour la ville de Sienne dont la population fut considérablement réduite par la peste noire, puis stabilisée par le déclin économique qui en suivit.; ses murs englobent donc des jardins nichés au fond des vallées, aux creux des 3 collines.

Ainsi, les contrades installées sur les pentes en amphithéâtre assistent au spectacle qu'offrent les magnifiques paysages de la campagne siennoise. La vue passant au dessus des maisons, plonge dans les jardins, dépasse les fortifications, refuse toute limite et se perd à l'infini.

Evidence de la
structure

La structure de la ville apparaît claire et évidente. Mais bien qu'on puisse réduire Sienne à un schéma d'organisation simple et logique, il est certain qu'au départ, il n'y a eu aucun plan pré-conçu; la ville s'est créée petit-à-petit en fonction des contraintes du site, des besoins des habitants, de l'histoire mais avec un grand sens de l'esthétique et le soucis apparent d'établir une organisation cohérente.

Il y avait à Sienne de nombreux règlements d'urbanisme mais ceux-ci traitaient plutôt les problèmes de détails architecturaux et urbanistiques tels que les hauteurs des immeubles, les formes des fenêtres et cela, ajouté au savoir-faire exceptionnel des Maîtres d'oeuvre de l'époque, concourait à créer des ensembles harmonieux.

Mais si la structure, malgré les complexités et irrégularités du tracé des voies secondaires apparaît avec autant de cohérence dans sa globalité, c'est dans l'essence même de l'organicité qu'il faut le chercher: chaque Siennois, adaptant quotidiennement ses besoins, ses actions au site, est entré en symbiose avec lui: pas besoin de plan préconçu car l'Homme a adapté progressivement sa vie à l'esprit du lieu et la structure urbaine en est la projection.

Cette structure est elle-même inhérente au site et à ses complexités, ses irrégularités reflètent très subtilement les complexités et la multiplicité des pratiques possible d'un espace.

Les générations de Siennois, imprégnés de ce site dont ils voulaient tirer profit et plaisir esthétique ont pris progressivement conscience du sens dans lequel devaient se déployer leurs actions, et c'est cette convergence de vue et de forces qui a crée ce cadre de vie à la fois pratique et éminemment poétique.

espaces centraux
urb. de
communication

Analysons les espaces centraux de Sienne en tant qu'espaces de communication et espaces-support de significations.

Sienne n'a pas une structure de contrade aussi marquée que les paroisses vénitiennes: leur nombre a d'ailleurs pu varier au cours des siècles sans que la cohésion sociale ou la vie des quartiers n'en soit affectée.

La notion d'urbanisme de communication apparait essentiellement grâce à la structure des 3 axes de circulation principaux: puisqu'ils parcourent la ligne de crête et qu'il suffit de monter pour les atteindre, ils servent d'axes repère par rapport à quoi chacun se situe, par rapport à quoi tout se réfère. Ce sont eux qui concentrent l'animation commerciale (ils indiquent les directions de la mer, de Florence, Pise et Rome, grands partenaires commerciaux de Sienne).

Situés à la ligne de partage des eaux, ces axes sont à l'image d'un système d'irrigation qui alimente les versants des collines, diffuse la vie dans les contrades en contre-bas.

Cette notion d'axe irrigant est perceptible quand la rue principale s'agrandit pour former une place avec son équipement, et de cet espace descendent plusieurs rues, certaines débouchant au centre d'une contrade, sur une placette de laquelle descendent plusieurs ruelles.

L'animation de ces axes culminent à leur intersection: là s'élève le portique couvert de la loggia dei mercanti, espace de rencontre, de réunion des commerçants, pouvant servir de tribunal. Cet espace, qu'on trouve dans de nombreuses villes italiennes comme à Bologne, Florence, ...et qui est une des constantes de l'urbanisme occidental, a pour origine la stoa grecque: portique couvert où les Athéniens se réunissaient et discutaient.

C'est d'ailleurs dans la partie la plus fréquentée de l'axe principal, à proximité de cette loggia que la notion d'"axe irrigant" est particulièrement remarquable: sept escaliers à fortes pentes répartis à intervalles réguliers le long de la rue descendent précipitamment sur la plus importante des places de Sienne: la vue au débouché de ces accès est vertigineuse et l'appel vers la place est fort.

agora_campo
forum

Cette place, ou Campo, qui trouve son origine dans l'Agora grecque et le Forum Romain, est l'espace de communication par excellence; c'est un espace libre qui n'a d'autre fonction que de provoquer la rencontre entre les gens, d'être en quelque sorte "un salon à ciel ouvert"; c'est le point de rendez-vous, l'espace entouré de cafés et de restaurants où on pourra poursuivre la discussion, c'est un espace libre qui reçoit occasionnellement un marché, une réunion politique, qui peut servir de cadre au déploiement d'une parade militaire ou de festivités comme ici, à Sienne, avec la course de chevaux du Palio.

place=théâtre

Cette place se plie à la pente du terrain et sa forme rappelle celle d'un théâtre: il y a le parterre où la foule se rassemble pêle-mêle et sur le pourtour, la demi-couronne prestigieuse des demeures gothiques semble former les loges et balcons, la façade du palais communal avec sa haute tour de briques et de pierres est tel un rideau de scène derrière lequel se jouèrent les grands actes de la vie politique siennoise.

Comme dans un théâtre antique, les escaliers répartis à intervalles réguliers sur le pourtour de l'hémicycle y projettent la foule arrivant par la rue principale contournant le Campo; Tout est ici mis en scène; la place et son animation nous transmettent le sens du spectaculaire, de la fête, nous suggère le plaisir de nous retrouver ensemble.

place=coquille

Le Campo est un réceptacle qui rappelle, par le dessin des 9 bandes de pierres blanches et sa forme concaves, l'image de la coquille et de ses nervures. Ces bandes blanches récupèrent les eaux de pluie, les concentrent en un point bas où elles s'engouffrent dans une bouche d'égout sculptée en forme de coquille.

Dans le dictionnaire des symboles (de J. Chevalier et A. Gheerbrant, coll. Seghers), on peut lire; "la coquille, évoquant les eaux où elle se forme, participe du symbolisme de la fécondité propre à l'eau. Son contenu occasionnel, la perle, a peut-être suscité la légende de la naissance de la naissance d'Aphrodite, sortie d'une coquille". Ce qui confirmerait le sens érotique du symbole. La façon dont l'image de la coquille s'intègre à la forme du terrain évoque le sexe féminin de la terre.

fontaine de gaia

Située sur l'axe médian de la place, faisant face au palais communal et à la bouche d'égout en forme de coquille, la fontaine de Gaia sculptée par Jacopo della Quercia présente au centre la Vierge et l'enfant Jésus entourés des vertus et sur le côté, la création d'Adam et, Adam et Eve chassés du Paradis.

Gaia, c'est la terre matriciel et, par assimilation, la Vierge placée au centre de la composition. Dans la théogonie d'Hésiode, Gaia enfanta le ciel qui la couvrit et de cette union naquit les autres Dieux. La terre enfante toute chose, engendre les êtres, les nourrit et les reçoit après la mort.

Ainsi Gaia et la Vierge sont considérées ici comme symbole de fécondité, de fertilité. Cette fontaine renforce l'aspect matriciel de la place que sa forme en coquille lui donnait déjà.

Les images qu'on peut de toute évidence associer à cette place montrent l'adéquation parfaite qui existe ici entre la forme et la fonction: les symboles ne sont pas plaqués mais sont au contraire inhérents au site et au fonctionnement. De plus, ils possèdent des implications qui s'ajoutent à leurs significations conventionnelles et évidentes: les formes agissent sur notre inconscient, impliquent des sensations, des émotions et n'oublions pas que dans le mot "émotion", il y a "motion" et donc mouvement; c'est à dire que les espaces et les enchaînements d'espaces qu'ils constituent : place / axe principal / escaliers / campo central, qui nous émeuvent, nous mettent en mouvement, nous incitent à aller naturellement vers le Campo.

Sa forme de conque nous y reçoit avec toutes les implications psychologiques conscientes et inconscientes que cela comporte; l'espace est rendu actif et il imprime à la vie en communauté une intensité qui fait que chacun se sent, non seulement acteur et spectateur mais aussi l'auteur du "grand drame collectif" qui s'y déroule.

ville enracinée

C'est avec les vues générales de Sienna qu'on perçoit le mieux la notion d'intégration de la ville à la terre; les maisons de briques couleur "terre de Sienna" s'alignent en rangées le long des rues qui épousent les courbes de niveaux et créent ainsi un paysage urbain stratifié aux lignes horizontales très marquées qui font de la ville une continuation de la terre, comme un escalier taillé dans la colline.

Les palais publics ou les maisons patriciennes gothiques dégagent, malgré le rythme vertical des ouvertures, une forte sensation de pesanteur et d'enracinement. Les bâtiments siennois ont l'apparence de forteresses et présentent une façade-muraille se parant de tout un vocabulaire guerrier de tours, créneaux, corbeaux, meurtrières; même la tour, "la Mangia" du Palais Municipal devient une tour de défense militaire, une manifestation d'autorité: le palais, même s'il est le siège du pouvoir municipal et non seigneurial, se devait de ressembler aux châteaux-forts des princes.

A Sienna, l'architecture a un caractère impénétrable, méfiant, qui manifeste avec force son enracinement sauf en un point: à la cathédrale, et en particulier dans la façon dont les parties supérieures se fondent avec le ciel; le Gothique siennois procède autrement que le Gothique français: une cathédrale n'est pas une composition de lignes et de forces essentiellement verticales: ici, des lits horizontaux et alternés de pierres noires sur fond blanc, au rythme lent en bas et plus exacerbé vers le haut créent le mouvement ascensionnel qui, par effet de stratification s'intègre parfaitement à Sienna et à ses paysages urbains stratifiés.

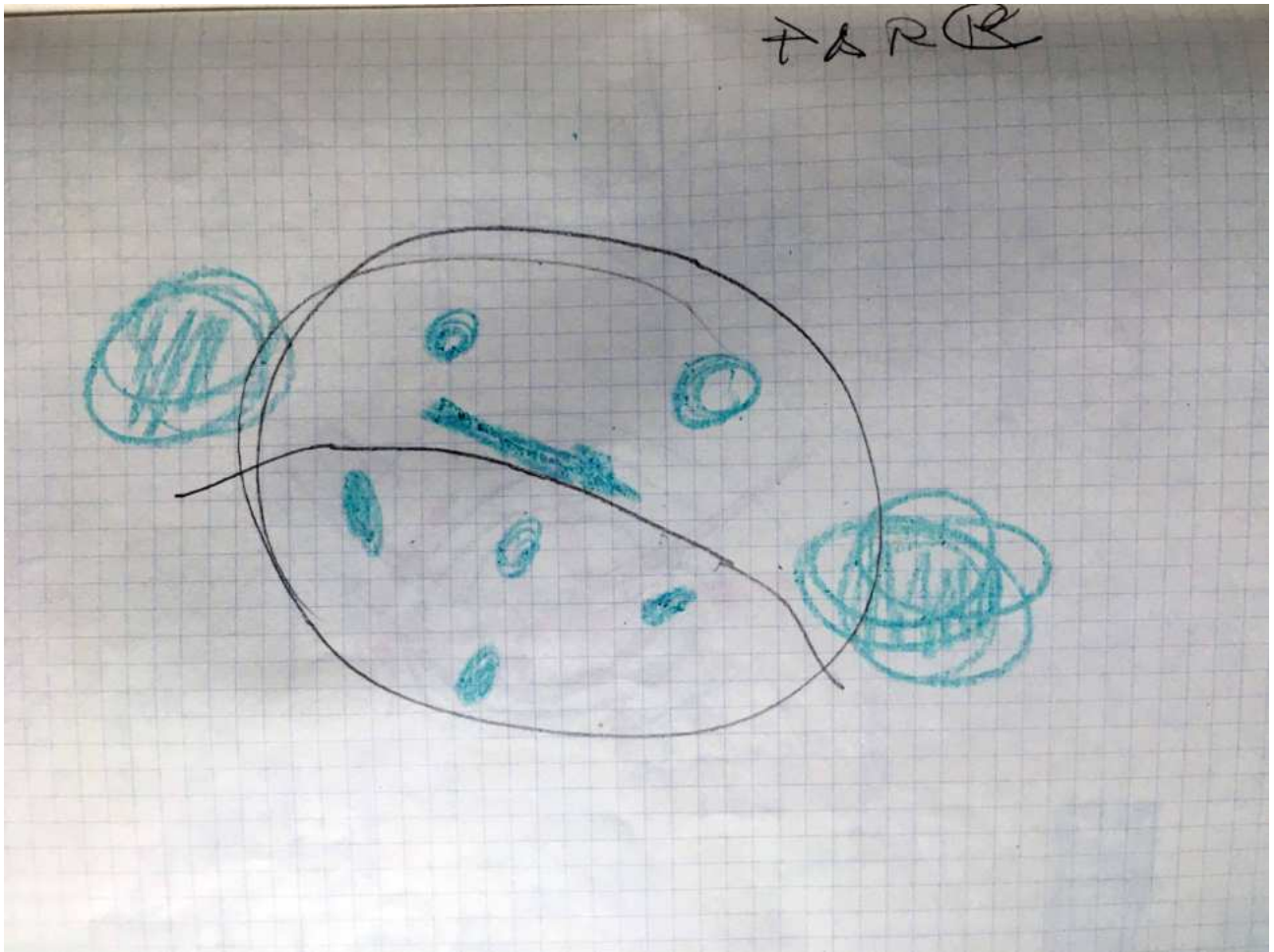
place d'unité de
voisinage=
ville/nature

Mais c'est dans les places d'unité de voisinage comme celles de San Dominico ou de San Agostino que se perçoit le mieux le lien de la ville avec la nature: les places s'ouvrent comme des belvédères sur le vaste panorama de la campagne siénnoise comme pour associer la vie de la nature à la vie quotidienne de la ville; ce qui n'est pas sans rappeler les trois peintures de Lorenzetti de la salle des Neuf du Palais Communal représentant l'allégorie du bon gouvernement, les effets du bon gouvernement à la ville et la campagne et l'allégorie des effets du mauvais du mauvais gouvernement.

Cette assemblée de 9 notables (9=3x3, nombre de la plénitude, symbole de la perfection, de l'ordre dans l'ordre, de l'unité dans l'unité, et aussi nombre des bandes blanches qui divisent la place) avait donc sous ses yeux une illustration des effets d'un bon gouvernement sachant régler sa conduite avec mesure, raison et vertu.

On y voit à gauche la ville de Sienne largement approvisionnée en nourriture, développant ses richesses; au centre, les fortifications avec une Porte et à droite, la campagne partout productive, mise en ordre par le travail et la sagesse, vivant dans un univers de paix tel le jardin d'Eden avant la Faute, et c'est sur cette vision d'une nature sereine et magnifique que s'ouvrent les places d'unité de voisinage.

PARIS

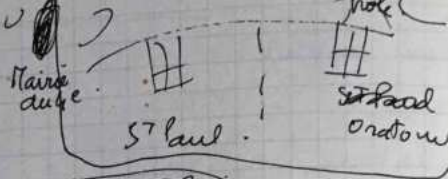




la tradition : del

Paris

• 1 centre unité de

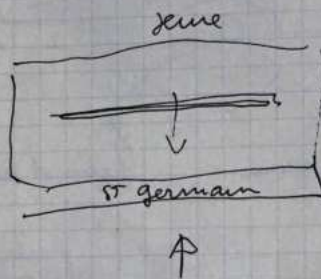


2 pôles

2 zones nord sud

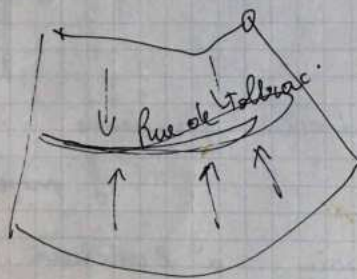
tributaires de cette ce centre

• Idem



Bd St Michel

de St Louis de même taille que unité d'habitat système (rue vivante + carrefour).



Rue Bonaparte

• évidemment 1 structure de capitale

esprit de syst.

qui enferme

Boulevard

Prole

unité de voisinage

centre : les halles, les Tuileries, etc...

Paris capitale

Paris est devenu, avec sa grandeur et sa magnificence, le symbole même de la capitale.

La France, nation où l'"Idée" est gouvernée par la Raison, s'est créé une capitale à l'image de cet idéal rationnel et lumineux. Selon Victor Hugo, -"Paris, c'est la transmission de l'Idée"-, et Paris est devenu le symbole de cette Raison organisatrice.

Paris, c'est:

- le centre dont tout émane
- le centre d'où tout rayonne,
- le point de passage obligé,
- le lieu de toute consécration,
- le cénacle de toute initiation,

Paris est la ville-centre du monde.

La tradition française

Paris a pris son aspect définitif au XIX^e par l'intervention de Napoléon III et d'Hausmann qui adaptèrent la ville aux nouvelles conditions économiques et aux nouveaux impératifs de circulation des gens et des marchandises.

Paris est alors devenu la "Métropole du XIX^e siècle, partout imitée, aussi bien en province qu'à l'étranger.

Mais ces remaniements ne doivent pas être considérés comme une rupture avec le passé - passé médiéval en particulier - car la façon avec laquelle se déploie le nouveau système parfaitement articulé de rues, avenues, boulevards qui a modifié le visage de Paris, la façon mesurée et équilibrée avec laquelle les parcs, bois, équipements, monuments organisant la ville, s'inscrit dans la plus pure tradition française et suit, nous le verrons par la suite, les principes de composition d'éléments articulés à l'image de la somme théologique de la philosophie scolastique.

Lutèce

Paris est né avec Lutèce il y a plus de 2000 ans. Le premier peuplement permanent s'est installé dans l'île de la Cité, là où la grande route commerciale de l'Antiquité qui relie le Nord de la Gaule au Sud croise la Seine déjà utilisée pour la navigation.

Paris s'inscrit donc à la croisée de 2 axes orthogonaux NS terrestre et EO fluvial, au centre du vaste bassin Parisien circulaire dont les couches de terrains différents se relèvent en collines ondoyantes créant autour de l'agglomération un vaste amphithéâtre naturel.

Les romains construisirent sur la rive gauche une ville romaine (le quartier latin) selon leurs propres principes urbanistiques en suivant l'axe terrestre nord-sud qui sera leur cardo (actuelle rue Saint-Jacques), la rive nord étant occupée par un vaste marais.

A partir de cet axe Nord-Sud, un damier hyppodaméen comprenant cependant de nombreuses irrégularités sur les franges (rues biaisées s'adaptant aux anciennes voies préhistoriques, au cours de la Bièvre) structure les 80 hectares de cette petite ville de 6000 habitants.

Le plan de Lutèce qu'a dressé Louis Travers d'après les nombreuses fouilles du XIX^e siècle, parvient à traduire la volonté d'unité et de centralisme que le pouvoir romain entendait donner aux villes qu'il créait.

Les 2 axes fondamentaux de la ville: le cardo (rue Saint Jacques) Nord-Sud, et le decumanus est-ouest (actuelle rue Cujas) se croisaient orthogonalement avec, près de cette croisée symbolique, le Forum, centre de la vie civique, qui occupait un rectangle délimité par les rues Cujas, du Panthéon, St Jacques et le Boulevard Saint-Michel, donnant à ce petit microcosme centré et unifié, la vision d'un monde parfaitement organisé et orienté, à l'image du monde ou par extension à l'image du cosmos.

La croix comme
constante

La croix est un principe d'organisation de l'espace "puisque'elle est à la base de toute orientation" (Dictionnaire des symboles). Son centre participe de la symbolique du centre du monde.

Or dès le début, c'est une croix qui marque profondément la physionomie de Paris (que ce soit celle formée par la route Nord-Sud et la Seine Est-Ouest, ou celle organisant la ville romaine avec son cardo et son decumanus) et cette croix restera une constante de l'urbanisme parisien.

Période des
invasions

Les invasions et le retrait des garnisons romaines dès le III^e siècle vont entraîner un quasi abandon du quartier latin; le peuple des Parisii trouvant refuge dans l'île citadelle (actuelle île de la Cité) qui portera successivement les noms de Civitas Parisiorum puis de Paris.

Mais alors que Lutèce n'était qu'une ville romaine sans grande importance, située au fin fond de l'Empire, elle va jouer lors des invasions un rôle déterminant. Clovis, roi des Francs, en percevra l'importance stratégique au cœur de l'amphithéâtre formé par le Bassin Parisien, au point de convergence des grands axes de communication routiers et fluviaux, et il en fera sa capitale.

Les capétiens

C'est l'avènement d'Hugues Capet en 987 qui donnera l'impulsion nécessaire à la formation de la France et au développement de Paris. En effet, par quelques décisions politiques pertinentes telles que l'instauration d'une monarchie héréditaire au profit du seul fils aîné afin d'éviter tout partage du domaine royal ou encore le Sacre à Reims à l'exemple de Clovis où le roi, investi de ses pouvoirs directement de Dieu, devient le médiateur suprême entre le Ciel et la Terre.

Le centralisme
français

Ainsi la dynastie capétienne saura affirmer sa suzeraineté et par là même contribuera à la prééminence de Paris sur les autres capitales provinciales: le centralisme français date de là; dès lors le pouvoir royal ne cessera de s'étendre, repoussant de plus en plus loin les limites de son domaine, faisant affluer de plus en plus d'argent vers Paris, y entretenant une cour, y attirant les meilleurs artisans, les grands artistes.

Paris règnera sur la culture, il y aura désormais Paris et la Province.

Paris, capitale, sera considéré comme le prolongement direct du Palais car toute transformation, tout embellissement aura une portée politique: il s'agit en effet de placer Paris au sommet de cette hiérarchie urbaine à l'image du roi placé au sommet de la pyramide de la hiérarchie sociale.

Tout va aboutir à Paris: routes, chemins de fer, autoroutes, etc...

Tout en part: décisions, lois, mouvements culturels, etc...

Paris, centre de rayonnement, ne cessera de s'accroître et d'accroître son attraction jusqu'à nos jours.

La tradition française

Mais comment aborder l'étude d'une ville aussi ancienne ?.

Celle-ci s'inscrit évidemment dans une étude de la tradition française puisque Paris, capitale de la France, est l'espace privilégié où les pouvoirs successifs, où les grands courants intellectuels ont matérialisés en monuments, en espaces urbains leurs idéaux.

Cependant, certains traits qui marquent profondément le dessin urbain parisien existaient antérieurement à l'existence même de la France; la tradition française, nous le verrons par la suite, ne semble avoir marqué Paris au Moyen-Age que très ponctuellement: essentiellement dans les églises et la cathédrale Notre-Dame, puis, aux XVII^e et XVIII^e siècles à une échelle un peu plus vaste avec les places royales et les premières perspectives infinies. Mais c'est seulement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle que Napoléon III et Haussmann réorganiseront Paris dans sa totalité.

Limites de la tradition

La tradition rationaliste française peut expliquer pourquoi le résultat final est d'une incroyable cohérence mais n'explique en rien la permanence de certains traits caractéristiques des espaces parisiens comme cette croisée d'axes N-S et E-O qui se perpétue. Nous ne pouvons que constater la persistance de certaines règles de composition qui doivent puiser les forces dans le milieu naturel; "l'esprit du lieu" semble imposer sa marque, et cette croix reflète une identité structurale avec le milieu naturel, avec la Seine, les axes de communications et les points cardinaux.

D'ailleurs, Jung a montré dans "l'Homme et ses symboles" que le symbole n'est pas une pure construction intellectuelle, un péché de l'esprit, qu'il n'est pas une idée séduisante mais qu'en fait, il participe de la vie et s'impose à nous. Il reste à l'artiste à avoir assez de sensibilité pour le dévoiler, le révéler et peut-être cette croix est-elle la réponse pertinente que les lignes de forces du site surent imposer pour organiser au mieux la structure urbaine parisienne ?.

Paris 1200

En 1200, Paris s'est étendu et occupe les 2 rives de la Seine, couvrant une surface circulaire de 1,5km de rayon centré sur l'île de la Cité... et que Philippe Auguste entoura d'une enceinte.

La composition urbaine semble s'être fixée pour but une symétrie parfaite puisque le cardo formé vers le nord par la rue Saint Martin et vers le sud par la rue Saint Jacques coupe l'île de la Cité en 2 partie égale avec en aval le Palais Royal (actuel Palais de Justice) - pôle politique et en amont, Notre-Dame et l'évêché - pôle religieux, puisque l'enceinte renforcée à l'ouest dès 1200 par la forteresse du Louvres, le sera à l'est sous Charles V avec la construction de la Bastille: l'équilibre est respecté.

La croix est omniprésente, matérialisant les 4 directions de l'espace: au nord, la rue Saint Martin vers les Flandres, au sud la rue Saint Jacques vers l'Espagne et Saint Jacques de Compostelle croisent perpendiculairement la Seine qui générera sur la rive droite, parallèlement à son cours deux nouvelles directions: la rue Saint Honoré vers la mer et la rue Saint Antoine vers l'est.

Puis le XIX^{ème} siècle créera une nouvelle croisée à l'échelle de Paris capitale: le nouveau cardo, formé par les nouveaux boulevards de Sébastopol, du Palais et Saint Michel croise l'axe est-ouest formé par la rue de Rivoli.

Cet axe visible de loin passe par le centre et le signale. Des campaniles plus petits signales les centres secondaires.

Mais à Paris, c'est un ordre géométrique formé des figures élémentaires de la croix et des cercles qui symbolise la notion de centre et d'expansion créatrice.

Même aujourd'hui, malgré l'inconscience du XX^e siècle, cette structure traditionnelle est en partie respectée puisque le réseau express régional RER comprend curieusement 2 lignes perpendiculaires et une troisième qui se profile le long de la Seine, puisque les 4 points cardinaux ont su générer les autoroutes du Nord, de l'est, du soleil et de Normandie et que le schéma directeur d'aménagement de l'Ile-de-France planifie une série d'autoroutes périphériques autour de Paris.

Mais ces nouveaux axes de communication, s'ils respectent les principes organisateurs de la croix et de cercles concentriques, ne semblent apparemment pas capables éviter l'éclatement de la ville en banlieues incohérentes et cahotiques, ne parviennent pas à gérer harmonieusement la naissance de ces villes nouvelles satellites, n'enrichissent en aucune façon la notion de centre ou de capitale.

Structure en
arbre

Analysons le Paris de la fin du XIX^e siècle. A la croix de base et aux anneaux successifs s'ajoute sous Napoléon III un véritable système de voies rectilignes aboutissant à des carrefours en étoile; en effet, les deux bras de la vaste croix sont ponctués de places desquelles rayonnent un nombre variable de voies rectilignes qui, un peu plus loin débouchent sur d'autres carrefours en étoile où elles se subdivisent encore en nouvelles directions, à l'image d'une structure en arbre.

Ce système centralisé a la capacité de s'étendre à l'infini et de relier tous les points de l'espace. Se déplacer à Paris consiste donc à aller de place-étoile en place-étoile par l'intermédiaire de ces voies rectilignes.

Mais c'est la croix plus que millénaire formé par le cardo et la Seine qui prendra sous Haussmann toute sa signification et donnera à Paris un centre exceptionnel; les quais des rives droite et gauche sont élargis et bordés d'immeuble réguliers afin de mettre en valeur l'île de la Cité. Celle-ci est évacuée de ses habitants et devient alors le véritable sanctuaire de Paris.

La traversée de la Seine par l'axe Nord-Sud se fait par une succession d'espaces grandioses commençant sur la rive droite avec la place du Châtelet à laquelle répond sur la rive sud la place Saint Michel qui achève la composition

Paris-ville ronde

Paris est aussi une ville ronde centrée sur l'île de la Cité, nef originelle; en effet, la ville s'est développée en marquant chaque étape de son extension d'une enceinte - celle de Philippe Auguste au XII^e siècle, de Charles V au XIV^e siècle, de Louis XVI avec le mur des Fermiers Généraux et enfin au XIX^e siècle, les fortifications de Thiers obéiront à la même forme circulaire et marqueront Paris d'une série de boulevards périphériques qui remplaceront les remparts.

Napoléon III exploitera cette armature urbaine traditionnelle et la complètera par de nouveaux boulevards comme la Boulevard de Saint Germain, les boulevards de Port-Royal, Saint Marcel et de l'Hospital pour obtenir l'image cohérente de Paris telle que nous la connaissons aujourd'hui: c'est à dire d'une série de 3 cercles coupés d'une croix, magnifique vision symbolique d'un centre cosmique dont tout émane en ondes successives.

Un cercle est en effet un point agrandi et cette série de cercle figure parfaitement, tel un caillou qu'on jette dans l'eau et à partir duquel les ondes se propagent, le Principe communiquant le mouvement originel jusqu'à l'horizon du créé ("Le monde des symboles").

Mais revenons à la notion de centre qui est loin d'être appréhendée car cette réalité peut se manifester différemment selon les situations:

À Venise, nous l'avons vu, l'axe vertical du campanile émergeant du tissu urbain et dominant tout, symbolise l'axis mundi.

Le travail d'Hausmann et de Napoléon III consista à désengorger le Paris moyennageux aux rues inextricables, à relier les 2 rives du fleuve, le centre à la périphérie, les gares entre elles, les quartiers entre eux par des rues, avenues, boulevards mais aussi par des ponts: c'est-à-dire par un système de voies s'articulant grâce à des places-carrefour en croix, étoile, pattes d'oie ..., système qui couvre les environs de Paris et par extension la France: l'origine des routes nationales n'est-il pas fixé sur le Parvis de Notre-Dame, à quelques mètres de l'intersection de la grande croisée symbolique?.

Paris
moyennageux=limité
Paris XIX=
illimité

Ce système illimité va introduire une des caractéristiques essentielles des espaces parisiens: la notion d'ouverture sur l'infini par un jeu de voies en perspective à perte de vue qui débouchent sur de vastes carrefours.

A la différence de la ville moyennageuse close et limitée par son mur de fortification et dont l'unique "issue" semble être l'irrésistible appel vers le ciel qu'exprime les tours de Notre-Dame, la ville actuelle est illimitée, ouverte sur l'infini.

Compartimentage

Si le système de voies relie les différents quartiers de Paris entre eux, il divise aussi et compartimente l'espace: chaque arrondissement est ceinturé de ces deux grandes voies et est lui-même divisé en 4 quartiers (de police) par des rues aisément repérables comme le montre le plan du XIIIème arrondissement repris ci-contre.

Ce réseau de voies clarifie l'organisation des espaces: il ceinture les monuments, la plupart des bâtiments officiels, les différentes halles, les squares, parcs, bois, en les isolant des îlots d'habitations dans le but d'une parfaite lisibilité de l'organisation urbaine.

Isolement des
équipements

Cette mise à distance des équipements par rapport aux logements va permettre d'utiliser ces éléments comme pivots, rotule, aboutissement qui pourront ainsi organiser les carrefours et les personnaliser; ainsi le repérage de la ville devient aisé: la ville est ponctuée de vastes places-carrefour remarquables, individualisée par une fontaine, une sculpture, un bâtiment public ou tout autre procédé architectural, places qui seront reliées entre elles par des voies rectilignes.

Ce système expansif de voies qui divise et compartimente l'espace pour assurer une clarté maximale de la ville et relier au mieux les éléments qui la compose peut se comparer à la structuration de la Somme théologique de la philosophie scolastique: la tradition française en est profondément marquée et il nous faut l'aborder.

Tradition
française:
apparition

Certes, il est difficile de déterminer à quel moment apparaît une tradition et de dégager d'une façon exhaustive les courants de pensée sur lesquels elle s'appuie. Toute tentative est illusoire.

Mais certains faits vont marquer un tournant décisif pour le devenir de la France, et particulièrement l'avènement d'Hugues Capet en 987. L'anarchie féodale fait alors place à un état monarchique centralisé et la dynastie capétienne saura installer une longue période de paix favorable au développement du commerce, des villes, et de Paris - capitale politique, économique mais aussi artistique et intellectuelle.

Aux XI^e et XII^e siècles, on s'éloigne de la peur de l'an 1000, on abandonne le troc et la tradition orale, on écrit de plus en plus, on compte aussi..., les lois, les chartes, les monnaies apparaissent; il y a une transformation des mécanismes intellectuels et on passe insensiblement d'un monde irrationnel à un monde plus rationnel où se développe alors un nouvel outillage mental: le Livre-instrument qui remplace petit à petit le livre trésor plein d'enluminures.

Dans ce contexte, à la fin du XI^e siècle, apparaissent des courants de pensée qui posent différemment l'éternel problème des rapports de l'Homme avec Dieu, et en particulier du rapport entre la Foi et la Raison.

Une doctrine va s'imposer, doctrine qui émane non plus des monastères à tradition augustinienne mais des écoles et universités, d'où son nom de "scolastique", et qui visera à pénétrer les grands mystères de la religion d'une façon rationnelle et systématique.

Saint Anselme

Une des premières grandes personnalités de cette doctrine fut Saint Anselme chez qui on relève une véritable foi en la Raison. Il disait: "Je crois pour comprendre".

Saint Anselme donna la première preuve ontologique de l'existence de Dieu par un emploi rigoureux du syllogisme:

- "j'ai en moi l'idée d'un être parfait; cet être existe t'il?.
- S'il est parfait, il a toutes les perfections,
- S'il n'existe pas, il n'aurait pas toutes les perfections,
- Or il est parfait, donc il existe".

Abélard

Au début du XII^e siècle, Abélard, élève de Rosselin dira: - "Nul ne peut croire ce qu'il n'a d'abord compris"- ou encore: - "Il faut des explications intelligibles plus que des affirmations"- -"Nous venons à la recherche en doutant et par la recherche, nous percevons la réalité"-.

Maître à l'école du cloître de Notre-Dame, Abélard écrivit "Sic et non" où il prend des passages de la Bible et les étudie avec la méthode des questions et réponses. "Sic et non" (Oui et non) est une façon d'analyser un problème en développant tour à tour la thèse, l'antithèse et la synthèse.

La Foi en la Raison pure le poussa à distinguer la Théologie de la Philosophie afin de libérer la pensée et la science de la tutelle de la religion. L'enseignement d'Abélard et ses disciples basé sur la logique et surtout la dialectique eut un retentissement énorme et aboutit à de nouvelles façons de raisonner, d'arriver à la vérité et de diffuser le savoir.

Scolastique

Dès lors, Paris devint un centre intellectuel de rayonnement international.

Les écoles se multiplièrent et accueillirent les étudiants des quatre coins du monde, cela sur la rive gauche de la Seine qui devint par ce caractère international "l'Universita".

Mais la lutte s'engagea avec les défenseurs de la théologie, conflit qui sera tranché par le Pape: les maîtres de l'Université auront le droit d'enseigner à condition qu'ils renoncent à enseigner la Théologie. Cet événement sera déterminant pour l'épanouissement de la pensée rationnaliste et lourd de conséquences pour le monde occidental: imprégnée de la philosophie scolastique, la France va prendre un temps le flambeau civilisateur du monde occidental et l'on verra l'Europe se couvrir, comme en France, de cathédrales gothiques jusqu'à ce que l'Italie renaissante ne reprenne le relai et ne devienne le grand foyer créateur.

Cependant l'art français restera marqué par les tendances verticales du gothique et surtout par le manque de substance des murs presque entièrement vitrés pour que soit mis en valeur la structure des pilastres, poutres très bien articulée.

La pensée scolastique, dont une des oeuvres les plus marquantes est la "Somme théologique" de Saint Thomas d'Aquin, féconda un nouvel art de penser qui sera durable et nous verrons à titre d'exemple comment le Paris de Napoléon III saura manifester quelques siècles plus tard les principes de la pensée scolastique.

Mais ce n'est pas le contenu de la doctrine qui marqua l'esprit rationnel français mais plutôt la manière particulière et rationnelle d'aborder un problème et de présenter sa résolution. En effet, nous pouvons lire dans le livre de Panovski "Architecture Gothique et pensée scolastique" où l'auteur établit de façon remarquable les rapports entre la création artistique gothique et le contexte philosophique: -" ("la doctrine sacrée" - dit Saint Thomas d'Aquin - se sert aussi de la raison humaine non pour prouver la foi mais pour rendre clair (Manifestare) tout ce qui est avancé dans cette doctrine".

Cela signifie que la raison humaine ne peut espérer fournir une preuve directe d'article de foi tels que la structure tri-personnelle de la trinité, l'incarnation, la temporalité de la création... mais qu'elle peut effectivement élucider et clarifier ces articles). Elle peut fournir des "Similitudines" qui "Manifestent" les mystères par voie d'analogie comme par exemple la création divine pourrait être assimilée au travail de l'artiste. "(Ainsi le Manifestatio comme élucidation et clarification est-il le premier principe régulateur de la pensée scolastique)".

Cette philosophie bouleversa les habitudes mentales; ce n'était pas qu'on réfléchissait mieux qu'avant mais qu'on éprouvait pour la première fois le besoin de clarifier, de rationaliser la présentation du discours.

Une phrase de Saint Thomas d'Aquin "Principium importans ordinem ad actum" - "C'est le principe qui règle l'acte" - pourrait servir de définition à la Paidéma française car:

Trouver le principe régulateur qui organise rationnellement l'oeuvre sera à la base de l'art français jusqu'à nos jours.

Structure du livre scolastique

A l'image de cette nouvelle pensée, le livre scolastique sera organisé selon le principe de la division systématique en chapitres ou "Partes" eux-même divisés en sous-chapitres ou "Partes" plus petites, puis les "Partes" en "Membra, Quaestiones ou Distinctiones" et celles-ci en "Articuli", division systématique prenant l'image d'une structure en arbre.

A l'intérieur des "Articuli", la discussion procède selon un schéma dialectique impliquant de nouvelles divisions et il n'est pas de concepts qui ne soit décomposé en 2 ou 3 sens et ceci afin d'assurer une clarté maximale.

Ainsi dans la philosophie scolastique, la structure de la pensée ne se présente plus sous forme désordonnée mais comme un sommaire exhaustif et systématique des connaissances d'où le nom de "Somme théologique".

Notre-Dame

Notre-Dame de Paris, suprême expression de la civilisation gothique recèle les mêmes principes de division et de subdivision des espaces en éléments qui s'articulent parfaitement et recomposent un tout organique, véritable livre de Pierre à l'image de la "Somme théologique".

Les éléments autrefois indépendants de l'église romane tels le portail, la nef, le transept, le chœur, le déambulatoire, ... sont ici divisés successivement en éléments plus petits et modulables, grâce à des moulures, nervures, arcs, etc, ... éléments qui peuvent ainsi s'articuler les uns aux autres de façon systématique en perdant leur indépendance pour se fondrent l'un l'autre dans un espace unifié et continu. Aucun élément ne paraît ajouté mais s'articule avec d'autres pour former une somme unifiée.

On peut remarquer que ce principe de clarification par divisibilité et multiplicabilité successives aboutit à une organisation hiérarchique des éléments car il faut évidemment subdiviser ceux-ci en parties assez petites (ex: diviser la nef et les bas-côtés en travées de même dimension qu'une tour de façade) pour qu'elles présentent entre elles des similitudes (les "Similitudines" chez Saint Thomas d'Aquin) et puissent alors se recomposer. Panovski ajoute - "Cette homologie fait apercevoir ce qui correspond à la hiérarchie des niveaux logiques " dans un traité de scolastique. Le principe de clarification (ou rendre clair) fit progressivement perdre aux cathédrales des XII^e et XIII^e siècles leur matérialité, leur opacité"-.

En effet: en privilégiant la logique d'organisation et donc les liaisons et articulations entre éléments, des réseaux de lignes se multiplièrent, les murs firent place à des contreforts et piliers nervurés avec arc-boutants, et les surfaces opaques se réduisirent au maximum laissant une grande place aux gigantesques vitraux filtrant la lumière tombant du Ciel. Ainsi, la cathédrale réduite à un squelette perd sa matérialité et devient lumière spiritualisé;

Tout y manifeste une logique d'organisation limpide.

Tout y manifeste la clarté, et ainsi la lumière divine,

Avec ses vitraux retraçant les principaux passages des Saintes Ecritures, avec sa statuaire, mais aussi par l'utilisation de symboles, la cathédrale contient tout le savoir du monde créé; elle est à l'image de la "Somme théologique"; elle est un livre, véritable instrument de connaissance dont le but est de rendre visible et compréhensible les mystères divins. Elle présente cependant plusieurs niveaux de lecture, du plus modeste au plus métaphysique: elle peut aider simplement quelqu'un dans sa foi mais peut aussi devenir un chemin initiatique vers le sacré; dans ce but, Notre-Dame véritable nef au milieu de la Seine peut nous emmener en voyage vers Jérusalem vers laquelle elle s'oriente et symbolise alors la quête de la lumière et de la connaissance.

Scolastique et Napoléon III

La composition du Paris de Napoléon III reprend ces grands principes de clarté et de rationalité de la philosophie scolastique. Prenons l'exemple des espaces verts et voyons comment ils se répartissent dans Paris.

Au sommet de la hiérarchie, nous trouvons des bois à l'extérieur de Paris, bois de Boulogne à l'ouest et bois de Vincennes à l'est: chacun aux 2 extrémités du décumanus - l'équilibre par rapport à l'organisme urbain est respecté -.

A ce système de bois s'ajoute un système de parcs à l'anglaise plus petits pour les quartiers périphériques: les parcs Monceau au Nord-Ouest, Monsouris au Sud et des Buttes-Chaumont au Nord-Est, tous trois équidistant, dessinant un triangle isocèle et s'équilibrant par rapport au cardo parisien.

Viennent ensuite les jardins dessinés à la française, très centraux mettant en valeur des monuments avec les jardins des Tuileries orientés Est-Ouest, du Luxembourg Nord-Sud, des Plantes SO-NE et le champs de Mars SE-NO. La composition s'équilibre parfaitement.

Enfin on trouve un système de squares qui sont disséminés dans tout Paris.

Nous voyons à quel point la hiérarchie est clairement organisée et a nécessité une terminologie précise.

Mais si nous analysons les alignements d'arbres bordant les voies, là aussi, leur utilisation n'a d'autre but que de clarifier la structure de Paris; ainsi dans le centre, seuls sont plantés ce qui forme la croix formée par l'axe Nord-Sud des boulevards Saint Michel et de Sébastopol et l'axe Est-Ouest de la Seine. Le centre est de plus entouré d'un anneau de verdure avec les grands boulevards et le boulevard Saint Germain marquant clairement le premier cercle entourant la croix. Les 2^e et 3^e anneaux sont eux aussi aisément repérables grâce à leur largeur et à leur alignement d'arbres.

Equilibre,
symétrie,
hiérarchie

Equilibre, symétrie, hiérarchie sont des constantes de l'urbanisme parisien. Il semble qu'il y ait eu une volonté de trouver à chaque chose un équivalent pour respecter la symétrie ou l'équilibre de la composition générale. Ainsi, à la place de la Bastille à l'est répond la place de la Concorde à l'ouest, à la place de la Nation répond la place de l'Etoile, à la place des Vosges répond la place Vendôme.

Les fonctions se répartissent par rapport aux grands axes; ainsi la rive gauche, là où se trouvent les "universités", constitue le pôle intellectuel de Paris tandis que la rive droite, celle de la municipalité et du commerce est le pôle matérialiste, la Seine séparant les 2 aspects complémentaires d'une même chose.

De même qu'autrefois le cardo Nord-Sud équilibrait au début du Moyen Age le pouvoir temporel (installé à l'ouest de l'axe dans le Palais royal) et le pouvoir intemporel (avec Notre-Dame à l'est), il équilibra par la suite un nouveau rapport de force avec le Louvres, nouvelle résidence royale et l'Hôtel-de-ville, siège du pouvoir marchand.

On sent partout à Paris ce besoin de "clarificatio" qui n'est qu'un besoin de clarifier pour clarifier, car il faut avouer que placer les 2 bois aux 2 extrémités d'un axe de 10km n'apporte qu'une satisfaction purement métaphysique car ils ne peuvent jamais être perçus ensemble.

Mais où la philosophie scolastique a le plus influencé la structure parisienne, c'est dans le système de voies rectilignes articulées par des carrefours en étoiles.

Le cheminement d'une personne dans Paris reprend le principe de la division successive de la "Somme théologique": un axe aboutit à une place carrefour et se subdivise en plusieurs directions qui, elles-mêmes aboutissent à d'autres places où elles se subdivisent à nouveau.

Point de mire

Dans le but de manifester une plus grande clarté, les axes rayonnant à partir d'un carrefour donnent en point de mire des éléments remarquables de Paris pour faciliter le repérage. Ainsi le boulevard de Sébastopol butte-t-il sur le dôme de la chambre de commerce (dôme qui fut ajouté à cet effet) et sur le fronton de la gare de l'est.

Ainsi le baron Haussmann dévia-t-il de son axe le boulevard Saint Michel pour le mettre en perspective sur la flèche de la Sainte-Chapelle.

Les exemples sont nombreux de ces éléments point de mire qui peuvent parfois s'élever à l'échelle de la ville comme le colossal arc-de-triomphe de l'Etoile haut de 50m, ou comme la tour Eiffel, véritable pyramide dématérialisée de 300 m de hauteur.

Ces éléments point de mire sont eux aussi remarquablement hiérarchisés. A la tête de ceux-ci, les bâtiments largement isolés tel que l'Opéra, Notre-Dame, le Louvre, les Invalides, le Panthéon ... hors d'échelle humaine, symbole du pouvoir.

Viennent ensuite les gares, grands musées, grandes écoles, mairies annexes, ... isolés mais d'une géométrie plus simple, puis les hospitaux, casernes, églises périphériques, ... isolée et qui se distinguent du tissu urbain par quelques détails monumentaux, enfin les édifices publics intégrés dans l'îlot d'habitation et qu'un simple "hors d'échelle" d'une fenêtre, d'une porte, ... permet de reconnaître comme tel dans la continuité de l'alignement.

Monuments signaux

Quant au tissu urbain, il se distingue par sa profonde continuité à la limite de la monotonie, à l'image de la basse continue d'une composition musicale, et par une hauteur constante et règlementée qui met d'autant mieux en valeur les bâtiments exceptionnels de 1ère catégorie que ceux-ci émergent de cet océan de toitures des immeubles d'habitation par d'imposants effets de masse, de coupole, de flèches et de toitures hors d'échelle, servant alors de phares pour un repérage efficace de l'espace.

Silhouette

Sans doute les perspectives très longues ont-elle obligé ces grands monuments point de mire à abandonner une richesse de détails qui ne pourrait être perçue que de près pour adopter un jeu articulé de volumes simples et grandioses qui caractérise particulièrement chaque bâtiment de très loin. Qui ne reconnaît les profils de la tour-Eiffel, du Panthéon, de l'Opéra, ... ils sont universellement connus. Paris possède ainsi une silhouette exceptionnelle de bâtiments singuliers qui rythment régulièrement le paysage et signalent ainsi les grands carrefours en étoile.

Nous voyons à quel point le sens de la hiérarchie, du dosage, de l'échelle juste à donner aux éléments parviennent à manifester avec clarté la structure urbaine.

Paris est une ville qui montre une totale clarté d'organisation.

Echelle de quartier
Echelle de capitale

Paris, vu du sol présente deux échelle différentes: une échelle humaine qui correspond à un urbanisme de quartier, aux rues étroites et aux places modestes dont la taille semble adaptée aux besoins, et une échelle de capitale où les espaces sont à l'échelle de l'Idée et n'ont pas le sens de la mesure humaine.

Paris a en effet une prédilection pour les axes gigantesques en perspective sur l'infini. Aucune ville du monde ne possède des espaces aussi grandioses, aussi triomphal que l'axe qui se déploie à partir du Louvre vers les Champs-Élysées, aussi prestigieux que la Seine bordée de grands monuments.

Echelle de capitale

C'est au XVI^e siècle, alors que Paris est encore une ville close et sans perspective qu'apparaît la nécessité de créer de nouveaux espaces qui soient à la mesure de la puissance du souverain et qui puissent exprimer un nouvel idéal monarchique.

Sous François I, avec la construction des premiers quais, Paris va s'ouvrir sur la Seine. Le fleuve, nié pendant le Moyen-Age va alors s'intégrer à la composition urbaine générale de Paris et devenir l'axe infini, la voie sacrée sur laquelle vont s'accoster au cours des siècles les grands espaces monumentaux, démesurés pour l'homme mais à la mesure des absolus qu'ils incarnent: l'Armée avec l'Hôtel des Invalides et l'Ecole militaire, la littérature avec l'Académie française, la démocratie avec l'Assemblée Nationale, la culture avec de nombreux musées, etc ...

Notion d'absolu

Paris, dans son ensemble, joue avec la notion d'absolu.

Les premières opérations d'urbanisme vraiment originales et qui marqueront un bouleversement par rapport à l'urbanisme du Moyen-Age fut la création des premières places royales.

Places royales

Ce sera sous Henri IV la place royale carrée (actuelle place des Vosges), la place Dauphine triangulaire, la place des Nations semi-circulaire non réalisée, puis sous Louis XIV la place des Victoires circulaire et la place Vendôme octogonale avec au centre les statues équestres des souverains.

Ces espaces vont donner une image grandiose de l'absolu monarchique introduisant dans le Paris moyennageux et irrationnel un nouveau type d'espace rationnel géométrisé. La place autrefois lieu de communication et d'échange par excellence devient un cadre majestueux à la statue du roi, un magnifique écrin capable d'exhaler sa gloire.

Son oeuvre dans les mathématiques fut capitale. Il réforme le système d'écriture des équations et $(1R + 4A - 7C)$ devient alors $(x + 4x^2 - 7x^3)$, ceci afin d'accroître la clarté.

Il s'intéresse à la géométrie analytique et grâce au repère orthonormé cartésien, il transforme le problème de géométrie classique en un problème d'algèbre par la mise en équation des figures géométriques. Il transforme également le problème d'algèbre en un problème de géométrie, ce qui le conduit aux premiers calculs intégraux.

Champs Elysées
Descartes

Avec le "Discours de la méthode", Descartes introduit le siècle des Lumières, moment où Paris commence à éclater et siècle cartésien par excellence.

Paris éclate grâce à la dynamique de ses axes géométrisés qui se perdent à l'infini.

La place Louis XV, actuelle place de la Concorde n'est pas une place fermée comme la place des Vosges mais un espace dynamique, ouvert sur l'infini et qui reprend les principes d'ordre, de hiérarchie, de repère orthonormé cartésien.

Cette rationalité géométrique impressionnante de la place de la Concorde et des Champs-Élysées, où rien n'est laissé au hasard, n'a d'autre but que de montrer que la raison s'étend partout, au delà de l'horizon: à l'infini.

Ici la beauté résulte de la discipline que la raison et la géométrie ont imposé aux éléments et en particulier à la nature.

Ici, géométrie et beauté ne font qu'un.

La raison est partout, même qu'en elle n'a pas lieu d'exister afin que tout exprime la raison.

Napoléon III,
Haussmann

Certes, les grandes compositions monumentales laissées par l'Ancien Régime se situaient aux portes de Paris et n'ont en rien clarifié le dédale de la ville moyennageuse. C'est Napoléon III et Haussmann qui, reprennant les conceptions de l'urbanisme illimité de Louis XIV, les appliquent à une vaste échelle et tracent avec une netteté mathématique, une vaste croix dans le Paris moyennageux, gigantesque repère cartésien remplaçant l'ancienne croisée.

A partir de cette croix, partent d'autres axes parfaitement hiérarchisés et géométrisés qui structurent l'ensemble de la capitale, manifestant le besoin d'ordre et de classement hérités de la pensée scolastique et de Descartes.

Urbanisme solaire

Haussmann et Napoléon III se sont inspirés de Versailles pour organiser Paris: l'urbanisme parisien est un urbanisme solaire.

Le soleil est source de lumière de chaleur et de vie, c'est lui qui dispense les bienfaits sur terre. Par son rayonnement, il symbolise l'intelligence en ce qu'il rend chaque chose perceptible, il figure également l'espace organisé et lumineux échappant au chaos de la nuit.

Traditionnellement, les rayons solaires sont liés au chiffre 7 correspondant aux 6 directions de l'espace et à la dimension extra-cosmique figurée par le centre lui-même.

Mais écoutons Louis XIV en parler lui-même: - "Je crois que, sans m'arrêter à quelque chose de particulier et de moindre, la devise que j'ai gardé depuis et que vous voyez en tant de lieu devait représenter en quelques sorte les devoirs d'un prince et m'exciter éternellement moi-même à les remplir. On choisit pour corps le soleil qui dans les règles de cet art est le plus noble de tous et par la qualité unique, par l'éclat qui l'environne, par la lumière qu'il communique aux autres astres qui lui compose une espèce de cour, par le partage égal et juste qu'il fait de cette lumière à tous les divers climat du monde, par le bien qu'il fait en tout lieu, produisant sans cesse de tout côté la joie, la vie et l'action, par son mouvement sans relâche, il paraît néanmoins toujours tranquille, par cette course constante et invariable dont il ne s'écarte jamais, est assurément la plus belle image d'un monarque" - .

A Versailles, tout rayonne à partir de la croisée des axes NS et EO, où se trouvait la chambre du roi, pôle par rapport à quoi tout se situait et trouvait sa raison d'être, véritable coeur de la France. Depuis, Paris est devenu le noyau central autour duquel tout tourne, tout gravite, et a repris le symbolisme solaire avec ses places carrefours-étoile et ses grands monuments vers lesquels convergent un rayonnement de voies rectilignes.

Ainsi, se diriger vers l'Opéra Garnier, c'est cheminer vers un absolu qui est la Musique. A son sommet, Phoebos-Appolon - l'Appolon soleil - dresse sa lyre au dessus du dôme de cuivre où 16 rayons émanent d'un couronnement doré: l'Opéra, au centre d'un rayonnement de voies devient soleil.

Dans le même esprit, avancer vers l'Arc-de-Triomphe au centre d'un rayonnement de 12 avenues, c'est cheminer aussi vers un absolu éclatant.

Place de la
Concorde

De même, la place de la Concorde participe du symbolisme solaire.

Avant la révolution se trouvait la statue de Louis XV, représentant de l'absolu monarchique, placée à la croisée des axes NS et EO mais également axe vertical puisque le sacré de Reims fait du roi le médiateur entre le ciel et la terre.

L'obélisque de Louqsor qui remplace la statue déboulonnée perpétue le caractère solaire de la place puisqu'il représente selon la tradition égyptienne un rayon de soleil pétrifié.

En cela, Paris, ville solaire s'oppose à Venise, ville lunaire.

Paris, dans ses grands espaces est constamment à la recherche du principe originel dont tout pourrait émaner.

Paris est une recherche constante d'absolu.

Mais c'est surtout dans son axe ouest partant du Louvres vers l'Arc-de-Triomphe que Paris va tenter d'exprimer le nouvel idéal philosophique qu'est la Raison.

La composition commence par le nouveau Louvre de François I, achevé sous Louis XIV et dont la façade extérieure de Perrault, tendue horizontalement à l'extrême va servir de cadre rigide à la cour carrée, creuset d'où va partir la gigantesque impulsion vers l'ouest, impulsion que vont concrétiser Le Notre, Gabriel et le XIX^e siècle qui fera tomber, avec le soulèvement de la Commune, l'"écran" du Palais des Tuileries incendié, permettant ainsi à la vision de se projeter depuis le Louvre jusqu'au delà de l'Arc-de-triomphe, sur l'infini du ciel.

En effet, l'axe ouest développe sans interruption une série d'espaces s'enchaînant les uns dans les autres de façon télescopique grâce à une ponctuation de places-carrefour où la croix est omniprésente, espaces d'éclatement qui redynamisent sans cesse l'axe vers l'infini tout en donnant naissance à des axes secondaires de part et d'autre de l'axe principal afin de transmettre ce dynamisme à l'ensemble de l'espace parisien.

Ainsi, la Cour Carrée du Louvre compose avec les 4 dimensions de l'espace: au nord, vers les rues de Rivoli et Saint Honoré, à l'est vers Saint Germain l'Auxerrois et la mairie d'Arrondissement, au sud avec sur la rive gauche de la Seine, l'Académie Française qui articule la rue de Seine vers le Palais du Luxembourg, et à l'ouest vers les Champs-Élysées.

Une fois franchie la Cour Carrée, l'espace s'élargit pour former la place du Carrousel avec, de chaque côté, les guichets du Louvre composant un axe transversal s'ouvrant à gauche sur la Seine et à droite sur le Palais Royal puis sur l'axe biez conduisant à l'Opéra.

Sur le grand axe ouest, l'Arc du Carrousel, échos du colossal Arc-de-Triomphe de l'Etoile à près de 3km de là marque l'entrée du jardin des Tuileries qui débouche sur la place de la Concorde, nouvel espace d'éclatement; tout se dirige avec un même élan sans faille vers cette place: la rue de Rivoli, le jardin et la Seine ont la même direction, comme si les éléments naturels avaient dû se plier aux exigences du dessin géométrique: la nature sauvage a fait place ici à une nature domestiquée soumise à des règles d'ordonnancement impliquant que la raison seule peut mener à l'harmonie.

La beauté et la fantaisie naissent de la géométrie.

La place de la Concorde dont la forme est un octogone placé dans un rectangle possède toutes les implications du 8, chiffre du passage d'un monde à un autre. La place éclate et donne naissance à de nouvelles directions. La Seine diverge alors son cours sitôt après la place. L'axe transversal mène à gauche vers l'Assemblée Nationale alors qu'à droite la perspective de la rue Royale aboutit sur l'Eglise de la Madeleine, elle-même pôle d'éclatement.

Mais si la place de la Concorde marque un passage par le fait qu'elle constitue un carrefour stratégique, c'est surtout par sa forme octogonale qu'elle compose un passage initiatique vers les Champs-Élysées. Il faut imaginer la place telle qu'elle fut conçue par Gabriel, c'est à dire formant un octogone complètement entouré de fossés hélas disparus, telle une île mythique, étape sur le chemin menant aux Champs-Élysées qui, dans la mythologie grecque, était le séjour enchanteur des âmes des morts, poètes, héros dont les vivants gardaient le souvenir.

L'impulsion donnée par la place à l'axe ascensionnel des Champs-Élysées lui permet d'atteindre d'un jet le sommet de la colline de l'Etoile avec sur son parcours deux espaces d'éclatements secondaires: on trouve d'abord la place Clémenceau qui donne accès d'un côté par l'Avenue Churchill aux Grands et Petit Palais puis par le pont Alexandre III aux Invalides, et de l'autre côté, par l'Avenue Marigny, vers la Présidence de la République et le ministère de l'Intérieur, puis on croise le Rond-Point des Champs-Élysées, carrefour de 6 voies.

Au sommet, la place de l'Etoile, rayonnante dans toutes les directions de l'espace avec ses 12 avenues telles une gigantesque roses des vents marque l'aboutissement des Champs-Élysées. Mais l'axe partant de la Cour Carrée du Louvre ne s'arrête pas là, l'Arc-de-triomphe de Chalgrin indique de nouveau une porte ouverte que l'axe franchit et que le ciel prolonge à l'infini.

Intronisation de
l'infini

Par cette voie triomphale, Paris intronise l'Infini.

Clos --- Illimité

On est donc passé en l'espace de 4 siècles d'un Paris moyennageux clos par un rempart, d'un Paris qui donne la vision d'un monde relativement compact et limité, où l'unique dynamisme se trouve dans les flèches des églises et de sa cathédrale exprimant ainsi les rapports passionnés entre l'Homme et Dieu, à un Paris tout à fait baroque où le dynamisme n'est pas vertical mais horizontal, où les perspectives se perdent à l'infini et qui reflète une rupture entre l'Homme et Dieu au profit d'une recherche d'un nouvel absolu rationnel.

Absolus
théologique,
monarchique,
rationnel

Dans un premier temps, l'absolu théologique fut remplacé par un absolu monarchique et, détail signifiant: l'Eglise de la Madeleine qui aurait été au Moyen-Age orientée vers Jérusalem, se plie ici à la composition et ne trouve de sens qu'en se tournant vers le centre de la place de la Concorde, là où se trouvait la statue de Louis XV, abandonnant ainsi son orientation sacrée.

Puis la quête de la rationalité semble avoir accéléré au XVIII^e siècle le cours de l'histoire: les philosophes des Lumières refuse l'absolu monarchique et invitent, comme le propose Jean-Jacques Rousseau - "l'Homme à ne pas régler son comportement selon la morale chrétienne mais selon sa raison"- Ils pronent un état fondé sur un rationalisme politique et l'égalité de tous, où le pouvoir ne relève pas d'un droit divin mais émane du suffrage universel, où les Idées puissent faire l'objet d'un débat ouvert avant toute décision.

Vont donc se greffer sur l'axe qui va du Louvre à l'Arc-de-Triomphe tous les instruments d'un état démocratique: le Sénat, l'Assemblée Nationale, la Présidence de la République, les principaux ministères, les grands palais d'exposition consacrant les grands noms de la culture française, les musées, le mémorial du soldat inconnu: c'est à dire: tout ce qui est l'essence et la finalité d'un état moderne.

La dynamique de l'axe ouest exprime la confiance en un sens positif de l'évolution historique, confiance de l'Homme prenant en main librement et en toute conscience son destin.

L'axe ouest, c'est l'axe du triomphe de la Raison.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, Paris a affiné ses grands espaces. Ainsi l'axe partant de l'Ecole militaire a gardé quelques souvenirs des grandes expositions qui enrichissent la composition de nombreuses implications symboliques. On y retrouve les notions d'axes, de croix attachées aux centres secondaires qui ponctuent l'axe principal, les notions d'absolu et en particulier d'absolu technologique qu'incarne la Tour Eiffel dont la forme d'obélisque ou de pyramide dématérialisée évoque la notion de centre du monde. L'aboutissement vers l'infini est ici magnifiquement traité par le Palais de Chaillot qui, bien mieux que l'ancien Trocadéro, compose avec le ciel en formant avec ses 2 grands bras une porte sur l'infini.

Mais là encore, les voies haussmanniennes rectilignes aux alignements de façades uniformes vont clarifier l'organisation et constituer les limites repérables des arrondissements et des quartiers.

Ainsi, le XIII^e arrondissement limité par la Seine et les Boulevards de l'Hôpital, Saint Marcel, de Port-Royal et les rues de la Santé et de l'Amiral Mouchez est-il subdivisé en 4 quartiers (de la Salpêtrière, de la Gare, Croulebarbe et Blanche-Maison) par une croix de Boulevards et d'Avenues parfaitement rectilignes (Bds de la Gare et Blanqui de direction est-ouest, et par les avenues des Gobelins et de Choisy nord-sud), quartiers que réunit, à l'intersection des axes en croix, la place d'Italie rayonnante où se trouve la Mairie du XIII^e arrondissement.

Unité de vie

Quant à la notion d'unité de vie, elle n'est pas aussi déterminée que la paroisse vénitienne entourée d'un canal: à Paris, son contour est flou et les centres d'intérêt de proximité d'une population de 1000 habitants regroupée dans quelques îlots d'habitations se limitent le plus souvent au café-tabac du coin et à la boulangerie toute proche. Ce sont les arrondissements et les quartiers qui sont ici les plus repérables.

L'île Saint Louis isolée par la Seine représente l'unité de voisinage type avec ses 2 unités de vie situées de part et d'autre de la rue des deux ponts qui lie l'ensemble et concentre les commerces quotidiens.

Car à Paris, c'est une rue extrêmement animée qui crée le centre de l'unité de voisinage et l'espace de rencontre.

Si on examine maintenant le quartier sud-est du XIII^e arrondissement (celui de Maison-Blanche), on remarque que c'est dans la partie centrale de la rue de Tolbiac, véritable colonne vertébrale du quartier sur laquelle se greffent la plupart des rues, que se concentrent l'animation et les commerces quotidiens de l'unité de voisinage, plus particulièrement entre la poste, l'église et l'école.

Dans le 4^e arrondissement, la rue Saint Antoine dans sa portion comprise entre l'église Saint Paul-Saint Louis et le Temple, constitue le centre de convergence commun à plusieurs unités de voisinage et y regroupe la plupart des fonctions importantes (de nombreux commerces, le marché, l'école, l'église, le temple, la poste, ...).

De part et d'autre de la rue Saint Antoine, le quartier juif avec pour centre la rue des rosiers, le quartier de l'Arsenal, le quartier Saint Paul sont structurés par des rues qui se greffent perpendiculairement à la rue Saint Antoine pour en faire le lieu de passage obligé, l'espace de regroupement de l'ensemble. La rue Saint Antoine se prolonge ensuite par la rue de Rivoli où se trouvent les fonctions générales de la ville.

Les grandes voies haussmanniennes rectilignes dont le but est de relier chaque point de Paris entre eux sont conçues pour les déplacements rapides et ne peut fixer les commerces quotidiens qui ont besoin de l'intériorité d'un quartier pour se développer. Jean Loyer, dans son livre "Paris XIX^e siècle" compare ces grandes voies bordées d'immeubles répétitifs reliant les places-carrefour entre elles à un moment, une parenthèse d'"uniformité" et d'ennui entre les temps forts et exceptionnels des grandes places articulées".

Le boulevard est l'extérieur du quartier, il en est le dehors et l'apparence. A travers lui, le quartier donne à voir "sa façade avec autant de respectabilité et de cohérence qu'il lui est possible. Il est le lieu de passage, la vitrine et y concentre les commerces exceptionnels.

Derrière cette façade, l'intérieur d'un quartier est en total contraste avec l'extérieur: il est le pittoresque et le quotidien, il exprime la vie et le désordre, il y dévoile son âme et c'est souvent au centre des unités, dans les rues les plus étroites que vont se concentrer les petits commerces quotidiens: la rue Mouffetard en est un bon exemple.

Il semble donc que l'arrondissement comme le quartier oppose un extérieur rigide et unifié à un intérieur aux formes variées et pittoresques où la vie et le désordre peuvent s'exprimer - opposition qui permet à l'ensemble urbain d'assurer une complémentarité des fonctions et une lecture évidente de la ville.

on retrouve ce rapport d'opposition et de complémentarité dans l'ilôt parisien: celui-ci est très fortement limité extérieurement par l'alignement quasi-continu, l'unité des façades et l'absence de détail. Pourtant, l'intérieur de l'ilôt est constitué parfois de cours complexes remplies de végétation dans lesquelles débouchent les escaliers de desserte des logements, cours qui peuvent parfois se succéder, offrant des vues d'un pittoresque achevé comme la cour de Rohan, etc...

Comment pourrait-il en être autrement: l'extérieur régulier de l'ilôt imposé comme une forme intellectuelle en vue du grand "dessein parisien" a rejeté à l'intérieur toute possibilité d'exprimer la vie interne des immeubles: alors qu'à l'extérieur, les façades s'alignent et se dépersonnalisent comme une troupe de soldats au garde à vous, à l'intérieur de l'ilôt le besoin de densification et les nécessités fonctionnelles de transformer et d'améliorer les logements ont créé par ajouts successifs, des espaces variés et organiques, d'une tranquillité et d'une intimité absolue.

Cette dialectique cohérente entre un besoin de clarté du "dessein" et la nécessité de permettre à la vie interne de s'exprimer se lit aussi dans l'élévation des immeubles: jusqu'à la hauteur règlementée des gouttières, les façades sur rue sont uniformes et continues mais au dessus, la complexité des toitures, les nombreuses cheminées, les surélévations successives laissent exprimer la volonté d'individualisation et créent une vibration très forte qui s'oppose à la staticité de la base en maçonnerie.

Il semble d'ailleurs, à la vue de certains bâtiments comme la Samaritaine où la base simple contraste avec la richesse des étages supérieurs, que cette opposition/complémentarité bas/haut ait donné naissance à une esthétique typiquement parisienne. En effet, comme le remarque Jean Loyer, -"le bourrage des parcelles et la surélévation des constructions qui ont affecté aussi bien des maisons, des immeubles ou des hôtels particuliers n'a fait qu'amplifier l'apparente opposition entre un extérieur ou une base rigide et un intérieur d'ilôt ou un haut complexe"-, ce qui paraît être une constante de l'urbanisme parisien.

Chambord

On perçoit cette opposition/complémentarité à Chambord où le château dont le plan hérité des anciens château-forts paraît très rigide et rationnel; à la base simple se superpose la vitalité irrationnelle des toitures et cheminées.

Bas et haut s'opposent également par la différence des échelles puisque la base maçonnée est à l'échelle très vaste du parc tandis que les toitures sont vécues dans un rapport de proximité, comme si on se trouvait dans un village miniaturisé, intime, avec ses petites ruelles bordées de maisonnettes.

Versailles

On perçoit la même opposition/complémentarité dans les jardins de Versailles. Ceux-ci sont compartimentés en îlots réguliers par un quadrillage d'allées rectilignes. Pourtant, à l'intérieur de ces compartiments existe une richesse d'espaces, tout un monde intime et sensuel d'allées menant à des grottes, de labyrinthes où l'on peut se perdre, de petits théâtres, de salles de bals où l'illusion prend le pas sur la réalité.

Ces grandes allées rectilignes, espaces de la rationalité et des normes sociales semblent être indispensables pour permettre à l'irrationnalité de s'exprimer, à la sensualité de se débrider; mais cela à l'intérieur d'un cadre, de façon contrôlée, sans débordements excessifs, sans risquer dépasser les limites du convenable.

Ce besoin de rigueur et particulièrement sensible chez Sade; il y a dans ses oeuvres une symbolique des nombres tout à fait cartésienne. II impose constamment à ses héros un ordre rigoureux, une progression mathématique dans le déroulement de leur passion, conditions pour atteindre à l'ivresse la plus profonde. Que le désir s'éveille et aussitôt: -"Mettons un peu d'ordre à tout cela"- et après son tumultueux assouvissement et le dérangement final du "tableau": -"Asseyons nous et dissertons, ce n'est pas tout d'éprouver des sensations, il faut encore les analyser"- .

Cette dialectique entre rationalité et irrationalité s'inscrit dans le droit fil de la tradition française et on trouve à Paris ce principe d'une géométrisation très forte de l'espace qui contient ou soutient la vibration, le mouvement, l'irrationalité.

A Paris, c'est l'Idée rationnelle qui est la base et la clef de tout.

Quais de la Seine

La vision des quais de la Seine ou le profil d'une rue parisienne évoque cette notion de base organisée et régulière qui se prolonge verticalement par le jeu irrationalnel et vibrant des toitures et cheminées.

Paris est une montée constante et cette dématérialisation vers le haut entraîne la valorisation du Ciel de Paris - Paris est une constante évaporation.

C'est un des aspects les plus expressifs de Paris et il convient d'en prendre conscience: car la façon dont chaque chose se fond l'une dans l'autre horizontalement par le jeu des perspectives et verticalement par la dilution dans le ciel ne pouvait donner que l'Impressionnisme.

Combien de sites parisiens ont inspiré les impressionnistes: ce qui les intéressait: c'était le mouvement, les trépidations des Boulevards, les variations de la lumière, les fumées des locomotives Gares Saint Lazare.

Une rue de Paris est un tableau impressionniste. Dans le tableau: "la rue Montorgueil" de Claude Monet, chaque élément est représenté par des taches pour participer à l'effet d'ensemble. Immeubles, fenêtres, drapeaux, badauds perdent leur individualité et se fondent en un tout continuellement changeant. Tout est transition et mouvement. Verticalement: le sol de la rue où circule la foule se change en parois verticales d'immeubles et de fenêtres et se métamorphosent ensuite en toitures, cheminées puis en ciel. Horizontalement, les drapeaux du premier plan se succèdent en touches colorées entraînant une impulsion en profondeur qu'accroît la foule et la rue vue en perspective.

Décomposition/
recomposition:

L'esprit scolastique est omniprésent - il l'est dans l'Impressionnisme comme dans le Pointillisme de Seurat qui décompose les tons en leur éléments constitutifs que l'oeil recompose ensuite.

A Paris, c'est l'esprit gothique qui prévaut.

Paris n'est pas une ville classique. Il y a certes une rationalité mais celle-ci ne sert que de cadre au développement d'une irrationalité, n'a d'impact qu'en 2 dimensions -en plan- pour engendrer une plus grande clarté.

Mais dès que les espaces se déploient en 3 ou 4 dimensions, Paris devient une ville dynamique qui valorise la profondeur, qui intègre le ciel à ses espaces, qui intronise l'infini - infini qui est une notion spécifiquement Baroque -.

La rationalité devient la dimension cachée de la ville comme il y a également dans l'église gothique une raison cachée qui organise la composition.

On peut suivre de Notre-Dame au Paris du XIX^e siècle le développement d'une tradition.

Tout semble déjà inscrit, en germe dans la cathédrale où même dans un détail aussi particulier que la rosace: n'y trouve t'on pas le symbolisme de la croix, du cercle, de l'étoile aux 12 rayons; ne possède t'elle pas le dynamisme de la roue et le rayonnement lumineux du soleil :

Paris est une rosace de cathédrale gothique.

BRUGES

existence d'un
réseau de villes

Quand Baudouin de Flandre releva à partir de 883, son comté ruiné et exangue après plusieurs années d'occupation viking, il commença par couvrir son territoire allant de la mer du Nord à l'Escaut, d'un réseau très serré de points fortifiés capable d'assurer la sécurité, réseau qui fut à l'origine de la renaissance urbaine et économique des Flandres.

Ainsi, à la différence de Sienne, Venise, etc... qui étaient au début du Moyen-Age, des Villes-Etats, Bruges faisait partie au sein du comté de Flandre d'un réseau dense de villes de relative importance, sans prédominance de l'une sur l'autre, sans qu'aucune ne puisse prétendre devenir une capitale à part entière.

N'oublions pas que la Flandre ne fut jamais indépendante puisque, placée dans le contexte féodal, elle relevait de l'autorité d'autres pays.

Une étude de Bruges, et en particulier de l'urbanisme flamand envisagé comme support de significations, nous permettra de dégager des critères d'analyse qui pourront s'appliquer aux autres villes flamandes comme Gand, Courtrai, Lille etc.. et nous n'hésiterons pas à nous y référer si la vision de leur espaces urbains nous paraît plus explicite; en effet: il en est des villes comme des personnes ou des civilisations: les traits qu'elles possèdent en commun constituent le "fond culturel", mais certains traits se retrouvent plus ou moins dans certaines villes, traits qui déterminent une prédominance caractéristique; aussi est-il important de se référer à des espaces hors de pair, choisis dans d'autres villes flamandes, si l'on veut illustrer ce discours avec le maximum de clarté.

éthymologie

Ethymologiquement, Flandres signifie "terre conquise sur la mer" et Bruges serait une dérivation du mot "débarcadere".

importance du site

Voici qui pourrait résumer ce qui façonna le destin de Bruges puisque le site se trouve à proximité d'un bras de mer en voie d'ensablement: Pour pallier à la régression marine, Bruges dut construire un avant-port satellite: Damme, où les marchandises étaient transbordées dans des bateaux plus petits reliant Bruges par un canal; mais très vite cet avant-port fut lui-même ensablé obligeant les Brugeois à recommencer l'opération plus loin à Sluis, mais sans plus de succès.

Vers la fin du Moyen-Age, les navires de plus en plus lourds lui préférèrent sa concurrente Anvers; commence alors le déclin économique de Bruges et ce n'est pas le nouveau port de Zeebruges, fondé au début du XXème siècle qui lui permit de rattraper son retard.

confrontation avec
la nature, la
réalité

On voit donc qu'à Bruges, les données topographiques vont marquer l'évolution urbaine.

Certes, chaque ville subit les influences du site, du contexte physique et politique; et l'Homme qui hérite heureusement d'une faculté d'adaptation de son comportement, sait oeuvrer et agir sur ce contexte pour en faire un espace existentiel qui permette son épanouissement. Mais ici, le problème de la confrontation quotidienne et inévitable à une réalité difficile et ingrate, à une réalité qui nécessite un effort continu et la recherche d'une efficacité maximale semble avoir eu un retentissement psychologique exceptionnel.

Les flamands du Moyen-Age ont réussi à faire de leur province une puissance industrielle et commerciale, mais au prix d'une lutte opiniâtre contre le milieu naturel, d'un combat acharné pour une indépendance politique et économique sans cesse remise en cause.

Jamais la Flandre ne fut indépendante mais ce n'est pas ce qui l'empêcha d'acquérir une identité très forte et d'élever sa culture au rang des plus grands courants créatifs.

structure urbaine

Analysons maintenant la structure urbaine de Bruges. Nous avons développé la notion d'"urbanisme de communication" et vu les différents niveaux de regroupement des individus au sein du foyer, des unités de vie et de voisinage, du quartier ...etc. Il est évident que pour chaque ville, selon les cultures, le site, l'histoire, un équilibre s'installe entre ce qu'on peut appeler la "sphère individuelle" et la "sphère collective". A Paris, par exemple, la raison d'état a marqué la ville comme nulle part ailleurs et a déterminé un urbanisme de Capitale: la "sphère collective" y est très forte et l'image la plus marquante est celle qui régit la ville entière, avec ses grands systèmes d'avenues, de boulevards, de carrefours en étoiles, etc... A Bruges, c'est l'opposé: c'est "la sphère individuelle" qui semble dominer et c'est la cellule de base: la maison, qui est la plus marquée.

maison
individuelle

Certes, il existe ici aussi d'autres niveaux de regroupement des gens comme les paroisses avec leurs églises ou les quartiers, mais à la différence de Venise, ces paroisses ou quartiers n'ont pas engendré de formes urbaines particulières. A Bruges, l'élément le plus caractérisé est la Maison.

Chacune d'elles est fortement individualisée par le décor, pourtant aucune ne domine véritablement l'autre car toutes sont basées sur le même modèle de la maison profonde avec une façade étroite surmontée d'un pignon. Il suffit de regarder une rue de Bruges avec sa succession de maisons bien distinctes l'une de l'autre, et formant cependant une vision cohérente, pour comprendre que la vie communautaire dépendait du respect des volontés et droits de chacun et nécessitait une atomisation du tissu urbain.

Bruges, qui était une des plus importantes villes d'Europe, se composait uniquement de maisons individuelles, il n'y avait aucun immeuble de plusieurs logements.

béguinage=ville
miniature

Ainsi le béguinage, communauté de vieilles dames, ne constituait pas un bâtiment unique, mais regroupait dans un vaste espace enclos d'un mur percé d'une porte très travaillée, de nombreuses petites maisons individuelles précédées d'un jardin ou d'une cour qui s'ouvraient sur une ruelle ou une place ou, comme à Bruges, sur un espace gazonné planté de tilleuls, à l'image d'une ville miniature avec son église, sa place, ses murs de fortification.

Pour les vieillards et les nécessiteux, les corporations construisaient également des rangées d'étroites maisons individuelles: "les maisons de Dieux". Elles étaient répétitives et d'une taille minime, mais avaient toutes les caractéristiques indispensables de la "Maison" avec: une porte, une fenêtre, un toit avec une fenêtre surmontée d'un pignon, une cheminée, un jardin.

siège de
corporation, de
consulat

De même, les sièges de Consulat ou de corporation n'ont pas l'aspect monumental qu'on leur connaît en Italie ou en France: Ils reprennent comme modèle: la Maison, mais simplement un peu plus grande et un peu plus richement décorée, rappelant ainsi qu'ils doivent être avant tout des foyers aux dimensions humaines.

influence limitée
du Baroque

La communauté flamande semble trouver sa cohésion dans la volonté irréductible de tous de préserver l'autonomie de chacun, volonté qui a entraîné jusqu'au XIX^{ème} siècle une absence complète d'ensemble urbain monumentaux où tous les éléments se plient aux nécessités de la composition.

Ici, pas de place ordonnée pour mettre en valeur une statue, une église, un palais, etc...; la vague déferlante de la Contre-Réforme et du Baroque toucha certes les villes flamandes, mais nous sommes loin des grands effets scéniques français, allemands ou Italiens. Comme partout ailleurs, la Flandres éleva évidemment des Eglises baroques, mais leur impact psychologique s'arrête aux limites du sanctuaire et les maisons voisines ne semblent pas faire échos à la rhétorique grandiose du Catholiscisme triomphant.

La Grand-Place de Bruxelles qui présente pourtant un ensemble de grandes demeures ne forme pas, non plus, une composition d'ensemble unifiée, et on ne trouve en Flandres aucune de ces "Viae Triomphales" où n'auraient d'ailleurs défilé que des troupes d'occupation étrangères.

La ville flamande n'est pas un organisme monumental et reste insensible au discours persuasif du Baroque quand il cherche à faire partager par tous les mêmes opinions.

évolution de
Bruges

La structure urbaine de Bruges "intra-muros" semble déterminée par son évolution en 3 temps correspondant aux 3 enceintes successives.

le burg

Le noyau primitif rectangulaire était constitué par le "BURG": château fortifié des comtes des Flandre entouré par les deux bras de la rivière Reye. Devant le château et au carrefour des grandes voies de communication, la place du marché (ou Mark), autour de laquelle se fixèrent les artisans et commerçants, deviendra le pôle de croissance urbaine.

Cette place, espace central trapézoïdale aux angles de laquelle partent ces grandes voies de communication deviendra le centre du réseau rayonnant des rues principales.

2ème phase
d'expansion

Dans un deuxième temps, Bruges, ville libre en pleine expansion, élève une nouvelle enceinte englobant du même coup les 2 anciennes paroisses de St Sauveur et Notre Dame. Pour cela, le cours de la rivière est détourné pour alimenter les fossés des nouvelles fortifications.

A l'embouchure de la Reye, une cité portuaire satellite: Damme, est construite pour permettre le transbordement des marchandises dans des bateaux plus petits qui peuvent remonter la rivière vers Bruges. Là, les marchandises transitent par les services des douanes puis empruntent l'ancien cours de la Reye pour atteindre le marché fluvial couvert qui enjambe la rivière et où elles peuvent être déchargées à l'abri des intempéries, en plein coeur de la ville, et y être vendues ou entreposées. Ces embarcations qui venaient d'être déchargées pouvaient être immédiatement remplies de marchandises (des draperies en grande partie) destinées à l'exportation car, à l'étage, étaient installés les dépôts et magasins de draps. Ce marché couvert aujourd'hui disparu, bordait la Grand-Place: ou "Mark" (place du marché).

Le siège de la corporations des portefaix (qui chargeaient et déchargeaient les bateaux), la loge où se rassemblaient les Bourgeois, les consulats et missions étrangères se sont regroupés près de la douane pour d'évidentes raisons pratiques de proximité, et dans la Vlamengstraat: rue menant de la douane vers la Grand-Place, se trouvait l'Hôtellerie "Van der Beurs" qui se tenait à la disposition des marchands de tous pays pour qu'ils y règlent leurs transactions, préfigurant ainsi la 1ère Beurs ou bourse.

Le Mark a toujours été l'épicentre de l'animation commerciale. c'est là que se trouvaient les sièges des grandes corporations de marchands.

A proximité immédiate de la grand place, d'autres petites placettes servaient à des marchés plus spécialisés: marchés aux poissons, au blé, aux peaux, ... L'animation débordait dans les rues adjacentes au Mark et en particulier dans la Steenstraat qui conduisait à un vaste espace libre, à l'extérieur des remparts, desservi par un canal, et où se tenait la grande foire de Bruges.

Le Mark est dominé par le beffroi que chaque commune de Flandre essayait d'élever le plus haut possible car c'était dans cette tour qu'étaient gardés le trésor et les précieuses chartes garantissant les libertés communales chèrement acquises. Au pieds du beffroi, quelques bâtiments abritaient au rez de chaussée un marché et les services administratifs de la municipalité dans les étages.

séparation des
fonctions:
agora/acropole

Il est remarquable que cette place ne regroupait que des fonctions essentiellement commerciales et administratives: la cathédrale St Donatien, aujourd'hui disparue, la basilique du St Sang où sont gardées les précieuses reliques ramenées par le comte de Flandres lors d'une croisade, le petit Hôtel-de-ville réservé aux réceptions, le greffe civil, la prévoté (représentant le comte) étaient réunis sur une placette voisine, un peu à l'écart de l'animation commerciale.

On trouve ce type de séparation entre Place-Agora et Cathédrale-Acropole à Sienne mais pas à Venise où la tradition d'un empereur à la fois César et Pape a lié le Temporel et le Spirituel dans le même espace de la place St Marc. On trouve évidemment cette séparation dans l'Athènes Antique puisque c'est là qu'elle est apparue: l'espace de l'Agora s'organisa aux pieds des temples de l'Acropole quand la vie sociale cessa d'être codifiée par les oracles ou la volonté des prêtres: les grecs mirent en place un système politique basé sur des principes rationnels fondés sur l'égalité de tous et où les décisions étaient prises après des débats, au moyen des urnes.

JNL

3ème phase
d'expansion

Notre monde occidental a trouvé son origine dans ces espaces grecs où sont nés la politique ainsi que la philosophie, la comédie, la tragédie, et c'est le rôle de cette Grand-Place de Bruges, à l'instar de l'Agora d'Athènes, d'y réunir les protagonistes: bourgeois, gens de métiers et gens du peuple, qui lui permettront de rester une ville libre.

La troisième phase d'expansion commença au XIII^e siècle, avec la construction d'une nouvelle enceinte qui donna à Bruges la forme organique d'un ovale parfait. Dans ces nouveaux espaces libres intra-muros autour de la vieille cité se développa une couronne de nouvelles paroisses.

Mais pour faire face à l'ensablement du port de Damme, il fallu créer, à l'embouchure de la rivière Reye, le deuxième port satellite de Bruges: Sluis, distant cette fois de 15km. Entre la nouvelle et l'ancienne enceinte, côté opposé à la mer, la rivière: la Reye fut élargie et aménagée en port pour commercer avec l'arrière pays bien irrigué en canaux par lesquels se faisait le transport des marchandises, complétant ainsi l'organisation portuaire.

Vint ensuite une période de déclin qui figea Bruges dans son visage du Moyen-Age.

schéma
d'organisation
urbaine

Réduire le plan de Bruges à un schéma d'organisation est relativement simple malgré l'apparente complexité du tracé des rues; les voies de communication suivent un schéma évoquant la composition de la toile d'araignée: des axes principaux rayonnant à partir du centre auxquels s'ajoute le réseau secondaire complémentaire qui relie les rayons entre eux.

Avec un tracé irrégulier et tortueux caractéristiques des anciens chemins ruraux, ces axes principaux qui sont les voies les plus larges et les plus continues, sont facilement identifiables. En convergeant systématiquement vers la grand-place, ils permettent un repérage aisé de la ville. Reliant les portes de la ville et les quartiers périphériques à la Grand-Place centrale, ils sont les voies les plus fréquentées où se concentre l'animation commerciale avec des commerces plus spécialisés près du Mark alors qu'à la périphérie, ces voies deviennent des centres de quartiers avec les commerces de tous les jours.

anneaux et rayons
de canaux

A ces voies de circulation s'ajoute le réseau de canaux plus limité qu'à Venise, réseau qui n'assure qu'un rôle de transport de marchandises. S'il est plus réduit, c'est parce qu'il n'est formé que par le cours de la rivière à quoi s'ajoute les 2 anneaux des fossés de fortifications.

La structure de la ville peut donc se résumer à un ensemble de formes géométriques simples: un centre, des voies principales rayonnantes, les arcs des voies secondaires, à quoi se superposent les anneaux et rayons des canaux centrés sur le marché fluvial, sans oublier, en échos à la grande métropole, les deux villes satellites de Damme et Sluis qui se sont développées le long de l'axe fluvial reliant Bruges à la mer.

le centre

Dans ce type d'organisation, le centre de composition: c'est à dire la Grand-Place, devient le foyer d'où partent et arrivent tous les mouvements; c'est là que tout converge, c'est l'espace de rencontre et de communication par excellence. Située au carrefour des voies venant des autres grandes villes de Flandres, elle est l'aboutissement, et en attirant et concentrant en un seul point autant d'intérêts et d'énergie, elle devient centre de rayonnement et propage son dynamisme dans toutes les directions.

beffroi=axis
mundis

Si la Grand-Place est le centre de la ville, le beffroi, garant des libertés communales, véritable "axis-mundis" marque l'axe symbolique autour duquel la vie s'organise: l'axe symbolique qui permet la réunion des différentes parties de la ville; il devient le symbole de la loi organisatrice et de l'unité de la cité.

ville couronnée

En effet, à ses pieds se déploient en couronne les paroisses, du centre desquelles jaillissent vers le ciel les flèches de églises construites le plus haut possible et qui ponctuent le paysage, faisant de Bruges une ville couronnée.

réalité, nature

Mais quels sont les fondements de la civilisation flamande, peut-on en dégager quelques traits caractéristiques?. Ces particularités se traduisent-elles par des espaces originaux?.

Les Flamands, confrontés quotidiennement à un contexte difficile, y répondirent d'une façon originale et novatrice pour l'époque en adoptant face aux problèmes une attitude pragmatique: pour eux, la nature et le monde pouvaient devenir un champ d'expérience sur lequel l'homme avait la faculté de raisonner et d'agir; l'examen de la nature ouvrait la voie à la connaissance de la réalité. Cette attitude était nouvelle au Moyen-Age: en effet, les lettrés et intellectuels ne s'intéressaient qu'à la "Nature" que Dieu avait créée dans son infinie sagesse: celle du Paradis et non celle d'ici bas, souillée par le péché, pleine d'imperfections et qui ne pouvait les intéresser puisque son observation n'apportait rien à la compréhension de Dieu et de ses mystères. La Nature, pour reprendre les termes de Georges Duby, "était l'idée abstraite d'une perfection inaccessible aux sens. Pour eux, la nature était la forme conceptuelle en laquelle la substance de Dieu se révèle". Les représentations picturales d'un arbre, d'un rocher, chez Giotto par exemple, étaient conceptualisées à l'image d'un arbre idéalisé, d'un rocher idéalisé.

Le monde était pensé comme un ensemble de vérités indémonstrables et impénétrables.

Mais les Flamands, conscients qu'on ne pouvait connaître le monde que par l'observation, se réconcilièrent avec la nature, et vont être parmi les premiers à réhabiliter la réalité.

D'autres les ont accompagnés dans cette démarche: Saint François d'Assise ou des esprits éclairés comme le Franciscain Guillaume d'Occam invitèrent les gens à regarder autour d'eux les beautés du monde, beautés d'essence divine également dignes d'admiration.

La voie était ouverte à une observation de la réalité, à une science débarrassée de la métaphysique, mais surtout à un art réaliste.

On va déceler ce profond changement dans la représentation des objets qui, d'abstraite deviendra réaliste, attachant une attention infinie à la parfaite restitution des effets de matière, de couleur, de lumière, d'atmosphère mais aussi à l'expression des sentiments humains.

soucis du détail

Mais c'est surtout dans la reproduction des objets dans leur moindres détails que se révèle le sens aigu de la réalité chez les Flamands: on le verra dans la peinture flamande; mais en architecture et en urbanisme se perçoit également ce souci de l'objet maîtrisé jusque dans les moindres détails: certes, les maisons brugeoises ont des façades très étroites qui contribuent ainsi à engendrer une grande quantité de petits éléments décoratifs, mais même celles beaucoup plus importantes de riches bourgeois possèdent des détails miniaturisés de demeures de prince comme de petites tourelles, petits escaliers, galerie.... qui ne sont pas sans rappeler le travail précis et délicat des enlumineurs de manuscrits.

Les espaces brugeois sont, eux aussi, petits et miniaturisés: il n'y a pas d'effet de grande perspective car les rues au tracé irrégulier ne permettent que très peu d'échappées visuelles. Le seul effet d'infini obtenu ici se produit quand un premier plan de bâti qui arrête la vue est lui-même surmonté d'un "arrière plan" de toitures ou de pignons qui peut, lui aussi, être à son tour prolongé par un troisième plan de toitures, tours, flèches, beffroi, ... et cette échappée en plans successifs qui s'étagent et se dissolvent par une multitude de petits détails dans l'infini du ciel est caractéristique des espaces flamands.

Les espaces de Bruges sont miniaturisés, s'organisent en petits microcosmes; peut-être est-ce à cause de l'absence de planification que la vision est à ce point encombrée d'objets présentant tous une profusion de détails anecdotiques qui ne produisent jamais d'effet chaotiques?. Il suffit d'avancer de 10 mètres dans une rue de Bruges pour que la vision change entièrement, nous faisant passer dans un autre espace impliquant une vision infinitésimale de la réalité.

miniaturisation

Bruges est à l'image des tableaux de Van Eyck où la réalité est restituée avec une méticulosité infinie. L'artiste a représenté chaque détail avec une précision microscopique; mais c'est surtout l'utilisation qu'il fait des surfaces réfléchissantes bombées qui est significative de ce jeu de miniaturisation: dans l'"Agneau mystique" qui se trouve dans une des chapelles de l'église Saint Bavon de Gand, le peintre a représenté en détail sur un des infimes bijoux peint sur un des personnages, le reflet du vitrail qui se trouve à droite du polyptique. Dans "Giovanni Arnolfini et son épouse", c'est le petit miroir rond convexe situé au fond de la pièce qui renvoie l'image inverse de la totalité de la pièce avec de dos, les époux mais aussi l'image du peintre Van Eyck et d'un autre personnage, tous deux hors du champ de vue. Dans "la Vierge au chanoine Van dre Paele", c'est sur l'épaulette de la cuirasse de Saint-Georges que se réfléchit la silhouette du peintre.

perspectives non
centrés

L'étude de la réalité a permis aux peintres flamands d'opérer des progrès considérables dans la représentation de la nature: alors qu'à l'époque médiévale, l'espace est représenté comme un décor de théâtre, d'une façon assez irréaliste, idéalisée, sans effets de profondeur, où chaque objet semble plaquer sur la surface d'un mur de scène, les Flamands ont substitué à la fin du Moyen-Age, un nouveau mode de représentation où se perçoivent les trois dimensions. Ils ont créé un espace où ils pouvaient avoir l'illusion de se mouvoir, regarder le spectacle naturel, expérimenter: en d'autres termes: où ils pouvaient s'approprier la Création.

Découverte de la
perspective
différente à
Bruges et à
Florence

Mais, à la différence des Florentins qui construisirent scientifiquement leur perspective afin de restituer au mieux la réalité dimensionnelle (avec les règles du point de vue unique, de la ligne d'horizon, des points de fuite et des rapports de proportion entre la distance réelle entre l'observateur et l'objet, et sa distance apparente due à l'éloignement), les Flamands, peut-être moins réceptif au discours de Platon qu'à celui d'Aristote, vont construire par une approche lente et plus intuitive, un nouvel espace de représentation.

Ils portèrent leur attention à rendre cette mise en profondeur de l'espace en représentant les effets d'épaisseur de l'atmosphère, en restituant à merveille toutes les nuances de couleurs et de lumières, l'atténuation des couleurs au lointain due à la vapeur, le jeu des ombres portées, etc..., mais sans ressentir dans un premier temps la nécessité du point de vue unique et d'une perspective construite.

la Renaissance en
Flandres

Leurs villes sont à l'image de ces tableaux encombrés d'objets excessivement détaillés qui, parcequ'ils obéissent chacun à un point de fuite différent, se constituent en éléments uniques autonomes, sortes de petits microcosmes mais qu'un puissant sentiment de réalité synthétise en un tout homogène. Une simple promenade dans les rues de Bruges suffit pour percevoir ces enchainements de petits espaces urbains dont le parcours ménage constamment des surprises.

Ce n'est que peu à peu qu'ils ont découvert la perspective centrée construite au moyen de la géométrie euclidienne et qu'ils se sont sensibilisés aux nouvelles formes découvertes par la Renaissance italienne. Il y a eu également une "Renaissance en Flandre - Renaissance de l'intérêt pour l'Homme- mais leur sens de l'efficacité ne les a pas amené à rechercher un nouveau style en architecture: ils n'ont fait qu'interpréter les anciennes formules gothiques avec une nouvelle fraîcheur, en les humanisant avec une décoration finement exécutée, faisant évoluer le style vers une dématérialisation, un flamboiement excessif.

Aux aspirations qui conduisaient les italiens et les flamands vers un monde nouveau, les premiers adopteront le répertoire renouvelé de l'Antique, les seconds resteront, non sans un certain conservatisme, fidèle au gothique jusqu'à la fin du XVIème siècle.

montée vers le
haut

Si le peuple de Flandre a le sens de la réalité et de l'effort, s'il semble éprouver la nécessité d'une assise existentielle stable en donnant aux bâtiments un soubassement lourd et bien enraciné, Il montre dans le même temps la volonté irrésistible d'échapper à cette gravité de la réalité en dotant leurs constructions d'une grande vitalité; nulle par ailleurs au monde, on ne trouve autant de tours si fines, de flèches si élancées qu'en Flandres, autant de pignons en gradins qui forment comme une multitude d'escaliers qui montent au ciel.

Il résulte de chaque édifice une multitude de forces verticales dont la finalité semble être une volonté de s'abstraire, de transcender la réalité difficile, d'échapper à la terre pour monter vers le ciel, parfois dans une magnifique opération de transmutation; d'où, peut-être cette fidélité aux rythmes ascensionnel gothique, cette survivance de la dématérialisation flamboyante même en pleine civilisation baroque.

La volonté de transcender la réalité se retrouve aussi dans leur art pictural quasi hyper-réaliste: la façon d'examiner la réalité avec une lucidité inégalée jusqu'à et de la restituer avec la précision du microscope, la place, non plus dans le domaine de l'accessible mais immédiatement dans le domaine de l'humainement inaccessible; en effet: chaque objet que l'examen dépouille de sa dimension cachée et dont l'artiste a représenté tous les détails de sa réalité terrestre, retrouve, de par notre impossibilité d'en maîtriser les détails représentés, une dimension qu'il avait perdu: une dimension cachée, inaccessible à nos sens, infinie, et donc sacrée.

sacralisation de
la réalité

On retrouve sous une autre forme ce processus de sacralisation de la réalité dans les intérieurs qu'ont représentés la plupart des peintres flamands: chez les "époux Arnolfini" de Van Eyck, l'espace est emprunt d'ordre et de solennité: un homme et une femme expose leur bonheur et leur enfant va naître, un chien à leur pieds symbolise leur fidélité, et les pommes près de la fenêtre: le péché originel, les chaussures enlevées évoque la pureté du lieu, la bougie allumée rappelle la présence du Christ; tout est ordonné, tout est signifiant, tout est sacralisé au point que l'"instant de bonheur" surpris par le peintre semble s'éterniser et être situé ailleurs que dans le réel. Et pourtant, l'intérieur où se situe cette scène semble humainement accessible !.

De même, dans le tableau, "la Vierge de Martin van Nieuwenhoven" de Memling, la Vierge est humainement présente chez Martin van Nieuwenhoven, à ses côtés, comme l'atteste le petit miroir bombé disposé au fond de la pièce et qui reflète leur image de dos, côte-à-côte.

Comme il y a "Humanisation des figures divines", il y a, par voie de conséquence, "Sacralisation de l'Homme et de la Réalité". Panovski disait au sujet de ce jeu entre Réalité et Sacré dans la peinture flamande: "Tout ce qui est signifant revêt une forme réelle, toute réalité est saturée de significations", rejoignant Saint Thomas d'Aquin pour qui: "les objets visibles sont des métaphores matérielles pour des entités spirituelles".

notion de symboles
cachés

Chaque détail représenté a une signification symbolique, mais ces symboles restent très discrets: cette dimension "sacrée" est à l'image de l'intérieur des Arnolfini où la présence du Christ est révélée discrètement par la flamme de la bougie qui diffuse sa lumière. C'est le sens même de l'intimité des intérieurs flamands où l'on retrouve ces notions de microcosmos, d'espace saturé d'objets et de significations, mais dont le sens est voilé.

La réalité n'est pas une façon d'évacuer le sacré; au contraire, la présence de Dieu est diffuse, elle est répandue en chaque chose et plus les peintres flamands reproduisent la réalité, plus ils la sacralisent: chaque objet porteur de signification devient une métaphore spirituelle. Chaque oeuvre demande un décryptage car elle a un message spirituel à transmettre.

ex: la couronne

Prenons, par exemple un objet que l'on retrouve dans de nombreuses oeuvres: "la couronne", et voyons sa signification; la couronne confère à la personne qui la porte, une dignité, une élévation, une force supérieure qui l'assimile au rang de divinité. De par sa forme, elle unifie ce qui est en dessous d'elle: le terrestre, à ce qui est au dessus: le céleste.

Si on trouve le thème de la couronne dans de nombreux tableaux, comme dans "La Vierge dans l'église" et "la Vierge du chancelier Rolin" de Van Eyck, dans "la Cène" de Thierry Bouts mais d'une façon cachée: sous la forme d'un lustre doré suspendu au dessus de la tête du Christ, on le trouve aussi en architecture: Bruges joue avec le symbolisme de la couronne: on la trouve sur les cheminées de l'Hôtel-de-ville, dans la partie supérieure du beffroi, à mi-hauteur du clocher de l'Eglise Notre-Dame, etc..... Bruges, avec sa couronne d'Eglises et sa multitude de flèches ressemble à la Jérusalem Céleste que J. van Eyck a représenté dans l'"Agneau mystique": Bruges n'est plus une ville terrestre mais en est le prolongement céleste; Bruges est une ville couronnée.

On peut maintenant mesurer ce qui sépare Venise, aristocratique, où l'architecture reflète le luxe, de ces villes flamandes où la bourgeoisie enrichie est devenue le groupe social le plus dynamique et a su exprimer sa foi dans la réalité du monde.

ex: bourse de Lille

L'utilisation du symbole est un des traits caractéristiques de l'esprit flamand: penchons-nous sur la bourse de Lille.

Ce n'est qu'un îlot de 24 maisons individuelles répétitives de modèle traditionnel, élevées autour d'une cour entourée d'un portique sous lequel avaient lieu les transactions.

Le décor des façades est surchargé de sculptures dont le sens se révèle lié à la fonction: partout des guirlandes de fleurs; aux quatres entrées, des cornes d'abondance dispensent à profusion des fleurs et des fruits.

La corne d'abondance "était dans les traditions gréco-romaines, un symbole de fécondité et de bonheur, dans la suite des temps, elle est devenue l'attribut plutôt que le symbole de la libéralité, de la félicité publique, de l'occasion fortunée, de la diligence et de la prudence qui sont aux sources de l'abondance, de l'espérance et de la charité, de l'automne-saison des fruits, de l'équité et de l'hospitalité" (cf: Dictionnaire des symboles -Ed. Seghers).

Au sommet du petit campanile, une girouette dorée représente Hermès qui préside aux destinées du commerce. Dans le triangle du fronton au dessus des fenêtres et à la base des cariatides, des compositions végétales forment d'étranges masques monstrueux à la façon d'Archimboldo. Et sur toute les façades de la Bourse mais aussi sur celles de la Grand-Place, des guirlandes de fruits et de fleurs composent avec les masques pour donner à cet espace central un décor de fêtes ininterrompues. Là, chaque sculpture a une signification précise, comme dans les tableaux des primitifs flamands où chaque élément, chaque couleur fait partie d'un code symbolique précis visant à transmettre un message.

Ces façades sont saturées de significations; et, si le symbole apporte une connaissance plus profonde de l'oeuvre, il en accroît aussi profondément le mystère par la multiplicité des interprétations possibles.

mouvement
Symboliste

N'oublions pas que la Belgique fut aux XIXème et XXème siècles, une terre d'élection des grands mouvements symbolistes et surréalistes, avec Magritte, Delvaux, etc....

irrationnalité
dématérialisation

A partir de la fin du Moyen-Age, les villes flamandes construisirent des nombreux équipements publics, symboles de leur opulence: les hôtels-de-ville devinrent de précieux reliquaires comme à Bruges, Louvain, Bruxelles, ... se couvrirent de dentelles comme à Gand. Ces bâtiments se composent de modules identiques se répétant rationnellement, mais dont il ressort une impression d'irrationnalité des plus troublantes du fait de la profusion de détails et de la dématérialisation complète des surfaces: cette façon de refuser tout effet de surface est typique de la Flandre: on touche ici au fondement de la sensibilité flamande: c'est ce qu'on appelle la tradition.

Abord froid des
flamands

Le flamand est d'un abord froid. La Flandre n'est pas l'Italie et le flamand n'a rien de la sensibilité, ni de l'exubérance et du brillant des italiens:

Il n'est qu'à comparer les canaux brugeois et vénitiens pour saisir la différence de milieux: à Venise, l'eau est plus généreuse: c'est la mère nourricière mais aussi l'épouse; alors qu'ici, c'est un ciel souvent chargé de nuages qui s'y reflète et lui donne un aspect glacial, dur, sombre et hostile.

Le flamand a perdu cette spontanéité des sentiments et éprouve une sorte d'inquiétude latente. Face aux vicissitudes de la vie, il a adopté une intériorisation des sentiments qui l'oblige à vivre ses passions sans jamais les extérioriser, sans dépasser la limite de la confusion mentale, sans jamais atteindre le déséquilibre psychologique: il a les nerfs à fleur de peau et semble être au bord de névrose obsessionnelle (obsession du détail chez Van Eyck, du mal chez Bosch, etc...).

On ressent cette froideur des sentiments dans les tableaux de Breughel. Dans "la chute d'Icare", tous semblent indifférents au drame qui se joue; dans "le dénombrement de Bethléem", qui se soucite de la présence de la Vierge dans la foule? : chacun semble vaquer à ses occupations, parfaitement résigné, au point que le tableau semble fait de scènes indépendantes, isolées par la neige et qui se juxtaposent - scène de patinage - scène de chasses - scène de travail, etc... Chacun semble savoir ce qu'il doit accomplir, sans qu'il n'y ait le moindre échange verbal ou de regard.

On trouve cette froideur chez les personnages de Van Eyck, ou même de Delvaux, Magritte, Spillaert, etc... personnages qui semblent figés dans l'absolu, dans l'intemporel. Janos Vegh disait au sujet des Primitifs flamands: "leur style est caractérisé par la discipline et la sureté, il n'est jamais entamé par le débordement des sentiments ou le dynamisme de la composition". Il semble qu'en Flandre, le contact entre les gens ne s'établisse pas directement mais à travers un système de filtres sentimentaux ou, à un niveau supérieur, dans une sorte de communion d'esprit.

Peau
dématérialisée

Lorsqu'on examine les personnages représentés dans les tableaux de Primitifs flamands, ceux-ci n'expriment aucune sensualité: ils ont une peau si pâle qu'elle semble sans vie, semblable à celle d'un lombric.

Rien à voir avec la peau ou la surface italienne qu'on a envie de toucher; la peau flamande est fragile, claire, transparente même, sans consistance au point que certains personnages semblent désincarnés. Il transparait un sentiment névrotique de malaise envers la chair; suspecte également les chaires flétries et automnales de Rubens; suspectes aussi, en architecture, le refus de la surface et leur immédiate dématérialisation, transmutation.

art méridional/
art septentrional

Au sujet de la grande subdivision entre art méridional et art septentrional, Francisco de Hollanda rapportait dans ses "dialogues sur la peinture": "Certains disent qu'en Flandre, on peint à la perfection les vêtements et les arbres, d'autres affirment qu'en Italie, on fait mieux le nu et les symétries ou proportions". Selon Wolflin, cet amour de la beauté du corps chez les Italiens vient de ce que "dans les pays du sud, l'Homme est à la mesure de toute chose,, chaque élément, chaque volume et leur combinaison est l'expression de cette conception pratique du beau de nature antropomorphique". Leur goût se porte instinctivement sur les choses où les parties sont articulées et proportionnées avec discernement.

Il n'est qu'à comparer l'"Adam et Eve" de Memling ou Van Eyck avec les Adam/Appolon et Eve/Vénus italiens, épanouis dans leur nudité pour révéler les différentes constitutions psychiques. Les flamands obéissent à d'autres critères: ils mettent en oeuvre des formes, des forces qui ne sont pas empruntées à l'homme, et les jeu de "proportions" ne les intéressent pas. Fidèles à une tradition gothique, l'architecture met en oeuvre des lignes, des forces (essentiellement verticales) qui n'ont aucun rapport avec les proportions du corps humain. Les éléments entrant dans une composition sont inévitablement mis en tension et subissent une multitude de petites tortions. L'analyse d'une porte, d'une fenêtre suffit à montrer que les éléments obéissent à d'autres critères que "les justes proportions, l'équilibre, la symétrie.

Distortion

Le beffroi de Bruges et sa halle constituent un bon exemple de "disproportion" flagrante entre éléments: on peut relever dans cette composition, deux échelles différentes qui se superposent: au niveau du piéton, les détails sont à l'échelle humaine: les fenêtres au rez-de-chaussée sont petites, en continuité avec celles des maisons voisines; par contre, en haut du beffroi, les baies gigantesques perceptibles des lointaines campagnes sont à l'échelle de la ville et des environs: on voit que ce n'est pas le jeu des proportions qui a guidé la composition mais d'autres critères parmi lesquels figurent une volonté de signaler, de signifier le pouvoir organisateur du beffroi omniprésent.

Les espaces urbains flamands dégagent une impression de torsion très forte: leurs visions comportent, en partant de bas vers le haut, d'abord une dominante de lignes verticales ascendantes, puis, à partir de la hauteur des premiers égouts, une profusion de lignes biaisées qui se coupent, s'enchevêtrent, créent des effets d'angularité, de cassures, de distortion.

Béguinage de Courtrai

Des espaces comme la placette centrale du béguinage de Courtrai comportent, par le jeu des pignons, des cheminées, des toitures aux degrés d'inclinaison à chaque fois différent une multitude de biais, d'angles: vision spectaculaire qu'on ne rencontre dans aucune autre culture.

Torsion chez Bosch

Jérôme Bosch et J Brueghel ont exprimé dans leur tableaux, ces tensions, ces distortions (tension dans les formes mais aussi tension morale). Dans un tableau comme le "portement de croix" de Bosch, les visages de la foule sont tendus à l'extrême - tordus même.

Absurde-Onirisme
chez Brueghel,
Bosch

Ces deux artistes ont saisi le fantastique, l'extravagant, l'irrationnel au coeur même de la réalité quotidienne, afin d'en exposer l'absurde et l'horreur: comme avec Brueghel nous montrant des aveugles qui, faute de voir le bon chemin, se dirigent vers une mort grotesque.

Mais le plus insolite serait qu'en voyant ce tableau, nous ne nous apercevions pas que le bon chemin, celui dont les aveugles se sont écartés, menait à la petite église représentée en haut du tableau?. Brueghel n'utilise t'il pas ce tableau comme une parabole afin que nous nous interrogiions: ne courrons nous pas, comme des aveugles, à notre perte, si nous abandonnons en cours de route, toute valeur spirituelle?.

Faisons-nous également partie de ceux qui suivent "le char à foin" ?.

Les monstres: qui sont-ils?
Serait-ce nous?, bientôt ?.

Bosch est allé loin à l'intérieur de lui-même trouver son inspiration; il a franchi les limites du conscient et pénètre dans le domaine du rêve, du cauchemar, des hallucinations, de la folie (la folie est d'ailleurs un thème bien ancrée dans la tradition flamande - n'oublions pas Erasme et son "Eloge de la folie").

Dans "le jardin des délices", il semble que les flèches effilées qu'on voyait dans la représentation de la Jérusalem céleste de "l'Agneau mystique", se soit mues ici en aiguilles et épines de plantes vénéneuses - vision d'architectures des plus terrifiantes et cauchemardesques.

On ressent aussi cet onirisme à Gand en se plaçant sur le pont Saint Michel enjambant la lys; là, une vision incroyable se déploie devant nous: une enfilade très serrée de tours, flèches, beffroi s'enchainent si rapidement, mettent en jeu des forces ascensionnelles si démesurées, qu'elles semblent n'appartenir qu'au monde du rêve et de l'hallucination.

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

Sources et Bibliographie

Tome II

Introduction

Sources primaires

Ouvrages

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

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

Articles

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

Ricardo Porro, Claude Parent et Jean Prouvé « Beaubourg », Revue *L'architecture française*, n° 398 septembre 1976, pp. 20- 22.

Ricardo Porro, « Les cavaliers de l'apocalypse », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 215, juin 1981, pp.44-47

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.

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

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

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.

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

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

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

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

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

Revue

Archivari, revue trimestrielle d'architecture, n° 3, mai 1984.

Rapports de recherche

Philippe Boudon, *Les modèles dans la conception architecturale, études de six cas*, Ensa de Nancy, CORDA, 208 pages, 1976.

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.

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. idéologie », RAUC, 1969, 163 pages.

Archives

Archives nationales côte 20010434/1). Archives nationales. Dossier administratif (non reproductible)

Archives nationales côte 20010434/1). Lettre de démission ((non reproductible).

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

Archives d'UP8. Département recherche d'UP8. Non répertoriées.

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

Archives nationales côte 20110268/6. Grille d'équipement issue de l'agence d'urbanisme de Strasbourg et datée de 1972/1973.

Archives de l'école de Lille. Non répertoriées.

Archives concernant le concours d'urbanisme « Vieilles Formes » . Mairie de Rochefort

Archives Lille. Non répertoriées. Lettre de motivation de Jean-François Dechoux.

Archives de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Fond Ricardo Porro. FRAC Orléans.

Expositions

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

Catalogues d'expositions

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

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

Entretiens menés par l'auteure

Patrick Cardon

Jean-Marie Choquelle

Renaud De la Noue

Henri Dreysse

Hervé Dulongcourty

Heriberto Duverger

Patrick Fidelle

Patrice Goulet

Philippe Gresset

Richard Klein

Jean-Pierre Lefevre

Philippe Louguet

Gabriella Porro

Christian Réal

Guy Rumé

Marivi Ugarte

Sources secondaires

Ouvrages

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

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

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

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

John A. Loomis, *Revolution of Forms - Cuba's Forgotten Art Schools*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

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

Articles

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

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

Philippe Boudon, « Structures, espace et architecture »

Juan Cano Lasso, « Concurso de kursaal en San Sebastian », *Revue Arquitectura* n°78, Juin 1965, pp. 1-4

Françoise Choay, « La ville et l'imaginaire », *Revue Preuves*, n°212, novembre 1968.

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.

Alberto Ferrari, « Il sogno e il senso come virtù e come impregno », *revue Casabella*, n° 397, janvier 1975, pp. 29-41

Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro », *Bibli Opus*, L'image érotique, Editions Georges Fall, pp. 22-27, 1970.

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

Pierre Joly, « Centre d'art et de communication, Vaduz (Liechtenstein) Architecte Ricardo Porro », *L'Oeil*, n° 245 décembre 1975, pp. 46-49.

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'auteur le 30 novembre 2022.

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

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

Acte de colloque

Alain Berthoz et Roland Recht, *Les espaces de l'homme*, Actes du colloque au Collège de France, 1983.

Colloque

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.

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 (1965)

Sources primaires

Articles

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

Ricardo Porro, « Regard sur l'architecture française », *Aujourd'hui France, Art et Architecture* n°54, pp.32-33.

Revue

André Bloc, Danielle Valex, « Evolution ou Révolution », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1965, mars, n° 119.

Entretiens menés par l'auteure

Patrice Goulet

Renaud De la Noue

Philippe Gresset

Archives

Archives personnelles de Patrice Goulet.

Fonds Ricardo Porro du FRAC Orléans.

Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.

Sources secondaires

Ouvrages

Reinaldo Areinas, *Avant la nuit*, 1990.

Miguel De Unamuno, *Le sens tragique de la vie*, 1912.

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

Michael Löwy, *La comète incandescente. Romantisme, surréalisme, subversion*, Edition Du Retrait, 2020.

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.

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).

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

Revues

Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui*, avril et mai 1968, n°137.

Revue *Le Carré Bleu* n°4, avril 1968

Articles

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

Barbara Allen, « L'habitat, c'est le logement et au-delà », enquête du CSTB à partir de 600 entretiens de résidents de neuf quartiers de la banlieue parisienne, *Urbanisme*, n° 298, janvier/février 1998, pp. 68-73.

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

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

André Bloc , « Regard sur l'architecture française », *Aujourd'hui France, Art et Architecture* n°54, p.6.

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.

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

T.S. Eliot (1919) , « *Tradition and the individual talent* » *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

T.S. Eliot (1923) , « *The fiction of criticism* » *Selected Essays*. New York: Harcourt, Brace, 1950.

Claude Parent et Paul Virilio, « Groupe Architecture Principe, Pour une architecture réflexe » in *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°119, mars 1965, p. 57.

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

Pierre Vago, « Réponse au questionnaire », in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°119, 1965, p. 28.

Thèse

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.

Films

Nestor Almendros et Orlando Jiménez-Leal, *Mauvaise conduite*, 1983.

Julian Schnabel, *Avant la nuit*, 2000. inspiré de l'ouvrage de Reinaldo Freinas du même titre.

Poème

Charles Baudelaire, *La Beauté* , recueil *Les Fleurs du mal* ,1857 .

Catalogue d'exposition

Guide officiel Expo 67, 28 avril au 27 octobre 1967, Montréal, Canada.

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

Sources primaires

Archives

Dossier administratif de Ricardo Porro. Archives nationales côte 20010434/(non reproductible)

Notes de cours et conférences de Philippe Gresset

Entretiens menés par l'auteure

Renaud De la Noue

Philippe Gresset

Patrice Goulet

Heiberto Duverger

Philippe Panerai

Guy Rumé

Sites

<http://www.robert-altmann-projekt.li/>

Sources secondaires

Ouvrages

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

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

Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, édité et traduit par Pierre-Henri Gonthier, 1964, (1re édition 1945) 174 p.

Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, Éditions Recherches, Paris, 2005, p.109.

Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles*, Éditions B2, 2018, p. 440 et encart de sélection des contre-projets Projet 31, Ricardo Porro et Renaud De la Noue.

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, (1^{re} éd.1886).

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

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

Articles

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.*

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.

Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro », in « L'image érotique », Revue *Opus International*, Éditions Georges Fall, Paris, 1970.

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

Fredéric 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.

Archives

Archives nationales côte 20010434/1). Dossier administratif (non reproductible)

Fonds Ricardo Porro. Frac Centre Val de Loire

Maquette pour le concours des halles de Paris. Objet ARRET-B-67-01. Dossier 258 AA 17/1. Fonds Arretche, Louis (1905-1991).

Archives de Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

Archives personnelles d'Heriberto Duverger, étudiant de Ricardo Porro à La Havane

Exposition

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/>

Poème

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

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine »

Sources primaires

Articles

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.

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.

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

Sources secondaires

Ouvrages

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

G.W.F Hegel, *Esthétique*, trad. de C. Bénard revue et complétée par B. Timmermans et P. Zaccaria, Le Livre de Poche, Paris, 1997, vol. I.

Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean Hyppolite, 2 vol., Aubier, 1939.

Anatole Kopp, *Ville et révolution : architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Éditions Anthropos, janvier 1967.

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

Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, NRF, Gallimard, 1945.

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

Articles

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

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

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

Henri Raymond, « L'industrie comme mythe et puissance sociale », Revue *Esprit*, n°266, octobre 1958, pp. 367-380.

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

Retranscriptions de conférence

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.

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

Rapport de recherche

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.

Contributions à un rapport de recherche

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.

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.

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.

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

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.

IV « Un » enseignement de l'architecture

Sources primaires

Ouvrage

Ricardo Porro, *Ricardo Porro, Architekt*, Ritter Verlag Klagenfurt 1994.

Articles

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

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

Archives

Archives nationales côtes 20130145/1 (UP3 Versailles)

Archives d'UP8 (Département recherche). Non répertoriées.

Archives du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cote : MAM-ARCH-EXPO-ARC1969-LI

Archives de l'architecte. Courtesy Gabriella Porro.

Archives de Guy Rumé.

Entretien

Goulet/Porro, 1978, retranscrit par l'auteure au Tome III.

Entretiens menés par l'auteure

Jean Castex

Olivier Girard

Patrice Goulet

Philippe Gresset

Philippe Panerai

Guy Rumé

Notes de cours

Cours de 1969 de Philippe Gresset

Exposition

Exposition « Le livre comme oeuvre d'art ». au MAM en Avril et Mai 1969

Sources secondaires

Ouvrages

Marie-Jeanne Dumont et Antoine Perron, *UP8. Pour une pédagogie de l'architecture (1966-1978)*, ZEUG, 2020.

Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie, thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), Gallimard, 1967.

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, 2021.

Luckaz Stanek, *Henri Lefevre on space*, Architecture, Urban Research, and the production of theory, University of Minnesota Press, 2011.

Recension d'ouvrage publiée par l'auteur

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>

Articles

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

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

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

Marc Emery, « Enseignement de l'Architecture », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 143, avril-mai 1969, p.3.

Marc Gaillard, « Une architecture organique : Ricardo Porro » in « L'Image érotique », Édition revue et augmentée d'*Opus International* n°13/14, 1969.

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.

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

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

Antoine Perron, « L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978) », *Carnets Hypothèses*.

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*, 2004.

Revue

Revue *ULA, Revue de l'Union Internationale des architectes*, n°28, 1963.

Catalogue d'exposition

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

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

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « *Anamorfosi architettonica* », Revue *Lotus International* n°13 de 1976. pp. 121-122.

Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon*, n°2/3, Janvier 1975, pp. 152-169.

Ricardo Porro, Claude Parent, « Le chant du cygne du fonctionnalisme », Revue *Architecture française*, n°398, 1976, pp. 20-21.

Ricardo Porro, « Portrait de la crise » in *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll « Derrière le miroir n°202 », mars 1973, pp. 19-22.

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

Recherche

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.

Entretien

Goulet/Porro, Tome III.

Entretiens menés par l'auteure

Philippe Blanchard

Henri Dreyse

Philippe Blanchard

Jean-Claude Leonard

Jean-Vendelin Krummenacker

Jean-Claude Leonard

Guy Rumé

Gérard Sutter

Archives

FRAC Orléans

Archives du Centre Pompidou.

Archives UP6 Archives nationales côte 20110268/6.

Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XX^e siècle.

Mémoires de diplômes

Larbi Bouyad, *Projet d'architecture et d'urbanisme, Mémoire de fin d'études*, Institut d'Urbanisme et d'Architecture, 1974.

Gérard Chauvelin, *Un quartier de 3000 logements industrialisés*, Mémoire de fin d'études, Institut d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, 1974.

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

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

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.

Françoise Laroche, *Logements sociaux*, Mémoire de diplôme, École d'Architecture et d'Urbanisme de Strasbourg, Juin 1974.

Sources secondaires

Ouvrages

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

Philippe Boudon, *Architecture, Architecturologie*, AREA DGRST, 1975.

Philippe Boudon, *Echelle(s)*, Economica, 10 juin 2002.

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.

Gilles Dorflès, *Une utopie à réaliser*, Milan, Mai 1971.

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

Novalis, *Œuvres Complètes*, trad. Armel Guerne, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1975 et aussi *Le monde doit être romantisé*, Paris, Allia, 2021.

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.

Erwin Panovsky, *Essais d'iconologie*, Gallimard, 1955.

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

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.

Jean-Louis Violeau, *Les Architectes et Mai 68*, Éditions Recherches, Paris, 2005.

Jean-Philippe Zipper, Frédéric Bekas, *L'architecture vitaliste*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1986, pp. 83-84.

Articles

Georges Boudaille, « Un essai d'interaction totale », *Les Lettres Françaises*, 17 février 1971.

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.

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

Alberto Ferrari, « il signo e il senso come virtù et come impegno », *Casabella*, 397, 1975, pp. 29-41.

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

Pierre Joly, « Centre d'Art à Vaduz », *Revue L'oeil*, décembre 1975, pp. 46-49.

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.

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.

Paolo Portoghesi, « Expressionnismo e razionalismo : utopie e sachlichkeit », *Revue italienne Psicon*, n°2/3, Janvier 1975, p. 16.

Jean Prouvé, « une association très scientifique de divers moyens constructifs », pp. 21-22.

Rapports de recherche

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.

Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompard, 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.

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.

Antoine Grumbach, « À propos d'Histoire et Théorie de l'Architecture », apport 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. 71-81.

Groupe syntaxe, « Architecture, Histoire et Théorie », apport 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. 141-149.

Philippe Boudon, « Théorie et Théorie », apport 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. 55-67.

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.

Expositions

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>.

Exposition Contemporanea à Rome. Source : <https://gerhard-richter.com/fr/exhibitions/contemporanea-1976> gaetanopesce.com

Catalogue d'exposition

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

Catalogue de l'exposition *Rebeyrolle*, Paris, Maeght, coll. »Derrière le miroir n°202 », mars 1973, p. 9. BNF. 2000-607318.

Sites

https://lavillette.com/page/histoire-et-patrimoine-de-la-villette_a199/1
dossier de l'APUR.

https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/06/18/1-amenagement-de-la-villette-un-grand-parc-dans-un-quartier-nouveau_3100451_1819218.html

Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille (1976-1990)

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

Sources primaires

Ouvrages

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

Articles

Ricardo Porro, « Cinq aspects du contenu », Revue italienne *Psicon*, n°2/3, Janvier 1975.

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme », Revue *Architecture d'Aujourd'hui* n° 224, décembre 1982, pp.

Ricardo Porro, « Je vous apprend l'inutile » Revue *Archivari*, mai 1984, n°3.

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « 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.

Ricardo Porro, « Ricardo Porro », in *La modernité ou l'Esprit du Temps*, Biennale de paris, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, p. 188.

Sources secondaires

Ouvrages

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.

Jean Castex, Jean-Charles Depaule, Philippe Panerai, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre*, Bordas, Paris, 1977.

Ulrich Conrads et Hans G. Sperlich, *Architecture fantastique*, Delpire, 1960.

Charles Jencks, *The language of post-modern Architecture*, New York, Rizzoli, 1977.

Isaac Joseph, *L'école de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Les éditions du Champ Urbain, CRU, 1979.

Christian Norberg-Schulz, *Genius loci : towards a phenomenology of architecture*, New York, Rizzoli, 1980.

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.
Juliette Pommier, *Huet, De l'architecture à la ville, une anthologie des écrits de Bernard Huet*, ZEUG, Collection Arguments, Paris, 2020.

Paolo Portoghesi, *Au delà de l'Architecture moderne*, Éditions L'équerre, 1981.

Paolo Portoghesi, *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982.

Camillo Sitte, *L'art de bâtir les villes*, Éditions L'équerre, 1970.

Egle Renata Trincinato, *Venezia Minore*, Edizione Rilegata, pag. 380 con illustrazioni b/n Con un capitolo di Agnoldomenico Pica, 1948.

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 Schlumberger et Jean-louis Vénard).

Jean-Louis Violeau, *De la contre-culture aux cultures parallèles*, Éditions B2, 2018.

Jean-Louis Violeau, *Les Halles, De la contre-culture aux cultures parallèles*, Éditions B2, collection Documents, 2018.

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.

Revue

« Architectures fantastiques », Revue *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 102, juin-juillet 1962.

Articles

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>

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.

Cohen, J.-L. 1978. « Gaston Bardet. Un humanisme à visage urbain », *Architecture Mouvement, Continuité*, n° 44, p. 74-77.

Cohen, J.-L. 1989. « Ville sur ville, le destin de G. Bardet », *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 265, p. 78-82.

Cohen, J.-L. 1996. « Le nouvel urbanisme de Gaston Bardet », *Le visiteur*, n° 2, p. 134-147.

Marc Emery, « Habitat et urbanité 2 », in *L'Architecture d'aujourd'hui* n°234, septembre 1984, pp. 1-79.

Catherine Giuli, « 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>
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>

Godin, C. (2000). Le tout dans la partie. Les cahiers de médiologie, 9(1), 179-188. <https://doi.org/10.3917/cdm.009.0179>

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>.

Bernard Huet, « Apprendre aux architectes la modestie », Propos recueillis par Michel Crépu, Rémi Lengart et Agnès Vince, Revue *Espit*, 1985, pp. 14-22.

Bernard Huet, « Conversation autour de l'architecture urbaine », in Catalogue de l'exposition *Architectures en France, Modernité/postmodernité*, id, p. 48.

Jean-Charles Huet et Bertrand Lecharny, Revue *Archivari*. « Courtrai. Un quartier porteur d'image : un urbanisme de communication », Revue *Archivari*.

Huysmans, *À rebours*, G.Charpentier et Cie, 1884.

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>

Charles Jencks, 'Evolutionary Tree to the Year 2000' published in *Charles Jencks' Architecture 2000: Predictions and Methods* (1971).

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.

Jean-Baptiste Malet, « L'anthroposophie, discrète multinationale de l'ésotérisme », *Le Monde diplomatique*, Juillet 2018, pp.17-18.

Parfait F., 1959, « Conception, organisation, réalisation des ensembles d'habitation », *Urbanisme*, 28^e année, n° 65, p. 18-39

« La vie dans les grands ensembles », *Urbanisme*, 31^e année, n°s 75-76, 1962, p. 26.

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.

Paolo Portoghesi, « Ricardo Porro », in *Le postmoderne*, Electa Moniteur, Milan, 1982, pp. 137-139.

Lea-Catherine Szacka, « 1980 in Parallax : When Postmodernisms Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

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>.

Léa-Catherine Szacka, « Historicism versus communication. The basic debate of the 1980 Biennale », *Architectural Design*, vol. 81, n° 5, septembre 2011, p. 103.

Robert Venturi, Entretien avec Peter Eisenman, *La modernité ou l'esprit du temps*, Biennale de Paris, L'équerre, 1982, p. 43.

Jean-Louis Violeau, *Les Hespérides, La réception contrariée du postmodernisme français*, Éditions B2, Paris, 2023.

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](https://www.lemoniteur.fr/article/15-octobre-1981-presence-de-l-histoire-a-la-chapelle-de-la-salpetriere-a-paris.869669)>

Bruno Vouters, « Voir Venise et devenir architecte », *La Voix du Nord*, décembre 1984

Mémoires de Master

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/>

Catherine Giuli, *Ricardo Porro, une exception dans l'architecture moderne*, Mémoire de Master Lettres Langues Écritures dirigé par Vincent Vivès, UPHF Valenciennes, 2018.

Entretiens

Renaud De la Noue

Exposition

« Jean Nouvel » exposition à l'IFA du 10 février au 28 mars 1987.

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.

« 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).

Catalogue d'exposition

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.

Catalogue de l'exposition Architectures en France, Modernité/postmodernité, CCI Centre Pompidou, Paris, 1981.

Catalogue de l'exposition *La modernité ou l'Esprit du Temps*, Biennale de Paris, section Architecture 1982.

La Presenza del Passato: Prima Mostra Internazionale di Architettura -- Corderia dell' Arsenale, La Biennale di Venezia 1980, Settore Architectural Venice, Italy: La Biennale di Venezia, 1980. Textes de Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks, Paolo Farina, Emilio Battisti, Francesco Cellini, and Claudio D'Amato.

« 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.

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.

François Barré, Isabelle Cazès, *Ricardo Porro, Gros Plan 1*, IFA, Pandora Éditions, 1991.

Paul Chemetov et Jean-Paul Garcia, *La modernité, un projet inachevé : 40 architectes* , Éditions du Moniteur, 1981.

Fragments

Novalis, *Le monde doit être romantisé*, Éditions Allia, Paris,

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

Sources primaires

Articles

Ricardo Porro, « La culture de l'architecte », Revue *L'Annuel* n°3, 1996/1997, pp.7-21.

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

Ricardo Porro et Patrice Goulet, « Défense et illustration du romantisme », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°224, décembre 1982, pp.6-7.

Ricardo Porro et Patrice Goulet , « L'école de Lille », *AMC* n°183, juin-juillet 1981, pp. 38-47.

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.

« Deux écoles de danse », *L'Architecture d'aujourd'hui* n°229, octobre 1983, pp. 88-89.

« Ecole de Lille : Miguel Acosta, Jean-Max Haccart, Pascal Marchant, Serge Theret : un quartier autour de la Sagrada Familia », *L'Architecture d'aujourd'hui*, décembre 1982, n°224, pp. 64-69.

« Ricardo Porro, Rue Paul Eluard à Saint Denis », *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1990, sept., n° 270.

Entretiens (Tome III)

Goulet/Porro

Goulet/Choquelle

Goulet/Fidelle

Entretiens menés par l'auteure (Tome III)

Renée Bacqueville

Clotilde Barbry

Jean Castex

Jean-Marie Choquelle

Jacques Davioud

Arnaud De la Chapelle

Denis Delbaere

Antonio Pedro De Souza

Hervé Dulongcourty

Gérard Engrand

Sébastien Gauchet

Patrice Goulet

Patrick Fidelle

Patrick Cardon

Richard Klein

Yilmaz Kyumcu

Michel Leblanc

Philippe Louguet

Véronique Lours

Gilles Maury

Christian Réal

Archives

Miguel Acosta

Jean-Marie Choquelle

Guillaume Danchin

Louis-Marie Dumon

Antonio Pedro De Sousa

Catherine Giuli

Patrice Goulet

Amine Kabbaj

Yilmaz Kuymcu

Jean-Pierre Lefevre

Gabriella Porro

Christian Réal

Archives nationales. Côte 20130548/28.

Mairie de Rochefort

ENSAPL

Sources secondaires

Ouvrages

Vingt architectes pour la Plaine, Société anonyme d'économie mixte d'équipement et d'aménagement du territoire du département de Seine-Saint-Denis, 1990.

Catherine Blain, Richard Klein. *Architectures    Villeneuve d'Ascq*, guide par quartier. ENSAP de Lille. 2017, 978-2-90-586530-4. hal-03736741.

Oriol Bohigas, *Barcelone. Portrait de ville*, Actes Sud,

Jean-Pierre Lefevre, *Banlieue 93*, Essidor, Paris, Janvier 1988.

Jean-Pierre Lefevre, *Une expérience d'écologie urbaine*,   ditions du Linteau, Paris, 1999.
revue

David Mangin, *Le Projet urbain*, Parenthèses, 2004.

Gérard Monnier, *Histoire critique de l'architecture en France : 1918-1950*, Paris, Philippe Sers   diteur, Vilo diffusion, 1990.

Christian Norberg-Schulz dans *La signification dans l'architecture occidentale*. Pierre Mardage   diteur, Bruxelles, 1974.

Ricardo Porro, *Mimarlikta İçerigin Bes Görünümü*, Arkeion, 2021. (Version turque)

Nouveaux créateurs, Regards d'école : Architecture/ sous la dir. de Richard Edwards ; avant-propos de François Chaslin, Atlante, Paris, 1993.

Hubert Tonka, *Architectures et cie 2*, Paris, les Éd. du Demi-cercle, 1990.

Revues

Archivari, n°3.

AMC n°42, juin 1977.

Articles

Collège Anatole France de Drancy, *L'Architettura*, 1993, juin, n° 452

Collège Anatole France de Drancy, *Le Moniteur*, 16 septembre 1995

Collège Anatole France de Drancy, *Techniques et architecture*, no 416, novembre 1994.

« L'ancien Maire de Rome Giulio Carlo Argan aux étudiants en architecture : ne vendez pas votre âme au diable! », *La Voix du Nord*, 25 Janvier 1980.

« Quatre jeunes agences d'architecture se distinguent à Paris ». *La Voix du Nord*, 12 Juin 1991.

Rampando ascende, Climbing upwards » *L'Architettura*, mars 1995, no 473, pp. 201-202.

« Sacralita angolare » , revue *L'Architettura*, n°452, 1993, pp.446-447.

Saint-Denis : extension de l'hôtel de ville, *AMC. Architecture mouvement continuité* n°13, octobre 1986 , pp. 78-82.

André Bloc, « Evolution ou révolution », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°119. Paris, 1965.

Patrice Caël et Eddy Kennis, « Figure, Gravité, mobilité », *L'Annuel* n°4, p. 32.

Jean Castex, « Ilot 1 », immeuble de ville à Cergy-Pontoise, *AMC* N°47, décembre 1978, pp.35-37.

Jean-Marie Choquelle, *L'annuel* n°5, 1998/1999, p. 29

Jean-Marie Choquelle et Pascal Marchant, *L'Annuel* n°5, 1998/1999, pp.60- 63.

Philippe Delsatre, « Les cavaliers de l'Apocalypse », Revue *l'Architecture d'Aujourd'hui*, n°215, juin 1981, pp. 44-47.

Marc Emery, « Consultation internationale sur le quartier des Halles à Paris », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n°208, avril 1980, pp. 2-40.

Claude Franck, « Paul Bossard », Revue *L'Annuel* n° 1, p. 9-10.

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>

Jean-Etienne Grislain, Claude Franck et Philippe Louguet et Patrice Noviant, « Dossier Lille ». Revue *AMC* N°47, décembre 1978, pp. 34-35.

Martin Heidegger, « 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.

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, n° 5, mai 1958, p. 106-111.

Pascal Marchant et Richard Rubonovitz, « Maison de la forêt à Raismes. », *Séquences bois*, 1995, décembre, no 8.

Gilles Maury, *Cahiers thématiques* n°4

Antoine Perron, « L'enseignement du projet à UP8 (1969-1978) », *Politiques de la culture*. Mai 2020. Consulté le 12 avril 2025 à l'adresse <https://doi.org/10.58079/mrnq>

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.

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.

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.

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.

Bruno Vouters, « Ricardo Porro, poète de l'architecture », Journal *La Voix du Nord*, 1er Mars 1983.

La Voix du Nord du 23 Janvier 1980

« L'école d'archi occupée : les étudiants dénoncent son fonctionnement », *La Voix du Nord*, 1989, date précise inconnue.

TPFE

Mémoire de Véronique Lours, « Seine Saint Denis, Cent logements sociaux à Pierrefitte », diplôme de Véronique Lours, 1990.

Philippe Escudié, Antonio Pedro de Souza, Bertrand Lecharny, « Anvers », diplôme d'architecte DPLG, (vidéo).

Travaux universitaires

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.

Travail de recherche de Miguel Acosta pour accéder au grade de professeur assistant (2004) de l'Université centrale du Vénézuéla.

Travail de recherche de Miguel Acosta pour accéder au grade professeur agrégé (2010).

Acte de journées d'études

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 », 3^e 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.

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.

Catalogues d'exposition

Catalogue de l'exposition « Architectures en France, Modernité/postmodernité », CCI Centre Pompidou, Paris, 1981, pp. 48-55.

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]

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

La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982, Paris, L'équerre, 1982, pp. 188-191.

Sites

<https://collections.frac-centre.fr/collection-art-architecture/porro-ricardo/la-source-bibliotheque-villeneuve-ascq-64.html?authID=154&ensembleID=486>

<https://www.lille.archi.fr/2023/05/09/hommage-a-pierre-eldin/>

<http://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEX000000337195/>

<https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/ZAC-Basilique-Extension-de-l-hotel-de-ville-Ilot-10>.

https://patrimoine.seinesaintdenis.fr/spip.php?page=document&id_document=28922

Poésie

Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Eugène Fasquelle, éditeur, 1897

Rilke, in "Poèmes épars et fragments", in *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.

Table des figures

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.

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

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

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

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

FIG 6 : Ricardo Porro et l'architecte polonais André Mrowiek 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 Ricardo Porro. *Courtesy* Gabriella Porro.

FIG 8 et 9 : Maquette de l'Université de Villetaneuse. Ricardo Porro. André Mrowiek. Source : Archives personnelles de Ricardo Porro *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 Ricardo Porro. *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

FIG 15 : Plan et maquette du projet de Pavillon pour Cuba à l'Exposition Universelle de Montreal en 1967. Source : « *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>.

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.

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

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 Ricardo Porro. *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.

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 als 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/>

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

FIG 29 : Scénographie et sculptures de Ricardo Porro. 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.

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

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

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 : Exemple de l'École d'architecture de Bordeaux.

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 : Exemple de l'École d'Architecture de Bordeaux.

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.

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.

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

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.

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.

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

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

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

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

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.

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.

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

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.

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

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.
- FIG 60 : Note de Jean Castex envoyée à l'auteure. Source : Archives personnelles de Jean Castex.
- FIG 61 : Verso du dessin titré « Les noces de Guy ou le cul cosmique ». 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- FIG 67 : Ricardo Porro et Edith Girard fraîchement diplômée en 1975. Elle enseignera à UP8 dès 1976. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro.
- FIG 68 : Reproduction d'une 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.
- FIG 69 : Ricardo Porro à l'époque où il enseigne à Strasbourg. Source : Archives personnelles de l'architecte. *Courtesy* Gabriella Porro
- 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.

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.

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.

FIG 77 et 78 : Photographies de la maquette du Village de vacances. Vela Luka, île de Korčula, 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.

FIG 83 : Plan de ville de Francesco Di Giorgio. Source : Richard Quincerot, Philippe Boudon, Jean-François Bompard, 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 organiques. 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.

FIG 90 : Photographie du Fauteuil » *La Mamma* » dans l'atelier de Ricardo Porro. Source : Photographie de l'auteur. 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>.

- FIG 97 : Soutenance de diplôme d'Henri Dreyse en 1974. Ricardo Porro est à l'extrême droite, le directeur de l'école à gauche. Source; Archives personnelles d'Henri Dreyse.
- FIG 98 : Maquette en carton du projet pour l'Opéra de Sofia . Diplôme d'Henri Dreyse. 1974. Source : Archives personnelles de l'architecte.
- FIG 99 : Façade (1:200) et silhouettes (1:500) Source: Archives personnelles d'Henri Dreyse.
- FIG 100 : Maquettes en balsa du projet pour l'Opéra de Sofia. Source : Archives d'Henri Dreyse.
- 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
- FIG 103 : Photographie de la maquette d'Henri Dreyse. Projet de ville nouvelle au nord de l'agglomération strasbourgeoise. Source : Archives d'Henri Dreyse.
- FIG 104 : Maquette d'un projet d'unité de voisinage pour le projet de ville nouvelle. Source : Archives Henri Dreyse.
- FIG 105 : Maquette d'un projet de logement pour l'unité de voisinage. Source : Archives personnelles d'Henri Dreyse.
- 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.
- 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.
- 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, *Des 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.
- 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.
- FIG 114 : Première de couverture de la revue italienne *Psicon* 2/3 . Source : Archives de l'auteur.

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.

FIG 116 : Article d'Alberto Ferrari. *il sogno e il senso come virtù e come impegno*. Source : *Casabella* 397 de 1975, p. 29.

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.

FIG 118 : Éléments métalliques et mobiles de couleur dorée. Source: Revue *AMC*, mai 1975.

FIG 119 : Dessin de la figuration d'une main comme chapiteau n'ayant pas été construite. Source : Revue *AMC*, avril 1975.

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.

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 Kabbaj.

FIG 125 : Maquette du projet d'urbanisme. Source : Archives d'Amine Kabbaj.

FIG 126 : Article intitulé « *Anamorfosi architetonica* » 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.

FIG 128 : Ricardo Porro, « Anamorphose architectonique ». Source : Revue *Lotus International* n°13 de 1976, p. 121.

FIG 129 : Proposition de Bernard Huet, David Bigelmen, Bernard Leroy et Serge Santelli. Source : @Fonds Bernard Huet. SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/ Archives d'architecture du XX^e 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.

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.

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.

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 Postmodernism Met in Venice. », Charles Jencks Foundation, 2023.

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.

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' Arsenal, 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.

FIG 140 : Affiche de l'exposition et de la conférence de Paolo Portoghesi début 1981. Source : Archives de l'ENSAPL.

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.

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.

FIG 144 : Projets exposés lors de l'exposition de la Biennale de Paris, *La modernité ou l'Esprit du Temps, section Architecture 1982*. 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. 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.

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.

FIG 148 : Contenu du cours d'Initiation à l'architecture alliant Histoire et Théorie donné en 1^e 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.

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.

FIG 152 : Dessins de Miguel Acosta, étudiant de Ricardo Porro. Voyage à Venise de 1981. Source : Archives personnelles de l'architecte et enseignant vénézuélien.

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.

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.

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.

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.

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

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.

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 Thérêt, p. 64.

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.

FIG 170 : Projet de musée pour Dunkerque. Yilmaz Kuymcu. 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 Kuymcu.

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.

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.

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 torsos bombés de jeunes hommes. Source : Archives de Jean-Marie Choquelle. FIG 176 : En bas : Article intitulé « Je vous apprend 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.

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.

FIG 177 : Photographies de maquette d'urbanisme. Projet de Villeneuve d'Ascq. Source : Archives personnelles de Patrick Cardon.

FIG 178 : Projet d'urbanisme de Jean-Marie Choquelle, Christian Réal et Véronique Lichière. Ville de Lille. 1987/1980. 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.

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.

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.

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 190 : 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.

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.

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.

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.

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.

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 perspectives de la bibliothèque. Source : Journal *La Voix du Nord* du 1er Mars 1983. Archives personnelles d

FIG 203 : En haut à gauche et en bas, Plan masse, Rez de chaussée et perspective du projet de logements pour Calais. Source : Archives 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.

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.

FIG 207 : Entrée 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.

FIG 210 : Article de *La Voix du Nord* du 23 Janvier 1980 relatant la venue de Giulio Calò Argan que Ricardo Porro connaissait. Source : Archives non répertoriés de l'ENSAPL.

FIG 211 et 212 : Photographies prises lors de la soutenance de diplôme de Jean-Marie Choquelle et de Christian Réal. Sont présents Stanislas Fishler, Édith Girard et Philippe Louguet. Source : Archives personnelles de Christian Réal.

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.

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.

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.

FIG 218 : Photographie de la maquette d'étude d'urbanisme du diplôme de Miguel Acosta , Serge Thérêt, 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.

FIG 220 : Photographies des maquettes du projet de diplôme de Serge Thérêt, Pascal Marchant, Jean-Louis Haccart, Miguel Acosta. Source : Archives personnelles de Patrice Goulet.

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.

FIG 222 : Projet de Museum. Diplôme de Philippe Escudié, Bertrand lecharny et Antonio Pedro de Souza. Source : Archives personnelles de Pedro Antonio de Souza.

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.

FIG 224 : Ricardo Porro sculptant les étudiants de son atelier. Source : Archives personnelles d'Amine Kabbaj.

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.

FIG 226 : Ricardo Porro dans l'atelier à Lille en 1985. Source : *Courtesy* Gabriella Porro.

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.

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.

FIG 230 : Feuilles 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 répertoriées de l'ENSAPL.

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 Koolhaas. Comme Françoise Véry, elle invite sur les manipulations formelles en lien avec les textes étudiés. Source : Archives non répertoriées de l'ENSAPL.

FIG 232 : Feuille 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.

FIG 233 : Feuille 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 : Feuille 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.

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.

FIG 237 : Exercice commun « La maison *Coilliot* de Guimard. Articles de Jean-Etienne Grislin, 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.

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'auteur.

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.

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

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.

FIG 246 : Feuillelet 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 répertoriées de l'ENSAPL.

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 Wölflin. Source : Archives personnelles de Jean-Marie Choquelle.

FIG 248 : Notes prises par l'auteure quand elle était étudiante de 1^{ère} année en 1986 à l'école d'architecture de Lille. Source : Archives personnelles de l'auteure.

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.

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.

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.

FIG 252 : Travaux universitaires pour accéder au grade de professeur assistant (2004) de l'Université centrale du Vénézuëla puis de professeur agrégé (2010). Le premier se penche sur les relations entre le dessin et l'idée en appliquant 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.

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 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.

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, *Mimarlıkta İçerinin Bes Görünümü*, Arkeion, 2021.

FIG 255 : Page 60, 61, 88 et 89 de l'ouvrage. Source : Idem.

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 Donnadiou.

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.

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.

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'auteur.

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 Donnadiou. FIG 263 : Maison Cappe. Source : Archives de Patrice Goulet .

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

FIG 265 : Bureau de poste et logements à Haspres de pascal Marchant et Serge Thérêt. 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 Donnadiou.

FIG 266 : Pascal Marchant et Richard Rubonovitz, Maison de la forêt à Raismes. Source : *Séquences bois*, 1995, décembre, no 8.

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

FIG 270 : Entrée et façade du collège Jean-Baptiste Clément. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

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>.

FIG 274 : Entrée, façade et plan du RDC du collège Jean-Baptiste Clément. Source : Photo Manolo Mylonas © Département de la Seine-Saint-Denis.

Table des matières Tome I et Tome II

Résumé	9
Sommaire général	11
Sommaire Tome I	13
Avant-propos	15
Introduction générale	17
Repères temporels	38

Tome I

Partie I : Les sources d'une pensée critique (1942-1965) 41

Introduction	42
--------------	----

Chapitre I : Une volonté de réformer l'enseignement de l'architecture de La Havane 47

I. Un acteur de la réforme (1942-1950)	47
I.I Une révolte contre l'obsolescence d'un enseignement académique (1942-1950)	47
I.II Le renouvellement des enseignements :	63
I.II.I l'enseignement de l' <i>Histoire de l'Architecture</i>	
I.II.II L'enseignement de l'urbanisme	
II Une participation au débat des CIAM d'après-guerre (1950-1953) : les prémices d'une pensée critique	97
II.I L'apport architectural germano-américain	97
II.I.I Un entretien avec Walter Gropius, président des C.I.A.M	
II.I.II Un diplôme miesien	
II.II L' <i>Institut d'Urbanisme de Paris</i> : Bardet <i>vs</i> Le Corbusier (1951-1952)	117
II.III Le contexte de réflexion de l'école d'été des C.I.A.M à Venise	127
II.III.I L'application du <i>Plan pour un enseignement de l'architecture</i> de Gropius par les membres italiens des C.I.A.M	

II.III.II Vers un bilan critique de l'héritage du mouvement moderne : <i>Quo Vadis C.I.A.M?</i>	
II.III.III Points de vue, apports et limites de l'en seignement	
II.III.IV À l'orée de la <i>continuité</i>	
II.III.V Critique de l'application de la grille de la Charte d'Athènes	
II.III.VI Le Corbusier « À propos de Venise »	
II.III.VII La qualité plastique de l'oeuvre architecturale	
II.IV Les prémices d'une pensée critique : la conscience d'une modernité <i>autre.</i>	177
II.IV. I L'adhésion à la pensée critique de Bruno Zévi	
II.IV.II L' Architecture comme ode à la nature et à la poésie: images et figurations	

Chapitre II : Du manifeste régionaliste critique à la création d'une « école hors l'école » 197

199	I Une approche moderne régionaliste critique (1953-1957)	197
	I.I Le plan régulateur de La Havane Est avec Franco Albini, Franca Helg, Enea Manfredini et Miguel Gaston (1955)	197
	I.II La modernité cubaine : construction de quatre villas privées	211
	I.III La société <i>Nuestro Tiempo</i> et un manifeste : « <i>El sentido de la trad dición</i> »	220
231	II La leçon de Carlos Raoul Villanueva, éminent membre vénézuélien des CIAM (1957-1960)	229
	II.I Tradition et modernité	229
	II.II La synthèse des Arts : apprendre de la Cité Universitaire de Caracas	233
	II.III L'expérience de l'atelier TABO : unités de voisinage et superblocs	248
	II.IV L'enseignement à la FAU, Faculté d'architecture de Caracas	252
	II.V La recherche théorique : Hommage à Frank Lloyd Wright depuis <i>Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art</i> de Wölfflin	264
281	III La création d' « une école hors l'école » : l'enseignement de l'architecture comme pratique révolutionnaire (1960-1965)	279
	III.I Ricardo Porro, acteur de la réforme de l'enseignement de <i>l'Instituto politecnico José Antonio Echevarria</i> de La Havane (1960-1962)	279
	III.I. I L'organisation de <i>l'Instituto politecnico José Antonio Et chevarria</i>	
	III.I.II Littérature scientifique	
	III.I. II Les programmes	
	III.II L'atelier du <i>Mi-Cons</i> créé pour le projet des écoles d'Art, une expé- rience anti-académique	289

III.II.I Méthode pédagogique, Apport théorique et champ référentiel	
III.II.II Relations entre forme et contenu : vers une architecture organique	
III.II.III L'enseignement pratique : la leçon de Gaudi et l'atelier échelle 1	
III.II.IV Les apports du Bauhaus : collaboration avec la designer Clara Porset	
III. III Du Congrès de l'UIA en 1963 à La Havane à celui de Paris en 1965 : ouverture vers la France	326
III.III.I Le congrès de l'UIA : « L'architecte d'un monde nouveau »	
III.III.II Les attaques de l'historien de l'architecture Roberto Segre et le départ pour la France	
Conclusion	351
Sources et bibliographie	355
Table des figures	387

Tome II

Partie II : « Un » enseignement de l'architecture (1965-2024)	413
Introduction	415
Chapitre I : De l'enseignement d'une <i>Histoire critique de l'architecture</i> à une théorie fondatrice d'une architecture critique (1965 - 1976)	430
I Un manifeste critique (1965)	430
I.I La critique de la crise de l'expression en architecture comme vecteur pédagogique et théorique	430
I.II La proposition d'un cursus pédagogique	436
I.III Regard sur les réponses de jeunes architectes français à « l'imitation facile du rationalisme des grands maîtres »	441
II L'enseignement de l'Histoire critique (1967)	451
I.I Conférences au Grands Palais	451
I.II L'effacement des frontières : interpénétration et interdisciplinarité	457

III Une « phénoménologie de la conscience architecturale et urbaine » : les premières recherches théoriques	469
III.I La ville, objet symbolique	469
III.II Au delà des contraintes, l'expression comme besoin fonctionnel de l'homme	472
III.III Phénoménologie et sémiologie : du <i>Mythe de l'industrie</i> au <i>Mythe de la vie</i>	480
IV « Un » enseignement de l'architecture et « un » diplôme français	487
IV.I Pour une éthique sociale et une architecture « spectacle » : offrir un monde poétique	487
IV.II Ricardo Porro, spectateur et acteur des débuts d'UP3	495
IV.III « Les significations en architecture »	501
IV.IV 1969, année érotique : le centre d'art de Vaduz, projet de diplôme français	509
IV.V Ricardo Porro <i>versus</i> Bernard Huet	529
V Tentative strasbourgeoise (1971-1975) : « Portrait de la crise »	535
V.I L'IAUS de Strasbourg (1971-1975) : tentative de mise en place d'un collectif	537
V.II Une réponse à la crise : le modèle de la figure humaine comme vecteur de réhumanisation de l'architecture	545
V.III Une interprétation organique du concept de l'unité de voisinage	567
V.IV Premiers tâtonnements d'une articulation théorie/pratique	581
V.V Un collectif bientôt orphelin	
 Chapitre II : L'atelier de Ricardo Porro ou la volonté de « faire école » à Lille	 632
I. L'atelier de Ricardo Porro, une « école » postmoderne?	633
I.I Le débat post-moderne et son éventuelle incidence sur l'enseignement de Ricardo Porro à Lille (1976-1990)	633
I.II Le retour à l'Histoire et son interprétation dans l'enseignement de Ricardo Porro	647
I.II. I La leçon de l'histoire : un cours d'Histoire et Théorie articulé à la pratique	
I.II.II Le voyage à Venise ou comment enseigner l'exceptionnel au mépris du banal	
I.II.III « L'urbanisme de communication » ou le fantôme de l'urbanisme médiéval	
I.III Un langage de l'architecture postmoderne?	665
I.III.I Le poids de l'expressionnisme dans les propositions des étudiants	
I.III.II Complexité et contradiction?	
I.III.III Métaphores postmodernes?	
I.III.IV La problématique urbaine	
II. « L'école de Lille » : un vivier pour l'agence de Porro	

et une manière d'extrapoler l'enseignement ?	679
II.I Une école, vitrine d'un architecte	681
II. I.I Les projets des étudiants comme éventaire pour une éventuelle participation du maître à un concours	
II.I.II La maquette, machine à démontrer ou machine de séduction?	
II.I.II.I La maquette, objet plastique	
II.I.II.II La maquette, produit d'appel	
II.II La participation des étudiants et assistants aux concours hors l'école	695
II.III Les diplômes : un moment de célébration du groupe et du professeur	713
III. Recevoir l'enseignement de Ricardo Porro, se conformer, s'approprier ou se libérer?	731
III.I Les facteurs influençant la réception de l'enseignement de Ricardo Porro	731
III. I.I La qualité de la transmission : pédagogie, clarté, inspiration	
III.I.II Les dispositions des étudiants : motivation, sensibilité, culture préalable	
III.I.III L'environnement spatial, institutionnel et relationnel	
III.I.III.I Comment monter un atelier fermé dans un plateau ou vert?	
III.I.III.II Un choix théorique peu démocratique	
III.I.III.III Deux associations manquées : Porro/Louguet, Porro/Robein	
III.I.III.IV la grève fatidique de 1989	
III.II Les différentes formes de la réception de l'enseignement de Ricardo Porro	755
III.II.I Compréhension et mémorisation des savoirs	
III.II.II Appropriation critique et personnelle	
III.II.III Rejet, résistance ou transformation du contenu reçu	
III.III Les effets de la réception sur le parcours de l'étudiant	759
III.III.I La construction d'une pensée autonome?	
III.III.II L'influence sur la pratique professionnelle	
III.III.II.I La filiation enseignante	
III.III.II.II La filiation architecturale et formelle	
Conclusion générale	
Annexe : Un inédit de Ricardo Porro et Jean-Marie Choquelle	801
Source et bibliographie Tome II	925
Table des figures Tome II	953
Table des matières Tome I et Tome II	

