

# Iberia : 3. Une typologie = eine Typologie : I. Architecture, ville, paysage

Autor(en): **Dominguez, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **66 (1979)**

Heft 35-36: **Iberia**

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-50832>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



## Iberia

# 3. Une typologie Eine Typologie

établis par  
zusammengestellt von  
MARTIN DOMINGUEZ

## I. Architecture, ville, paysage

### a) Ville / campagne

#### Antonio Fernandez Alba: architecture et paysage

Antonio Fernandez Alba fut l'une des plus fortes personnalités de l'école de Madrid des années '60 (voir AA Nos 149 et 159). Un des aspects les plus révélateurs (et les moins discutés) de ses bâtiments, c'est leur relation complexe avec le paysage de Castille. L'école des séminaristes de Loeches (1964) et le couvent Carmel San José en dehors de la ville de Salamanca (1969) constituent de fortes présences dans le paysage (fig. 10). Comme les grands arbres sporadiques, isolés, ils marquent une portion de ce paysage austère situé dans une

des zones climatiques les plus sévères du continent. Comme les hommes qui l'habitent, ces bâtiments regardent le paysage immédiat et impénétrable à la fois, rêvant, peut-être à l'éternité, dans le silence sacré qui les entoure. Leurs extérieurs forts cachent des intérieurs riches et sensuels. Ils font partie du paysage en s'opposant à sa topographie. On est très loin de l'intégration organique des deux Taliesin. Cet aspect de complexité et de pathos, attitude évoquée par Miguel de Unamuno dans ses poèmes au territoire de Castille, évoque aussi à sa manière la condition de l'architecte cherchant à exprimer une réalité profondément sentie dans un environnement culturel lui aussi austère.

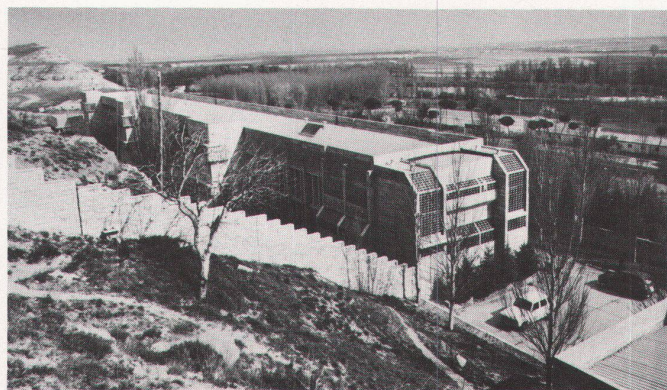
#### MBM: la ville évoquée en campagne

La silhouette, ligne active et colorée, des maisons de vacances du golfe de Pals, de MBM (Martorell, Bohigas et Mackay), évoque un monde tout à fait différent (fig. 12, 13). Ici, pas de silence, pas de rêve d'éternité. Cette ligne, un dessin dans le paysage, appartient à un monde plus immédiat et impatient, un monde d'échanges, de diversité. C'est le monde urbain de la ville catalane, commerciale, entreprenante et méditerranéenne. Il s'agit d'une des dernières œuvres de la première «Ecole de Barcelone», avec sa fragmentation volumétrique anti-monumentale, ses matériaux traditionnels, sa technologie artisanale. Ce grou-

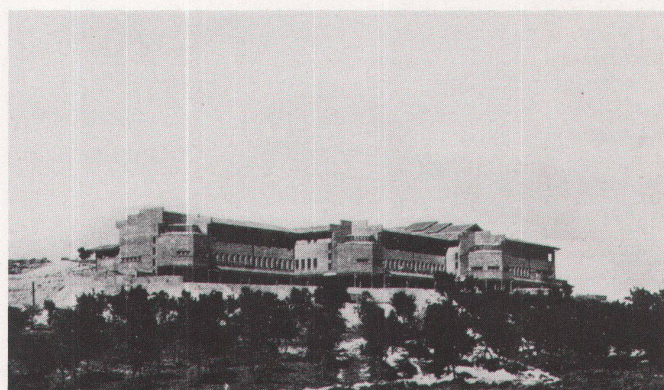
pement compact et dynamique, qui joue avec le paysage avoisinant, est une évocation de l'urbain en dehors de la ville. Cette volonté d'évocation de la ville au-delà de ses limites géographiques est une des préoccupations les plus caractéristiques de l'architecture catalane et ibérique.

#### Taller de Arquitectura: pour une architecture autobiographique

La «Muraille Rouge» et le Xanadú du Taller de Arquitectura (*a+u*, No 72, déc. 1976, pp. 31-33) soulignent ses origines urbaines en évoquant le monde symbolique, imaginaire, et autobiographique de l'artiste (fig. 14, 15). Ces deux objets deviennent partie intégrante du lieu transfi-



10 Antonio Fernandez Alba, architecte: Couvent du Carmel à San José, près de Salamanca (1969)/Karmeliterinnenkloster, San José bei Salamanca (1969)



11 Antonio Fernandez Alba, architecte: séminaire à Loeches (1964)/Seminar in Loeches (1964)



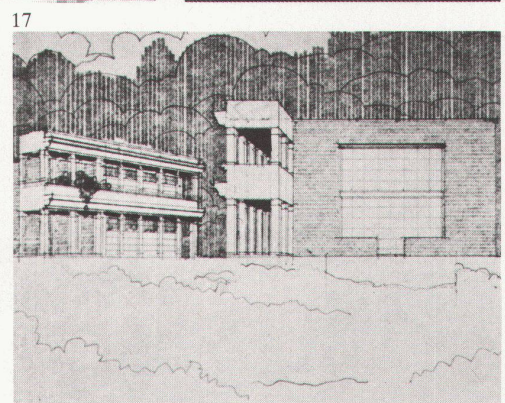
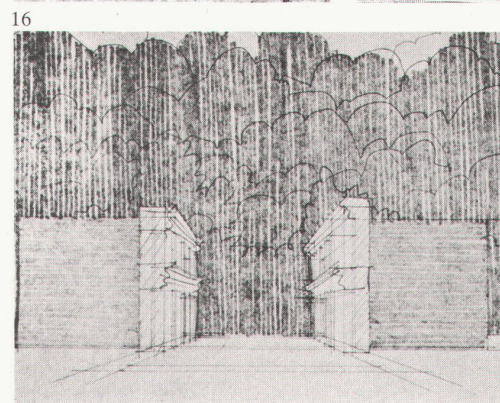
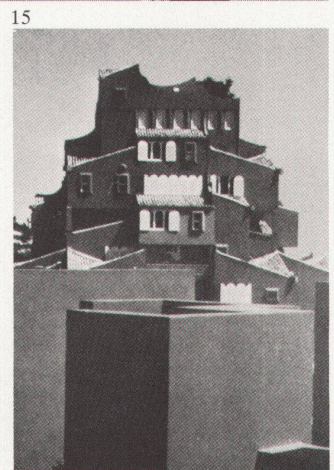
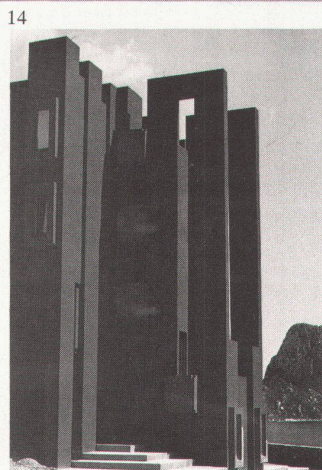
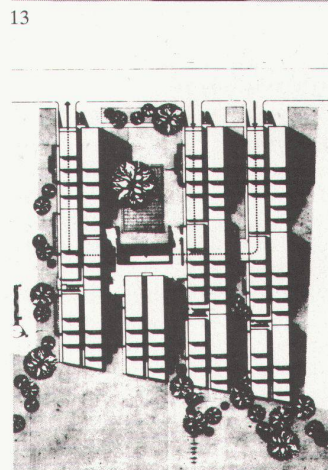
guré par les deux présences symboliques, inquiétantes, dialoguant entre elles, et, toutes les deux ensemble, avec le paysage. Cette image cauchemardesque et autobiographique nous semble au moins aussi justifiée dans un lieu de vacances (synthétique) que les essais qui se perdent dans des incidents pittoresques – Port-Grimaud, p. ex. – et qui n'apportent aucune poésie au paysage naturel.

### **Garcés Soria: l'urbain en pleine campagne**

Deux œuvres de Garcés-Soria nous montrent deux façons d'évoquer l'urbain en pleine campagne, comme l'a expliqué Oriol Bohigas dans sa conférence au Département d'Architecture à l'E.P.F.-Lausanne (juin 1979). L'une exploite littéralement la forme et l'image de la rue urbaine; l'autre recourt à des moyens rhétoriques appartenant clairement à une architecture érudite qui ne prétend pas être compréhensible aux «outsiders». (Ce côté ouvertement élitaire est souvent caractéristique de l'architecture catalane.)

Dans le projet d'une maison double à Sant Llorenç de Mont, les deux objets sont liés par un espace vide linéaire qui remplace le mur mitoyen habituel plus pragmatique. Les façades qui se font face acquièrent toute l'importance représentative d'une maison bourgeoise dans la ville (fig. 16, 17). La façade devient ainsi un élément autonome remplissant une fonction de communication, élément essentiel à toute définition de l'espace urbain. C'est la ville et pas la ferme qui est évoquée ici. Pour les réservoirs d'eau, Garcés Soria utilise ironiquement une construction en matériaux «pauvres» pour décorer une architecture agraire extrêmement simple. L'utilisation d'une forme pseudo-monumentale à signification religieuse n'a pas besoin d'autres explications. Toutefois, on trouve derrière cela une volonté d'étendre le champ d'intervention de la discipline par un discours sur les moyens et le contenu qui leur sont propres.

Les matériaux sont pauvres et la technologie appliquée ne mérite pas en soi d'être discutée, ce qui souligne l'importance du processus conceptuel riche qui appartient au discours principal de



12 Martorell, Bohigas, Mackay, architectes (M.B.M.): groupe d'appartements Golf de Pals, Gerona (1972/73)/Wohnhausgruppe Golf de Pals, Gerona (1972/73)

13 Groupe d'appartements, Golf de Pals; plan/Wohnhausgruppe Golf de Pals: Grundriss

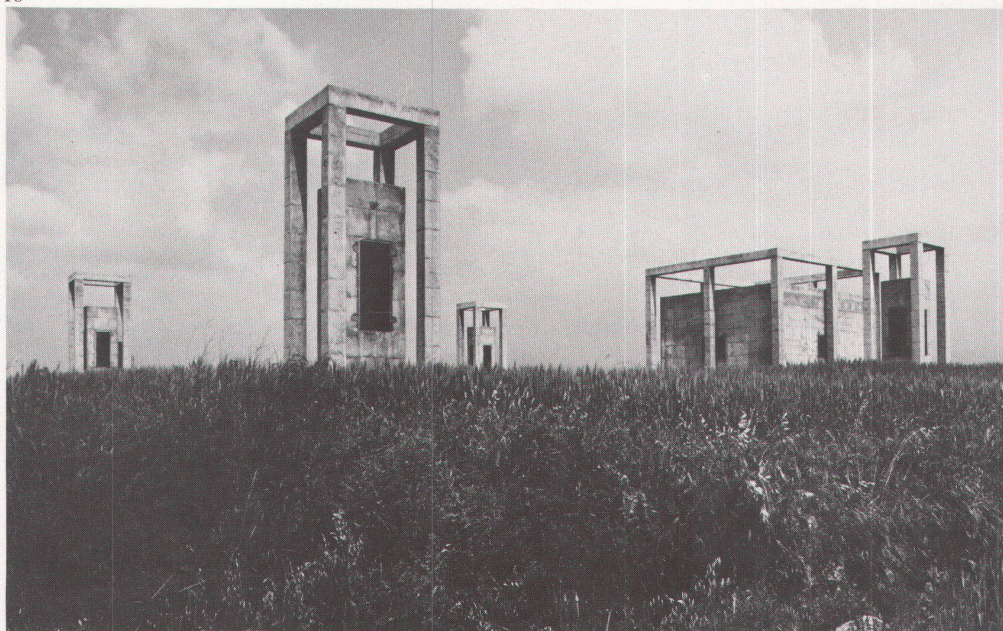
14 Riccardo Bofill, architecte (Taller de Arquitectura): ensemble d'habitations Muralla Roja (1969)/Überbauung Muralla Roja (1969)

15 Riccardo Bofill, architecte (Taller de Arquitectura): ensembles d'habitations Muralla Roja et Xanadú/Überbauungen Muralla Roja und Xanadú

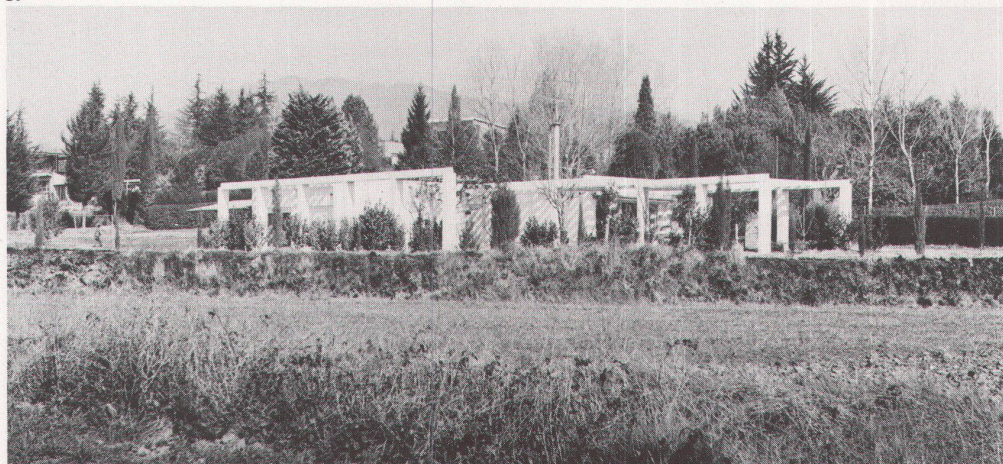
16, 17 Jordi Garcés et Enric Sòria, architectes: maison double à San Llorenç de Munt (1973)/Doppelhaus in San Llorenç de Munt (1973)



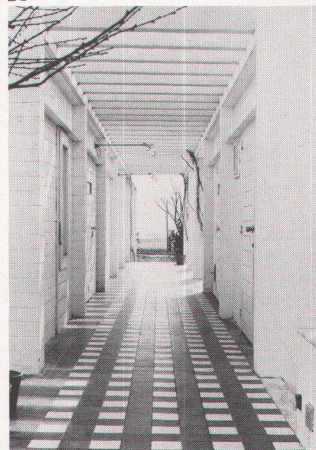
18



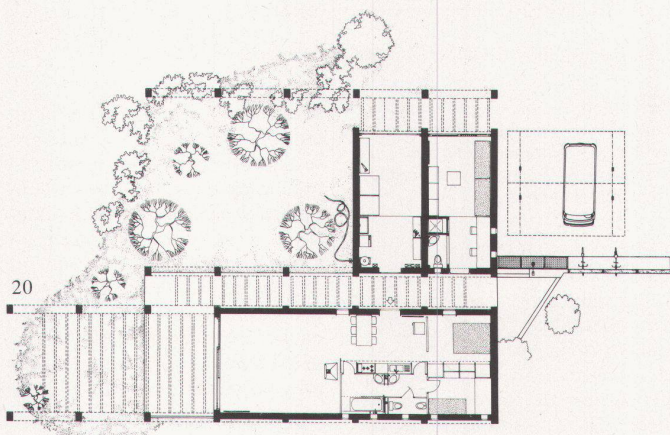
19



21



20



18 Jordi Garcés et Enric Sòria, architectes: tours d'aération d'un réservoir d'eau, Santa Maria de Barbera, Sabadell (1971)/Entlüftungstürme eines unterirdischen Wasserreservoirs in Santa Maria de Barbera, Sabadell (1971)

19 Pep Bonet et Cristián Cirici, architectes (Studio PER): Casa Bonet à la campagne à San Antonio de Vilamajor (1974/75)/Landhaus in San Antonio de Vilamajor (1974/75)

20 Plan/Grundriss

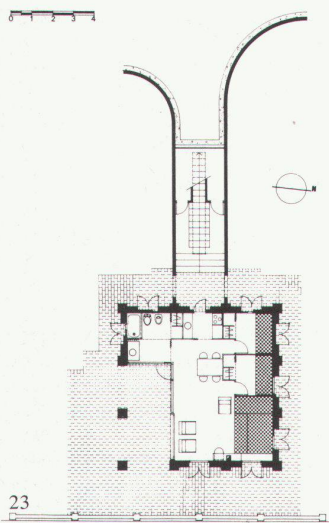
21 Passage/Durchgang

l'architecte. On n'a eu recours ni au marbre ni au symbolisme populaire pour décorer ces réservoirs.

### Bonet et Cirici: la maison de Pep Bonet – ni boîte, ni temple

La maison de Pep Bonet, de Bonet et Cirici (Studio PER), synthétise ces deux façons d'exprimer la notion d'architecture cultivée et urbaine en campagne. On retrouve les thèmes d'une architecture modeste, agricole, encadrée par une autre architecture plus «importante». On retrouve l'idée de la rue suggérée cette fois-ci par le sol, deux portes et une pergola qui, en perspective, devient colonnade pour un instant. On retrouve le même genre d'ironies, comme p. ex. celle de l'architecte qui vient habiter la campagne dans un poulailler «soutenu» par les moyens rhétoriques d'un temple qui d'ailleurs définissent des espaces tout à fait habitables (on est très loin de la rhétorique palladienne de Reichlin et Reinhart). La transplantation du type d'espace et de langage souvent réservés au mouvement allant de l'intérieur vers l'extérieur a un double intérêt: d'une part au niveau de l'objet lui-même et de sa relation avec son environnement en y suggérant une architecture habitable, non polémique; d'autre part, ceci nous intéresse comme méthode, comme procédé soulignant le rôle indéniable que jouent la fantaisie, la créativité et l'intelligence par opposition à l'érudition ou à l'historisme dans l'exercice de notre profession. Dans le premier sens qu'on vient de mentionner, il s'agit d'une re-définition de la «boîte décorée» américaine. Ici on ne peut pas parler d'une décoration qu'on aurait expliquée à la surface d'une boîte banale, mais plutôt d'une juxtaposition de deux langages formels qui transforment la forme de l'objet et son contenu symbolique. On peut parler ici d'un collage comme le définissaient Rowe et Slutzky dans «Transparency, Literal and Phenomenal». Car cette maison à San Pere de Vilamajor n'est ni une boîte, ni un temple. L'objet qui résulte de cette juxtaposition est nouveau, frais, original et ironique tout en demeurant, en image et contenu, une maison abordable. Car cette transplanta-





23

tion des espaces habitables vers l'extérieur devient la représentation de la maison, sans exhibitionnisme prétentieux. L'intérieur reste simple, austère.

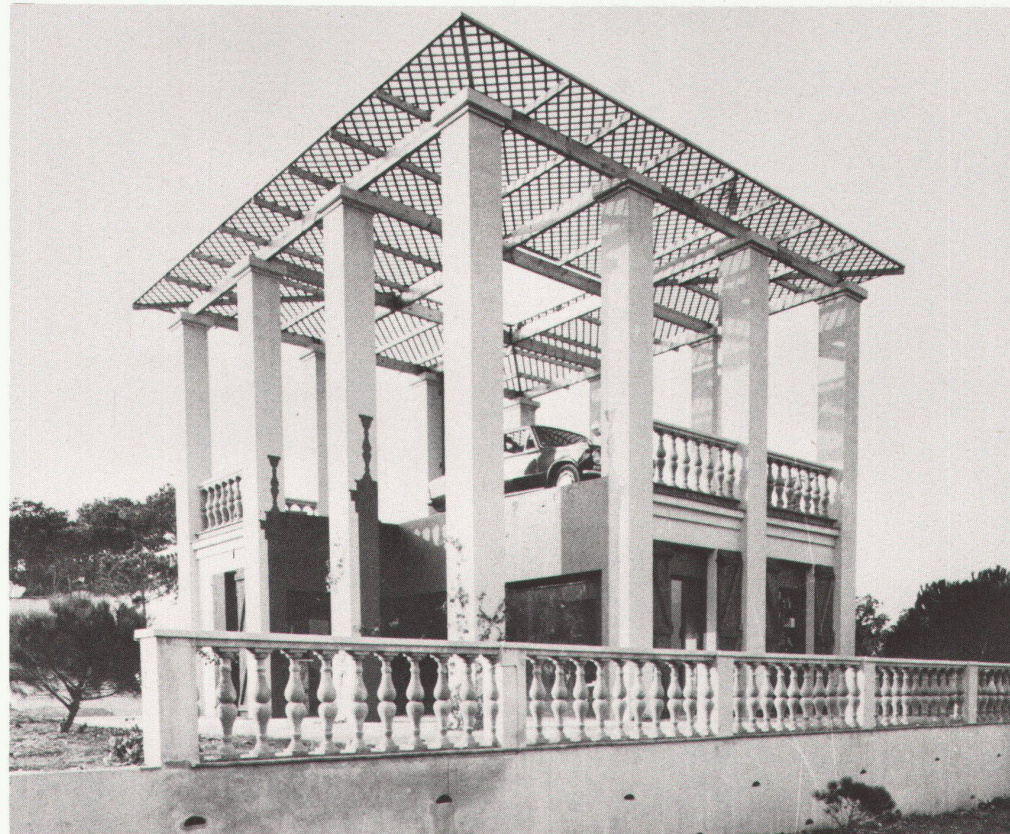
**Clotet et Tusquets: une maison à Pantelleria – «ruine étrange au plan neuf»**

Bonet et Cirici ont essayé de dépasser d'un pas les limites de la méthode de conception contextualiste des projets telle qu'ils l'ont apprise chez Federico Correa, leur professeur respecté, et l'un des hommes clés du processus d'évolution de l'architecture de l'après-guerre à Barcelone (Grup R, première école de Barcelone, plusieurs bâtiments intéressants). Correa a fait quelques commentaires sur une autre petite maison de campagne de Clotet et Tusquets, l'autre groupe d'architectes faisant partie du «Studio PER» (il s'agit plutôt de deux bureaux indépendants ayant une même réceptionniste et des idées communes sur l'architecture).

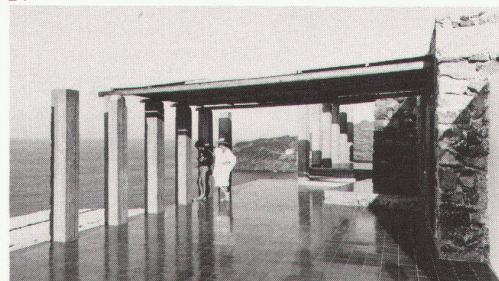
«L'aspect de reconstruction des ruines gêne un certain puritanisme au fond de mon être. Je suis un fonctionnaliste. Je continue à croire que la nécessité réelle et immédiate donne une force essentielle à l'œuvre. Ainsi, je dois faire la distinction entre trouver un pavillon de jardin et l'adapter à l'habitation, et celui de construire un pavillon de jardin avec le but de l'adapter à l'habitation. Dans ce sens, je crains que cette œuvre apporte des valeurs qui à mon avis sont en opposition avec la culture.»

«Toutefois, dans l'optique du langage architectural, c'est ce dernier problème que je trouve le plus intéressant. A tel point qu'il me fait oublier les scrupules fonctionnalistes

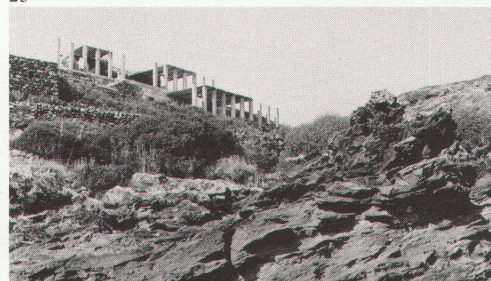
22



24



25



22 Lluis Clotet et Oscar Tusquets, architectes (Studio PER): Belvedere Georgina à Llofriu, Girona (1972)

23 Plan/Grundriss

24, 25 Lluis Clotet et Oscar Tusquets, architectes (Studio PER): Casa Vitoria à Pantelleria, Italie (1973-1975)

que je viens d'expliquer. Le mélange de deux langages connus: le neo-«Nebot»... à côté de certains éléments pittoresques (utilisés à mon avis avec une certaine ironie) produisent un nouveau langage...»

«La disproportion entre la surface qu'occupe le bâtiment, et celle qui l'entoure, pourrait justifier à elle seule cette solution. J'ai toujours été en faveur des essais de dépersonnalisation de ce qui ne possède pas les dimensions suffisantes. Un grand pavillon au lieu d'une petite maison insignifiante. Je suis tout à fait d'accord (j'ai moi-même construit, et je n'étais pas le premier, des vestiaires de piscine entourés par un mur aveugle avec de la verdure, au lieu de me limiter aux simples vestiaires pour lesquels on m'avait mandaté). Pour moi, ce pavillon romantique extré-

mement beau, qu'on peut observer depuis loin dans la forêt et qui, quand on s'approche, devient le petit logement qu'il est, est une solution parfaitement valide.»

Cette double appréciation dont parlait Correa est toujours présente dans la maison Vittoria à Pantelleria, de Clotet et Tusquets (1973), probablement une des œuvres européennes les plus évocatrices de ces dernières années '70. C'est une ruine dépouillée, un fragment classique, une place pour l'homme dominant ce paysage archétypal de la Méditerranée: murs de vignoble, ciel, soleil, mer. En s'approchant, on trouve un logement

sensuel, poli, simple, blanc à l'intérieur, ancré dans les roches grises. Les colonnes ne supportent qu'une ou deux pergolas et délimitent l'espace habitable extérieur. Elles donnent plutôt un appui évocateur, légèrement rhétorique, superflu et essentiel à la fois, comme l'est la présence humaine en face de la Méditerranée immuable, comme le sont tous les gestes poétiques. Clotet et Tusquets écrivent:

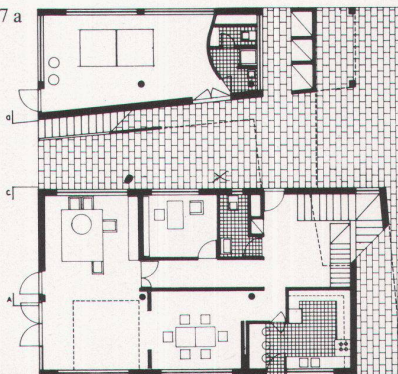
«Le nouvel édifice, qui par ses dimensions doit être visible, n'essaie pas de s'approcher de l'ancienne architecture populaire du lieu, ni de l'architecture popularisée pseudo-méditerranéenne des surfaces blanches arrondies et ses petites arches



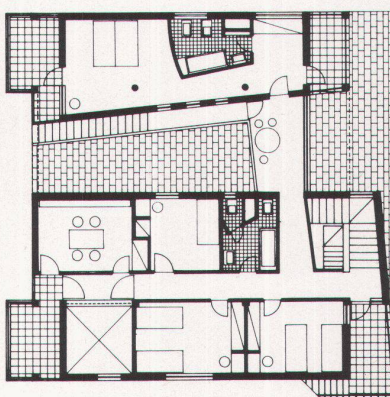
26



27 a



27 b

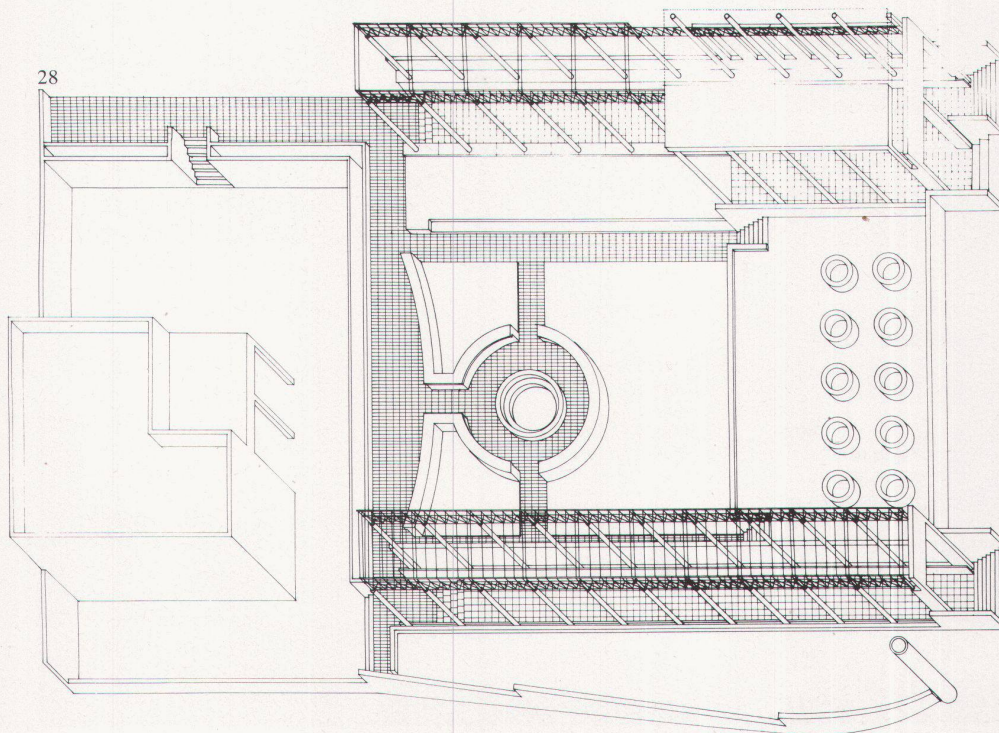


ridicules. L'esprit des austères et grises «damusos» (les édifices populaires de l'île) se perpétue dans cette ruine étrange (au plan neuf et aux colonnes en béton) formant un écran ordonné et permanent, derrière lequel la vie quotidienne se poursuit dans toute sa variété.»

### Deux travaux de G. Vázquez Consuegra: l'influence de Séville

Les deux œuvres de Guillermo Vázquez Consuegra: la maison Elizalde et le jardin d'Olivares, autant que le chalet Simón Verde de Haro, Marín et del Pozo, nous laissent entrevoir l'influence profonde et enrichissante de la ville de Séville. Le pastiche néo-classique étant à Séville associé à l'architecture officielle du franquisme, les jeunes architectes locaux préfèrent adopter un style moderne. Si la présence évoquée d'un Duijker en dehors de la ville de Séville peut sembler bizarre, il faut se souvenir que le style moderne représente une époque et, par conséquent, un niveau de culture qu'on n'avait plus vécu à Séville depuis trop longtemps, comme l'a observé Gonzalo Díaz Recasens. Toutefois, les vertus de la maison Elizalde vont bien au-delà de ses sources dans l'époque héroïque du mouvement. Les similitudes avec la structure spatiale et lumineuse de la ville ajoutent une nouvelle dimension d'habitabilité au langage formel du rationalisme: la ruelle (couverte et non selon l'ensoleillement souhaité) devient trait d'union entre deux portions de la même maison, le monde privé caché mais partiellement visible de la rue, les transparences spatiales et les balcons à l'intérieur de la maison, les riches séquences d'ombre et de lumière. La ville de Séville, fascinante, sensuelle et mystérieuse est bien présente ici. Le fait que les Elizalde n'aient jamais entendu parler de Duijker ne semble pas trop les gêner. Tout aussi précis et suggestif nous semble le plan de la maison voisine de Haro, Marín et del Pozo. Le langage formel n'est sûrement pas le même que dans l'exemple précédent, mais le riche dénouement spatial autour de l'escalier qui culmine sur le généreux toit-terrasse, évoque les mêmes références. Le jardin d'Olivares, de Guillermo Vázquez, structure légère mais efficace, réalisée avec

28



26 Guillermo Vázquez Consuegra, architecte: maison Elizalde à Simon Verde, Sevilla (1975)/Haus Elizalde, Simon Verde, Sevilla (1975)

27 a, b Plan/Grundriss

28 Guillermo Vázquez Consuegra, architecte: jardin à Olivares (Sevilla)/Garten in Olivares (Sevilla)



des moyens constructifs «pauvres», crée une ambiance riche en possibilités, sans reprendre les thèmes folkloriques de la maison pré-existante. Le traitement architectural décidé du pourtour crée la démarcation nécessaire à la définition du bord formel du jardin enfermé et privé (tradition locale) tout en restant accueillant pour les visiteurs.

## b) Nouvelle ville / ancienne ville: intégration et contraste

### Artigues et Bonell: une intervention massive

Le projet pour 62 appartements à Llesuí (Pyrénées catalanes), de Artigues et Bonell (1977), nous conduit au dilemme central de cette problématique: comment construire avec nos technologies et avec nos structures sociales et productives du post-industrialisme à côté des formes évolutives produites par des sociétés plus statiques et artisanales? Les architectes rejettent eux aussi, tout comme le faisait Vázquez Consuegra à Séville, les solutions folkloristiques et nostalgiques. La fragmentation de la forme est rejetée pour préserver l'intégrité du paysage. Une soixantaine de logements en une seule opération, c'est énorme, surtout à côté de deux minuscules villages. Ce projet pour sports d'hiver devient un trait d'union à l'échelle des deux villages, un élément unificateur du paysage, qui ne renie pas pour autant ses origines culturelles bien différentes de celles de l'environnement primitif. On peut se demander si l'espace entre les deux barres, à l'intérieur de l'ensemble, n'aurait pas dû bénéficier d'une architecture qui, en abritant les activités quotidiennes d'un petit quartier, se serait différenciée de celle de l'extérieur. Toutefois, la puissance et la clarté du langage des extérieurs de l'ensemble, avec ses rythmes répétitifs et hiérarchisés qui se mettent à l'échelle du paysage-avec-villages, n'ont pas besoin d'autres justifications.

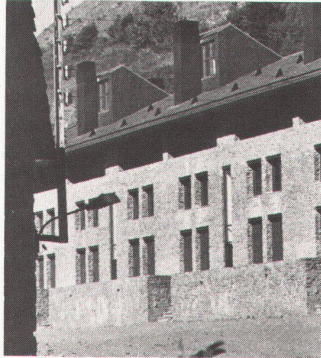
### Clotet et Tusquets: une barre à Cadaqués

Le projet de logements El Colomar à Cadaqués de Clotet et Tusquets reflète une attitude

29



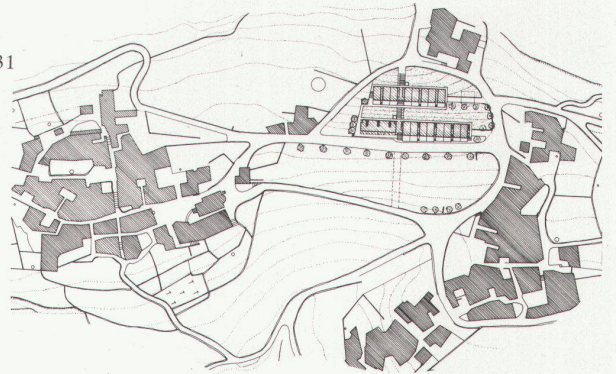
30



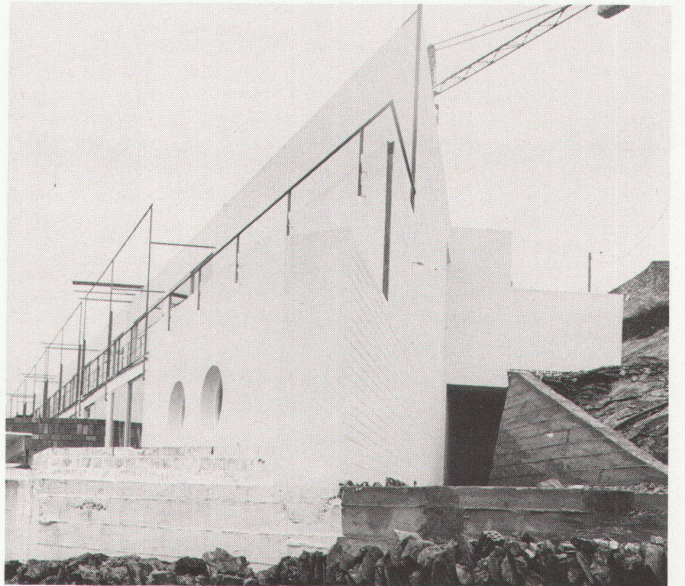
32



31



33



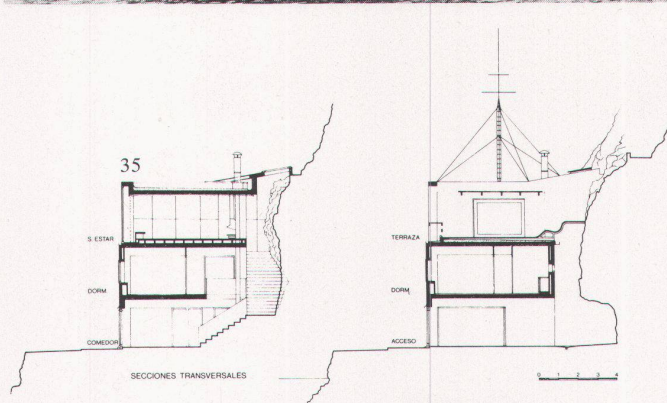
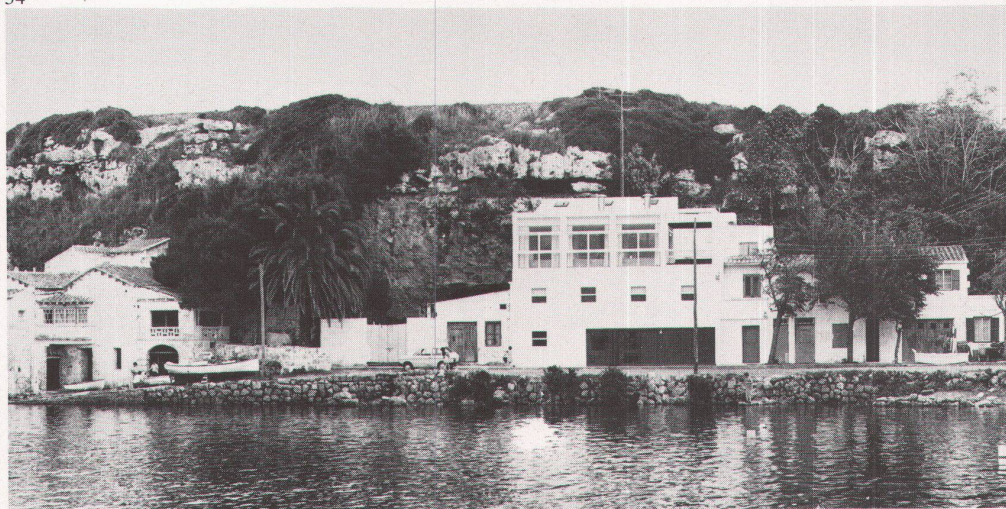
29,30 R. Artigues et E. Bonell, architectes: ensemble d'habitations de vacances à Llesuí, Pyrénées catalanes (1977) / Überbauung in Llesuí, Pyrenäen (1977)

31 Situation

32, 33 Lluís Clotet et Oscar Tusquets, architectes (Studio PER): ensemble d'habitations «El Colomar» à Cadaqués, Gerona (1969) / Überbauung «El Colomar» in Cadaqués, Gerona (1969)



34



34 Pep Bonet et Christián Cirici, architectes (Studio PER): maison Frances «El Fonduco» à Bahía de Mahón, Menorca (1976/77)/Haus Frances «El Fonduco», Bahía de Mahón, Menorca (1976/77)

35 Coupes/Schnitte

36 «El Fonduco», Menorca

analogue à celle de Bonell et Artigas. Les architectes interviennent, comme l'a écrit Oriol Bohigas, «avec toute la violence de l'instrument architectonique». Cette barre unitaire et forte devient ainsi une limite urbaine qui démarque le passage de la ville à la campagne. Elle est, comme les autres monuments de la ville, un point de référence mémorable et public. Mais on se tromperait, à mon avis, en ne voyant dans ce projet qu'un essai de faire du monumental à tout prix. Clotet et Tusquets nous ont habitués à des approches bien plus nuancées que cela. Car, avec l'utilisation d'une typologie de bâtiment, la ville mitoyenne, qui offre une grande diversité de possibilités d'utilisation et des espaces extérieurs vraiment urbains, bien dimensionnés et tout aussi habitables que les logements individuels, basés tous les deux sur des traditions urbanistiques très anciennes, les architectes font

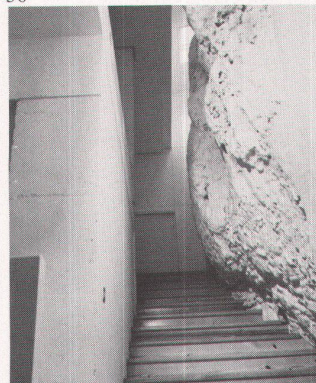
preuve d'un respect des qualités humaines qui manque trop souvent aux propositions gratuitement monumentales et autonomes. La légèreté presque frivole des éléments secondaires souligne l'importance expressive des aspects liés à l'utilisation quotidienne, l'aspect concret et contemporain, en se différenciant nettement de la lourde massivité de l'architecture avoisinante des autres époques.

#### Bonet et Cirici: Villa Francés à Minorque

Dans la villa Francés de l'île de Minorque, Bonet et Cirici utilisent d'autres moyens convenant mieux à cette intervention plus modeste. Ils écrivent:

«Le problème que présente la construction d'une maison plus haute que celles du voisinage a été résolu par une façade très opaque jusqu'à la hauteur des autres bâtiments et dont le niveau supérieur complètement vi-

36



tré est fait d'une structure en béton très mince. Nous pensons que cette solution pourrait devenir une solution typologique au problème des nouvelles constructions qui utilisent toute la surface permise par les règlements.

A l'intérieur, nous avons laissé les piliers et les poutres en béton apparents tels quels sans les cacher derrière des faux plafonds, ou dans les murs. Et, anecdote exploitant la situation particulière de la parcelle, on a utilisé le rocher comme mur de fond pour tout le logement. L'union entre le volume orthogonal du bâti et le rocher est assurée par l'escalier qui réunit les trois étages.»

#### Rafael Moneo: jeu académique pour Venise

L'importance du projet de Rafael Moneo pour Canareggio à Venise réside à mon avis dans son contenu théorique (il s'agit d'un projet fictif organisé par l'école d'architecture de cette ville dans des buts académiques. Mo-

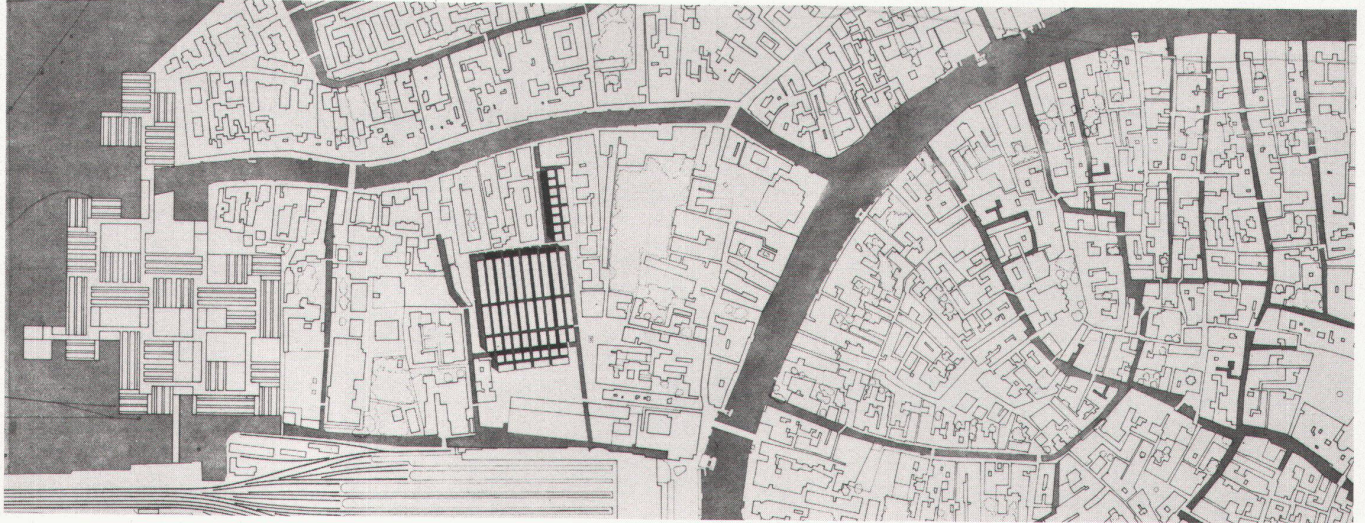
neo s'est servi du concours italien pour exprimer certaines idées importantes.) Il pose sans détour la question fondamentale: Comment construire dans la ville d'aujourd'hui? Ou même: Comment construire la ville contemporaine? Moneo rejette la restauration comme méthode généralisable: Les motivations qui animaient les constructeurs du passé ont changé, et l'on risque donc de tomber dans une architecture sans vie. Il en va de même des processus générant les formes urbaines; les villes se développent aujourd'hui tout différemment qu'autrefois. Il écrit:

«Comment alors construire dans la ville en tenant compte de ces contraintes? Pour quelques-uns, la réponse est claire pour autant que l'on accepte (que les clés se trouvent dans la ville elle-même, dans l'analyse de son histoire qui devient l'argument définitif par lequel on justifie le projet. Ceux qui se réfugient dans cette «méthode historique» posent fréquemment le problème du projet comme une récupération du «chemin perdu». On attribue ainsi à la ville un marchandage que l'on applique fréquemment aux biographies et qui amène à discourir librement d'une vie, imaginant comment celle-ci se serait déroulée si un événement particulier s'était produit d'une autre manière. Ainsi, ce qui, comme le jeu marginal d'un biographe, se transpose en fiction, devient dans les mains de tels urbanistes une proposition projectuelle qui acquiert une justification inévitable. Cette manipulation qui essaie de récupérer le «bon chemin» perdu à travers un projet nous force d'ignorer l'histoire réelle de la ville, ce qui, selon ma façon de comprendre les choses, les oblige à un projet total qui, lui, est exagéré et irréel...»

Intervenir à Canareggio, c'est résoudre à nouveau le problème de la ville de Venise. La proposition (...) c'est d'accepter une intervention unitaire. Le construit se place dans le contexte sans aucun scrupule, acceptant sa condition autonome et rompant décidément la continuité de façon à la fois spatiale et temporelle. Mais l'acceptation de tels points de départ n'implique ni l'oubli ni le mépris des constantes formelles avec lesquelles la ville du passé a été construite. Ainsi, je pense que l'on peut parler de Venise comme étant une ville horizontale par excellence... définie par son plan... une texture immense et continue dans laquelle les rues, les canaux et les palais n'ont pas besoin de se présenter comme des volumes, mais réduisent leur apparence à des façades, sur un plan vertical cette fois. Notre proposition sera assimilée sans effort en raison de son plan. (...) La structure du tracé



37



bidimensionnel est la responsable de la forme, mais cette structure devient architecture au moment d'établir (...) les dimensions. Si la dimension est une question fondamentale en architecture, elle l'est encore plus à Venise.»

Cette affirmation de la nécessité de construire la ville sans scrupules, avec courage, en faisant preuve d'un bel esprit d'analyse et d'une réelle sensibilité à la totalité du contexte, cette manière d'insister sur l'importance d'intervenir avec les moyens disponibles, concrets, tels que le plan, la dimension et les matériaux (voir plus bas), va non seulement à l'encontre d'une approche type Commission de «Heimatstil» ou Robert Krier, mais est aussi en opposition avec de nombreux écrits de Rossi. Comme on vient de le voir, Moneo n'est pas le seul dans son pays à défendre la validité d'un tel modèle d'intervention. Cette approche sert aussi de point de départ d'une intervention à grande échelle en dehors de la ville de Vitoria.

## c) Nouvelles villes au-dehors de la ville

**Manuel Solá Morales et Rafael Moneo: systèmes urbains**

Manuel Solá Morales et Rafael Moneo ont fait profiter ce projet de la connaissance approfondie qu'ils ont de nombreuses villes européennes. El Viso, le quartier madrilène où habite Moneo, montre qu'on peut créer une «ville» avec un programme qui

38



37 Rafael Moneo, architecte: ensemble d'habitations Canareggio à Venise (projet, 1977)/Wohnüberbauung Canareggio, Venedig (Projekt 1977); Situation

38 Rafael Moneo et Manuel Solá Morales, architectes: projet de concours pour un ensemble d'habitations dans la banlieue de Vitoria (en construction)/Wettbewerbsprojekt für eine Wohnüberbauung in Vitoria (im Bau); Situation

ne contient que des logements, organisés autour d'espaces urbains clairement formulés. Solá Morales a organisé une étude comparative de plusieurs villes et des dimensions de leurs îlots urbains. Moneo introduisit l'idée d'utiliser le plan pour contrôler la forme de la ville. Leur travail est donc tout imprégné de formes de villes existantes: A Vitoria, ils proposent un système urbain généralisable composé de rues, bâtiments d'habitation et de jardins privés, éléments rigoureusement contrôlés dans leurs dimensions et disposés selon une géométrie très claire et

élémentaire. L'idée d'une géométrie stricte servant à établir l'ordre général du plan, les distances entre les bâtiments qui définissent des espaces extérieurs intimes tout en assurant l'ensoleillement des habitations, le parc comme élément urbain à proximité des foyers et la typologie des bâtiments qui permet une grande diversité dans la réalisation sans destruction de l'ordre collectif, garantissant ainsi l'adaptabilité du projet aux changements démographiques, sont autant de contributions très positives. Au fond, il s'agit d'une idée généralisable, capable de s'adapt-

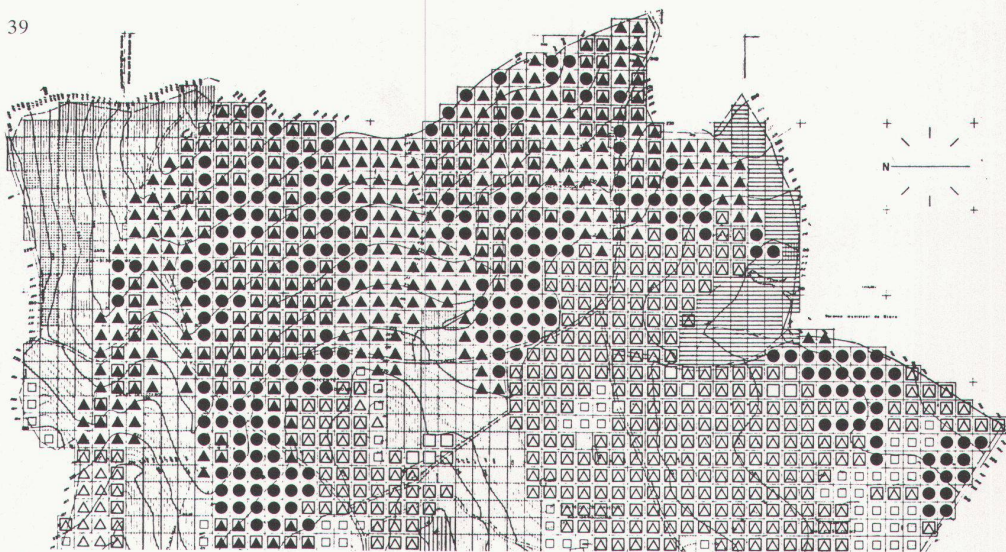
ter aux situations diverses d'une zone urbaine plus importante sans perte de cohérence.

**R. Menéndez de Luarca, G. Molezún et M. de la Dehesa: l'analyse du site comme base du projet**

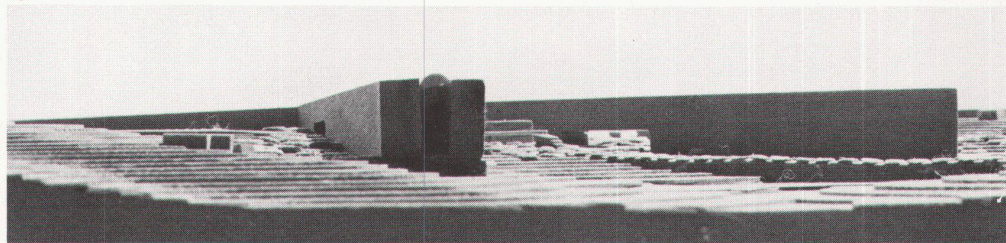
Si Solá Morales et Moneo nous montrent une méthodologie qui utilise les moyens traditionnels de l'architecte, le projet à Peña Corada, Asturias, de J.R. Menéndez de Luarca, Gerardo Molezún et Manuel de la Dehesa procède d'une démarche tout à fait différente. Au lieu de com-



39



40



41



39 José Ramón Menéndez de Lurca, Gerardo Molezún et Manuel de la Dehensa, architectes: 300 logements unifamiliales à Asturias (projet, 1974); analyse de la situation topographique/Einfamilienhauskolonie in Asturias (Projekt 1974); Analyse der landschaftlichen Situation

40 Martorell, Bohigas, Mackay, architectes (M.B.M.), avec Enric Steegmann: 1000 unités d'habitations à Rivellots (projet de concours 1976); maquette/1000 Wohneinheiten in Rivellots (Wettbewerbsprojekt 1976); Modellaufnahme

41 Situation

mencer par un concept formel, ils analysent systématiquement les diverses caractéristiques du site d'un point de vue «objectif»: hydrologie, végétation, pentes, vues, ensoleillement, etc. Ils dressent ensuite la carte des contraintes («subtability»), et essaient de trouver une forme qui lui convienne tout en assurant le degré d'habitabilité souhaitable. Tout n'est pas dit, car, une fois l'analyse faite, la forme reste à définir (tout comme ceux qui commencent par la forme doivent ensuite résoudre des problèmes fonctionnels et objectifs). Les deux projets utilisent des espaces piétonniers bien définis et des typologies de bâtiments «horizontales», et répétitives, le projet à Vitoria étant plus conséquent de ce point de vue. Toutefois, ces traits communs n'empêchent pas les différences profondes qui résultent de ces deux démarches antagonistes d'apparaître (p. ex. l'attitude face à l'expression formelle des incidents fonctionnels du quotidien).

#### MBM: un viaduc

Martorell, Bohigas et Mackay adoptent une démarche encore plus radicale dans leur projet pour 1000 logements. La corniche devient la cote constante, à la façon d'une œuvre d'ingénieur, comme l'a expliqué Bohigas. La ville devient une sorte de viaduc dans le paysage. La nature sert de point de référence mais non pas d'appui à l'habitation. Nature et ville verticale: il s'agit donc de deux existences séparées différentes, contrastées. MBM recourent donc à une typologie de bâtiment qu'ils pourraient utiliser à Barcelone: ils essaient de réaliser une densité suffisante pour créer une ambiance urbaine entre les deux barres. Même si les aspects formels dominent au détriment des aspects psychologiques (la notion de «ma porte», ou de «mon jardin» n'existe pas dans cette ville), il faut souligner qu'au niveau collectif les architectes ont développé un élément urbain connu, tel que l'est la Rambla, élément spatial et fonctionnel à la jonction de ces deux barres. Il serait faux de penser qu'il ne s'agit que d'une sculpture autonome dans le paysage, même si l'on préfère la richesse spatiale et fonctionnelle qu'offrent les modèles plus étalés.