Zeitschrift: Matières

Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville

Band: 11 (2014)

Artikel: La Strada Novissima : des façades aux constructions, ou la fin d'une première phase du postmodernisme?

Autor: Szacka, Léa-Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-984497

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

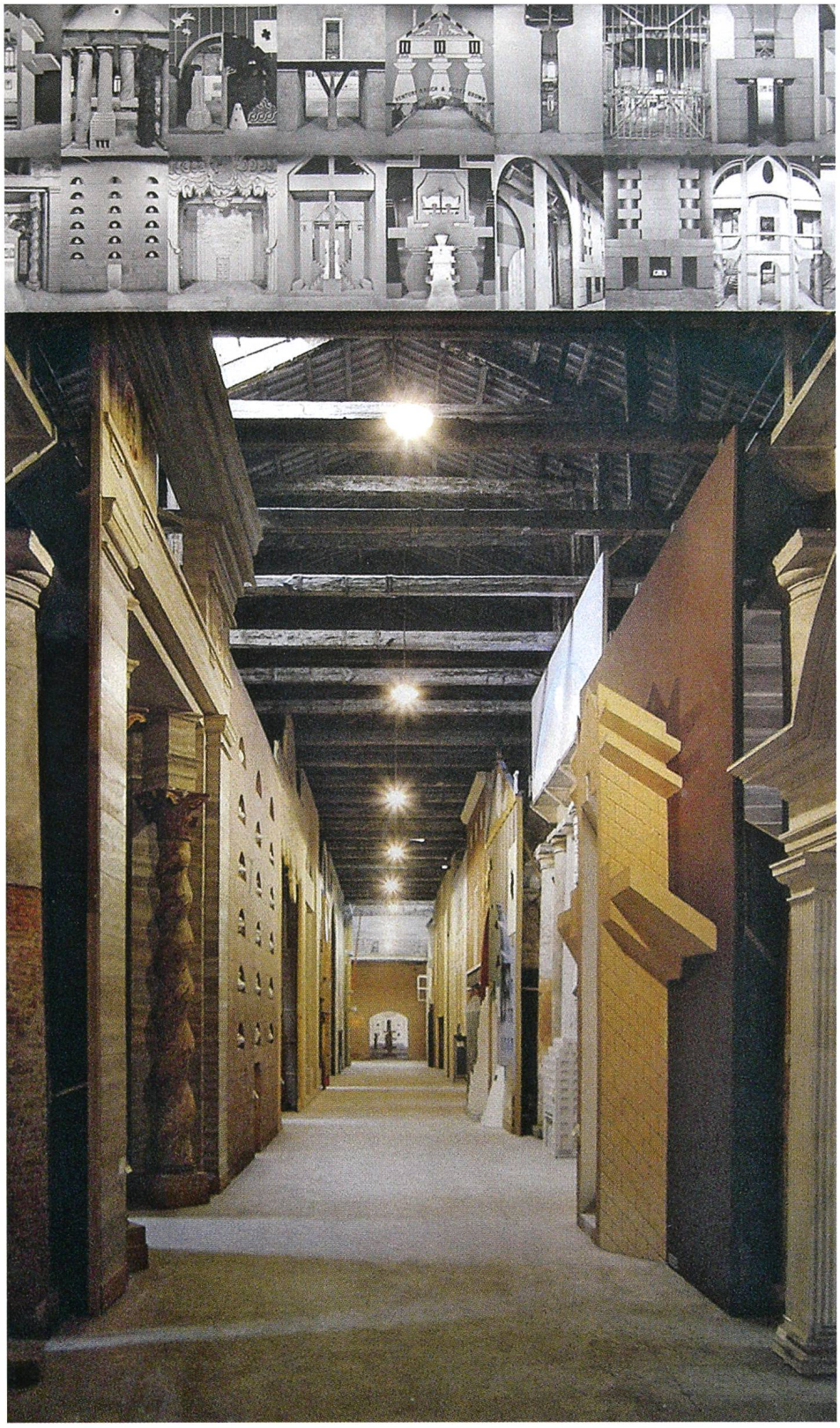
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



La *Strada Novissima*

Des façades aux constructions, ou la fin d'une première phase du postmodernisme ?

Léa-Catherine Szacka

En 1980, *La Presenza del passato* (*The Presence of the Past*), première exposition internationale d'architecture de la Biennale de Venise, marque un moment de transition dans l'histoire récente de l'architecture. Avec la *Strada Novissima*, une rue intérieure composée de vingt façades construites à taille réelle par les techniciens des studios de cinéma de Cinecittà, les organisateurs de l'exposition signent la fin d'une première phase de développement du postmodernisme. C'est la fin d'un début ou le début de la fin. Du même coup, l'exposition sera l'amorce d'une phase successive d'affirmation et d'internationalisation du postmodernisme, marquée par l'avènement des «starchitectes», une production architecturale foisonnante et pluraliste, d'intenses débats et de nombreuses incompréhensions qui conduiront le postmodernisme vers une disgrâce totale au début des années 1990. De surcroît, il est intéressant de souligner que le tournant des années 1980 représente également un moment charnière pour la présentation de l'architecture au sein des institutions culturelles.

Si l'on reconnaît aujourd'hui sans conteste le rôle clé qu'a pu jouer *La Presenza del passato* sur le développement du discours et de la pensée postmoderne, on mesure peut-être moins clairement l'impact de cette exposition sur la production architecturale des protagonistes de la *Strada*. Ainsi, partant de l'hypothèse d'une transition dans l'œuvre de certains architectes ayant participé à l'exposition vénitienne, il s'agira ici d'analyser plus particulièrement les contributions, sous forme de façades, de trois d'entre eux – Robert A.M. Stern, Léon Krier et OMA (Rem Koolhaas et Elia Zenghelis) – et de les lier aux parcours professionnels de ces mêmes architectes. Pour chacun d'eux, *La Presenza del passato* semble avoir fait office de point tournant, mais il demeure toutefois difficile de mesurer précisément l'impact direct qu'a pu avoir l'exposition sur leur pratique professionnelle. En effet, l'impact d'un événement important comme la Biennale de Venise demeure difficile à démontrer de façon claire, en d'autres mots : difficilement mesurable ou quantifiable.

La Strada Novissima, *Biennale de Venise, 1980, rue et façades.*

L'idée d'une transition suggère le début et la fin de quelque chose. Or, à quand peut-on dater le début du postmodernisme ? J'estime qu'il est difficile, voire

risqué, de s'aventurer dans la recherche d'une «origine» du postmodernisme. Peut-être vaut-il mieux parler d'un contexte dans lequel prend forme une nouvelle attitude vis-à-vis de l'architecture et de la culture en général. Si le mot postmoderne a été employé pour la première fois par le critique et historien anglo-américain Charles Jencks en 1975[1], il convient ici de débuter notre histoire une décennie plus tôt, soit vers 1966. Cette année-là paraissent simultanément, mais dans des contextes bien différents, deux ouvrages importants pour la définition du postmodernisme : d'une part, *L'Architettura della città*[2] d'Aldo Rossi, un livre proposant d'interpréter la ville comme une œuvre d'art à l'intérieure de laquelle le monument et la mémoire collective jouent un rôle primordial ; d'autre part, *Complexity and Contradiction in Architecture*[3] de Robert Venturi, publié par le Museum of Modern Art de New York et faisant l'éloge de l'architecture baroque en proposant un doux manifeste pour une architecture dans laquelle le «*both-and*» remplacerait le «*either-or*». Quelques autres dates clés ponctuent l'histoire de cette première phase du postmodernisme : 1968, avec les révoltes étudiantes, la démocratisation de la culture et le premier *studio* des Venturi/Scott Brown à Las Vegas ; 1972, avec la parution de *Learning from Las Vegas*[4] et la destruction du quartier Pruitt-Igoe ; et finalement, 1977, avec la première publication par Jencks du livre *The Language of Postmodern Architecture*[5], et 1978, avec l'exposition *Roma Interrotta*[6] pour laquelle douze architectes internationaux s'étaient prêtés au jeu de redessiner la ville de Rome en prenant le passé comme source d'une planification future. C'est vers 1979 que le vent commence à tourner : d'abord avec le livre du philosophe français Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*[7], puis avec l'attribution du premier prix Pritzker à l'architecte américain Philip Johnson[8]. A partir de cette date charnière, le débat postmoderne s'étend au-delà des frontières de l'architecture : après Lyotard, le philosophe allemand Jürgen Habermas proposera, en 1980, *Modernity : An Unfinished Project ?*[9] ; quelques années plus tard, le critique littéraire américain, Fredric Jameson, écrit son fameux article «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late

Times Magazine, *U.S. Architects, «Doing their own thing», 8 janvier 1979.*

Exposition Roma Interrotta, *1978.*

Capitalism»[10]. A peu près au même moment, entre 1978 et le milieu des années 1980, sont achevés plusieurs bâtiments revendiquant clairement une esthétique postmoderne : la Piazza d'Italia de Charles Moore (1978), le Portland Building de Michael Graves (1982), la Neue Staatsgalerie de James Stirling (1983), la AT&T Tower de Philip Johnson (1984), etc. Autant de constructions qui, bien qu'ayant une allure de décor de théâtre, font bel et bien partie du panorama urbain de grandes villes d'Europe et d'Amérique.

Au regard de tout cela, on voit bien que *La Presenza del passato* arrive au moment où les architectes cessent d'écrire et de dessiner pour passer à une matérialisation concrète du postmodernisme, tandis que le discours, doublé d'une forte polémique, s'ouvre vers d'autres champs du savoir, tout en percevant l'architecture comme source – ou, pour reprendre les mots de Reinhold Martin, «avatar du postmodernisme»[11].

Philip Johnson, tour AT&T, New York, 1984 (haut gauche).

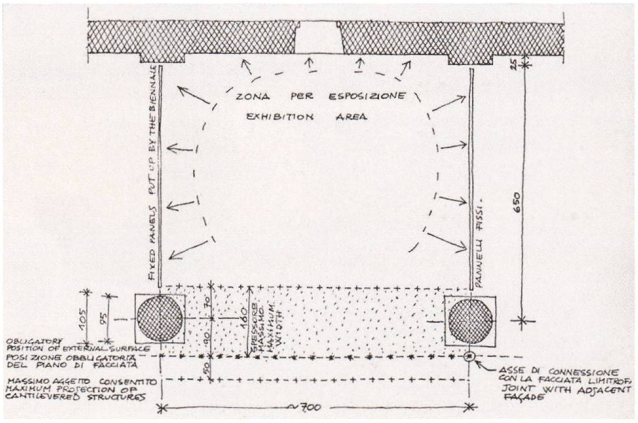
James Stirling, Neue Staatsgalerie, Stuttgart, 1983 (haut droite).

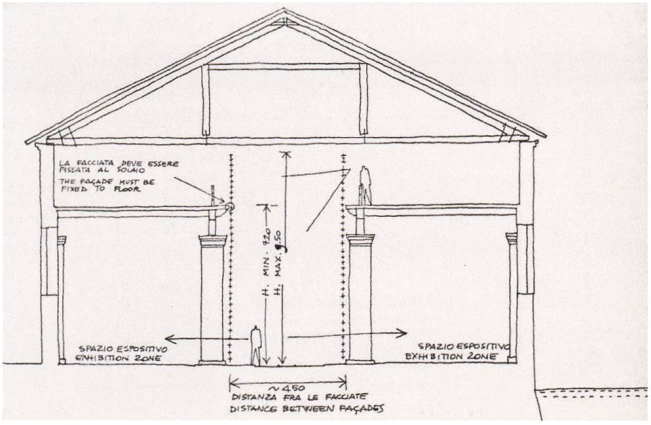
Michael Graves, The Portland Building – ou Portland Municipal Services Building –, Portland, Oregon, 1982 (bas gauche).

Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, Louisiane, 1978 (bas droite).

La *Strada Novissima* comme dispositif curatorial

Rappelons brièvement que la *Strada Novissima* était l'une des composantes, mais aussi une pièce majeure de l'exposition *La Presenza del passato*[12]. C'est de cette rue intérieure de 70 mètres de longueur, composée de deux rangées de dix façades[13] se faisant face, et construites entre les magnifiques colonnes de l'Arsenal de Venise, que tous se souviennent encore aujourd'hui. La rue, imaginée par Paolo Portoghesi[14] et ses collaborateurs, constituait un dispositif curatorial d'une grande originalité : ni véritable pavillon





Dessins des directives envoyés aux architectes participants.

éphémère à l'échelle 1 : 1 – tels ceux bâtis à l'occasion d'expositions universelles ou encore ceux installés dans les jardins du MoMa à New York –, ni simple illustration d'un projet existant, à venir, voire simplement utopique – les façades de la *Strada Novissima* étaient inspirées de kiosques typiques des marchés de Noël allemands. Ainsi, la *Strada* avait été pensée non seulement comme un ensemble de parties, mais également comme un tout, dont la spatialité devait proposer un contact direct avec l'architecture tout en faisant comprendre aux visiteurs – initiés ou néophytes – l'importance de l'espace social de la rue. La *Strada Novissima*, comme son nom l'indique, était inspirée du modèle urbain hautement scénographique de la *Strada Nuova*[15].

Chaque architecte était invité à produire le dessin d'une façade de 7 mètres de largeur par 7,20 à 9,50 mètres de hauteur, pour une épaisseur maximale de 1,60 mètres[16]. Derrière les façades, un espace totalisant 42 mètres carrés était mis à la disposition de chaque architecte qui en avait l'entière responsabilité. Dans ces petits kiosques, qui s'apparentaient à des boutiques ou autres espaces dédiés à la vente, dessins et/ou maquettes pouvaient être exposés, soit sur les cimaises blanches fournies par la Biennale, soit sur tout autre support imaginé par les architectes eux-mêmes.

Les façades de la *Strada Novissima* devaient servir d'espace d'auto-représentation et de promotion pour les architectes. Plus que de véritables maquettes réalisées à taille réelle, il s'agissait d'images en trois dimensions[17] – sortes de «*billboards*» – dénuées, dans la majeure partie des cas, de tout contenu idéologique ou social ; une architecture pensée avant tout pour la société médiatique postmoderne. Créations *ex novo*, ces façades ont permis aux architectes ayant, pour la plupart, peu ou pas construit, d'exprimer et d'expérimenter un langage encore en gestation. Comment ces mêmes architectes sont-ils passés d'une simple façade (en réalité un dessin mis en exposition par les techniciens de Cinecittà) à une véritable architecture insérée dans un contexte urbain ?

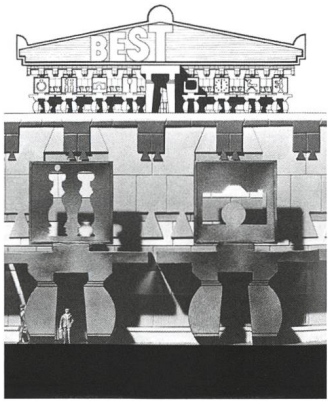
Robert A.M. Stern : vers une architecture du divertissement

Le prolifique architecte américain Robert A.M. Stern était âgé de 40 ans lorsqu'en 1979, Paolo Portoghesi lui proposa de faire partie du comité consultatif[18] qui se chargerait d'organiser la première exposition internationale d'architecture de la Biennale de

Venise. Stern n'en était pourtant pas à sa première expérience à la Biennale. En 1976, il avait participé à l'exposition *Europa-America, Centro storico-suburbio*[19] en tant qu'exposant, mais aussi organisateur et responsable aux côtés de Peter Eisenman et du groupe de onze Américains envoyés à Venise pour l'occasion. Faisant suite à cette première apparition vénitienne, la participation de Stern à la *Strada Novissima* sera doublement importante dans sa carrière. D'abord, nous pouvons considérer cet événement comme fondateur d'une nouvelle autonomie et d'une prise de pouvoir de Stern par rapport à certains de ses contemporains. Qui plus est, bien qu'il était déjà en 1980, malgré son jeune âge, une figure connue de la scène architecturale américaine[20], cette Biennale semble marquer une nouvelle direction dans sa production.

Diplômé de Yale en 1965, Stern avait, dès le début des années 1970, été associé à un groupe d'architectes qualifiés de traditionalistes classiques, les «*grays*», en opposition au groupe de néo-modernes formalistes nommés les «*whites*». En 1977, il établit son propre bureau, Robert A.M. Stern Architects (RAMSA), et se fait d'abord connaître pour ses projets résidentiels – maisons et villas – souvent situés dans des stations balnéaires telles que East Hampton, dans l'Etat de New York[21]. Stern, en siégeant au comité consultatif de la Biennale d'architecture de 1980, participe activement à la sélection des vingt architectes exposés. Cette position privilégiée lui confère un nouveau pouvoir et une certaine indépendance par rapport à Peter Eisenman qui, contrairement à Michael Graves, n'est pas présent dans l'exposition. Stern aura aussi sa façade sur la *Strada Novissima*. Cette dernière rappelle le projet qu'il a réalisé pour la chaîne de magasin Best en 1979. Par contre, pour la *Strada*, Stern n'a pas conçu sa façade comme un simple panneau d'affichage, mais bien comme un espace en trois dimensions, une sorte de petit pavillon de ville côtière de plaisance[22]. La façade représente une sorte de colonne surdimensionnée, scindée en deux, au-dessus de laquelle se trouve une fenêtre dont la forme rappelle un temple classique schématisé. Dans la partie supérieure, un motif d'arc reprend celui de la Lang house (1975). La façade de Stern suggère également l'idée de proscenium donnant accès au spectacle de l'architecture. Selon ses propres mots[23], la façade propose une réflexion sur la réalité et l'illusion, suggérant le dialogue avec le passé récent – celui des projets réalisés par RAMSA –, mais aussi avec le passé distant – l'histoire de l'architecture en général.

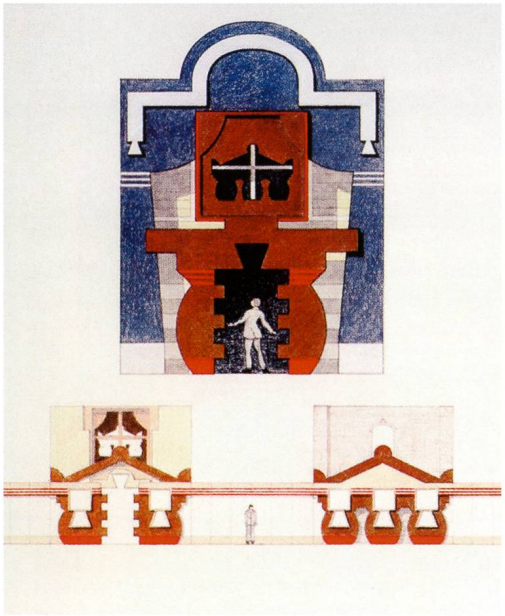
Robert A.M. Stern, prototype de façade pour la chaîne de magasins Best Products Inc., 1979-1980.

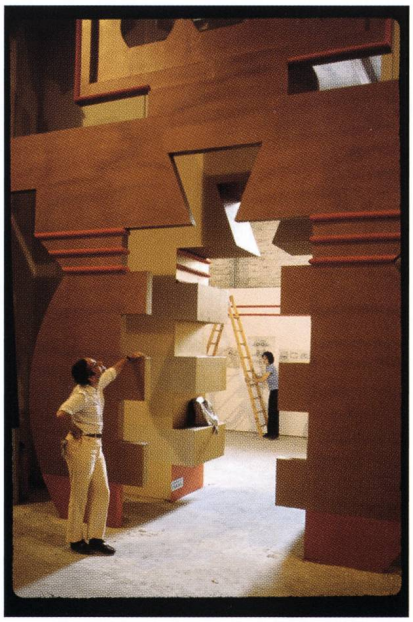


Si, au moment de la Biennale, Stern avait déjà une production importante dans le domaine de l'architecture résidentielle, il semblerait que l'exposition de Venise et la visibilité médiatique et internationale obtenue grâce à celle-ci le pousseront davantage vers la sphère du divertissement et l'industrie des médias de masse, du moins tout au long des années 1980 et jusqu'au début des années 1990. L'exposition de Venise était particulièrement réussie quant à son adéquation entre la forme et le contenu : une exposition postmoderne pensée pour le monde médiatique. Elle mènera ainsi Stern et plusieurs autres exposants vers une architecture de la communication de plus en plus médiatique et médiatisée.

Dans les années 1980 et 1990, une série d'architectes postmodernes – dont Stern, mais aussi Michael Graves, Robert Venturi, Stanley Tigerman, Frank O. Gehry, etc. – ont travaillé pour The Walt Disney Company en Floride, à Marne-la-Vallée ou encore à Tokyo. Ainsi, il est facile de voir le nouvel urbanisme et l'architecture illusionniste proposés par Disney comme un prolongement direct des façades de papier mâché de la *Strada Novissima*. De l'exposition de Venise extrêmement médiatisée, mais somme toute réservée à une élite, le postmodernisme s'est déplacé après 1980 à Disneyland, symbole par excellence du divertissement populaire. Entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990, Stern réalisera six projets pour Disney[24], en plus de travailler sur le plan d'ensemble de Celebration, la ville privée réalisée en Floride par The Walt Disney Company.

En 1987, Stern conçoit le projet *42nd Street Now!*, prévoyant le développement de lignes directrices pour la réutilisation et la revitalisation de cinq théâtres de la 42e rue, autrefois cœur symbolique de Manhattan. Ce projet, dont la réalisation devra attendre les années 1990, n'est pas sans rappeler l'expérience de Stern sur la *Strada Novissima*. Le résultat donnera lieu à une explosion de signes et de néons, une piazza moderne dont le succès repose entièrement sur la communication. Pour ce projet, Stern mélange





Robert A.M. Stern, dessin de façade et l'architecte devant sa façade, 1980.

Robert A.M. Stern, Honeymoon cottages at Boardwalk inn. Disney BoardWalk, The Walt Disney World Resort, Lake Buena Vista, Floride, 1996.

allègrement le nouveau et l'ancien, l'historique et le contemporain. A la même époque, soit à partir de 1986, Stern animera une émission télévisée intitulée *Pride of Place: Building the American Dream*, sur le réseau PBS. Consécration, ce nouveau rôle vis-à-vis du grand public confirmera à la fois la prise de pouvoir de Stern dans le monde de l'architecture, ainsi que son élan dans le monde des médias et de la communication.

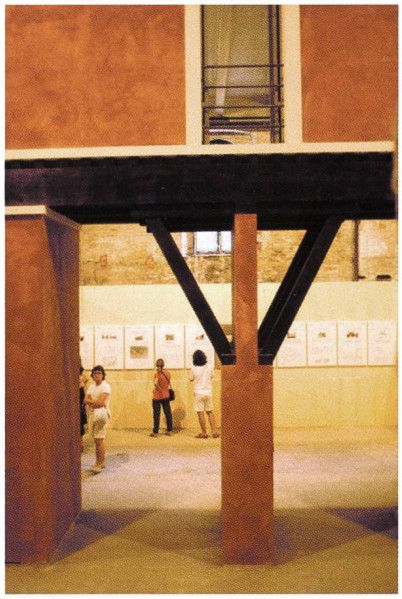
Léon Krier: vers une architecture construite

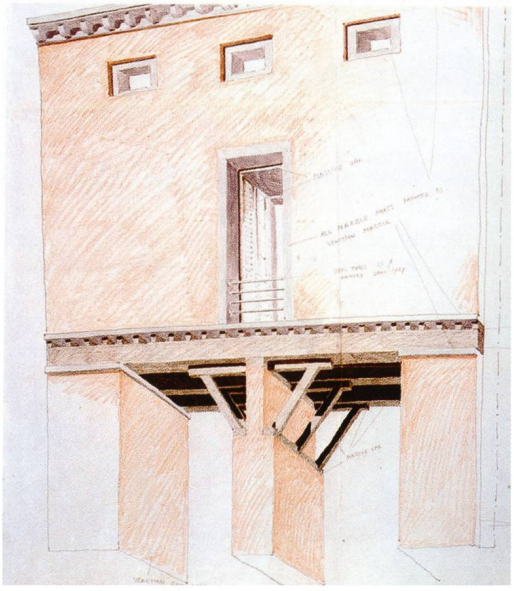
Plusieurs architectes invités à participer à la *Strada Novissima* n'avaient jamais construit avant 1980[25]. C'était par exemple le cas de l'architecte néo-traditionaliste Léon Krier[26]. Pour ce dernier, l'expérience de l'exposition fut une sorte de révélation, un véritable catalyseur lui permettant d'entrevoir sa position d'architecte, non pas comme simple dessinateur et concepteur, mais aussi comme bâtisseur.

La façade de l'architecte luxembourgeois avait retenu, dès l'ouverture de la Biennale, l'attention de la presse et du public. Parmi toutes les façades de la *Strada*, c'était celle qui répondait le plus directement à la commande passée par les organisateurs: «*La rue peut être pensée comme une séquence de maisons [...].*»[27] C'est donc d'une véritable maison, une villa toscane bâtie vers 1840 et achetée en 1971, dont le jeune architecte s'était inspiré. Il avait proposé non pas un vocabulaire classique ou classicisant – comme dans le cas de Allan Greenberg, Michael Graves ou Thomas Gordon Smith – ou encore une ironie de ces langages – comme chez Hans Hollein, Robert A.M. Stern ou Stanley Tigerman –, mais bien le retour à une architecture vernaculaire, voire presque primitive. Le dessin envoyé par Krier à la Biennale était une axonométrie comportant quelques annotations concernant les matériaux à utiliser pour la construction de la façade: «*massive oak*», «*all marble parts-venetian marble*», «*steel tubes 25 o/ painted dark gray*», «*venetian red-ocre.*»[28]

Ces dessins étaient ensuite transmis aux techniciens des studios de cinéma de Cinecittà qui devaient se charger de réaliser les vingt façades à l'aide de papier mâché, polystyrène et autres matériaux normalement utilisés pour la construction de décors de cinéma. Pour Krier, pas question de construire une façade en carton-pâte. L'architecte avait exigé que sa façade soit faite de matériaux naturels tels qu'indiqués sur son dessin : du chêne, du marbre, de l'acier, du stucco vénitien, etc. Mais rien de cela ne fut, bien sûr, faute de budget. Pourtant, la façade postmoderne semblait plus vraie que vraie et lorsque Krier vit son œuvre dans l'Arsenal, il s'exclama : «*Mais où avez-vous trouvé ce véritable chêne ?*» Ce n'est qu'une fois plus près de la façade qu'il s'aperçut que le chêne, tout comme le reste, était faux[29].

Que peut-on conclure de l'histoire de la façade de Krier ? Pour ce dernier, le post-modernisme n'est pas une question de style, mais bien de technologie, et cette prise de position de l'architecte vis-à-vis de la construction contemporaine s'est précisée lors du montage de la *Strada Novissima*. Deux ans avant la Biennale, en 1978, Krier avait participé à l'exposition *Roma Interrotta*. Pour cet événement au cours duquel n'étaient exposés que des dessins, Krier avait imaginé des structures monumentales, les *Centri di rione*, qui venaient se poser à différents points stratégiques dans la ville de Rome (Piazza Navona, Place Saint-Pierre, etc.). Or, entre cet événement et l'exposition de la Biennale, on perçoit un saut d'échelle et un revirement conceptuel impressionnant dans l'œuvre et dans le discours de Krier. Dans le catalogue de la Biennale, Krier parle d'une résistance anti-industrielle, proposant une sorte de manifeste en faveur de la simplicité, un retour à l'architecture vernaculaire, à l'articulation entre espaces publics et espaces domestiques, entre l'espace du square et celui de la rue[30]. Ces idées, Krier les mettra en pratique avec la construction du projet le plus important de sa carrière : Poundbury, une ville nouvelle située dans le comté de Dorset en Angleterre et dessinée en suivant les principes de l'urbanisme néo-traditionnel, à la fin des années 1980, selon une idée du Prince Charles[31].





Léon Krier, façade et dessin de façade, 1980.

Léon Krier, The Whistling Witch, Poundbury.

Rem Koolhaas : vers une architecture de contenu

L'Office for Metropolitan architecture (OMA) apparaît comme une présence marginale sur la *Strada Novissima*[32]. Fondé en 1975 par Rem Koolhaas et Elia Zenghelis, l'OMA s'était fait remarqué vers 1978 avec son projet de concours (premier prix *ex æquo* mais non réalisé) pour l'extension du parlement hollandais à La Haye. La même année, Koolhaas publie son manifeste rétrospectif de Manhattan : *Delirious New York*. Déjà dans la mire du critique anglo-américain Charles Jencks, Koolhaas, alors âgé de 35 ans, était l'un des plus jeunes exposants de la *Strada Novissima*.

La façade imaginée par l'OMA était d'une simplicité éloquente. Tout comme celle de Frank O. Gehry ou de Costantino Dardi, elle jouait d'un minimalisme presque désarmant, ne proposant aucune référence directe au langage historique[33]. Il s'agissait d'une simple surface translucide, une sorte de rideau ou de toile, une peau tendue et percée diagonalement par un poteau de couleur rouge agrémenté d'une enseigne en néon sur laquelle on pouvait lire OMA (ou AMO, en fonction du côté où l'on se trouvait). A l'époque, Koolhaas qualifia son geste d'annonciateur d'une «nouvelle sobriété», déclarant une relative indépendance par rapport aux autres exposants de la Biennale. Dans l'espace se trouvant derrière la façade, étaient présentés deux projets dont le rapport au passé était complexe : d'une part, le projet de concours pour l'extension du parlement hollandais ; d'autre part, le projet de restauration de la prison panoptique de Arnhem (1979-1980).

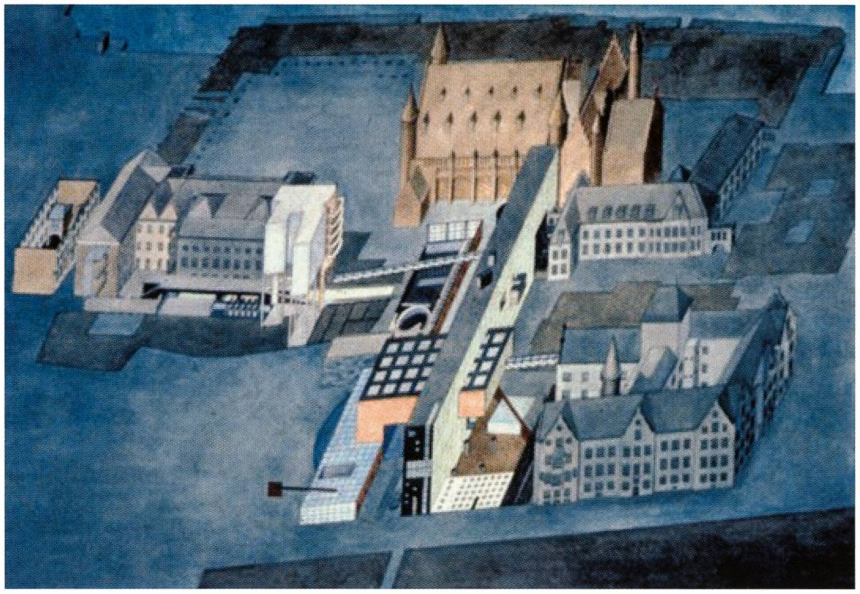
La façade de Koolhaas était une «anti-façade» et représentait, à ce titre, le signe annonciateur d'une ligne de pensée que l'architecte allait s'efforcer de suivre jusqu'à aujourd'hui. Que pouvait-on lire dans ce voile translucide dont le coin, légèrement relevé, nous invitait à entrer dans l'univers koolhaasien ? Deux choses : la prédominance

du contenu sur le contenant (ou du discours sur l'image) et l'hypercontextualisation matérialisée par un rapport ultra-contemporain au problème de la préservation historique.

Koolhaas, on le sait, a touché brièvement au journalisme et à la scénarisation avant de se lancer dans des études d'architecture. Il a été démontré à maintes reprises que ce passé allait influencer sa façon de percevoir et de concevoir l'architecture. En effet, l'architecte hollandais suit une approche conceptuelle très journalistique : la forme dérive du contenu (et non pas de la fonction comme dans le fameux adage moderniste : « Form follows function »). Or, si l'on essaie de dépasser la simple lecture de la façade de Koolhaas comme un geste minimaliste, voire nihiliste, on peut également y voir l'idée du contenu – les projets exposés derrière la façade – comme plus importante que la déclaration pouvant être obtenue par le dessin d'une façade. De plus, en réalisant une façade translucide, Koolhaas révélait l'architecture de l'Arsenal de Venise, un joyau de l'architecture proto-industrielle vénitienne.

En 1980, Koolhaas se déclare indépendant vis-à-vis des autres exposants de la *Strada Novissima*. Aujourd'hui, il reconnaît pourtant que son point de vue n'était pas si différents de celui des autres[34]. En effet, le postmodernisme koolhaasien se traduit par une certaine forme d'historicisme qui passe, non pas par la répétition ou la caricature du langage historique, mais bien par une attention constante aux problèmes posés par la préservation des monuments historiques. Cette attention particulière, ou hypercon-

OMA, façade présentée à la Biennale de Venise, 1980.



OMA, projet de concours pour l'extension du parlement hollandais, La Haye, 1978.

textualisation, était déjà clairement affichée sur la *Strada Novissima*. Les deux projets présentés par Koolhaas dans les 42 mètres carrés de l'espace d'exposition parlaient d'un désir de percer une architecture historique, de l'ouvrir à un processus démocratique tout en respectant le contexte et la mémoire du lieu. En 1978-1979, l'OMA réalisait ses tout premiers projets de conservation, demeurés sur papier. Aujourd'hui, la conservation et la préservation sont des thèmes dominants[35] dans le travail de l'architecte néerlandais et l'on pourrait penser que *La Presenza del Passato* a servi de moment d'affirmation de cette pensée.

Conclusion

Avec *La Presenza del Passato*, s'amorce une nouvelle ère d'autonomisation de la discipline, marquée par l'entrée de l'architecture dans l'industrie culturelle. Les expositions d'architecture deviennent de plus en plus nombreuses et la Biennale s'affirme comme le rendez-vous mondial par excellence dans ce domaine. Ainsi, on peut croire que c'est à travers la vitrine publique de l'exposition, et via les techniques scénographiques, qu'une génération d'architectes arrive à affirmer, tester, voire consolider, de nouvelles idées qui seront par la suite traduites dans de véritables constructions dont l'esthétique pluraliste sera le signe avant-coureur de la mort du postmodernisme.

Si la *Strada Novissima* marque un moment de transition dans l'architecture contemporaine, elle représente aussi, pour la majorité des architectes invités à y participer, un événement déterminant sur le plan personnel et professionnel. Pour la plupart toujours vivants, les exposants de la *Strada* parlent de cette expérience avec une douce nostalgie. Le prestige que représente la Biennale de Venise, une institution à l'époque déjà presque centenaire, a certainement influencé les réalisations de ces architectes qui, en construisant leur petit bout de rue, marqueront une transition, aussi confuse soit-elle.

Notes

[1] Charles Jencks, «The Rise of Post-Modern Architecture», *Arq: architectural association quarterly*, nº 4, 1975. Il utilise l'adjectif «postmoderne» pour qualifier un ensemble d'idées qui constitue une alternative aux contradictions inhérentes à l'architecture moderne. Comme il aime le répéter, ce terme avait été utilisé dès 1945 par Joseph Hudnut dans son article «The Post-modern House», *Architectural Record*, nº 97, 1945, pp. 70-75.

[2] Aldo Rossi, *L'Architettura della città*, Marsilio, Padoue, 1966.

[3] Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.

[4] Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge MA, 1972.

[5] Charles Jencks, *The Language of Post-modern Architecture*, Academy Editions, Londres, 1977.

[6] Voir «Roma Interrotta», Roma: Incontri Internazionali d'Arte/Officina Edizione, 1978.

[7] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979.

[8] Notons que Johnson avait, à cette occasion, posé pour la couverture du *Times magazine*, en super-héros portant fièrement la maquette de sa tour AT&T.

[9] «Modernity: An Unfinished Project?» fut d'abord le titre du discours tenu par Habermas en septembre 1980 lorsque ce dernier reçut le prix Adorno à Francfort. Le texte fut ensuite publié dans Hal Foster, (éd.) *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Seattle, 1983.

[10] «Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, juillet-août, 1984.

[11] Voir Reinhold Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010.

[12] Les autres parties de l'exposition étaient: l'exposition hommage à Ignazio Gardella, Mario Ridolfi et Philip Johnson; *La tana riaperta*, une petite exposition sur l'histoire de l'Arsenal de Venise; l'exposition des critiques incluant une installation monumentale de Charles Jencks, une conférence filmée de Vincent Scully et un panorama de Christian Norberg-Schulz; l'exposition des 55 jeunes représentants du postmodernisme et l'exposition sur l'architecte néo-liberty Ernesto Basile, toutes deux situées sur la mezzanine; l'exposition *L'Ogetto Banale* par Alessandro Mendini et, enfin, une section intitulée «Natura-storia» sur laquelle nous avons bien peu d'informations.

[13] D'un côté: Costantino Dardi; Michael Graves; Frank O. Gehry; Oswald Mathias Ungers; Robert Venturi, John Rauch & Denise Scott Brown; Léon Krier; Josef Paul Kleihues; Hans Hollein; Massimo Scolari; Alan Greenberg. De l'autre: Office for Metropolitan Architecture (OMA) – Rem Koolhaas et Elia Zenghelis; Paolo Portoghesi; Ricardo Bofill; Charles W. Moore; Robert A.M. Stern; Franco Purini et Laura Thermes; Stanley Tigerman; Studio Gruppo Romano Architetti Urbanisti (G.R.A.U.); Thomas Gordon Smith; Arata Isozaki.

[14] Architecte et historien de l'architecture romaine, né en 1931, Portoghesi avait été nommé à la tête de la section d'architecture de la Biennale de Venise en 1979. A l'époque, Portoghesi s'était fait connaître par son travail sur Borromini et Michel-Ange ainsi que par quelques projets construits dans un style néo-baroque, notamment la Casa Baldi (Via Flaminia, Rome, 1959). Portoghesi avait également créé, en 1969, la revue d'architecture *Controspazio*.

[15] Comme l'explique George L. Gorse, la Strada Nuova (ou depuis 1882, Via Garibaldi) est un type d'espace urbain pensé comme une rue résidentielle composée d'une série de palaces, sorte de piazza linéaire, inventé au 16e siècle afin de légitimer et mettre en avant l'autorité de la classe dominante. Voir George L. Gorse, «A Classical Stage for the Old Nobility: The Strada Nuova and Sixteenth-Century Genoa», *The Art Bulletin*, nº 2, 1997, pp. 301-327.

[16] Budget de 3 500 000 lires.

[17] Ici, il faut noter que les participants de la *Strada Novissima* avaient simplement envoyé un dessin de leur façade à la Biennale (et dans la plupart des cas, ce dessin était bien plus «artistique» que réellement «technique»).

[18] Avec Costantino Dardi, Rosario Giuffrè, Udo Kultermann et Giuseppe Mazzariol.

[19] Pour plus d'informations sur cette exposition, voir Léa-Catherine Szacka, «La Biennale de Venise 1976: le Mouvement moderne en discussion», *Marnes, documents d'architecture*, vol. 3, 2014.

[20] Stern enseignait à la Columbia University depuis 1970 et avait déjà publié de nombreux articles et livres (dont *40 Under 40: Young Talent in Architecture,* en 1966, et *New Directions in American Architecture,* en 1969).

[21] Dans le catalogue de la Biennale, Stern présente des images de la Lang House, Washington (Conn.), 1979; de la Bourke House Greenwich (Conn.), 1974;

d'une résidence à Eastern Long Island, East Hampton (N.Y.) 1976; ainsi que de la Ehrman house, Harmonk (N.Y.).

[22] Ceci se confirme par la découverte d'une maquette réalisée par Stern et conservée dans les archives de ce dernier à la Yale University.

[23] Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Charles Jencks, Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past – First International Exhibition of Architecture – Venice Biennale 80*, Academy Editions, Londres, 1981, p. 289.

[24] Le Disney's Yacht and Beach Club Resorts et le Disney Board-Walk à Lake Buena Vista; l'Hotel Cheyenne et le Newport Bay Club Hotel à Marne-la-Vallée; le Feature Animation Building à Burbank; et le Disney Ambassador Hotel à Tokyo.

[25] Par exemple Krier, mais aussi Studio G.R.A.U., OMA, Massimo Scolari, Thomas Gordon Smith, ou Oswald Mathias Ungers.

[26] Krier avait travaillé pour James Stirling entre 1968 et 1970 et pour Josef Paul Keilhues entre 1971 et 1973.

[27] «*The street can be thought of as a sequence of houses …*». Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Charles Jencks, Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past – First International Exhibition of Architecture – Venice Biennale 80, op. cit.*, p. 38.

[28] *Ibidem,* p.44.

[29] Claudio D'Amato, interview avec l'auteur, 7 avril 2010.

[30] Paolo Portoghesi, Vincent Scully, Charles Jencks, Christian Norberg-Schulz, *The Presence of the Past – First International Exhibition of Architecture – Venice Biennale 80, op. cit.*, p. 217.

[31] Le projet sera réalisé entre 1993 et 2008.

[32] Dans une récente entrevue pour Domus Web, Jacques Lucan affirmait que la façade (ou le pavillon, comme il le dit) de Koolhaas était le seul à proposer une vision optimiste (alors que tous les autres étaient historicistes). Domus Web, «Venezia: Jacques Lucan», 13 août 2014, http://www.domusweb.it/itvideo/2014/08/13/venezia_jacques_lucan.html.

[33] Gehry utilise bien la technique de construction du *Balloon frame*, faisant ainsi référence à une tradition constructive américaine. Pourtant, il n'utilise pas de langage historiciste comme certains autres exposants de la *Strada*.

[34] «*So it might be one of those cases where I thought I didn't belong, but in the end belonged much more than I thought.*» Rem Koolhaas, «Radical Post-Modernism and Content: Charles Jencks and Rem Koolhaas Debate the Issue», *Architectural Design*, Special Issue: Radical Post-Modernism, nº 5, 2011, p. 34.

[35] Pensons par exemple à l'exposition *Cronocaos* présentée à la Biennale de 2010, au projet pour le State Hermitage Museum de St Petersbourg, ou encore au projet plus récent pour la fondation d'entreprise des galeries Lafayette à Paris.