



HAL
open science

Le moderne et l'ornement : sur les traces de l'expression formelle dans l'œuvre de Gino Valle au Frioul

Olivier Péroneau

► To cite this version:

Olivier Péroneau. Le moderne et l'ornement : sur les traces de l'expression formelle dans l'œuvre de Gino Valle au Frioul. Architecture, aménagement de l'espace. 2020. dumas-02901530

HAL Id: dumas-02901530

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02901530>

Submitted on 17 Jul 2020

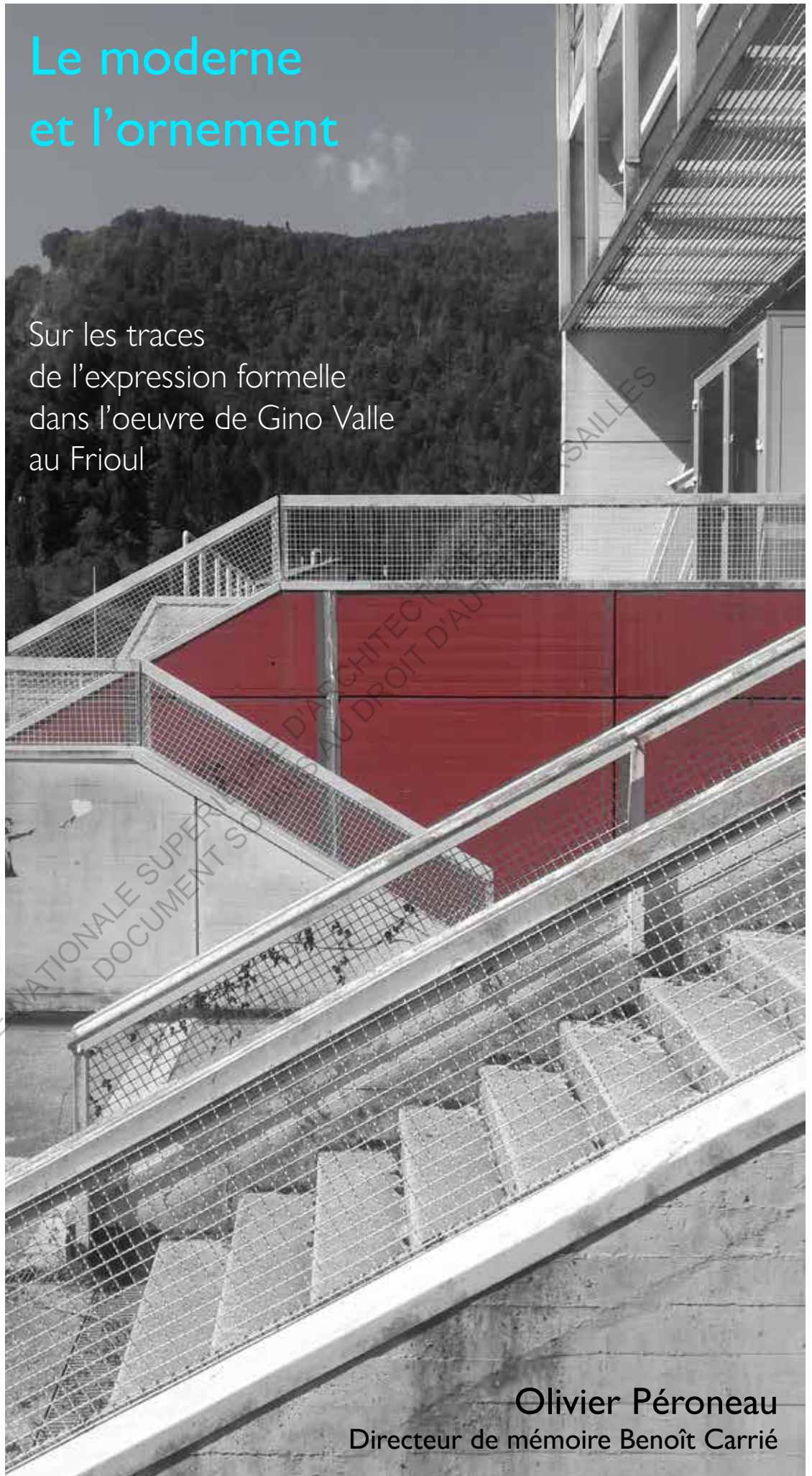
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire de master
Groupe « Entre art et architecture » Resp. A. Viati Navone
Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles - 2020

Le moderne et l'ornement

Sur les traces
de l'expression formelle
dans l'oeuvre de Gino Valle
au Frioul



Olivier Péroneau
Directeur de mémoire Benoît Carrié

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Sommaire

Introduction

Une modernité sans ornement ?	p. 5
Gino Valle, architecte moderne situé, au large vocabulaire	p. 7

Chapitre 1.

Trois conceptions de l'ornement en architecture

1. L'ornement selon Vitruve	p. 18
2. L'ornement selon Sullivan	p. 20
3. L'ornement selon Loos	p. 22

Chapitre 2.

Carnet de voyage : oeuvres de Gino Valle au Frioul

1. Dimanche : Udine	p. 26
2. Lundi : dans les Alpes Carniques	p. 35
3. Mardi : la plaine du Frioul	p. 46

Chapitre 3.

Vers une grammaire de l'expression formelle

1. Fiches de documentation des oeuvres	p. 57
2. Pistes pour une reconstitution rétroactive d'une grammaire formelle	p. 99

Conclusion

L'ornement comme une couleur de la palette des ressources formelles des modernes	p. 115
---	--------

<i>Annexe</i>	p. 124
---------------	--------

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Introduction

« Il semble juste d'affirmer : plus un peuple se cultive, plus le décor disparaît. Ce doit être Loos qui l'a si nettement écrit. »¹

Le Corbusier, dans ses articles pour sa revue L'Esprit Nouveau, livrait ici sa compréhension du texte pamphlétaire de Loos paru en 1908, interprété comme un rejet définitif de toute forme d'ornement. S'il s'agit probablement d'une réception déformée du texte de Loos, il n'en reste pas moins qu'elle exprime une préoccupation fondamentale de nombreux architectes modernes, à savoir la distinction nette entre une architecture censée avant tout refléter les changements de société à l'oeuvre, et une autre qui voudrait promouvoir la création d'un décor, perçue comme inférieure. En effet, selon lui, l'architecture ne devrait plus s'attarder à des raffinements d'un autre temps, mais au contraire « poser les fondements d'un mode de vie et d'une culture dignes de la nouvelle civilisation "machiniste" où justice sociale, ordre politique et esthétique se confondent au sein d'un même projet inédit. »²

Retrospectivement, on peut se demander si toute recherche esthétique sensible et symbolique s'est effectivement fondue, avec la modernité, dans d'autres considérations plus tangibles, si le projet moderne a signé, depuis Loos et le Bauhaus de Gropius, la disparition de l'ornement.

Ce dernier désigne traditionnellement les parties sculptées de l'architecture, codifié selon des pratiques déterminées par l'usage. Il constituait un élément que l'architecte pouvait s'approprier pour faire part de sa subjectivité. Dans une conception contemporaine on considère que l'ornement concerne tout ce qui sert à décorer une architecture, à en enrichir l'aspect et la symbolique. Même s'il semblerait a priori peu aisé d'associer ornement et architecture moderne, A. Picon souligne qu'on peut selon lui « trouver des traces de pratiques ornementales chez quasiment tous les architectes modernes majeurs, surtout après la Seconde guerre mondiale » : que ce soit par exemple « dans le dessin minutieux des détails constructifs, qui rappellent à certains égards le vocabulaire traditionnel des ordres »³ chez Mies van der Rohe, ou « les traces laissées par le coffrage en béton » censées « sensibiliser le spectateur au travail de la main de l'ouvrier » chez Le Corbusier. Loos a aussi, par exemple, considéré les vitrages toute hauteur du Bauhaus comme des ornements, dès lors que ceux-ci généraient des contraintes climatiques difficilement soutenables, pour produire un effet formel.

Il ne s'agit toutefois pas de généraliser outre-mesure, puisque l'ornement traditionnel était avant tout pour ces architectes une chose du passé, et que, comme l'analyse Kenneth Frampton, « la quête d'espace architectural, généralement liée à une approche tectonique de la construction, a toujours primé sur les pratiques ornementales dans l'architecture moderne. »⁴

1 LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, G. Crès, « L'Esprit nouveau », 1925. Réédition Paris, Flammarion, « Champs », 1996

2 TSIOMIS Yannis, *Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui et « la loi du ripolin »* In : *L'année 1925 : L'esprit d'une époque* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012 (généré le 19 juin 2019). <<http://books.openedition.org/pupo/2422>>

3 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 24

4 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 26

Malgré tout, l'ornement, selon la conception ruskinienne d'une « pulsion vitale », d'une valeur spirituelle et d'un plaisir, autant pour son concepteur que pour son spectateur, et qui peut aussi être porteur d'un sens symbolique, paraît avoir survécu aux grands changements de la modernité. Sous quelle forme ? Nous nous proposons de rechercher les éléments d'expression formelle dans l'oeuvre d'un grand architecte moderne Italien, Gino Valle, en particulier dans ses réalisations des années 1950 à 1980 dans sa région natale, le Frioul. S'il est peut probable d'y trouver des éléments directement assimilables à l'ornement traditionnel, il se peut qu'une certaine forme d'expression de la créativité de l'architecte se traduise par des moyens qui, s'ils n'ont plus nécessairement le même aspect, pourraient reprendre à leur compte les fonctions de l'ornement pour la modernité.

L'ornement architectural n'a pas toujours été envisagé de la même manière à travers les âges. Dans une première partie, nous exposerons trois visions particulièrement fondatrices, que ce soit celle de Vitruve, l'architecte antique qui a guidé les réalisations de la Renaissance puis de l'époque classique, ou bien celles d'architectes du tournant des XIXe et XXe siècles qui ont ouvert la voie au mouvement moderne. Dans une deuxième partie nous rendrons compte de nos réflexions formulées au cours d'un séjour au Frioul sur les traces de l'oeuvre de Gino Valle, sous forme d'un carnet de voyage présentant nos observations *in situ* sur les 19 oeuvres visitées. Enfin dans une troisième partie nous documenterons chaque oeuvre plus avant à partir des monographies existantes et nous tenterons de synthétiser, à partir des oeuvres étudiées, les ressorts de l'expression formelle de l'architecte.

Pour poursuivre cette introduction, il est important de décrire quelques jalons de la vie de Gino Valle, à partir principalement de la monographie écrite par P.-A. Crozet et Luka Skansi. Les auteurs font état dans leur livre de la première activité de peintre de l'architecte, ainsi que de sa large culture de l'architecture contemporaine de l'époque, acquise dans la bibliothèque de son père Provinio. Ils analysent l'importance majeure accordée à la prise en compte du contexte par Valle, à rapprocher d'un livre fondateur pour lui qui l'a initié aux principes du Feng Shui chinois¹.



Figure 1
Village alpin, Gino Valle, 1945
Image M.S.S. p. 58

1 ABERCROMBIE Patrick, *Town and country planning*, London, Routledge / Thoemmes Press, 1998, 1ère édition Oxford University Press 1933, 255 p. - Voir ANNEXE du présent mémoire

50 ans de carrière d'architecte

Gino Valle est relativement peu connu en France, pourtant sa renommée est très établie dans son pays d'origine, l'Italie. S'il a beaucoup construit au Frioul, où il a grandi, sa longue carrière s'est achevée par des réalisations d'envergure internationale, à Paris ou Milan.

Né à Udine en 1923, il a suivi les cours du lycée scientifique d'Udine jusqu'en 1942, et développé dans sa jeunesse une activité de peintre.

A ce propos, L. Skansi et P.-A. Croset écrivent que l'architecte a connu « une courte mais vivante activité artistique qui l'a fait participer à certaines expositions au niveau local et national ». Sa vocation artistique est née grâce aux « exercices de dessin pratiqués pendant l'enfance avec son père lors de leurs fréquentes marches dans les montagnes. Bien qu'aucun exemple direct de ses peintures n'ait survécu, l'expérience ne semble pas avoir eu le caractère d'un hobby d'amateur ».¹ Il semble toutefois qu'elle ait été interrompue par Gino Valle lui-même en 1943, pour une raison inconnue : il jeta l'intégralité de sa production dans un canal vénitien.² Dans sa jeunesse également il fut « designer mécanique dans une usine fabriquant des moteurs ». Ces deux expériences ont très certainement eu une influence sur son attention au détail et sur la sensibilité de son approche.

Diplômé de l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV) en 1948, il y a suivi les cours de Bruno Zevi et Carlo Scarpa notamment. Selon ses propres termes Valle percevait cette génération d'architectes, connectée aux CIAM, plutôt comme des « oncles », « des points de référence qui ont indiqué une voie de construction »³ que comme de véritables mentors.

Scarpa partageait avec Valle le goût pour l'architecture internationale que ce dernier avait acquis grâce à la bibliothèque de son père, très bien pourvue en publications contemporaines. Les étudiants d'Udine, sous l'influence de leurs enseignants, développaient en particulier une passion pour le travail de Frank Lloyd Wright.⁴



Figure 2
Véranda de la Casa Romanelli
Image M.S.S. p. 87

1 CROSET Pierre-Alain et Luka SKANSI, *Modern and Site Specific, The architecture of Gino Valle*, Londres, Lund Humphries, 2018, p. 59 (M.S.S.)

2 FRAMPTON Kenneth, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Londres, Thames & Hudson, 1ère édition 1980, 2006, p.

3 VALLE Gino, *Il mestiere più belle del mondo*, cité par M.S.S. p. 45

4 M.S.S. p. 63

L. Skansi et P.-A. Croset rapprochent le travail de Valle de celui de Scarpa en particulier pour la véranda de la Casa Romanelli, « pas tant pour l'approche respectueuse tout autant que critique envers l'existant, que pour la solution de plafond de la véranda, une structure de bois transformée en diaphragme spacial, un motif souvent vu dans certains intérieurs du maître vénitien ».¹

il travailla en parallèle et par la suite comme dessinateur dans l'agence de son père Provino. Il y poursuivit son apprentissage, avec sa sœur Nani, étant chacun rapidement en charge de projets à part entière, notamment des logements balnéaires sur la côte adriatique. Ils ont, à la mort de leur père en 1955, repris son activité avec Studio Architetti Valle. L'épouse de Gino Valle, Piera Ricci Menichetti, sera aussi associée au studio.



Figure 3
Valle et son père Provino, fin années 1940.
Image M.S.S.

En 1951 Gino Valle reçut une Bourse Fulbright et étudia à la Harvard Graduate School of Design à Cambridge (U.S.A.), validant un Bachelor de *City and Regional Planning*. Il y découvre notamment le *feng shui* chinois en lisant un texte de Patrick Abercrombie, qui deviendra un « texte fétiche »² mentionné de nombreuses fois dans ses prises de paroles. Il y suit les enseignements de Walter Gropius et Frank Lloyd Wright, restant toutefois à distance du premier intellectuellement parlant, et jugeant le second quelque peu fermé au dialogue.

Lors de son expérience américaine Gino Valle a par ailleurs été marqué par l'enseignement de Mies van der Rohe, duquel il a dit : « je suis convaincu qu'il était le plus grand maître. Il était celui qui transmettait les enseignements les plus subtils et les moins personnels ».³ De plus l'influence de Wright est perceptible d'après Kenneth Frampton dans le bâtiment des thermes d'Arta par exemple.⁴

A partir de la fin des années 1950 il fut consultant en design produits pour Solari et Zanussi. Ces expériences dans le design produit n'ont pas forcément été appréciées par lui : concernant ces activités, il « ne les aimait pas, et à de nombreuses reprises prit ses distances avec le monde du design industriel ».⁵ Cette expérience fut toutefois très bénéfique puisqu'elle lui permit d'obtenir par la suite de nouvelles commandes dans le champ architectural.

1 M.S.S. p. 79

2 M.S.S. p. 15

3 M.S.S. p. 45

4 FRAMPTON KENNETH, « Modern and Site Specific : The architecture of Gino Valle », Revue d'ouvrage, *The Plan Journal*, volume 4/2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 22 novembre 2019. URL : <http://www.theplanjournal.com/article/modern-and-site-specific-architecture-gino-valle-1945-2003>, p. 224

5 M.S.S. p. 17



Figure 4
Design pour Solari, Cifra 3 (1966)
Image M.S.S. p. 24

Pendant les premières vingt années de sa carrière il construit de nombreux entrepôts pour des firmes industrielles régionales (Sipre, Zanussi Rex), ainsi que des bâtiments en brique, bois, béton, néo-vernaculaires ou au contraire tout à fait brutalistes. Selon les mots de K. Frampton, ces « vingt premières années de carrière glorieuses, intensément fertiles » sont arrivées à « une conclusion inattendue et encore inexplicable avec deux chef-d'œuvre : les bureaux Zanussi-Rex à Porcia, brillants et semblables à un pont, définis par un projet définitif en 1959, et construit pendant les trois années suivantes, et la pergola carrée en béton du Monument à la Résistance, achevé au centre d'Udine en 1967 ».¹

Le bâtiment de bureaux pour Zanussi marque une étape importante, comme sa « première œuvre mature, unifiant langage et contexte dans une unique architecture ».²



Figure 5
Bureaux Zanussi à Porcia
Image M.S.S. p. 115

Après ce succès, largement publié, Valle a traversé « une crise profonde » qui l'a « mené à une ligne de travail complètement nouvelle qu'il a lui-même appelé « non-architecture », conçue pour des bâtiments industriels qui pourraient exister en n'importe quel endroit mais auraient 'un langage clair et cohérent en terme de forme et de matériaux' ». Cette crise a été bénéfique, puisqu'elle a amené l'architecte à « retrouver son intérêt pour la relation entre langage et contexte, le menant aux travaux plus matures des années 1980 qui ont 'remplacé l'acier par la pierre' et 'ne reflètent pas l'espace du passé immédiat' mais cherchent le contact avec les 'traces tacites d'un contexte culturel couvert par des siècles d'habitations ».

Grâce à ses projets en tant que designer il a reçu le prix Golden Compass en 1956, 1962 et 1963 ; en 1995 il reçut le même prix pour l'ensemble de sa carrière. En 2002 il reçut la médaille d'argent de l'École des Arts et de la Culture. Il est mort à Udine en 2003.

1 FRAMPTON KENNETH, M.S.S. Revue d'ouvrage, *The Plan Journal*
2 M.S.S. p. 16

Un ancrage dans la dimension concrète de l'architecture

Gino Valle était marqué par un attachement fort au contexte et au chantier. Selon lui, « l'architecture ne pouvait exister jusqu'à ce qu'elle devienne architecture construite ».¹ Accompagné depuis l'enfance son père sur les chantiers, il « avait été influencé, en commençant ses activités d'architecte, par les vues profondément pragmatiques que [celui-ci] avait du métier ».²

Il affirme que « dessiner et construire une architecture est toujours une bataille. Et cela fait partie du divertissement, du jeu de la profession, qui selon moi est le meilleur emploi du monde, car vous vous amusez réellement, vous devez rester alerte. C'est une sorte de grand artisanat ».

Quand à son attachement au contexte, on en trouve l'origine dans son enfance, avec « les grandes balades à vélo avec son père qui l'encourageait à observer le paysage Frioul ».³ Chaque projet débutait par une étude attentive de son environnement : « Quand je commence un projet, je vais gratter autour du site. Et avec l'expérience, j'ai appris de plus en plus comment avoir le flair pour gratter, comme un chien qui trouve des truffes. »

Refusant de prendre position de façon idéologique. Son caractère était anti-dogmatique. Ainsi, on peut dire qu'il était plus du côté d'Alvar Aalto que de Le Corbusier : « J'ai toujours aimé Aalto ; je me souviens avoir vu pour la première fois, en 1951 à Chicago, des photographies de la mairie de Säynätsalo qui venait d'être construite, et qui m'était inconnue. J'ai compris une chose fondamentale, à savoir la tendance d'Aalto envers la non-forme, qui est la clé de l'interprétation de son architecture ».⁴

Manfredo Tafuri a écrit de lui : « Sa position géographique périphérique, mais en contact direct avec une clientèle concrète, l'a mis à distance des idéologies régnautes mais aussi de la vogue autobiographique ».⁵

Cependant, « il ne s'est pas dérobé à ses responsabilités 'd'intellectuel' quand il a affirmé ce qu'il pensait d'une façon absolument directe et parfois brutale, perturbant les rituels fondés sur le code du silence de la culture académique et professionnelle ».⁶

Gino Valle est rattaché par Kenneth Frampton au « régionalisme critique ». « L'oeuvre de l'Italien Gino Valle est régionale en ce qu'elle est concentrée sur la ville d'Udine. Par ailleurs, Valle a proposé l'une des premières réinterprétations de l'après-guerre des constructions traditionnelles lombardes avec la Casa Quaglia, achevée à Sutrio en 1956 ».⁷

Il définit le régionalisme critique comme « les récentes 'écoles' régionales qui s'attachent avant tout à représenter et à servir les territoires limités dans lesquels elles sont ancrées. [...] l'aspiration du moins à une indépendance culturelle, économique et politique doit exister ». Pour lui, ces architectes émettent une critique envers le phénomène d'universalisation du langage architectural.

Sur le terrain académique, Valle a été enseignant assistant à la summer school du CIAAM à Venise de 1952 à 1954, puis a enseigné la géométrie descriptive à l'IAUV de Venise, avant d'accepter un poste de vacataire à Harvard en 1971. Il préfère assez rapidement

1 M.S.S. p. 7

2 M.S.S. p. 22

3 M.S.S. p. 15

4 M.S.S. p. 12

5 M.S.S. p. 18

6 M.S.S. p. 25

7 FRAMPTON Kenneth, L'Architecture moderne, une histoire critique, Londres, Thames & Hudson, 1ère édition 1980, 2006

enseigner de nouveau à l'IUAV de Venise, jusqu'à sa retraite en 1994.

A l'IUAV il « essaya de résister à la séparation entre l'école et la réalité, encourageant les étudiants à fonder leur activité de conception sur l'expérience tangible des lieux, des voies, des effets de la lumière sur les matériaux, des valeurs spatiales, en gardant une approche phénoménologique de l'architecture ». ¹ Il « fondait son enseignement sur des exercices d'observation de lieux et d'espaces, qui devaient ensuite être décrits par des dessins et des histoires, avant de faire un petit 'vrai projet dans un vrai lieu' ».

Le studio à Udine

Le studio était aménagé de façon tout à fait avant-gardiste. Il est toujours resté « une petite structure artisanale » ² même lorsque l'activité s'est constamment accrue dans les années 1960, et « en ouvrant des succursales à Milan, Venise et Paris plutôt que d'accroître fortement le nombre d'employés à Udine » dans les années 1980.

La culture de projet du studio est caractérisée par une recherche très libre, intuitive, qui mène à des hypothèses variées. « Je n'envisage jamais quoi que ce soit. Je le trouve, et cela m'intéresse beaucoup. Et plus je vieillis, plus je gagne en expérience, mieux je comprends que c'est cela mon travail, trouver. »

Le dessin a une place centrale, « Gino Valle produisait de très nombreux dessins et retravaillait sans cesse ses projets, et sa conception du cycle de vie du projet comme un « flot ininterrompu » avait des affinités avec la méthode de design de Carlo Scarpa, bien qu'avec des résultats très différents ». ³



Figure 6
Le studio dans les années 1950
Image M.S.S. p. 26

Gino Valle avait semble-t-il un caractère particulièrement affirmé ; ouvertement critique envers les opinions de ses clients, il perdit une grande partie de la clientèle que son père avait construite. Il refusa aussi dans sa jeunesse de travailler pour la promotion immobilière privée. Dans ces conditions ses activités de consultant en design produit ont été l'occasion d'assurer la pérennité de son studio d'architecture et de développer une nouvelle clientèle, puisque par exemple avec Zanussi son activité de conseil en design s'est étendue à un « conseil global en image de marque ». ⁴

Il a « développé ses relations les plus durables et productives avec des clients privés [...] au point de devenir un des plus éminents spécialiste de la conception de bâtiments de bureaux en Europe ».

1 M.S.S. p.47

2 M.S.S. p. 28

3 M.S.S. p.29

4 M.S.S. p. 23

L'expérience spatiale dans le travail de G. Valle

Gino Valle accordait une grande importance à l'expérience spatiale dans son architecture. « Dans une pièce, je peux me sentir bien, ou pas : mais cela est complètement indépendant de facteurs visuels. En d'autres termes, je ressens ce qui est sous-jacent, pas ce que l'on voit ».¹

« Valle a effectivement insisté dans son architecture sur la qualification des éléments sur lesquels marcher – rampes, escaliers, entrées, couloirs, passages, endroit de la relation entre espaces – tandis que les espaces dans lesquels rester un moment étaient souvent marqué d'une certaine neutralité formelle. »

L'expérience personnelle tient une place importante. Ainsi pour les thermes d'Arta il prend pour référence un château aperçu, tandis que l'immeuble de la via Mercatovecchio travaille la réminiscence de l'Udine médiéval avec ses maisons à colombages.

Gino Valle et les arts

La sensibilité artistique de Valle s'est développée depuis son enfance. Il a participé à la scène artistique locale, mais aussi internationale, développant des amitiés avec des artistes et commissaires et expérimentant la scénographie d'expositions à plusieurs reprises (Biennale de Venise 1974 et 1976, exposition Vedova au Musée Correr en 1984).² A propos de sa pratique du dessin et de l'aquarelle, Valle a écrit : « pour moi cette expérience voulait dire beaucoup, cela m'a fait connaître la nature, sentir la lumière du soleil, mesurer l'espace. ».

Sa pratique amateur de description des paysages et des corps par le dessin a donné naissance à une vraie vocation, au début des années 1940, centrée sur « la rupture de formes naturalistes pour créer des figures abstraites, trouvant son inspiration, en particulier, dans les peintures précoces de Mondrian : 'Je pense à Mondrian, toujours lié à l'Expressionisme. J'étais orienté dans cette direction : j'ai mis les paysages en mémoire et construit des espaces' ».

Son véritable intérêt se situait toutefois dans « la relation entre l'objet et sa perception, à l'instar de Duchamp rejetant « la figure physique pour chercher son contenu ». « La solution n'est pas la donnée, c'est la relation avec la donnée ».

Quant à l'usage de la couleur, selon Valle elle « doit être interprétée en relation avec le paysage ».³



Figure 7
Monument à la Résistance à Udine, Alfredo Carnelutti (détail)
Image M.S.S. p. 121

1 M.S.S. p. 10

2 M.S.S. p. 31

3 M.S.S. p. 32

On peut établir des parallèles entre certaines œuvres de Valle et les travaux artistiques d'avant-garde à l'époque, par exemple entre le Monument à la Résistance et « les thématiques spatiales de Richard Serra ».¹

Il a collaboré avec des artistes, sculpteurs et peintres pour ses œuvres, à l'instar de Carlo o Ciussi pour la fresque sur la façade du Studio Valle.

Une autre relation fondamentale était la collaboration avec Alfredo Carnelutti, le dessinateur et graphiste de l'agence. Après le décès de celui-ci en 1984, Gino Valle s'est remis à dessiner les documents de présentation pour les bureaux à La Défense : « Je suis retourné 20 ans en arrière et de nouveau j'ai réalisé que lorsque vous dessinez, spontanément, prenant les couleurs un peu comme elles viennent, le but est toujours d'être capable de toucher l'espace. De sentir la 'couleur de l'air' (comme Carnelutti le disait, dans une expression appropriée de dialecte Frioul) ; c'est ce qui vous fait sentir la profondeur de l'espace ».²

Une architecture située, avec un vocabulaire très large

Valle a apporté une très grande importance à l'insertion dans le contexte et au dialogue entre le projet et son environnement. Marquée par sa découverte du Feng Shui chinois à travers le texte de Patrick Abercrombie, cette relation a été constamment réinventée. Qu'il établisse une relation géographique entre le paysage et le bâtiment, ou bien qu'il se positionne « en opposition à la 'psychose de l'insertion environnementale' intrinsèque à la culture d'après-guerre du design italien », ou encore qu'il établisse une « tension critique entre une architecture nouvelle et un contexte historique ».³

Les solutions formelles trouvées par Gino Valle sont toujours spécifiques. Il s'appuie cependant sur un « bagage linguistique » extrêmement large, enrichi par la lecture de revues d'architectures contemporaines variées, qui va « d'une maison de Paul Rudolph à une corniche de Sullivan, d'une photographie du barrage d'Aswan à une maquette structurelle de Buckminster Fuller, d'une esquisse de coupe des Smithsons au souvenir d'un bâtiment d'Alvaro Siza ».⁴

Valle entretient une relation particulière à la mémoire dans son processus de conception : « A la fin, quand vous commencez à concevoir, à un certain point vous descendez à la cave pour en sortir des trucs, et de 'vieilles choses' peuvent aussi ressurgir spontanément en relation à certaines opportunités conceptuelles ».



Figure 8
Thermes d'Arta, vue perspective (détail)
Image M.S.S. p. 126

1 M.S.S. p. 32
2 M.S.S. p. 33
3 M.S.S. p. 36
4 M.S.S. p. 38

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Chapitre 1

L'ornement en architecture

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le mot ornement vient du latin *ornamentum*, ce qui orne, ce qui embellit. D'après Littré *ornare*, l'action d'orner, « se rapporte au sanscrit *varna*, couleur, qui provient du radical *vri*, couvrir ». De façon générale, l'ornement est ce qui sert à décorer une chose. « L'ornement désigne en général une partie bien précise de la décoration. C'est donc la réunion et l'adaptation des ornements qui constituent la décoration. »¹

Les motifs ornementaux traversent l'espace et le temps, en s'imprégnant des caractéristiques du contexte. « Un motif ornemental existe à la fois par une forme et par l'interprétation donnée à cette forme, qui relève du style. [...] Le style peut être propre à une période, à une aire culturelle, à un groupe ou à une personne. »² Ainsi l'ornement est historiquement associé à « des codes visuels stables, interprétés de façon singulière ». ³ Les formes peuvent se combiner, se déconstruire et se recomposer. Des motifs se substituent à d'autres pour créer indéfiniment de nouvelles compositions. « l'ornement est une forme ouverte, dont les éléments se recomposent à l'infini ». ⁴ On considère aussi les champs décoratifs : il s'agit des parties de l'architecture susceptibles de recevoir un décor. On peut considérer que toutes peuvent être ornées, mais en réalité chaque époque privilégie tel ou tel champ. De plus, un motif ornemental peut lui-même servir de champ décoratif pour un autre motif, selon un système de l'ornement dans l'ornement. ⁵ Ainsi, traditionnellement, l'ornement est ponctuel, car couteux, et séparable de l'enveloppe du bâtiment.

L'ornement a de multiples rôles. Il peut tout d'abord servir à souligner les principaux rythmes architecturaux, les dispositifs structurels ou fonctionnels. Il peut aussi avoir un rôle symbolique, véhiculer un message : par exemple, depuis l'architecture antique l'ordre dorique est associé au masculin, le ionique au féminin. A ce titre, son rôle peut être pédagogique puisqu'il peut exprimer la fonction du bâtiment, expliciter une notion. L'ornement est aussi là pour dire quelque chose du concepteur et/ou du commanditaire, exprimer une subjectivité. Il peut encore parfois être interprété comme une démonstration de pouvoir. En effet un bâtiment orné présente nécessairement un coût plus élevé. Il peut avoir une allure plus impressionnante, plus saisissante.

L'attitude des architectes face à l'ornement a évolué au cours du temps. Nous retiendrons trois prises de positions : celle de Vitruve tout d'abord, un des seuls architectes de la Rome antique dont les écrits nous soient parvenus, qui adopte une définition très restrictive de l'ornement. Sa description codifiée des motifs ornementaux « admissibles » a influencé l'ornement classique pendant des siècles après sa redécouverte à la Renaissance.

Celle de Sullivan ensuite, qui a particulièrement travaillé le lien entre ornement et structure, et a ouvert la voie à la conception moderne de l'ornement.

Enfin celle de Loos, qui avec son essai « Ornement et crime » cristallise les tensions qui se sont mises en place pendant la seconde moitié du XIXe siècle, en réaction à la surcharge ornementale permise par la fabrication industrielle de l'ornement, et alors que la dissociation entre celui-ci et sa fonction était à son paroxysme.

1 FUHRING Peter, « ORNEMENT, histoire de l'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 décembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ornement-histoire-de-l-art/>

2 THOMAS Evelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement : par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012, 288 p.

3 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016

4 THOMAS Evelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement : par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012, 288 p.

5 THOMAS Evelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement : par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012, 288 p.

1. L'ornement selon Vitruve

La tradition de l'ornement en Occident, telle qu'elle a été pratiquée jusqu'au début du XXe siècle, est héritée avant tout de Vitruve, architecte et ingénieur de la Rome antique, qui a vécu au premier siècle avant J.-C. La plupart des faits connus sur sa vie sont extraits de son seul ouvrage qui nous soit parvenu, *De architectura*. Il s'agit d'ailleurs d'un des seuls textes sur l'architecture romaine et hellénistique qui ait survécu : dès lors l'importance majeure qui lui est accordée est à relativiser. Ce texte a profondément influencé les architectes de la Renaissance qui l'ont redécouvert, tel Alberti (1404-1472).

Vitruve a tout d'abord été technicien, puis constructeur de machine de guerre, avant d'exercer en tant qu'architecte. Cette appellation regroupait dans l'antiquité romaine une multitude d'aptitudes, dans des domaines aussi variés que la construction, la planification urbaine, la chimie... Il semble toutefois que son expertise était plus celle d'un ingénieur que celle d'un architecte au sens contemporain du terme.

Dans son ouvrage, Vitruve inscrit l'ensemble du champ architectural dans la tradition grecque des praticiens polyvalents. Il définit trois qualités pour une structure. La première, la *firmitas*, désigne la force ou la pérennité de celle-ci. La seconde, l'*utilitas*, se réfère à l'usage que l'on peut en faire. La troisième, la *venustas*, se rapporte à l'esthétique de la construction.

Chez Vitruve, l'ornement désigne toutes les parties sculptées de l'architecture : ordres, colonnes, chapiteaux, volutes... A l'époque romaine, l'ornement n'avait pas vocation à couvrir toute la peau de l'édifice. Les ornements étaient relativement discrets, des éléments de façade étaient aussi laissés nus. Il avait pour fonction de « distinguer » l'édifice parmi les autres, de le faire passer du statut de simple construction à celui d'architecture.¹

Les ornements possédaient un statut particulier dans le droit romain : ils pouvaient être ôtés, on pouvait imaginer l'édifice sans eux. Ils devaient pouvoir être enlevés, mais difficilement car sinon ils étaient considérés comme des meubles. « L'ornement constituait une catégorie juridique d'éléments généralement apposés aux sols, aux murs et aux plafonds, tels que des marbres précieux, statues, vases et lampes. Contrairement aux éléments structurels, il pouvaient être déplacés si nécessaire, avec plus de difficulté néanmoins que le simple mobilier. »²

L'*ornamentum* chez les romains est inséparable du traitement des ordres. Les ordres « [constituent] à eux seuls un répertoire de signes parfaitement déchiffrables pour qui [sait] les lire ».³ Selon Vitruve l'ornement désigne plus précisément l'entablement, et par extension, toutes les parties horizontales (alors que *columnae* désigne les parties verticales).

1 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p.41

2 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p.41

3 GROS Pierre, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 02 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226> p.133

Les ornements ont une « nécessité fonctionnelle mais également [une] légitimité formelle »¹. Vitruve établit que « les couronnements horizontaux des ordres sont la reproduction d'éléments originels à fonction exclusivement portante »².

Vitruve est décrit par Pierre Gros comme un personnage tourné vers le passé : « Réagissant aux innovations avec humeur, il préfère chercher ses modèles dans un passé plus ou moins lointain, et se refuse à prendre pour exemple certaines réalisations prestigieuses qui s'élevaient sous ses yeux au cœur de la ville. »³ Il apparaît que Vitruve a adopté une attitude particulièrement orthodoxe pour son traité, « jusqu'à sa limite extrême : l'état des formes et des types, tel qu'il nous a été transmis par les théoriciens des IIIe et IIe siècles avant J.-C., [...] marque pour lui à la fois le sommet et la fin de l'histoire de l'architecture. Toute velléité d'innovation, même étroitement contrôlée, est par principe condamnable. »

Cette attitude peut s'expliquer par le fait que Vitruve a eu pour souci dans son ouvrage d'élever l'architecture au rang d'une activité purement intellectuelle, distincte de la pratique concrète : en effet il aurait « souffert de la faible considération dont jouissait à Rome sa corporation, et de la modestie de la situation sociale qui, sauf exception, lui était consentie »⁴. C'est pourquoi les livres de son oeuvre consacrés aux types monumentaux font preuve d'un systématisme un peu forcé et semblent déconnectés des réalisations d'alors.

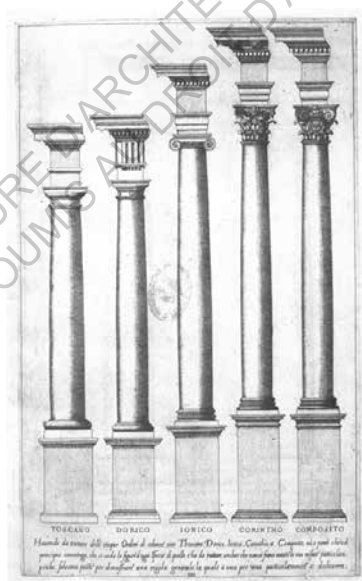


Figure 9

Les cinq ordres selon Vignole

Gravure extraite de Regole delle cinque ordini d'architettura (wikipedia.org)

1 GROS Pierre, « La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 02 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226> p.133

2 GROS Pierre, « La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 02 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226> p.133

3 GROS Pierre, « VITRUVÉ (Ier s. av. J.-C.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 décembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/vitruve/>

4 GROS Pierre, « VITRUVÉ (Ier s. av. J.-C.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 décembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/vitruve/>

2. L'ornement selon Sullivan

Louis Henry Sullivan (1856-1924) a porté des prises de position originales sur l'ornement à la fin du XIXe siècle aux Etats-Unis. Formé au Massachusetts Institute of Technology et aux Beaux-Arts de Paris, il illustre dans son oeuvre un certain purisme rationaliste qui participe à ouvrir la voie au mouvement moderne.

En 1892, il se prononce pour l'observation d'une certaine réserve en matière d'ornement. Selon lui, il est nécessaire d'alléger l'ornementation "de sorte que notre pensée puisse se concentrer sur la production de bâtiments bien conformés et plaisants à l'état de nudité". Il semble annoncer les prémices d'une pensée fondatrice de la modernité : « Le travail des masses et des proportions pourrait donner à lui seul un sentiment noble et digne »¹.

Fonction de l'ornement chez Sullivan

Pour lui, l'ornement a pour fonction d'enrichir et d'articuler l'expression des usages et de la tectonique du bâtiment.

Selon les propres mots de Sullivan, une application décorative de l'ornement peut augmenter la beauté des structures. L'ornement est alors considéré comme un luxe, plutôt que comme une véritable nécessité. Il porte la « qualité spirituelle et émotionnelle qui réside dans le volume du bâtiment » à des « sommets d'expression dramatique ». Il s'entend comme un vêtement pour habiller la structure, qui exprimerait la part émotive du créateur.²

Relation entre ornement et structure

Comme Otto Wagner, Sullivan oppose l'austérité simple des structures stéréométriques à l'ornementation.³ Il s'agit toutefois de les penser de concert.

Pour Sullivan, l'ornementation doit être pensée au début même du processus de conception. « Une fois achevé, [l'ornement] devrait apparaître, comme si, grâce au travail efficace d'un élément bienfaisant, il était sorti de la substance même du matériau ».⁴ Ornement et structure sont donc deux parties distinctes, mais entrant dans une cohérence telle qu'ils forment un tout.

Selon lui, une structure décorée ne devrait pas pouvoir être dépourvue de son ornementation sans que son individualité soit détruite. Cette individualité ne repose toutefois pas seulement dans l'ornementation, mais dans l'alliance de la structure et de l'ornementation. Ornement et structure fonctionnent en harmonie, expriment une même idée, une même « impulsion émotionnelle ». Allant plus loin, il considère même que certains types d'ornements sont à associer avec certains types de structures.

1 SULLIVAN Louis H., *Ornament in Architecture*, <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture> consulté le 2 octobre 2019, « From The Engineering Magazine, August 1892 »

2 SULLIVAN Louis H., *Ornament in Architecture*, <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture> consulté le 2 octobre 2019, « From The Engineering Magazine, August 1892 »

3 FRAMPTON Kenneth, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Londres, Thames & Hudson, 1ere édition 1980, 2006, 399 p.

4 SULLIVAN Louis H., *Ornament in Architecture*, <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture> consulté le 2 octobre 2019, « From The Engineering Magazine, August 1892 »

Cette complémentarité entre structure et ornementation s'exprime en particulier pour le Wainwright Building à Saint-Louis (1891), pour lequel le rôle de l'ornement s'avère déterminant : « son rythme faisait partie intégrante de l'expression tectonique générale du bâtiment. »¹

Le caractère à la fois essentiel mais non structurel de l'ornement est ici manifeste : « Les ornements y sont ajoutés et en même temps constitutifs de l'organisation générale de la façade. [...] Un pilier sur deux n'est pas porteur. Le décor apparaît à la fois comme un mensonge et comme la révélation d'une plus grande vérité énoncée par l'ossature en acier, celle d'un dynamisme rythmique. »²

Le System of Architectural Ornament (1922-1924)

S'il plaide pour un usage mesuré de l'ornement, il maintient toutefois son usage, considérant qu'il existe une demande dans la société pour plus d'expression personnelle dans l'ornementation, sans toutefois copier le passé. Les ornements qu'il place dans ses oeuvres sont dessinés par lui-même, et se présentent sous la forme de systèmes décoratifs floraux. Sullivan tente de les « codifier » dans un recueil réalisé à la fin de sa vie, alors qu'il éprouve des difficultés financières, ne trouvant plus de commande à satisfaire. Le texte présente une méthode d'élaboration de l'ornement architectural, suivies d'une série d'exemples de démonstration. Tel qu'il est présenté dans ce recueil, l'ornement existe seulement comme essence, « comme esprit prêt à prendre une forme architecturale quand (et si) l'occasion se présente ».³

En effet, Sullivan conçoit la pratique ornementale comme une aventure de l'esprit. Il le pratique à l'instinct, sans savoir exactement où l'emmènent ses dessins, qui sont toutefois systématiquement contenus dans des formes géométriques. « L'ambition de Louis Sullivan de théoriser de manière graphique les principes en jeu dans la composition de ses ornements commence par l'inorganique, ou comment faire évoluer un bloc vierge à travers une série de manipulations maîtrisées. La maîtrise, l'énergie, le pouvoir, mais aussi la pulsion, la volonté et la liberté, apparaissent comme des mots-clés tout au long des descriptions des vingt planches de *A System of Architectural Ornament*. Comme l'a très justement remarqué Frank Lloyd Wright [qui était son employé], c'est une aventure de l'esprit créatif qui est en jeu ».⁴



Figure 10

Wainwright Building

Photographie Paul Piaget pour HABS, 1967 - wikipedia.org

1 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 44

2 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 44

3 ZANTEN David van, « Louis H. Sullivan et le System of architectural ornament », *EAV. Ecole d'architecture de Versailles*, Versailles 2007, no 12., p. 54-61

4 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 44

3. L'ornement selon Loos

Adolf Loos (1870-1933) est un architecte viennois, fils d'un tailleur de pierre et sculpteur. Après une formation aux Beaux-Arts et un séjour de plusieurs années aux États-Unis, où il exercera le métier de dessinateur industriel, il aménage plusieurs appartements et construit des maisons particulières pour des clients privés. Il devient Architecte en chef de la ville de Vienne en 1921.

Loos publie son essai *Ornement et crime* en 1908, à l'apogée d'une période de « crise » concernant les questions d'ornementation. Pendant la seconde moitié du XIXe siècle en effet, la production en série permise par les révolutions industrielles rend l'ornement omniprésent. Les artistes et architectes de la Sécession viennoise, comme Otto Wagner ou Henry van de Velde, développent alors des trésors d'imagination pour trouver l'ornement de la modernité, celui de la nouvelle ère industrielle. Puisant dans les ornements du passé ou dans des motifs naturalistes, ils proposent, comme d'autres courants auparavant tel l'éclectisme, une certaine surcharge ornementale. L'essai de Loos s'élève radicalement contre cette tendance, l'associant selon lui avec le stade le plus bas de la civilisation.

Dans son pamphlet, il « admet l'application éclectique de l'ornement archéologique, alors qu'il exclut catégoriquement l'invention de la décoration moderne ». En d'autres termes, et contrairement à la réception de son texte en France notamment, qui a considéré qu'il s'opposait à tous les types d'ornements, il cherche à revenir aux fondamentaux de l'ornementation, telle qu'elle était pratiquée dans la tradition classique, tout en l'adaptant à la nouvelle ère moderne. Ce qu'il rejette, c'est la perspective d'un nouvel ornement créé ex nihilo.

Pour Loos, l'ornement incontrôlé portait en lui le risque du mauvais goût et de la dissolution des codes tectoniques. S'il ne s'agit pas, dans son texte, d'une condamnation générale de toute forme d'ornement, il n'en reste pas moins qu'il s'élève contre l'excès de celui-ci. Selon lui, « l'ornement n'est plus lié organiquement à notre culture, il n'est plus non plus l'expression de celle-ci » : l'architecture moderne se voyant comme une architecture centrée sur la fonction et l'usage, elle requiererait moins d'ornementation.¹

Au tournant du XIXe et XXe siècle, il devient possible de s'affranchir des règles multi-séculaires en matière ornementale, « pour tenter toutes sortes d'expériences en vue de refléter la subjectivité des propriétaires dans le décor architectural qu'ils s'étaient choisis ». A. Picon affirme que c'est ce caractère subjectif de l'ornement qui est fondamentalement critiqué par Loos et qu'il qualifie de criminel : « selon l'architecte viennois, celui-ci constituait un crime car il contredisait les valeurs essentielles de l'individualisme moderne.»²

Les nouveaux ornements du tournant du siècle pouvaient dès lors être considérés comme les ornements destinés à une bourgeoisie de plus en plus installée, qui se serait « privée du vernaculaire » sans pouvoir « en échange revendiquer la culture du classicisme », marqueur de l'aristocratie, qui achevait alors son déclin.³

1 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 22

2 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 56

3 COHEN Jean-Louis, « Adolf Loos ou la crise de la culture », *L'architecture au futur depuis 1889*, Paris, Phaidon, 2012

Toutefois, il semblerait que la profusion ornementale critiquée par Loos soit apparue bien avant : Philibert de l'Orme par exemple réinterpréta très librement les ordres antiques ; Claude Perrault tenta de créer un « ordre français » à feuilles de palmier, etc.

Antoine Picon avance aussi la thèse que le rejet loosien de l'ornement excessif serait à lire sous l'angle de la politique de l'époque, puisque Vienne était alors une « ville industrielle marquée par une lutte des classes violente, [un lieu] où les efforts du XIXe siècle pour définir un nouvel ordre politique et social ont révélé de manière flagrante leurs limites. Une telle anxiété [véhiculée par les excès de l'Art Nouveau] a joué un rôle important dans le projet d'Adolf Loos de se débarrasser de l'ornement, comme si le fait d'effacer le symptôme représentait la première étape de ce qu'il voyait comme une guérison nécessaire ». Ainsi, le projet d'Adolf Loos, luttant contre une ostentation perçue comme génératrice de conflit social, aurait eu pour vertu d'apaiser les conflits sous-jacents dans la société de l'époque.¹

Adolf Loos poursuit le travail théorique de Gottfried Semper, qui « tente de constituer scientifiquement le domaine des formes architecturales ». Selon Semper, deux domaines fondent la « culture matérielle de toute société » : le « vêtement protecteur du corps » et la « paroi protectrice du foyer ».² Celui-ci se positionne dans la « condamnation ruskinienne du mensonge des surfaces qui « se peut en général définir comme un encouragement à supposer une forme ou une matière qui en réalité n'existe pas, telle la peinture du bois pour figurer le marbre, ou la peinture décevante d'ornements ou de reliefs » John Ruskin, « La lampe de vérité », *Les sept lampes de l'architecture*, Denoël, 1987.

Ainsi, Loos définira par la suite plus précisément, dans ses écrits et sa pratiques, les parties de l'édifice pouvant selon sa théorie recevoir un traitement ornemental. De façon générale, il circonscrit le domaine d'intervention de l'architecte aux seules parties immobiles : ainsi, peuvent être concernés par son dessin les murs et tout le mobilier qui n'est pas mobile. Le reste est au libre choix du client. Ceci n'exclut probablement pas que l'architecte se charge de délivrer un conseil sur des détails décoratifs, à la demande du client.

Loos se montre enfin intéressé par les matériaux nobles : « on ne devrait pas considérer qu'un riche matériau et un bon travail compensent un manque de décoration, mais qu'ils le surpassent de loin en somptuosité ».³



Figure 11
Adolf Loos, projet de maison pour Hermann Konstandt
après 1914 - Elévation Nord-Ouest

1 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 146

2 CARRIE, Benoit, « Repenser l'oeuvre d'Adolf Loos », *EAV. Ecole d'architecture de Versailles*, Versailles, 1997, no 3, p. 40-61

3 COHEN Jean-Louis, « Adolf Loos ou la crise de la culture », *L'architecture au futur depuis 1889*, Paris, Phaidon, 2012

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Chapitre 2

Carnet de voyage

Visite de 19 oeuvres de Gino Valle au Frioul

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le voyage à Udine sur les traces de Gino Valle s'est organisé sur trois jours les 15, 16 et 17 septembre 2019.

JOUR 1 - DIMANCHE 15 SEPTEMBRE - Udine



Figure 12
Image O. P.

Je suis arrivée à Udine le dimanche 15 septembre aux alentours de midi, après avoir voyagé toute la nuit en train-couchette de Paris à Mestre, puis par train régional express de Mestre à Udine.

J'avais prévu de passer la journée du dimanche à Udine même, afin de prendre le temps d'y visiter les nombreuses réalisations de l'architecte. Ce ne sont pas moins de 20 bâtiments qui ont été répertoriés à Udine et son environnement proche pour l'exposition « Gino Valle a Udine », présentée en 2007. Le catalogue de cette exposition m'a pour ainsi dire servi de guide de voyage pour cette première journée. (CROSET Pierre-Alain, Gino Valle a Udine, Mazzota 2007, 88 p.).

Séjournant non loin de la gare ferroviaire, je suis parti vers le centre-ville. Je croise en chemin des immeubles des années 1950-60 intéressants (figure 1).



Figure 13
Image M.S.S.

Ma première étape devait être à la maison Migotto (1953-54, figure ci-contre), Via Roma.

Malheureusement j'ai parcouru la Via Roma, où elle était sensée se trouver, sans résultat. Il semble que la maison existe bien, mais soit implantée sur une autre Via Roma, dans un bourg périphérique d'Udine.

Cette oeuvre exprime de manière particulièrement explicite un travail délicat sur les thèmes de l'ossature et de la paroi, que l'on retrouvera souvent et notamment pour la Maison Nicoletti, Via Ciconi, vers laquelle je me rends.



Carte 1
Voyage en train

Maison Nicoletti (1959-61)

Plan II-A

Fiche A p. 60



Figure A1
Image O. P.

Pour cette maison privée, construite en surélévation au-dessus d'une clinique existante, il y a comme une mise en scène de la structure, avec notamment les nez-de-dalle et les poteaux en béton qui restent visibles en façade, à travers le remplissage des parois en briques.

Les baies sur rue du rez-de-chaussée sont placées symétriquement autour du poteau central dans leur panneau de briques. Ce positionnement est souligné par l'alignement au centre également de la baie positionnée à l'étage supérieur, ainsi que par l'abaissement du mur de clôture sur rue au même endroit (figure A7). Ceci n'est perceptible que dans une vue strictement frontale. Du fait du relief, la perception de la façade change lorsque l'on se déplace.

A l'étage, les parois de briques sont alignées au nu des dalles, tandis que les poteaux sont en léger retrait. Au rez-de-chaussée, ce sont au contraire les parois qui sont en léger retrait des poteaux. Ceci serait-il lié à une section de poteaux décroissante entre le niveau bas et le niveau haut ? L'effet obtenu est celui d'une force structurelle plus importante en bas qu'en haut. De plus la légère ombre portée dans un cas par l'ossature, dans l'autre par la paroi accentue le dessin et renforce la perception.

En observant à posteriori mes prises de vues, je ne m'explique pas le dédoublement de la dalle sur la façade apparente en limite de propriété, ni celui de la descente d'eau pluviales du même côté (figure A5).

Les menuiseries ont été changées, car d'après les photographies d'époque les fenêtres étaient à petits carreaux (A4). Il s'agit d'une perte importante, car cette résille formée par les montants des verres établissait un rapport plus délicat avec la trame des briques : la fenêtre apparaissait comme un changement de texture de la paroi et non comme un trou dans le mur. Sur le côté de la maison, dans le retrait ménagé au niveau de la jonction avec l'immeuble voisin, j'observe que deux tuyaux d'aération ont une forme étonnante, coupés en oblique, qui laisse penser à des embouts de pots catalytiques (A6).



Figure 14
Image O. P.

En me déplaçant vers un deuxième bâtiment de l'architecte, j'entre dans la partie ancienne du centre-ville, où se tient un festival de gastronomie locale. De nombreux stands proposent une grande variété de spécialités de la région. Le long des rues et sur les places sont dressées de grandes tables, pour que la foule puisse se restaurer. Les badauds sont très nombreux à déambuler ou sont attablés. J'étais au courant que cet évènement avait lieu mais je ne m'attendais pas à ce qu'il prenne une telle ampleur. Les bâtiments anciens me surprennent par leur opulence (Figure 3).



Carte II
Trajet à pied : Udine

A. Maison Nicoletti
Via Ciconi, Udine
1959-61

E. Maison Manzano
Via Volta, Udine
1965-66

B. Immeuble comm.I et d'habitation
Via Marinelli, Udine
1970-71

F. Maison double Bellini
Via Bezzecca, Udine
1956-57

C. Immeuble commercial
Via Mercatovecchio, Udine
1963-65

G. Monument à la Résistance
Piazzale XXVI Luglio, Udine
1959-69

D. Immeuble résidentiel et bureaux
Via Marinoni, Udine
1958-60

H. Bâtiment pour 100 log. sociaux
Via di Giusto, Udine
1976-79



Figure 15
Image O. P.

Je croise aussi une construction moderne tout a fait originale, avec une grande arche dans une façade pleine en brique (Figure 4).

En descendant la Via Vittorio Veneto, j'arrive devant l'immeuble commercial et d'habitation INA, Via Marinelli.

Immeuble commercial et d'habitation INA (1970-71)

Plan II-B
Fiche B p. 64



Figure B1
Image O. P.

Outre ses qualités d'insertion dans un contexte ancien, décrit par Luka Skansi et Pierre-Alain Crozet dans leur ouvrage, je remarque que l'apparence « brutaliste » du bâtiment en béton est affinée par de nombreux détails.

Par exemple, le soubassement des murs sur la rue est revêtu d'un placage de pierres (fig. B11). Les rainures sur le béton banché sont tramées très régulièrement, et les joints des pierres plaquées et les rainures du banchage sont alignés (fig. B12). Les lignes verticales des banches forment un motif régulier et continu, d'une bande horizontale (marquant chaque niveau) à l'autre. Les lignes verticales sont rythmées de la façon suivante : quatre larges, et une plus fine avec les trous de banche alignés sur son axe médian. Cette trame constitue un véritable calepinage de la façade, car celle-ci s'interrompt précisément sur des axes de cette trame. L'étroit pignon issu de la coupure entre l'ancien bâtiment et le nouveau est aussi tramé selon le même dispositif : 2 bandes larges, 1 fine, 1 large (fig. B13). Au dernier niveau, ce rythme des marques de banches est coupé en deux dans sa verticalité par une bande horizontale, positionnée au milieu de la hauteur de la paroi. (fig. B14). Les trous de banche sont positionnés précisément, et participent à l'ordonnement général de la façade.

Le garde-corps en attique est étonnement haut sur une partie de la façade, comme pour rattraper la hauteur des cages d'escalier en cylindres qui dépassent en toiture. De mon point de vue cela confère une certaine apparence « machiniste » au bâtiment.



Figure 16
Piazza della Libertà
Image O. P.

Je remonte ensuite la Via Veneto, et traverse la Piazza della Liberta.

Je suis saisi par la monumentalité de la place, ornée de fontaines, de colonnes, de sculptures et bordée par de vastes loggias ainsi qu'une horloge imposante (figure 5). Des groupes de danse traditionnelle font des démonstrations sur la loggia del Lionello dans le cadre du festival gastronomique.

Je me rends ensuite devant l'immeuble commercial Palazzo Talmone ou « Palazzo Rosso », via Mercatovecchio.

Immeuble
Via Mercatovecchio
(1963-65)
Plan II-C
Fiche C p. 68



Figure C1
Image O. P.

L'immeuble est tel que je l'imaginai, très intégré dans son contexte de bâtiments médiévaux, presque discret malgré sa couleur rouge. Les installations du festival juste devant l'immeuble et les travaux qui occupent le reste de la rue Mercatovecchio gênent un peu pour apprécier cette insertion à sa juste valeur. L'immeuble apparaît en très bon état de conservation.

Je suis frappé par un détail au niveau du pied des poteaux, le long du passage en arcade sur la rue : ils sont comme « ancrés » dans des pinces de béton, qui semblent là pour les renforcer et les protéger (fig. C12-14). La découpe en oblique de ces pièces leur donne une allure dynamique.

En levant les yeux, je constate que les modénatures de l'ossature métal en façade ne sont pas seulement ornementales, elles correspondent à la forme en « I » des profilés en métal utilisés (fig. C15).

Je contourne le bâtiment par le vicolo Pulesi, et me rend compte que le soubassement en béton est orné d'un motif de pierre taillée, sur la partie verticale sous les descentes d'eau pluviales, et de rainures verticales pour les parties situées sous les baies (fig. C16, C17). Des éléments en béton très fins remontent à la base des baies, qui elles-mêmes sont en léger débord par rapport au nu du mur. Les vitrines sont parfaitement délimitées par un assemblage de pré-cadres et cadres, que la peinture monochrome rouge dont ils sont recouverts fait paraître comme un élément monolithique, sculptural.

La porte sur le Vicolo Pulesi, menant aux bureaux dans les étages, est pourvue d'un hublot. Une baie en demi-cercle est positionnée juste au-dessus (fig. C18, C25).

Les stores viennent protéger du soleil les grandes vitrines du rez-de-chaussée, mais donnent aussi et surtout à l'immeuble son identité commerciale, avec une référence aux auvents en tissu que l'on imagine des échoppes médiévales, ou aux stores des magasins de centre-ville du XIXe siècle (fig. C20, C21).



Figure 17
Vue depuis le Castello
Image O. P.

Je parcours une ruelle étroite du centre-ville médiéval et gravis la pente du Castello, vaste château sur son promontoire au milieu de la ville.

Je me rends à l'office du tourisme afin de prendre quelques informations, notamment sur un hypothétique itinéraire architectural en ville, car j'ai vu des plaques apposées sur certains bâtiments présentant un intérêt particulier. Vérification faite il n'existe pas de plan ou de guide répertoriant ces architectures ; on ne peut que tomber au hasard sur les plaques apposées ici ou là.

Je traverse de nouveau le centre-ville historique pour rejoindre, quelques îlots plus loin, la partie reconstruite dans les années 1950 et l'immeuble résidentiel et de bureaux (1958-60) via Marinoni.

Immeuble résidentiel et de bureaux (1958-60)

Plan II-D

Fiche D p. 74



*Figure D1
Image O. P.*

La façade de ce grand immeuble de 7 étages est en majeure partie revêtue d'une mosaïque de petits carreaux carrés, de couleur beige uni. En bas de l'immeuble, l'avancée des niveaux inférieurs sur la rue, en "gradins", rappelle ceux des locaux Zanussi (fig. D8). Au-dessus, la façade du deuxième niveau est en retrait par rapport à celle des étages supérieurs, comme pour marquer un entresol. Elle est en partie masquée par une double-peau en béton, dans le prolongement de la façade du dessus, percée d'ouvertures de forme hexagonales (D9). Sur le reste de la façade, en montant dans les étages, on observe une alternance de fenêtres et de loggias. Les baies ne sont pas toutes alignées à la verticale, des décalages par rapport à l'axe apparaissent de façon semble-t-il aléatoire. Cet effet anime l'allure de l'immeuble lorsqu'on le regarde à distance.

Les garde-corps en attique sont une paroi mince en béton percée de trous circulaires réguliers. Il arrive parfois que des trous soient manquant aux angles, de façon volontaire semble-t-il (D11).

Une sorte de frise est créée par l'interruption du revêtement de mosaïque sur le béton en haut de la façade (D11).

Les garde-corps métalliques sur le toit sont parfois excessivement hauts, comme sur le bâtiment INA. Cet effet, associé à la présence d'une grande cheminée à la surface cannelée (ou d'un escalier d'accès au toit enveloppé dans un peau en acier?), donne aussi au bâtiment l'apparence d'une machine.

Enfin, au niveau des angles entre les façades sur rue et les pignons, je note un détail particulièrement soigné : l'angle est « creusé » vers l'intérieur à 90°, avec un retournement de la mosaïque qui couvre aussi l'intérieur de la brisure ainsi créée (D12).



*Figure 18 - Via F. Mantica
Image O. P.*

Je fais une pause en terrasse d'une pâtisserie à l'angle de la rue, qui propose des spécialités locales, avant de marcher vers la partie nord du centre-ville. Je remonte une rue qui semble avoir gardé des traces d'un habitat plus rural, à l'image de cette maison.

Une fois passé les boulevards extérieurs, je longe un cours moment le canal Ledra, et j'arrive dans un quartier résidentiel qui abrite des maisons particulièrement vastes, dont la Maison Manzano, via Volta.

Maison Manzano (1965-66)

Plan II-E

Fiche E p. 78



Figure E1
Image O. P.

Cette résidence imposante par sa taille l'est aussi par sa sophistication. Le geste de couper la masse du bâtiment pour en montrer l'intérieur est visuellement très fort. Les deux façades issues de la troncature effectuée sont ornées de bandeaux plus ou moins larges, de creusements verticaux et d'ouvertures à l'insertion très travaillées, comme une baie verticale dans une embrasure oblique (fig. E11). La jonction entre le mur et la toiture est effectuée par une corniche courbe. Tous ces éléments sont unifiés en une même masse par la couleur rouge, comme pour l'immeuble de la rue Mercatovecchio. Les descentes d'eau pluviales sont très présentes, formant en différents points de la façade des obliques partant de la rive du toit.

Les deux obliques (celle de la rampe et celle de l'escalier menant au toit-terrasse) se répondent l'une l'autre.

L'étage sous le toit est en légère saillie par rapport à l'étage inférieur, ce qui rappelle le profil des thermes d'Arta (E12).

Les portails de clôture sont particulièrement dessinés, avec leurs montants carrés pivotés à 45° (E13). Le dédoublement des verticales fait écho à celui des cheminées, qui vont par paires.



Figure 19 - Piazzale Cavedalis
Image Google Streetview

Je descends ensuite le boulevard viale del Ledra, le long du canal du même nom, après avoir longé une grande fabrique abandonnée du XIXe siècle et son moulin à eau, et traversé la vaste Piazzale Cavedalis et ses portiques des années 1950, pour atteindre la maison double Bellini, via Bezzeca.



Figure 20 - Viale del Ledra
Image O. P.

Maison double Bellini (1956-57)

Plan II-F

Fiche F p. 82



Figure F1
Image O. P.

Ces logements à l'apparence simple à première vue présentent en réalité quelques singularités. Tout d'abord, je remarque la qualité du travail de calepinage des briques, chaque section de mur, portion de façade, entraxe entre les baies étant dessinée d'après leurs dimensions (fig. F7).

Des bandes de béton qui apparaissent en façade, comme une ponctuation graphique de celle-ci, me surprennent. Je réalise qu'il s'agit des paliers des escaliers d'accès et des dalles qui "traversent" les murs en briques auxquels ils sont fixés (F8).

En partie haute des façades, un creux dans le béton au niveau de l'acrotère me semble évoquer le creux sous les débords de toiture en pente des bâtiments alentours (F10).

Monument à la Résistance (1959-69)

Plan II-G

Fiche G p. 86



Figure G1
Image O. P.

En marchant quelques centaines de mètres vers le sud je rejoins un des chef-d'œuvres de Gino Valle, le Monument à la Résistance, Piazzale XXVI Luglio.

Outre la puissance de la structure, un grand carré de béton comme en équilibre précaire sur trois appuis, je remarque l'esthétique « brutaliste » avec les traces des planches en bois, ayant servi au coffrage, apparentes sur les différentes surfaces.

Le même motif vu sur l'immeuble de la rue Mercatovecchio apparaît au pied des appuis : chacun d'entre eux est comme pris en tenaille entre deux blocs de béton taillés en oblique. Ces obliques sont d'ailleurs doubles, l'une plus pentue que l'autre.

Le jour commence à baisser, j'emprunte une rue animée qui part de la place pour aller vers le centre-ville et profiter de la fin du festival gastronomique.

JOUR 2 - LUNDI 16 SEPTEMBRE - Dans les Alpes Carniques

Dès l'ouverture de l'agence de location je récupère la voiture que j'ai réservée. Je pars pour un périple vers le nord de la ville et les œuvres de l'architecte réalisées dans la montagne. En milieu d'après-midi j'ai rendez-vous avec la responsable de la communication de l'entreprise Fantoni à Osoppo pour une visite de l'usine. D'ici là je compte monter jusqu'à Sutrio, dans la vallée du torrent But, à 570m. d'altitude.

Le rendez-vous a été pris seulement la semaine précédente. J'avais contacté l'entreprise Fantoni en présentant l'objet de ma recherche ; ils m'ont rapidement proposé cette visite. Par contre, j'avais également contacté Zanussi (en réalité le groupe Electrolux) pour une visite de leur bâtiment à Porcia, mais comme me l'avait indiqué Luka Skansi par email, obtenir une visite chez eux est assez peu aisé. En effet le bâtiment abrite le centre de recherches du groupe, et donc des technologies qu'ils souhaitent garder privées. Ma demande est manifestement arrivée avec un délai de prévenance trop court chez Zanussi pour qu'ils puissent y donner suite et me délivrer les autorisations nécessaires.

De façon générale, j'ai organisé la succession des visites de site selon un trajet en voiture conçu pour minimiser mes temps de parcours.

Peu avant le voyage j'avais parcouru le livre de Luka Skansi et Pierre-Alain Crozet pour lister les bâtiments qu'il me paraissait intéressant de visiter. Je pensais toutefois n'être capable d'en visiter que quelques-uns, afin d'avoir un panorama, certes réduit mais varié, de l'oeuvre de l'architecte et me donner une première idée de son travail.

A l'issue de ma première journée de visite à Udine, et en relisant mes notes, je me suis rendu compte qu'un processus d'étude s'était mis en marche de lui-même : j'allais observer l'architecture de Gino Valle avec une optique plutôt subjective, celle de chercher à y déceler l'ornement ou tout du moins la part d'expression plus créative, sensible de l'architecte. Il m'a dès lors semblé qu'il était pertinent de privilégier un échantillon large d'oeuvres afin de rendre compte de la variété du travail de Gino Valle, dans divers contextes et à différentes époques.

Pour organiser mes visites, j'ai dessiné un trajet en deux boucles, chacune pour les deux jours de visite à venir : l'une reliant le nord d'Udine et les montagnes, l'autre vers l'ouest et la plaine du Frioul.

Ma première visite de la journée est dans la banlieue Est d'Udine, il s'agit du bâtiment pour 100 logements sociaux IACP (1976-79), via di Giusto.

100 Logements sociaux IACP (1976-79)

Plan III-H

Fiche H p.92



*Figure H1
Image O. P.*

Cette barre de logement, d'apparence simple et épurée, quoique massive reste finalement plutôt discrète dans son environnement immédiat (elle ne dépasse pas la cime des nombreux arbres plantés dans le quartier, figure H10), d'autant que la couleur actuelle (rouge) n'est pas celle d'origine ; l'essentiel de la façade (correspondant aux parties d'habitation) aujourd'hui rouge était vert forêt, tandis que les parties correspondant aux circulations horizontales et verticales, en étage et au rez-de-chaussée, aujourd'hui grises, étaient vermillon.

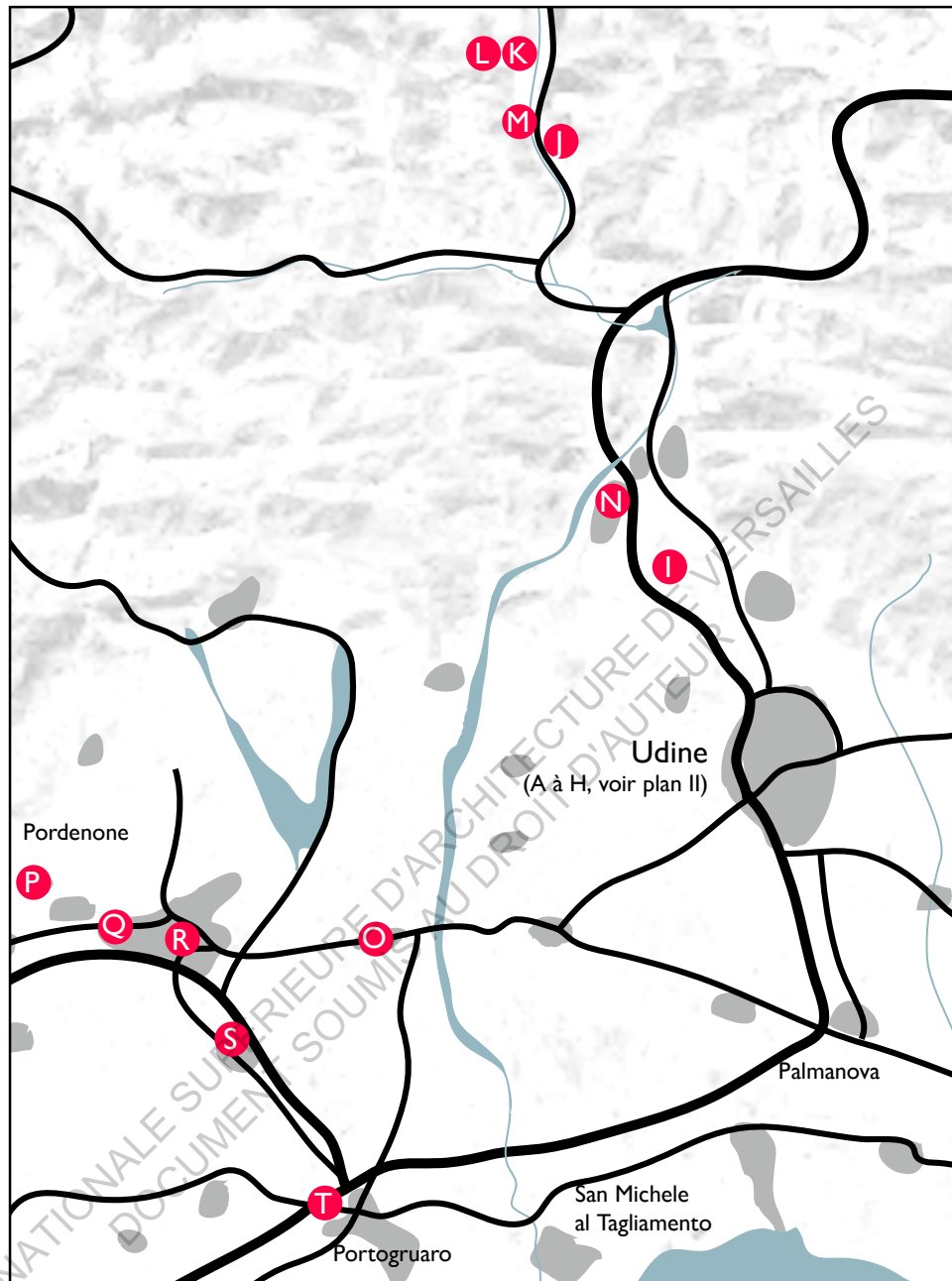
Les façades sont réalisées en panneaux préfabriqués, un panneau par pièce, contenant une fenêtre à deux vantaux, une fenêtre à trois vantaux ou deux fenêtres à deux vantaux. L'architecte joue avec cette variété de panneaux pour intégrer des variations dans le rythme des baies, qui quoique régulièrement positionnées paraissent ainsi plus animées. La même recherche de variation subtile apportée à un rythme strict pourrait expliquer le décalage observé entre la bande de couleur correspondant à la circulation en étage et les joints creux des plaques de façade préfabriquée devant les logements (figure H11).

Sur le pignon, qui apparaît comme une coupe très graphique du bâtiment, comme s'il avait été brutalement interrompu (H3), le dessin des joints semble issu d'un travail sur la tectonique par Valle, exprimant les ruptures entre dalle et mur porteur du pignon, ou entre mur porteur et paroi mince du garde-corps (H12).

La jonction aux angles entre les plaques du pignon et celle des façades donne un motif particulier (H13).

Les joints de fragmentation de la façade, qui la partagent régulièrement selon une ligne verticale, me semblent un détail particulièrement travaillé, le creux présentant une paroi oblique de part et d'autre (H14).

Le rez-de-chaussée ouvert, satisfaisant d'un point de vue de la théorie architecturale et remarquable quant aux effets particulièrement sensibles de perspective et de transpa-



I. Logements sociaux
Via Vidoni, Buia
1977-79

J. Kursaal
Via Città di Noale, Arta Terme
1975-78

K. Ecole élémentaire
Viale Europa Unita, Sutrio
1957-62

L. Mairie
Via Roma, Sutrio
1975-78

M. Terme di Arta
Via Nazionale, Arta Terme
1960-64

N. Complexe industriel Fantoni
Via Europa Unita, Osoppo
1972-96

O. Mairie
Via XI Feb., Casarsa della Delizia
1972-74

P. Mairie
Via Puccini, Fontanafredda
1973-81

Q. Bureaux Zanussi
Via Zanussi, Porcia
1957-61

R. Centre administratif
Piazzetta del Portello, Pordenone
1972-82

S. Caisse Rurale et Artisanale
Via Trento, Azzano Decimo
1987-89

T. Centre logistique Bergamin
Via Treviso, Summaga, Portogruaro
1978-80

rence obtenus (H15-H18), me semble moins convainquant sur le plan pratique. Il me paraît inutilisé et on se demande comment il pourrait l'être. En observant son état actuel, il semble que dans sa conception l'aspect formel ait pris le pas sur d'autres considérations. Je note le dessin de l'élément en métal au plafond (H19).

Dans les colonnes d'escaliers, détachés du corps du bâtiment, le sol est tapissé du revêtement noir Pirelli à « bulles » que je trouverai aussi chez Fantoni et à la Kursaal d'Arta Terme (H21). Une bande creuse qui marque la délimitation entre les éléments préfabriqués constitutifs de la paroi apparaît sur le mur à l'intérieur de l'escalier (H22).

Au niveau des coursives qui distribuent horizontalement les entrées des appartements, les carreaux de terre cuite au sol changent de motif pour marquer les effets de seuil (H24-H25).

En haut de la façade, le bâtiment se termine par une couvertine métallique intéressante au niveau de l'accrotère (H27). Il semble enfin exister une différence de traitement des arrêtes selon que l'élément soit préfabriqué ou non : les pans de murs préfabriqués voient leurs arrêtes biseautées à 45°, tandis que les parties coulées en place conservent des arrêtes à 90°.

Malgré un budget très réduit pour ce bâtiment, qui a conduit par exemple à réduire les typologies de logements à 2 seulement, on constate que Valle n'a pas renoncé à des éléments tectoniques et programmatiques qui enrichissent le vocabulaire formel de l'édifice.

Je reprends le volant pour sortir d'Udine et rejoindre le village de Buia, dans les collines au pied des montagnes, et l'ensemble de logements sociaux (1977-79) via Vidoni.

Logements sociaux à Buia (1977-79)

Plan III-I

Fiche I p. 98



*Figure I1
Image O. P.*

Les logements sont organisés en deux bandes, qui sont comme interrompues par la voie qui les traverse en oblique. Les deux côtés sont reliés par le parking en sous-sol sous la voirie. L'architecte dessine une profusion de circulations extérieures, comme les passages individuels en escalier pour monter le dénivelé du jardin central (I-6).

Ici encore l'architecte recourt à une couleur vive, un vert tirant sur le bleu. Les pignons des bandes d'habitations sont eux peints en rose tendre, tandis que les portes d'entrées sont rouges. Les cheminées sont dessinées de façon particulièrement graphique : tubulaires et détachées des façades, elles prennent une consistance sculpturale, distincte de l'architecture. Leur verticalité contraste avec l'horizontalité des logements en bande.

Les façades semblent parfois constituées de plusieurs peaux en béton qui se recouvrent (I-14). Elles ne sont d'ailleurs pas identiques, des variations perceptibles seulement par un examen approfondi sont introduites.

Je remarque le modèle de garde-corps tubulaire, que je retrouverai par la suite à la Kursaal d'Arta Terme notamment (I-20).

La « fissure » étroite (1 m. de large environ) ménagée entre le bâtiment central et le bâtiment sud-est laisse penser à celles du complexe de logement de Giudecca à Venise (I-12).

Avec ces raffinements, et du fait du très bon état apparent des bâtiments ainsi que de l'entretien impeccable des espaces verts, l'impression d'ensemble est celle d'un groupe de logements pour des catégories sociales plutôt favorisées.



Figure 21 - Tagliamento
Image Google Streetview

Je quitte Buia et pars en direction des montagnes. La délimitation entre la plaine du Frioul et les montagnes environnantes est assez nette. Une fois entrée dans la zone montagneuse, la route traverse plusieurs fois le torrent Tagliamento. Je suis ensuite celle qui longe le torrent But, qui passe à Arta Terme où se trouve le bâtiment suivant : la Kursaal (1975-78), Via Città di Noale à Arta Terme.

Kursaal d'Arta Terme (1975-78)

Plan III-J

Fiche J p. 102



Figure J1
Image O. P.

Kursaal signifie « salle de cure ». C'est « un bâtiment de loisirs [...] souvent bâti dans les stations thermales [...] dont il est, avec le centre de soins, l'élément le plus représentatif. [...] Le bâtiment comprend généralement une salle de bal, une salle de concerts et de théâtre, une salle de jeu et plusieurs restaurants ».¹

Ce bâtiment est traité de façon assez anecdotique dans la monographie de L. Skansi et P.-A. Crozet, toutefois il a longuement retenu mon attention dans l'optique d'un questionnement sur le détail et l'ornement. Sa silhouette tout d'abord est très expressive : l'oblique de son profil de « monumentale volée de marches orientée vers l'amphithéâtre des montagnes » fait bien sûr écho à la forme de ces dernières.

¹ RADSCHLAGER, « Kursaal », *Wikipedia* [en ligne], Allemagne 2015 URL : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Kursaal>

Ensuite je remarque la cheminée, positionnée comme un objet isolé, sur lequel les banches ont imprimées des sortes de cannelures.

Le nombre de circulations est très important, et celles-ci reçoivent de nombreux détails. Ainsi les joints de dilatation des murs sont calepinés sur le même rythme que les montants des garde-corps (figure J6). Le dallage au sol est également calepiné selon le positionnement des différents objets (J7 et J8).

Les accès à la salle de l'étage supérieur sont matérialisés par la couleur rouge appliquée sur les parois des escaliers, du pont-passerelle ou de l'encadrement des portes. Cette couleur rouge est également appliquée sur les rideaux internes de cette salle (si ceux-ci sont bien d'origine, comme ils semblent l'être).

Sur le côté du bâtiment, les parois latérales présentent des « bandes creuses » horizontales et des obliques qui suivent la pente du bord supérieur du mur, dans une figure abstraite (J9). L'auvent autour des entrées situées sur ces parois latérales a donné lieu à un travail de la tôle aussi raffiné que pour le bâtiment de la rue Mercatovecchio (J10). On remarque que l'un des angles du haut de l'auvent est tronqué pour suivre la pente du bâtiment (J11). Le sol sous ces auvents est recouvert du revêtement Pirelli à « bulles », vu pour les 100 logements IACP et plus tard chez Fantoni.

Ces portes latérales, et une des portes du sous-sol, sont équipées de hublots. On peut se demander si le fait d'être équipé de hublot ou non donnerait une information sur le statut de la salle à laquelle mène cette porte, accessible au public ou non ?

Lorsque l'on parcourt la « tribune » extérieure qui occupe le sommet du bâtiment, on remarque que l'attache des garde-corps sur l'acrotère autour des gradins est caractéristique (sur une tôle pliée, elle-même fixée sur un angle au sommet de l'acrotère) (J19). Un autre agencement que l'on retrouvera dans d'autres œuvres : les main-courantes sont détachées des garde-corps eux-mêmes (J16), comme si ses différentes fonctions étaient distinguées dans le design de l'objet même. Cela permet de positionner des garde-corps plus haut que la main courante autour de la tribune, notamment.

Le dessin de la façade principale, qui fait face au village, est très élaboré. Elle est tramée par six verticales (les montants des fenêtres de la salle du rez-de-chaussée, repris selon le même rythme par ceux des supports des brise-soleils horizontaux). La fixation du support des brise-soleils est dessinée comme un grand cadre qui renforce la monumentalité de l'ouvrage. Les poutres en sous-face du toit apparaissent en façade, elles présentent une élévation en trapèze, et un profil en T assez particulier (J5b).

En bas des gradins, derrière la scène, des mâts sont positionnés pour accueillir des drapeaux.

Au niveau d'un accès situé à l'extérieur du bâtiment, au-delà de la cheminée, on remarque un motif d'oblique double, présentant deux angles différents (J20).



Figure 22 - Arta Terme
Image O. P.

Je traverse le bourg d'Arta, des notes d'orgue sortent de l'église du village. Au-dessus des bâtiments on voit les pentes des montagnes, couvertes d'arbres feuillus et résineux mélangés. Je m'arrête un instant pour un espresso dans la vaste auberge-bar-restaurant « Al Comune Rustico ». Quelques habitués sont présents à cette heure de la matinée, devisant ou lisant les journaux.

Quittant le village pour rejoindre Sutrio, en remontant un peu plus le torrent But, j'aperçois brièvement les thermes

d'Arta sur la rive opposée, que je choisis de revenir visiter au retour. Je gare ma voiture au cœur du village, et descends quelques pas jusqu'à l'école élémentaire (1957-62).

Ecole de Sutrio (1957-62)

Plan III-K
Fiche K p.106



Figure K1
Image O. P.

Les auteurs de la monographie notent que cette oeuvre, bien que « *néo-brutaliste* », semble véhiculer des tonalités « *décidément maniéristes* », maniérisme perçu par l'architecte comme une « *menace* » pour l'orientation générale de son oeuvre, ce qui expliquerait qu'il ne parle que très peu de ce bâtiment dans ses propres écrits.

Si la toiture à deux pans rappelle l'architecture vernaculaire de la région, on note que sa sous-face concave est un détail propre au répertoire formel de l'architecte (fig. K8). A l'étage, les descentes d'eaux pluviales reviennent en oblique vers la façade sous le toit, comme sur la maison Manzano à Udine. Après ces obliques les descentes semblent "creuser" la façade, qui présente un joint creux à cet endroit (K9).

L'entrée est clairement signalée par un creux ménagé dans la façade sur toute sa hauteur, à la jonction entre les deux bâtiments de l'école. En l'observant je m'imagine que le portique en bois qui la protège aurait été ajouté ultérieurement, mais en comparant par la suite avec des photos d'époque, je réalise qu'il est d'origine (K11). Je note la forme en trapèze dessiné par l'assemblage de bois, juste au-dessus de l'entrée (K10).

La matérialité du bâtiment est travaillée de la façon suivante : la façade sur rue est en briques, tandis que les pignons sont en moellons, et la façade sur cour en béton enduit. On remarque toutefois que la façade en brique côté rue à l'étage et la dalle qui la supporte semblent s'avancer en porte-à-faux à travers les pignons en pierre. La dalle de béton est apparente en façade à l'étage, tout comme les piliers porteurs du rez-de-chaussée, qui se terminent en haut par une sorte de chapiteau qui semble avoir pour fonction de contre-venter l'appui (K14).



Figure 23 - Sutrio
Image O. P.

Traversant la place située à l'aplomb de l'école, j'arrive devant la façade principale de la mairie de Sutrio (1975-78), via Roma.

Mairie de Sutrio (1975-78)

Plan III-L

Fiche L p. 110



Figure L1
Image O. P.

Ce « bâtiment-boîte » en béton, ouvert du côté du centre du village mais surtout de l'autre sur la vallée, semble raccordé à un bâtiment ancien et rénové juste à côté. Le « pont » qui les relie en étages du côté de la vallée (fig. L5) semble n'être pas l'oeuvre de l'architecte, j'en déduis que les additions qui ont suivies la construction de la mairie ne sont pas de son fait.

Je remarque la présence de brise-soleil horizontaux fixés sur le même type de cadre en métal que pour la kursaal d'Arta (L6). Ces deux bâtiments présentent d'ailleurs de nombreuses similarités formelles. Quant aux pignons, aveugles, ils sont marqués par des sortes de cannelures horizontales (L7, L9).

Sur la façade qui donne sur la vallée, les baies sont dessinées de façon symétrique. Du côté du centre du village, les parois pleines en bois sont composées en caissons, et les baies sont symétriques à l'étage, mais dissymétriques au rez-de-chaussée pour laisser place à une porte sur la gauche.



Figure 24 - Sutrio
Image O. P.

Je déjeune au village d'un plat typique du Frioul. Avant de quitter Sutrio je monte jusqu'au promontoire sur lequel est juchée l'église, pour contempler la vallée.

Approchant des thermes d'Arta (1960-64) via Nazionale, je prends une photo depuis la route d'accès, sur la rive opposée aux thermes. J'ai particulièrement étudié ce bâtiment auparavant, et je constate que l'effet onirique des thermes composant une sorte de village de pagodes existe toujours tel que je l'imaginai.

Par contre, cet effet est à mon sens altéré par les ajouts successifs réalisés depuis : un toit en tôle à deux pentes abrite des sortes de grandes cuves, le long de la façade du côté du torrent. Le mur-rideau en verre d'une nouvelle salle thermale, située à l'arrière du bâtiment de Gino Valle, dépasse d'environ cinq mètres au-dessus des toitures en tuiles.



Figure 25 - Arta Terme
Image O. P.

Thermes d'Arta (1960-64)

Plan III-M

Fiche M p. 114



Figure M1
Image O. P.

En traversant le pont, la vue sur le bâtiment est conservée comme je l'imaginai (fig. M13). Le côté surprenant et exotisant de la pagode d'entrée est bel et bien là. Les formes utilisées sont peu communes, et suggestives : elles laissent penser tout autant à un village d'Extrême-Orient (forme des toitures) qu'à une forteresse (rez-de-jardin sans ouvertures, avancées juste en dessous du toit).

Entré dans le hall, je peux admirer les piliers de la grande salle et les facettes du plafond. Les supports en béton sont agencés comme des sculptures.

A l'extérieur, des bandes horizontales grises ornent la façade blanche (M16). Les façades sont d'ailleurs soit grises (béton laissé brut) soit blanches. Leur texture est imprimée des veines des planches qui ont servi de banche, ce qui fait écho aux planches de bois de la rive de toiture, et plus largement à la forêt environnante (M14). La sous-face du toit est particulièrement travaillée (les planches des banches, imprimées sur le béton peint, étaient découpées en onglet), comme pour la sous-face du toit de l'École de Sutrio (M15).



Figure 26 - Zone industrielle
d'Osoppo : la haie d'arbres
bordant le complexe Fantoni
et les montagnes bleues
Image O. P.

L'heure de mon rendez-vous approchant, je me rends sur la zone industrielle d'Osoppo, au pied des montagnes, pour visiter le complexe industriel Fantoni (1972-96), via Europa Unita.

Complexe Fantoni (1972-96)

Plan III-N

Fiche N p. 120



Figure N1
Image © Fantoni

Après avoir traversé la zone industrielle jusqu'à l'entrée du campus, je suis accueilli par Rosita Venturini, responsable de la communication du groupe, avec qui j'avais pris contact la semaine précédente et qui m'avait proposé cette visite. Elle m'accueille très cordialement, et me donne tout d'abord quelques explications sur le contexte de la construction de l'usine.

Elle m'apprend qu'en premier lieu Gino Valle a été commissionné pour dessiner la zone industrielle. Il a ensuite obtenu de la famille Fantoni de dessiner leurs bureaux et usines. Devenu très proche de cette famille, il a aussi participé au design de certains produits de la marque : c'est lui par exemple qui est à l'origine des « meubles 45° », avec des bords biseautés à 45° pour en amincir l'aspect. C'est également lui qui a défini la couleur associée à la marque, le « bleu Fantoni », pour qu'elle puisse se fondre dans le bleu des montagnes environnantes.

Les bureaux, dans lesquels nous nous entretenons, ont gardé leur design et tous les matériaux de décoration et ameublement originels, et sont en excellent état. Ils sont organisés sur un rez-de-chaussée (partitionné en salles de réunion notamment) et une vaste mezzanine, en open space. Un principe d'équité entre les personnels a guidé la conception : tout le monde, employés comme encadrement, dispose du même mobilier et des mêmes conditions de travail. Les locaux sont baignés de lumière naturelle, et ont vue sur des patios plantés.

Le site est d'une superficie considérable, puisqu'il couvre une surface d'environ 1 km². Au-delà des nombreuses caractéristiques passionnantes de ces bâtiments, comme lors de mes autres visites je me concentre sur les détails. Je me rends compte que le revêtement de sol est identique à celui de l'escalier des 100 logements IACP. R. Venturini m'apprend qu'il s'agit d'un revêtement développé par Pirelli, et qu'il était très novateur à l'époque de l'utiliser.

Sur l'intérieur du mur qui clôt les plateaux de bureaux, directement après l'accueil, un motif répété est composé par 3 joints apparents, un joint masqué et un assez grand disque en métal probablement positionné à l'emplacement d'un trou de banche. Les angles des piliers et poutres sont systématiquement poncés (ou moulés ?) à 45°, dans l'ensemble des locaux qu'il m'a été offert de visiter.

Après les plateaux de bureaux, nous visitons le réfectoire, récemment rénové sous la maîtrise d'œuvre de Pietro Vale, qui a pris la suite de son père à la tête de l'agence. Une rampe très large descend du réfectoire et rejoint une autre circulation en contrebas, qui relie le corps de bâtiments des bureaux aux deux unités de fabrication qui les bordent.

A cet endroit, la circulation, quoique située sous le niveau du sol, est baignée de lumière grâce à des verrières zénithales, qui éclairent aussi les rangées de lavabo situées à l'extérieur des sanitaires. R. Venturini m'explique que cette caractéristique est une volonté de l'architecte, qui a voulu offrir un environnement agréable aux employés, y compris dans les espaces les plus triviaux.

Remontés au rez-de-chaussée, nous longeons les patios paysagers. Le profil des poutres en T qui soutiennent la toiture des bâtiments dans lesquels nous nous trouvons, avec leur biseau caractéristique à l'intérieur de l'angle, est similaire à celui repéré dans la Kursaal d'Arta.

De nombreux arbres feuillus sont présents sur le site. R. Venturini m'explique qu'outre leur caractère ornemental, ces barrières d'arbres feuillus ont aussi une fonction pare-soleil en été.

Nous prenons ensuite un véhicule pour faire le tour du site. Les formes des bâtiments les plus surprenants sont en réalité dictées par la fonction de ceux-ci : en prisme pour contenir les tas de copeaux de bois après que ceux-ci aient été chargés par le dessus ; en arc brisé (le bâtiment surnommé « la cathédrale », le plus emblématique) pour abriter une machine titanesque. C'est en entrant à l'intérieur de la « cathédrale » que l'on comprend mieux son surnom : sa haute charpente très graphique supporte une voûte, évoquant un lieu de culte.

Au niveau d'un entrepôt je remarque qu'un renforcement ménagé sur tout la longueur de la façade est aménagé selon un profil en arc, soutenu en son sommet par une suite de piliers formant une colonnade.

Le tunnel de liaison est éclairé par des puits de lumière, qui émergent du sol avec une forme prismatique qui n'est pas sans rappeler encore la Kursaal d'Arta. Leur profil semble dessiner, avec la pente des tunnels, une « double oblique » (deux pentes, l'une forte, l'autre plus faible) repérée sur d'autres oeuvres de l'architecte.

Les différents bâtiments industriels, variations sur thème du hangard réalisées à différentes époques par Gino Vale puis par son fils, témoignent des recherches du studio sur ce sujet. Par exemple, les bâtiments réalisés par Pietro Valle sont en béton, mais avec des moulures imitant le métal.

Un petit bâtiment, bien différent du reste, m'interpelle. Il s'agit du tout premier bâtiment de bureaux, aujourd'hui converti en laboratoire. Son toit à deux pentes fait en effet penser aux réalisations de l'architecte proche d'une architecture vernaculaire, comme l'école de Sutrio. On y retrouve le détail des descentes d'eau pluviale qui reviennent en oblique vers la façade à partir du bord du toit.

En quittant l'entreprise, je remarque que les micro-patio avec un jardin de galet situés dans l'entrée convoquent une atmosphère japonisante. Je relève enfin la section du portail de l'entrée principal et de la pente adjacente, qui est en « double oblique ».



Figure 27 - Udine
Image O. P.

Après la visite je rentre à Udine et termine la journée par une séance à la piscine Palamostre, bâtiment des années 1950 à la structure très expressive.

JOUR 3 - MARDI 17 SEPTEMBRE - La plaine du Frioul



Figure 28 - Casarsa : « pays de Pasolini », dont Gino Valle a réalisé le monument funéraire
Image O. P.

La matinée commence par un trajet en voiture vers l'Ouest. Je passe le torrent Tagliamento, dont le lit est particulièrement large. Le niveau de l'eau est bas étant donné la saison. La route, équivalente de nos routes départementales, est empruntée par de très nombreux poids lourds. J'arrive près de la mairie de Casarsa della Delizia (1972-74), via XI Febbraio.

Mairie de Casarsa (1972-74)

Plan III-O
Fiche O p. 126



Figure O1
Image O.P.

Le bâtiment est en travaux, ce qui m'empêche d'y accéder. Il n'est plus occupé par les services municipaux : en effet, la mairie a déménagé en 2015 dans un bâtiment ancien rénové, plus intégré au centre-ville. Le bâtiment construit par Gino Valle devait alors être reconverti en centre médical.¹

Il est composé de plusieurs « blocs » simples, disposés le long d'une traversée centrale, avec des jeux de niveaux ; le bloc contenant à l'origine la salle du conseil, aujourd'hui indiquée comme salle d'expositions, est posé sur des pilotis et surélevé par rapport aux autres.

La façade présente deux teintes, grise et blanche (pour les parties blanches, le béton est peint ou peut-être teinté dans la masse). Les cheminées sont des objets indépendants, détachés du bâtiment (fig. O11). Des mâts pour les drapeaux sont positionnés à distance des façades (O12).

Les trous de banche sont alignés régulièrement avec les planches du coffrage (O13). Les marches des escaliers extérieurs sont revêtues de carreaux en terre cuite (O14). Des tôles en « pointe de diamant » sont utilisées pour contenir le passage des fluides, au-dessus du corridor central (O15). L'acrotère est marqué par des rainures horizontales (O17). Les baies sont au nu extérieur, en très léger retrait.

¹ SCHETTINI Donatella, « Municipio, il trasloco e vicino », *Messaggero Veneto* [en ligne], 31 octobre 2015, URL : <https://messaggeroveneto.gelocal.it/pordenone/cronaca/2015/10/30/news/municipio-il-trasloco-e-vicino-1.12360747>

Après un tour rapide par le marché de cette petite ville, je passe un appel au Studio Valle à Udine, que j'avais contacté les jours précédents pour savoir s'il était possible d'y passer et de rencontrer les architectes. Il était convenu que les disponibilités de Pietro Valle me seraient confirmées ce jour. On me propose très gentiment de le rencontrer en fin d'après-midi. Malheureusement les horaires de mon train du retour en France ne me permettent pas d'être disponible à ce moment-là, et il m'est impossible de retarder mon départ. C'est donc à contrecœur que je dois renoncer à me rendre au studio.



Figure 29 - Fontanafredda
Image O. P.

Je poursuis ensuite ma route jusqu'à Fontanafredda. Il s'agit d'une petite ville des environs de Pordenone, avec une ambiance plutôt rurale (bien que, comme toute cette région que je traverse, les espaces publics soient globalement très aménagés et bien équipés). Au centre du village je croise cette cour à l'atmosphère assez anachronique (figure 18). Je viens y visiter la mairie, via Puccini.

Mairie de Fontanafredda (1973-81)

Plan III-P
Fiche P p. 130



Figure P1
Image O. P.

Ce bâtiment est comme un enchâssement de deux grandes « tables » de pierre reposant chacune sur 4 piliers : l'une formant le sol du premier étage, l'autre sa toiture.

Les baies sont disposées en retrait sous l'avent formé par le décalage de la façade portant le toit, dans une disposition qui me rappelle celle de certaines façades du lotissement de Buia.

Les descentes d'eaux pluviales sont intégrées dans les creux qui séparent chaque portion du bâtiment dans sa longueur (fig. P5).

Des brise-soleil horizontaux sont disposés en haut des ouvertures sur les façades exposées au rayonnement solaire direct. Il s'agit du même modèle que ceux observés à Casarsa, à savoir de fines persiennes de métal (P6).

En m'approchant, je remarque que les blocs de pierre (ou de béton ?) en façade sont, comme toujours jusqu'ici, calepinés avec soin, et forment même un motif sophistiqué que l'on pourrait qualifier « d'ornemental » (P7). Des liserets creux horizontaux prolongent la limite haute des baies ainsi que la limite basse de la dalle sur la façade qui porte le toit.

Toutes les arrêtes de piliers, poutres et dalles sont tronquées à 45°, y compris en sous-face de dalle (P8).

Le long de la rampe d'accès aux locaux en étage, les garde-corps sont dédoublés selon leur fonction : une barrière verticale pour empêcher la chute, et une lisse horizontale sur laquelle s'appuyer, fixée sur le côté du mur (P9). Les marches de l'escalier sont séparées de ses parois par un joint creux, un dispositif repéré précédemment dans le lotissement de Buia.

Que ce soit celle située en haut de la rampe d'accès, ou au contraire celle qui permet l'accès à la salle du niveau le plus bas, les entrées sont précédées d'une « caisse » en tôle noire (P10).

Le passage sous porche avec des variations de niveau rappelle la continuité du tunnel et ses rampes de l'usine Fantoni (P11).

De même, au pied de certains piliers on trouve des « jardins de galets » (P12) ; ils m'évoquent ceux des micro-patios positionnés le long du hall chez Fantoni.

Après Fontanafredda je rejoins Porcia, dans l'agglomération de Pordenone, et les bureaux Zanussi (1957-61), via Zanussi à Porcia, maintenant propriété de l'entreprise Electrolux.

Bureaux Zanussi (1957-61)

Plan III-Q

Fiche Q p. 134

Figure Q1
Image O. P.



Le bâtiment réalisé par Gino Valle est un ensemble de bureaux, aujourd'hui utilisé par le groupe pour son antenne de recherche. De vastes usines sont situées à l'arrière. Un des plus emblématiques de l'œuvre de Valle, il a bénéficié d'un large écho critique, dont en 1965 une présentation en double page dans un numéro spécial Italie de la revue *Aujourd'hui Art et Architecture* d'André Bloc (n°48, p. 22 et 23, voir annexe).

Impressionnant avec son porte à faux au-dessus de l'entrée et sa forme dynamique, il est entretenu avec beaucoup d'attention. C'est un signal fort pour une localisation de « bord de route » très passante.

Sur l'ensemble de la façade, les trous de banche sont laissés apparents (Q17).

Des brise-soleil horizontaux dans deux dimensions sont présents en différents endroits. Ils me surprennent car je ne me rappelais pas les avoir vu sur les photos de la revue. On peut aussi penser qu'ils ont une fonction de masque visuel des activités réalisées à l'intérieur. Il me semble qu'il s'agit des mêmes modèles qu'à Casarsa.

Le bâtiment d'accueil, sur la gauche du porche d'entrée, est recouvert de mosaïques.

Je me présente à l'accueil, et demande si je peux entrer dans le complexe pour observer l'arrière du bâtiment. Malheureusement l'entrée m'est refusée, mais on m'autorise à photographier la façade principale sur rue.



Figure 30 - Pordenone
Image O. P.

Le centre historique de Pordenone est particulièrement ancien. J'en parcours quelques rues, passant devant la cathédrale San Marco et les palais Renaissance avoisinant. Au niveau de la Piazzetta del Portello, juste à côté du centre, sur une surface particulièrement importante et entourée d'espaces verts, on trouve le Centre Administratif dessiné par Gino Valle.

Centre administratif de Pordenone (1972-82)

Plan III-R
Fiche R p. 140



Figure R1
Image O. P.

Construit en surélévation par rapport à la voirie, pour accueillir des espaces de parking, ce complexe de quatre bâtiments administratifs présente des façades particulièrement sobres et dépouillées. La taille imposante de l'ensemble est compensée par une insertion fine dans le contexte, avec un effet de progression en gradins qui atténue leur aspect massif. Ceci, lié à une disposition à la fois orthogonale et oblique des corps de bâtiments, permet de générer une certaine variété et complexité formelle, malgré la répétitivité des éléments constructifs employés.

Une couleur, le rouge, couvre la façade sur les quatre premiers niveaux de l'ensemble du bâtiment. Comme pour la maison Manzano ou les logements à Buia, la couleur rend lisible l'homogénéité de la construction malgré la disparité formelle.

Je remarque une disposition particulière des parties porteuses visibles en façade des plus hauts bâtiments. Les niveaux 2, 3 et 4 sont soulignés par deux bandeaux horizontaux. Chaque rangée de baie est encadrée en haut et en bas par ces bandeaux et sur les côtés par des poteaux. Les deux niveaux inférieurs toutefois sont marqués par ce qui pourrait s'apparenter à un ordre colossal, s'il l'on s'essait à l'analogie avec les ordres classiques : en effet la limite entre le rez-de-chaussée et le premier étage s'efface. Ce dernier apparaît alors comme un entresol, et les poteaux latéraux comme des colonnes continues qui porteraient les deux niveaux.

Au contraire, au dernier étage, la hauteur est soulignée de la même façon que pour les niveaux médians ; par contre, cette fois-ci, un poteau sur deux est supprimé. La traverse supérieure semble ainsi porter sur une longueur qui est le double de celle des étages

inférieurs ; cela allège la perception de la structure du dernier étage, qui paraît plus « légère ».

En m'approchant, je peux voir que l'ensemble de bâtiments est isolé du jardin attenant par un vide ménagé pour la circulation des véhicules en sous-sol. L'analogie avec les douves des bâtiments médiévaux me vient à l'esprit, avec la proximité du centre ancien. Les larges pilotis, sur lesquels reposent les constructions, sont soit totalement dégagés par rapport aux murs, soit à demi intégrés dans la masse de ceux-ci (R9).

On franchi cette « douve » par une large passerelle d'accès. Les garde-corps sont simples et non typiques par rapport à ceux que j'ai pu observer jusqu'à présent, mais ont probablement été changés pour des raisons de sécurité (R10). Des garde-corps différents, plus légers et identiques à ceux d'Azzano Decimo ou de la Kurtsaal d'Arta Terme, sont présents sur les terrasses non accessibles (R11). En outre, sur le haut des allèges en béton qui portent les garde-corps on peut voir les emplacements d'anciens poteaux aujourd'hui déposés (R12).

Je remarque que sur l'ensemble de la façade la plupart des arrêtes de béton, si ce n'est la totalité, sont tronquées à 45° (R13). Aussi, les menuiseries présentent des découpes d'angles en onglet (R14).

De nombreux autres raffinement viennent contredire l'impression de départ de dénuement : ainsi, l'acrotère est marquée par un joint creux (R15). Un autre joint, plus large et recouvert d'une tôle pliée en oblique, traverse la façade de haut en bas à intervalles réguliers, laissant peut-être place aux descentes d'eaux pluviales (R16).

Les bandeaux sombres en allège des baies, qui me semblent être en bois peint, sont ornés de joints creux verticaux et horizontaux entre les plaques (R17). Ceci procure un effet de « caissons », analogue me semble-t-il à ceux de la façade arrière de la mairie de Sutrio.

L'ancrage au sol des lampadaires isolés sur la dalle est travaillé de la même façon que le sont les supports des drapeaux dans d'autres projets (R18).

Le travail des détails atteint parfois une sophistication élevée : par exemple, un petit pavillon d'entrée en métal présente un travail de serrurerie particulièrement fin pour son revêtement (R19). Par ailleurs, un seuil d'entrée sous le porche possède une remarquable sophistication, dans la mise en œuvre du dallage.

A mi-chemin entre Pordenone et Portogruaro se trouve la petite ville d'Azzano Decimo. Elle paraît relativement récente et ne possède pas de centre ancien. Le siège de la Cassa Rurale et Artigiana construit par Gino Valle, Via Trento, en est un des bâtiments les plus remarquables.

**Siège de la Caisse Rurale
et Artisanale
(1987-89)**

Plan III-S
Fiche S p. 144



Figure S1
Image O. P.

Cette œuvre est atypique par rapport à celles qu'il m'a été donné de visiter lors de ce voyage. Elle correspond en réalité à une période plus tardive de la carrière de Valle, puisqu'elle date de la fin des années 1980. On peut ici parler il me semble sans équivoque d'un véritable travail ornemental.

La palette de matériaux visibles en façade se décompose comme suit : une paroi en brique sur tout le rez-de-chaussée, montée sur un socle en placage d'une pierre présentant de légères marbrures ; une paroi en crépi à l'étage, couronné d'une corniche en pierre. L'ensemble de la façade est rythmé par des bandeaux horizontaux en pierre, qui soulignent les traverses hautes et basses des baies.

La paroi en crépi est en léger retrait par rapport au soubassement en briques, ce qui crée une jonction délicate (fig. S4).

La façade d'entrée, qui donne sur le carrefour en rond-point, est aveugle en dehors de l'entrée elle-même. Un jeu de volume toutefois, ainsi que l'auvent très dessiné, en atténue l'aspect massif, tout en lui conservant une certaine prestance. Des ouvertures zénithales en hublot dans l'auvent (S5) seraient à rapprocher de celles de la Kurtsall d'Arta Terme par exemple.

L'angle entre la façade d'entrée et la façade latérale marque une légère courbure pour suivre celle de la rue (S6). Le travail d'agencement des briques, qui se retournent sur l'angle sans discontinuité, est remarquable (S7).

Enfin je note la présence du garde-corps en « tube » à l'arrière du bâtiment, qui était utilisé dans d'autres projets visités.

Malheureusement, la banque n'ouvre qu'en milieu d'après-midi, et il me reste trop peu de temps avant le départ de mon train à Udine. Je dois donc partir vers ma dernière destination, le centre logistique Bergamin, via Treviso à Portogruaro, sans avoir pu entrer à l'intérieur.

Centre logistique Bergamin (1978-80)

Plan III-T

Fiche T p. 148



Figure T1
Image O. P.

Je dois passer très rapidement autour du centre Bergamin, en réalité je ne peux qu'en faire le tour en voiture, sans même descendre du véhicule, car je risque de manquer le train du retour.

Je peux toutefois avoir un aperçu du travail de Gino Valle sur ce type de bâtiment, ou comment à partir de matériaux simples et standards (béton banché, parpaing, tôle) on peut obtenir des niveaux de finition très poussés et un résultat très abouti.

Certains détails animent vivement la composition, notamment au niveau de l'entrée : un hublot encore, l'auvent qui abrite le chemin d'accès depuis le parking, un olivier planté juste à côté. Tout ceci confère à cette structure industrielle, qui pourrait rester austère, un caractère familier.

Le jeu de volumes visibles également depuis l'entrée est particulièrement esthétique. Des bandes horizontales rythment les façades : en couleur contrastées (gris sur rouge) sur la tôle, ou bien en creux dans le socle en béton.

La partie de façade en métal est en légère avancée par rapport à celle du bas.

Il n'y a pas de travail des acrotères, ni trous de banches dans le socle en béton.

Près de l'entrée du complexe, les arrêtes des parties en béton de la clôture sont biseau-tées à 45° (T9).

Des conduits d'aération en façade arrière sont couverts de plaques de tôle en « pointe de diamant » (T11).



Figure 31
Udine : Piazza Libertà
Image Turismo FVG

Rentrant assez précipitamment à Udine, j'ai tout juste le temps de restituer mon véhicule et d'aller à la gare prendre le train du retour. Ainsi s'achève mon voyage au Frioul sur la piste de l'oeuvre de Gino Valle.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Chapitre 3

Vers une grammaire de l'expression formelle

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Notre voyage au Frioul nous a permis de dresser un vaste panorama de l'oeuvre de Gino Valle. Nous y avons livré dans le chapitre 2 nos impressions et analyses à priori. Dans ce troisième chapitre nous documenterons de façon plus complète chaque projet, avec les illustrations issues de la monographie de Pierre-Alain Croset et Luka Skansi, *Modern and Site Specific, The architecture of Gino Valle*, et de celle écrite auparavant par Pierre-Alain Croset, *Gino Valle : progetti a architettura*. Les illustrations sont accompagnées des textes de la monographie de 2018, traduits par nos soins.

Lors des visites il nous a été offert de percevoir, dans la variété des oeuvres observées, les multiples sources d'inspiration à l'origine de ce que nous percevons comme la part d'expressivité de l'architecte dans chaque projet, ce moment où il dépasse la rationalité inhérente à la discipline pour véhiculer une symbolique de l'ordre du sensible, d'un imaginaire.

Gino Valle a, nous semble-t-il, toujours ancré cette expression formelle et symbolique à des paramètres fondateurs du projet, que nous allons tenter de définir dans un second temps, par des exemples puisés dans ses oeuvres.

Ces sources d'inspirations peuvent être plutôt tangibles, « naturelles » : ainsi du grand paysage, du climat, de l'usage, des caractéristiques constructives ou de l'environnement plus proche. Elles concernent alors toutes les échelles du projet.

Elles peuvent aussi être plutôt culturelles, comme faisant appel à une culture architecturale partagée, à laquelle la conception traditionnelle de l'ornement appartient, ou bien aux souvenirs personnels de l'architecte.

Abréviations pour les sources des illustrations :

P.E.A : CROSET Pierre-Alain, Gino Valle : progetti a architettura, Milan, Electra, 1989, 270 p.

M.S.S. : CROSET Pierre-Alain et Luka SKANSI, *Modern and Site Specific, The architecture of Gino Valle*, Londres, Lund Humphries, 2018, 351 p.

O.P. : photographies Olivier Péroneau

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Chapitre 3

1.

FICHES DE DOCUMENTATION DES OEUVRES

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche A

Maison Nicoletti (1959-61)

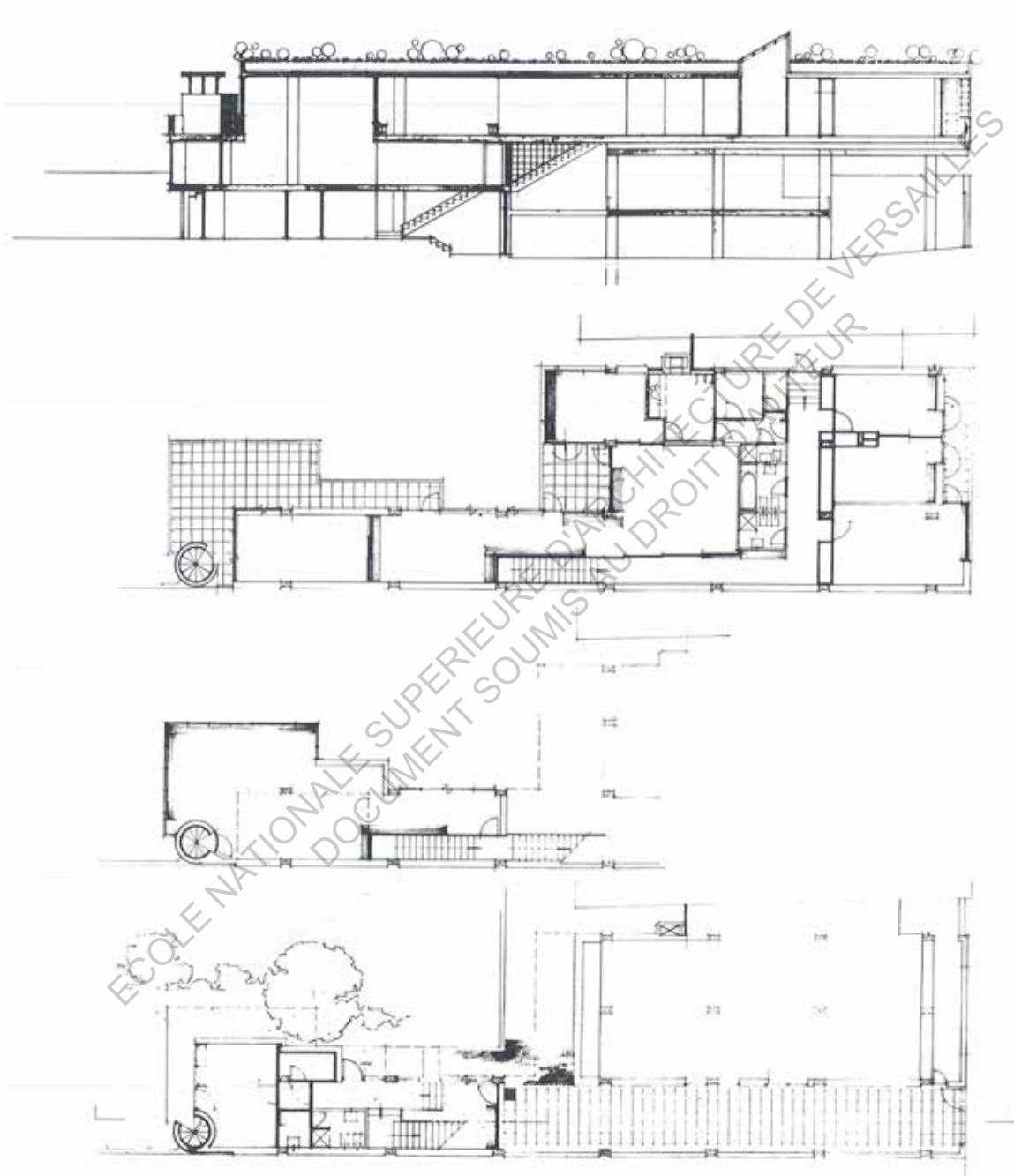


Figure A2
Plan du 2e étage - plan - 1er étage - plan de RDC
Image P.E.A.

« (...) Gino Valle a construit directement sur le toit de la clinique, de laquelle il n'avait achevé que deux niveaux sur les quatre envisagés en 1953, proposant une extension verticale et une extension horizontale vers le jardin. Rythmée par des bandes horizontales de béton qui offrent une excellente articulation des élévations, la maison montre côté rue de singuliers effets en trois dimensions, avec des retraits, de larges ouvertures et porte-à-faux. Avec une coupe variée, le fort impact expressif du porte-à-faux sur les jardins, le dessin raffiné des vitrages fixes dans de fines sections de béton, la maison Nicoletti est une des oeuvres les plus intéressantes de Valle sur cette période ».

(M.S.S. p. 93)

« Dans son premier projet pour la maison Nicoletti à Udine (1953) - construit plus tard avec différents dispositifs structurels et compositionnels - Valle a étendu la portée de la structure dans quatre directions, changeant le rythme des piliers. En référence à la maison précédente [Maison Migotto], le design a traduit un désir de ne pas voir la trame comme un élément fini, mais comme une portion d'une grille tri-dimensionnelle tronquée et utilisée partiellement, ou plus précisément qui puisse s'étendre à partir d'un module unique en gardant les principes et directions désirées. Ici encore la structure devient un squelette spatial qui établit un dialogue avec le revêtement de diverses façons dans les différentes parties de la maison : parfois le mur de la maison absorbe le pilier, parfois les piliers sont superposés, ou même isolés. »

(M.S.S. p.77)

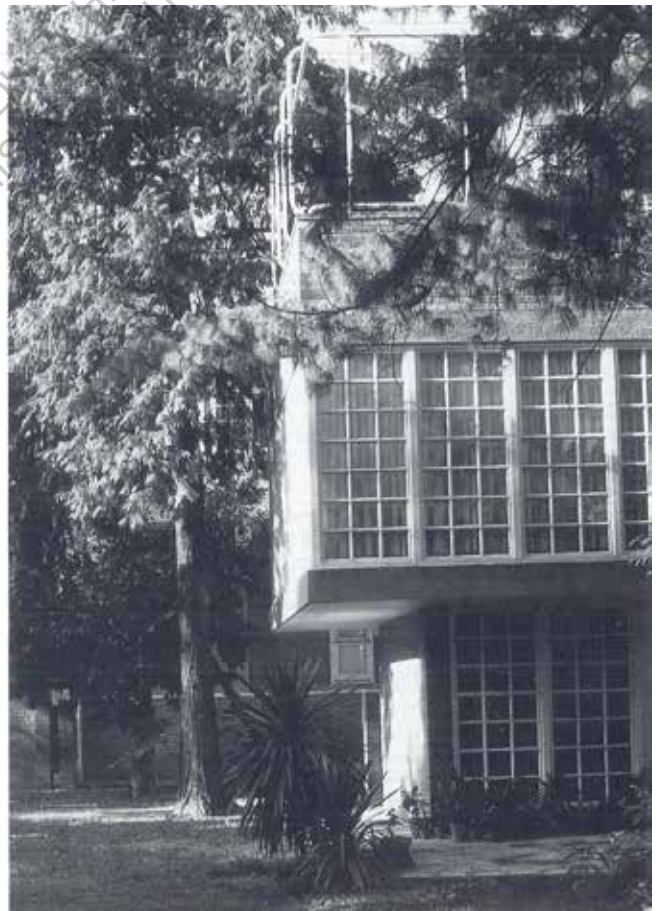
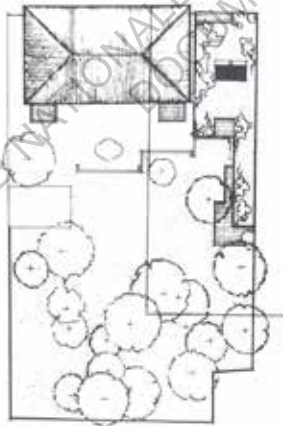


Figure A3
Façade sur rue - façade sur jardin - plan masse
Images P.E.A.



Figure A4
Façade sur rue - façade sur jardin (détail) - 1er étage
Images M.S.S.



Figure A5
Image O. Péroneau



Figure A6
Image O.P.



Figure A7
Image O.P.



Figure A8
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche B

Immeuble commercial et d'habitation INA (1970-71)



Figure B2
Vue depuis la via Veneto
Image P.E.A.

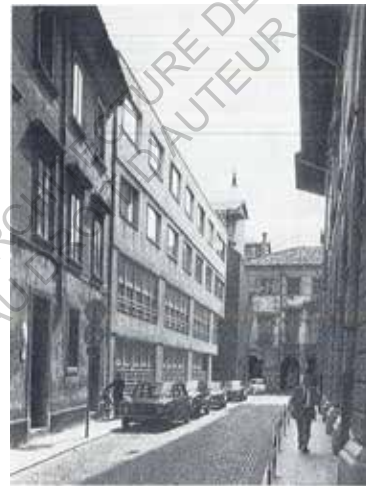


Figure B3
Vue depuis la via Marinelli
Image P.E.A.



Figure B5
Plan de situation
Image P.E.A.

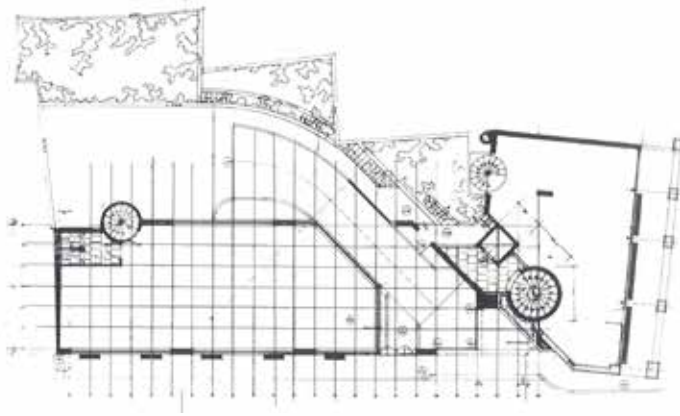


Figure B6
Plan du rez-de-chaussée
Image P.E.A.

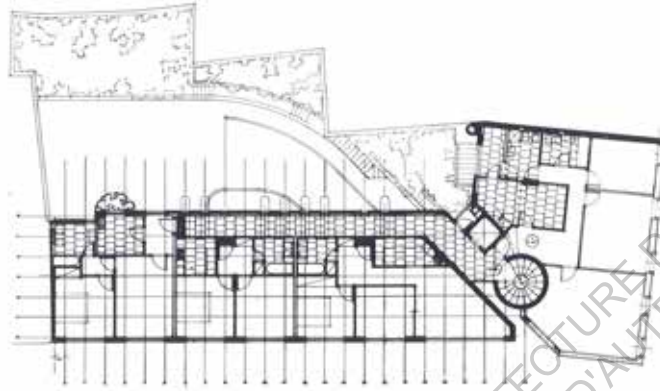


Figure B7
Plan d'étage
Image P.E.A.

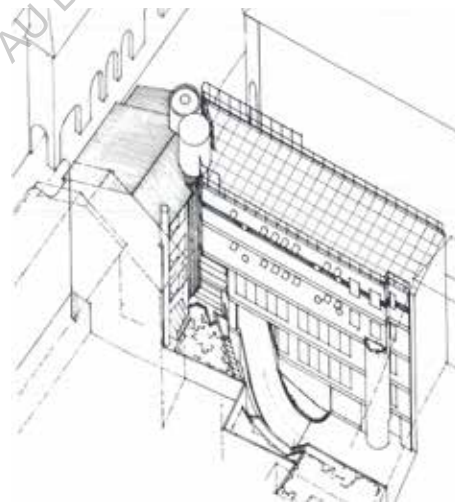


Figure B8
Axonométrie
Image P.E.A.



Figure B9
Façade sur cour
Image P.E.A.



Figure B10
Détail façade sur cour
Image P.E.A.



Figure B15
Image O.P.



Figure B14
Image O.P.



Figure B12
Image O.P.



Figure B16
Image O.P.



Figure B11
Image O.P.



Figure B17
Image O.P.



Figure B13
Image O.P.

“ Pendant que le projet Via Manin progressait, Valle a construit une autre oeuvre dans le centre historique d’Udine en 1970-71 – le bâtiment INA sur la Via Marinelli, en collaboration avec Piera Ricci Menichetti – qui exprime le même changement d’attitude au regard de son projet antérieur Via Mercatovecchio.

La description fournie par l’architecte lui-même témoigne d’une conception du neuf comme une évocation de ce qui existe déjà, dans un principe de tension dialectique à établir entre deux termes : “j’ai effectué une coupure, comme avec une scie circulaire, entre les deux vieilles maisons mitoyennes, une nouvelle façade en béton avec des trous et c’est tout, coupée comme un fromage avec des parties plus larges et d’autres plus étroites, sur trois étages de haut. Dans une rue d’une largeur de cinq mètres cela prend l’ampleur d’une énorme entaille.”

Le projet, en fait, était fondé sur une “poétique de la tension” qui apparaît avec une pertinence particulière dans le vide charnière créé entre les deux bâtiments. Au moyen d’un traitement “pictural” de la vieille maison restaurée – rouge, comme la maison Manzano – Valle a tenté d’accentuer le contraste matériel entre les deux bâtiments, tout en cherchant en même temps une mise en relation à travers le porte-à-faux de la partie neuve projeté vers le bâtiment ancien, le touchant presque. Toute la force du projet est concentrée dans cette stimulante proximité et l’opposition maximum entre “vieux” et “neuf”, sans exclure certains raffinements dans la définition tectonique du bâtiment, qui peut être constatée, par exemple, dans le traitement de la surface de béton avec des bandeaux horizontaux pour marquer les étages – tels que pour les thermes d’Arta ou la maison Manzano – ainsi qu’au sommet avec une haute rambarde en tubulures peintes – une “touche navale”, comme pour le bâtiment Via Marinioni – et dans les tubes de ventilation qui surgissent horizontalement de la façade côté cour, avec une présence plutôt irréelle.”

(M.S.S. p. 145-146)

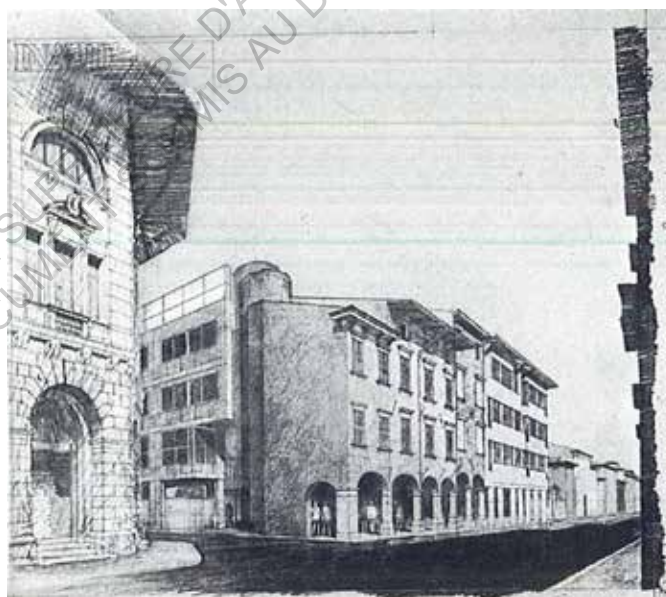


Figure B4
Axonométrie
Image P.E.A.

Fiche C

Immeuble Via Mercatovecchio (1963-65)

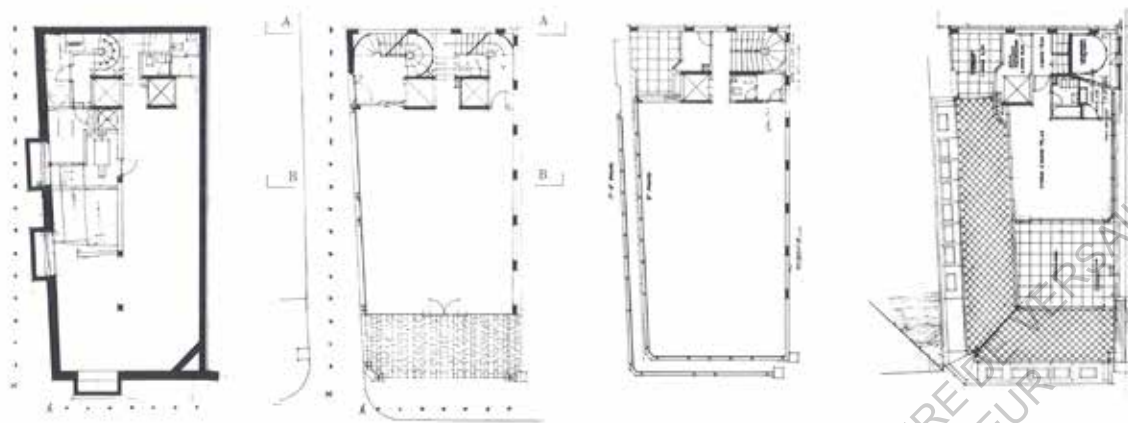


Figure C2

Plan du sous-sol - plan de RDC - plan du troisième étage - plan du dernier étage

Image P.E.A.

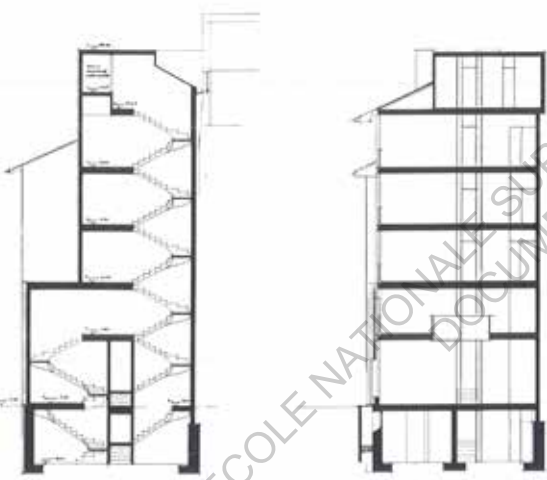


Figure C4

Coupes transversales A-A et B-B

Image P.E.A.

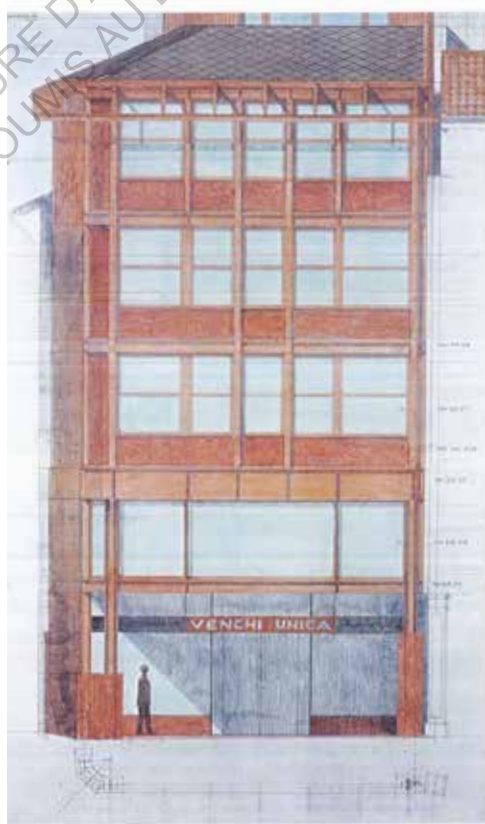


Figure C3

Elévation sur la rue Mercatovecchio

Image M.S.S.



Figure C6
 Perspective sur la rue Mercatovecchio
 Image M.S.S.



Figure C7
 Détail de façade au dernier étage
 Image P.E.A.



Figure C8
 Détail de façade au dernier étage
 Image P.E.A.



Figure C9
 L'entrée des appartements sur la rue latérale
 Image P.E.A.



Figure C10
 Détail de la façade en RDC
 Image M.S.S.



Figure C11
Image O.P.



Figure C12
Image O.P.



Figure C13
Image O.P.



Figure C14
Image O.P.



Figure C15
Image O.P.



Figure C16
Image O.P.



Figure C17
Image O.P.



Figure C18
Image O.P.



Figure C19
Image O.P.



Figure C20
Image O.P.



Figure C21
Image O.P.



Figure C22
Image O.P.



Figure C23
Image O.P.



Figure C24
Image O.P.



Figure C25
Image O.P.



Figure C26
Image O.P.



Figure C29
Image O.P.

“ Le bâtiment est localisé dans le centre ancien d’Udine et reflète les caractéristiques morphologiques des autres bâtiments sur la Via Mercatovecchio. Au rez-de-chaussée l’accès au magasin se fait par le portique, suivi d’une mezzanine organisée autour d’un vide central, tandis que sur la rue latérale on emprunte un ascenseur ou l’escalier qui mènent aux étages supérieurs : trois étages de bureaux et un attique organisé comme un studio avec une vaste terrasse. L’escalier est dédoublé au rez-de-chaussée pour offrir un accès distinct à la mezzanine du magasin. Le bâtiment est enveloppé de métal avec une peinture antirouille apparente, dans lequel des panneaux de remplissage en marbre et les fenêtres et portes sont insérées.”

(M.S.S. p.152)

“ En 1963, sur la Via Mercatovecchio (...) Valle eu la possibilité d’effectuer une intervention qui a révélé une extraordinaire sensibilité et raffinement (...). Confronté au problème de remplacer un bâtiment d’angle sur une parcelle étroite, Valle a de nouveau recouru au souvenir comme outil de projet, tel que, de façon exemplaire, pour les thermes d’Arta. Tandis qu’à Arta la référence était un fait autobiographique, ici la reminiscence touche à une dimension moins personnelle, connectée avec la “mémoire collective de l’Udine médiéval avec ses maisons en bois” que Valle a déjà évoqué en 1961 dans un projet de concours pour la banque catholique sur la Piazza Bertrando à Udine. L’usage de la mémoire dans la genèse du projet sur la Via Mercatovecchio a été clairement explicité par Valle lui-même :

“J’ai été confronté au problème de construire à côté d’une façade en pierre et en crépi. La façade métallique que j’ai construite applique le même langage, et dans un certain sens j’ai simplement changé le matériau. Mais ceci dit, la même façade pourrait être juxtaposée avec la représentation de Venise dans les peintures de Carpaccio et Canaletto, où l’on voit des maisons en bois. Ainsi j’ai obtenu une façade en fer qui représente une façade en bois. D’un autre côté, si vous retournez observer de près la façade Renaissance de laquelle je suis parti, vous réalisez qu’elle nous rappelle aussi les maisons de bois qui étaient là avant elle. Ce jeu d’allusions m’intéresse, parce qu’à la fin simplement en changeant de matériau je me suis surpris à retrouver cette sorte de “mémoire collective” des façades qui étaient là dans le passé, qui constituaient la ville et qui ont été progressivement remplacées”.

Valle n’a voulu en aucune façon adopter une approche imitative. Au lieu de cela il a voulu représenter, à travers l’usage de matériaux nouveaux et spécifiquement modernes, le processus de transformation historique de la typologie de maison de marchand à Udine. Plus de 10 ans après l’appel de Rogers pour un dialogue entre l’architecture moderne et les “facteurs environnementaux existants”, la maison sur la rue Mercatovecchio semble un exemple particulièrement pertinent d’insertion dans le contexte de la ville historique : elle s’inscrit ainsi dans la continuité d’un important courant de la recherche architecturale italienne à l’orée des années 1950 (...).

De nouveau, avec cette maison, Valle est retourné à des thèmes familiaux comme l’attachement au sol des piliers protégés par des cloisons de pierre (une version abstraite des piliers “tas de terre”, ressemblant à ceux utilisés pour le Monument à la Résistance), ou la différenciation structurelle entre le niveau mezzanine, pris entre deux robustes architraves, et les niveaux plus bas avec des moulures plus détaillées.”

(M.S.S. p. 137)



Figure C5
Vue sur la rue Mercatovecchio
Image P.E.A.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche D

Immeuble résidentiel et de bureaux (1958-60)

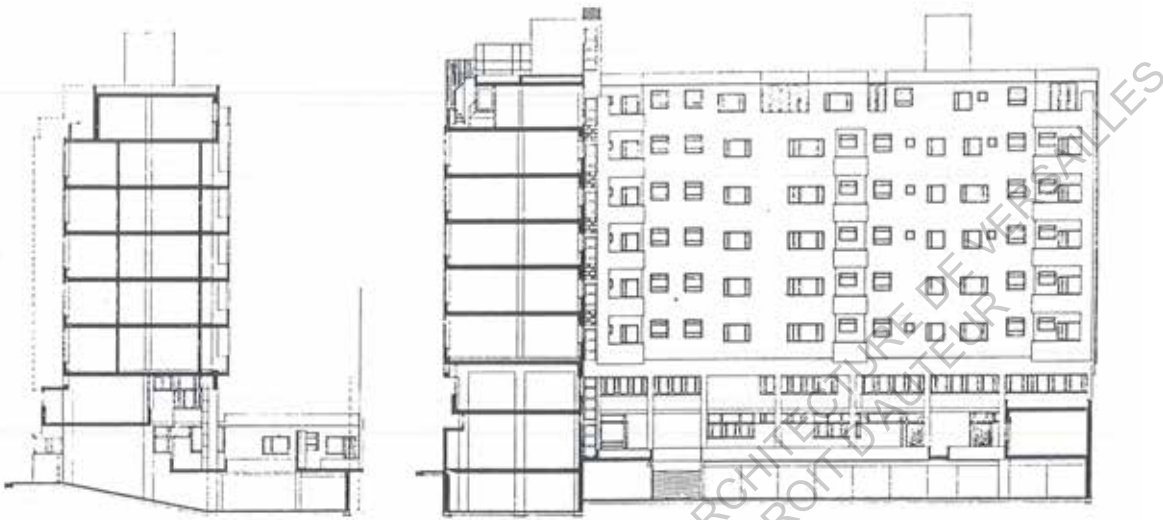


Figure D2
Coupe transversale et longitudinale
Image P.E.A.

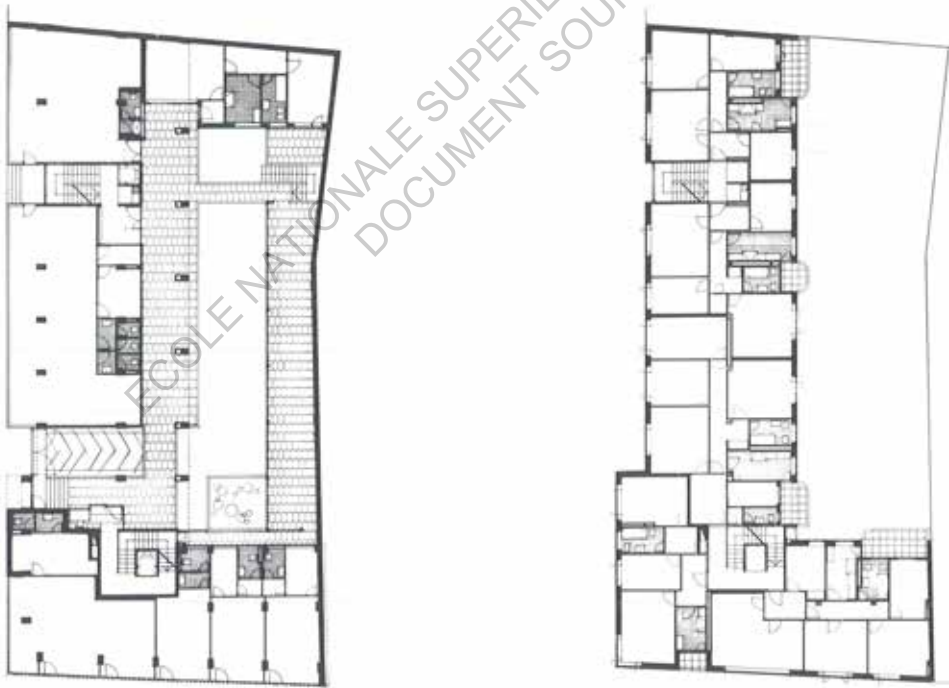


Figure D3
Plan de RDC et d'étage courant
Image P.E.A.

« L'attitude de Valle envers le contexte de la ville historique affiche une certaine 'nonchalance', clairement exprimée par l'immeuble résidentiel Via Marinoni – la seconde et dernière expérience de Valle avec un promoteur privé. Cette nonchalance a causé un certain embarras dans le commentaire de Casabella, qui a toujours essayé de justifier la solution constructive adoptée en terme de "médiation avec le contexte existant". Valle, en partenariat pour cette occasion avec Firmino Toso, avait accepté le thème dans toute son ambiguïté, proposant un saut d'échelle majeur dans le respect du tissu historique, tel qu'autorisé par la réglementation concernant les promoteurs, essentiellement dans le but d'enrichir et de complexifier le grand volume construit, en s'appuyant sur une disposition en trois parties : une base de deux niveaux avec des magasins et des bureaux, puis cinq niveaux d'appartements au-dessus, surplombés par un penthouse dans lequel Valle a placé sa propre habitation. Parmi toutes les oeuvres dessinées par Valle jusqu'à celle-ci, elle était certainement la plus complexe du fait du mélange particulier de thèmes et d'usages. Choissant d'avoir la façade en maçonnerie des niveaux résidentiels supportés par une grande poutre treillis en porte-à-faux, placée sur les piliers des étages inférieurs, Valle n'est pas seulement revenu au système structurel développé précédemment pour l'hôpital de Portogruaro, mais il l'a aussi chargé d'une tension figurative significative : la continuité des fenêtres en bandeau au premier étage est contrebalancée par la partition en deux parties du volume résidentiel – l'une en retrait, l'autre faisant saillie – avec pour conséquence de concentrer l'impact expressif maximum sur la structure en porte-à-faux à l'angle. Le thème de la maçonnerie porteuse traitée dans un esprit "défensif" pour le design des maisons Bellini et pour la mairie de Treppo Carnico a été développé dans des termes totalement nouveaux cette fois : le mur est une surface douce couverte de tuiles de céramiques de petite taille faisant penser à une mosaïque, perforée de groupes de fenêtres, tout en gardant un mode de représentation dans la composition de la façade se superposant aux types d'appartements (...)

(M.S.S. p. 98)



Figure D4
Terrasse au dernier étage
Image P.E.A.



Figure D5
Vue sur cour
Image P.E.A.



Figure D6
Façade sur rue
Image P.E.A.



Figure D7
 Elévation sur rue
 Image M.S.S.



Figure D8
 Image O.P.



Figure D9
 Image O.P.



Figure D10
 Image O.P.



Figure D11
 Image O.P.



Figure D12
 Image O.P.



Figure D13
 Image O.P.



Figure D14
 Image O.P.



Figure D15
 Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche E

Maison Manzano (1965-66)

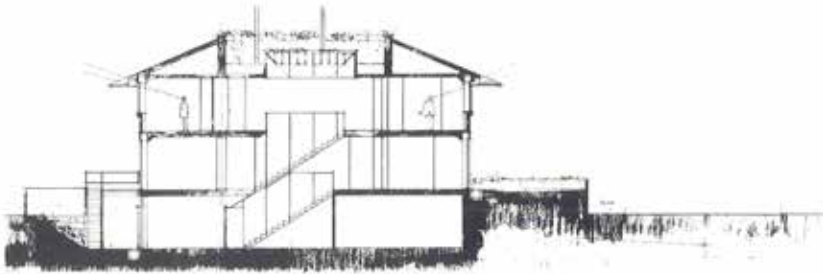


Figure E2
Coupe longitudinale
Image P.E.A.



Figure E3
Plan du RDC et plan du 1er étage
Image P.E.A.



Figure E4
Espace central au 1er étage
Image P.E.A.



Figure E5
Fenêtres du studio semi-enterré
et terrasse de la cuisine
Image P.E.A.



Figure E6
Façade sur rue
Image P.E.A.

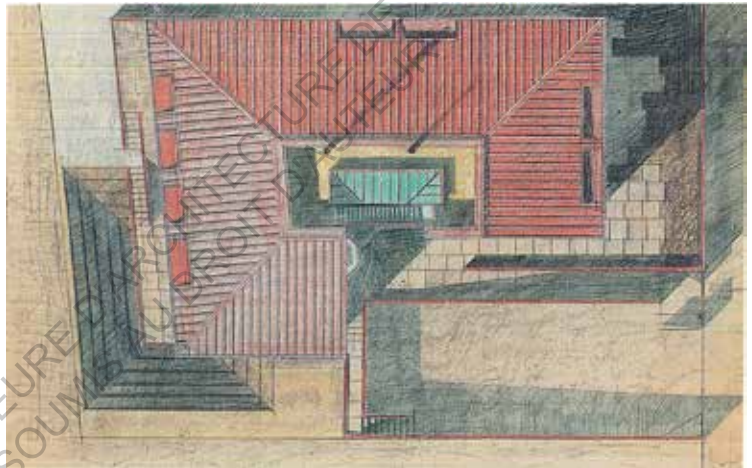


Figure E7
Plan de toiture
Image P.E.A.



Figure E8
Détail de l'entrée
Image P.E.A.



Figure E9
Détail de l'entrée
Image P.E.A.

“ Pour le projet de maison Manzano – une maison avec deux appartements construite en 1965-66 en périphérie d’Udine – la référence à une architecture existante n’était plus basée sur une présence réelle, comme pour le bâtiment de la Via Mercatovecchio : l’image initiale, cette fois, était au lieu de cela le produit d’une fiction, menant Valle à suggérer non pas un bâtiment précis, mais une maison générique – une “vraie maison” dans le sens traditionnel du terme – avec un vaste toit en porte-à-faux évoquant à la fois l’architecture d’Europe centrale et celle de Frank Lloyd Wright.

Partant de cette image, Valle est intervenu avec une grande liberté créative : il a retiré un angle du volume pour placer l’entrée au centre de la maison, créé un petit jardin en toiture, façonné le terrain avec des creux et des terraces sur de multiples niveaux, usant d’un système de rampes pour former une véritable “promenade architecturale” autour de la maison. A la différence du bâtiment sur la Via Mercatovecchio, la couleur rouge a été utilisée cette fois pour atténuer la discontinuité des matériaux et pour intensifier la perception de la maison comme une unique masse compacte, sujette à un geste brutal de fracture. Pendant que Valle semblait retourner avec les thermes d’Arta à un design de la lumière sur les murs de béton, insérant des bandes de marquage des niveaux et faisant saillir légèrement le premier étage, les surfaces générées par le geste de cassure révèlent au lieu de cela un traitement sculptural du béton : les coupes verticales, les retraits, la saillie du tambour octogonal de l’escalier rendent ce geste plus dramatique. ”

(M.S.S. p. 139-140)



Figure E10
Image O.P.



Figure E11
Image O.P.



Figure E12
Image O.P.



Figure E13
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche F

Maison double Bellini (1956-57)



Figure F2
Coupe transversale, plan du rez-de-chaussée et plan d'étage
Image M.S.S.

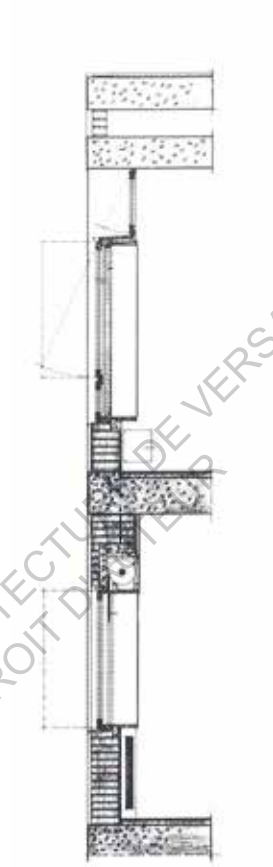


Figure F3
Coupe de détail
Image M.S.S.

“Comme Valle l’a lui-même admis, cependant, certaines de ses oeuvres à cette époque révèlent clairement leur connection anglaise. Pour les maisons doubles Bellini par exemple, l’accent placé sur l’affichage de la structure, au contraire des maisons Quaglia et Migotto, est réduit au point de presque disparaître. Des murs parallèles en brique supportent une dalle de plancher et un toit plat en béton armé, formant une simple “boîte” sur deux niveaux. Le système rend lisible la disposition des deux logements, chacun avec sa propre entrée sur le côté, ainsi que la hiérarchie du mur de clôture de la maison. Si les murs porteurs latéraux sont alignés au nu des éléments horizontaux, l’enveloppe non-porteuse est affichée dans sa fonction de protection des espaces intérieurs, et ainsi librement placée en retrait et conclue par de larges fenêtrages horizontales et verticales. Du fait du traitement de ces détails, de l’affichage “brut” des matériaux et de la méthode de représentation de ses composants structurels, la maison Bellini a une place parmi les oeuvres les plus “anglaises” de Valle, et bien qu’elle manque de raffinements linguistiques similaires, cela révèle de surprenantes affinités avec les résidences de la même période à Ham Common par Stirling et Gowan (1955-57).”

(M.S.S. p. 90)



Figure F4
Façade sur rue
Image M.S.S.



Figure F5
Façade sur rue - détail
Image M.S.S.

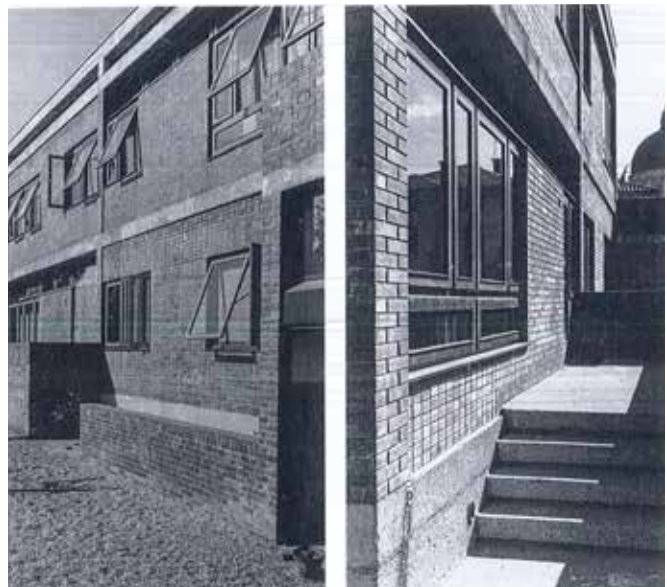


Figure F6
Façade sur jardin / façade sur rue
Image M.S.S.



Figure F7
Image O.P.



Figure F8
Image O.P.



Figure F9
Image O.P.



Figure F10
Image O.P.



Figure F11
Image O.P.



Figure F12
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche G
Monument
à la Résistance (1959-69)

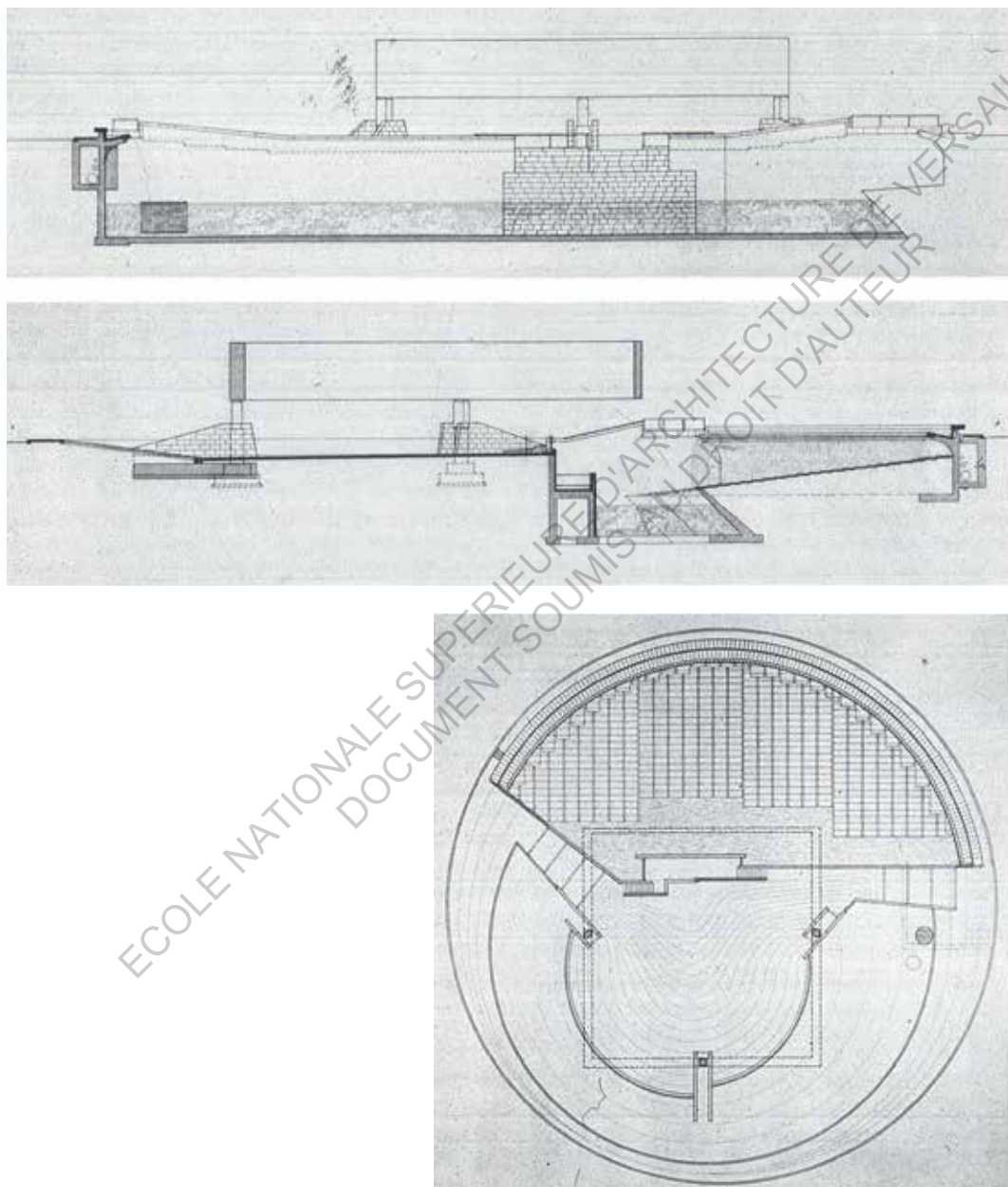


Figure G2
Coupes et plan
Image P.E.A.



Figure G3
 Vue en plongée
 Image P.E.A.



Figure G4
 Détail des piliers
 Image P.E.A.

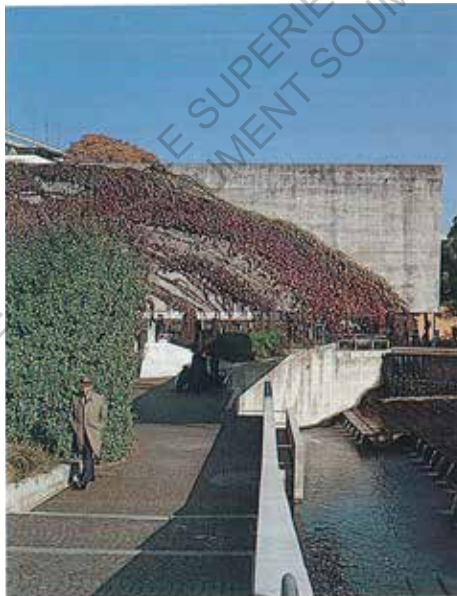


Figure G5
 Vue de la traversée piétonne
 Image P.E.A.



Figure G6
 La fontaine
 Image P.E.A.

« D'après Valle, pour caractériser intensément cet endroit, il était possible d'aller au-delà des limitations d'une approche figurative et représentative du monument : tandis que la référence à l'imagerie épique de la Résistance aurait fait venir à l'esprit le fait historique lui-même, Valle a préféré essayer de "stimuler les hommes du futur à revivre les faits générateurs des événements historiques eux-même". Ces motivations, plus qu'idéologiques ou politiques, étaient avant tout "anthropologiques" du point de vue de Valle, ce qui est reconnaissable avec une grande clareté dans cette phrase de Piero Calamandrei que Valle avait gravé au coeur du monument : "Quand je considère ce mystérieux et miraculeux mouvement du peuple, (...) qui dans une soudaine illumination a trouvé que le temps était venu d'aller sur les hauteurs, d'attraper un fusil, de se rassembler dans la montagne pour combattre la terreur, il me revient en mémoire certains rythmes inexplicables de la vie cosmique (...). Le temps était venu de résister ; le temps est venu d'être des hommes : de mourir comme des hommes dans le but de vivre comme des hommes."

L'insistance de Valle sur la construction d'une "place" était aussi reliée aux "rythmes de la vie cosmique" : la philosophie chinoise du Feng Shui était pleinement représentée ici pour la première fois dans la conception du monument comme un authentique microcosme, contenu dans la forme conclusive du large cercle du rond-point. Déjà dans les premiers schémas, le monument était partagé en deux parties, une pour la terre et l'autre pour l'eau, tandis que plus tard sont arrivés les éléments de l'air – le ciel encadré par le grand carré suspendu – et du feu, représenté par la sculpture de fer de Dino Basaldella. (...)

Dans les projets successifs la cassure du cercle n'était plus fondée seulement sur le symbolisme : il y avait aussi une motivation fonctionnelle qui a mené Valle à établir un carrefour piétonnier dans le carré, un chemin dont le tracé était associé avec le souvenir du "signe noir de la voiture sur la place blanche un jour de neige". Pour Valle, l'architecture du monument n'était toutefois pas destinée à marquer l'espace de la mémoire, mais devait la construire à travers une profonde transformation du sol : excavé pour laisser l'eau courir le long d'un large creux, le sol devait évoquer d'autre part la végétation aride du maquis emblématique de la résistance. (...) Les supports [du carré en béton] émergent du sol comme la représentation d'un "tas de terre", mais leur position au centre de la poutre révèlent la forte tension de la structure en porte-à-faux. (...)

La tension compositionnelle établie entre la "clôture carrée" suspendue dans les airs et la figure du cercle contribue à qualifier le coeur symbolique du monument comme un espace de commémoration et de cérémonie. (...)

M.S.S. p. 121-127



Figure G7
Les escaliers et la plateforme basse
Image P.E.A.



Figure G8
Dessin de présentation (1963)
Image P.E.A.

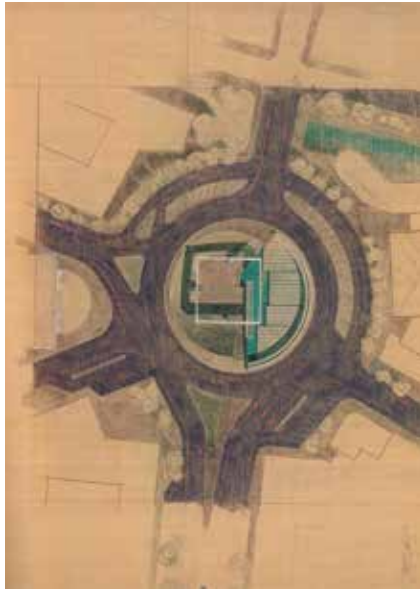


Figure G9
Plan masse
Image M.S.S.



Figure G10
vue sur le bassin
Image M.S.S.



Figure G11
Plan masse
Image M.S.S.



Figure G12
Vue du chantier (1963)
Image P.E.A.

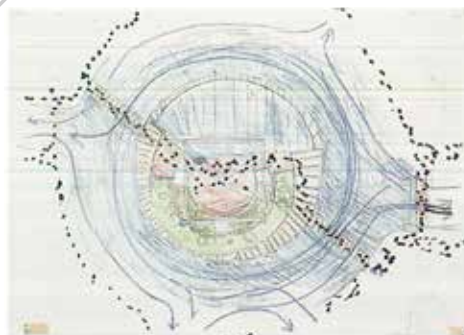


Figure G13
Esquisse (1959)
Image P.E.A.

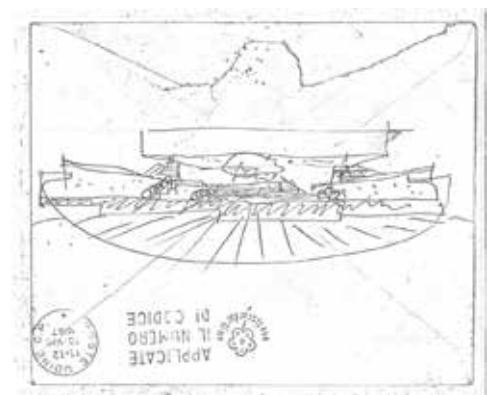


Figure G14
Croquis sur enveloppe (1967)
Image M.S.S.



Figure G15
Image O.P.



Figure G16
Image O.P.



Figure G17
Image O.P.



Figure G18
Image O.P.



Figure G19
Image O.P.



Figure G20
Image O.P.



Figure G21
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche H

Logements sociaux IACP (1976-79)

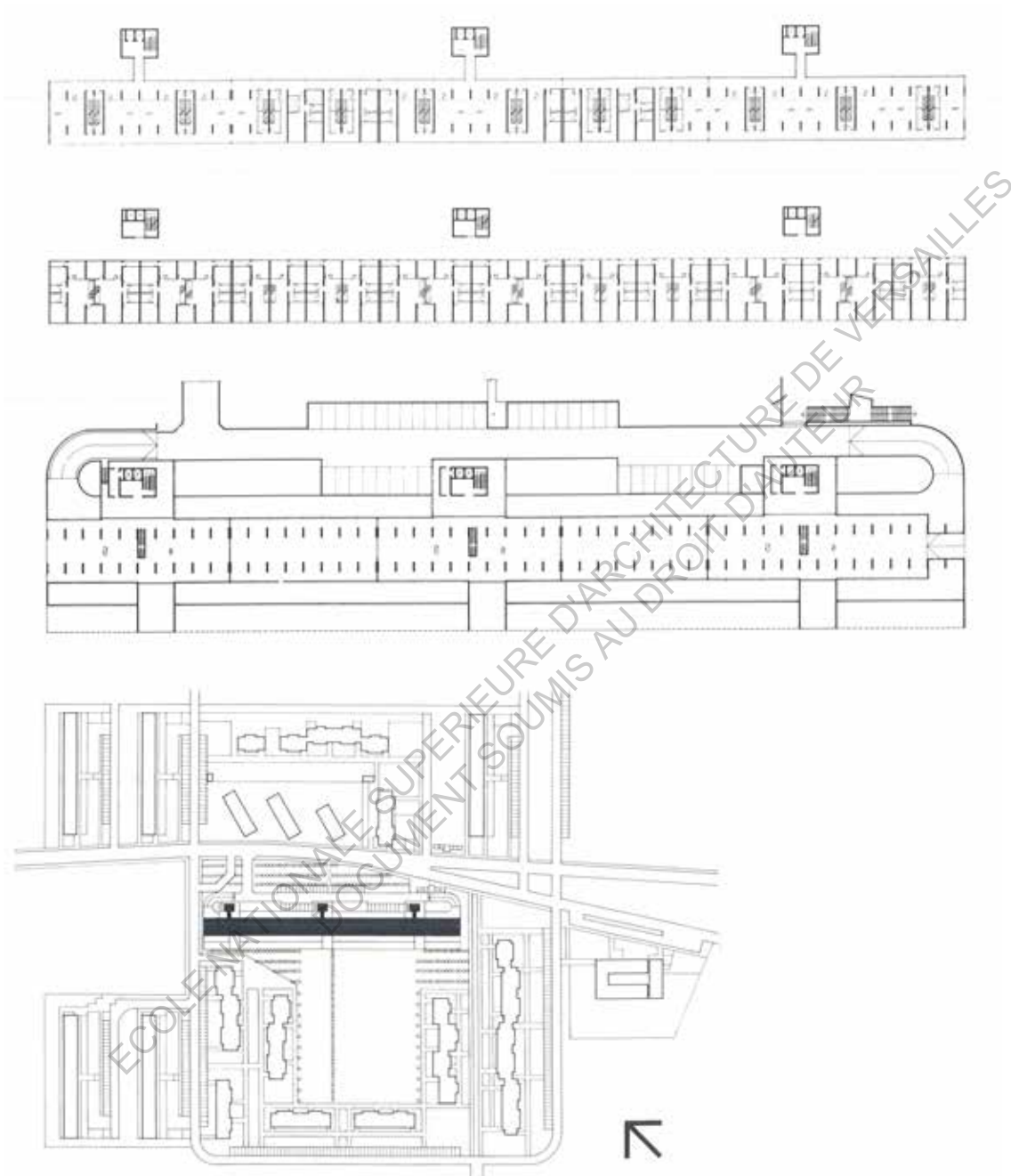


Figure H2
Plan du 2^e étage, du 1^{er} étage et plan masse
Image P.E.A.



Figure H3
Façade sur rue
Image P.E.A.



Figure H4
Façade sur jardin
Image P.E.A.



Figure H5
Façade sur jardin
Image P.E.A.



Figure H6
Façade sur jardin
Image P.E.A.

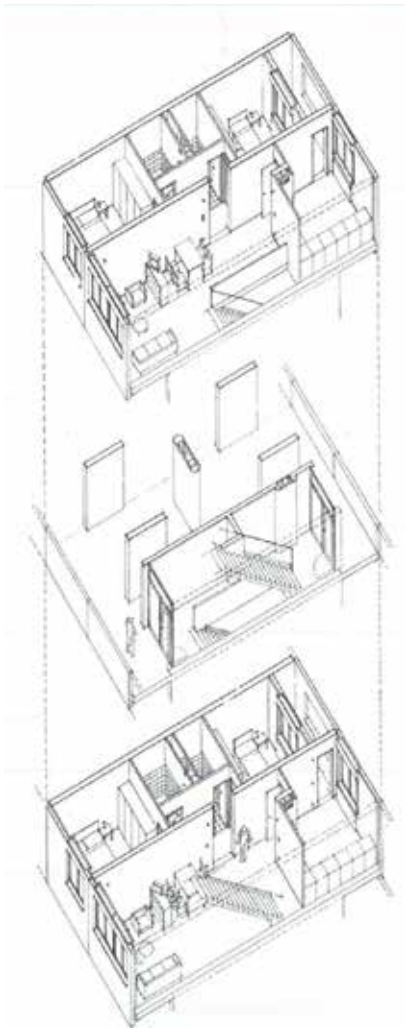


Figure H7
Axonométrie éclatée
Image P.E.A.

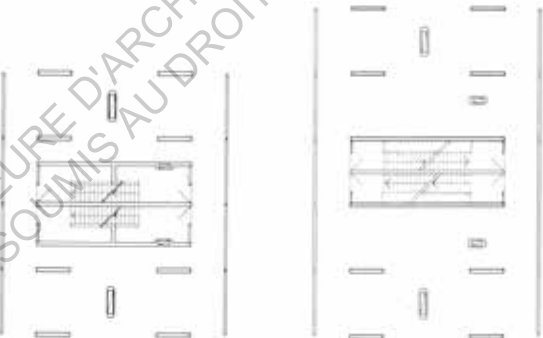
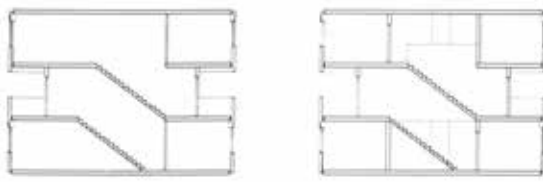


Figure H8
Coupe perspective
Image M.S.S.



Figure H9
Coupe transversale, plan de l'étage supérieur,
de l'étage d'entrée et de l'étage inférieur.
A gauche, type A ; à droite, type B.
Image P.E.A.

“En se concentrant sur le thème du chemin d'accès à la maison, Valle a proposé de référencer un schéma organisationnel développé par Peter et Alison Smithson au début des années 1950, en débat ouvert avec l'Unité d'habitation du Corbusier, et fondé sur l'idée que l'accès aux logements devrait se faire par des “rues à l'air libre” pour les trois niveaux, non pas des corridors aveugles comme ceux de l'Unité d'habitation mais ouverts sur le paysage. Ce principe a été directement repris dans la coupe du bâtiment, et plus tard les trois tours des escaliers et les ascenseurs ont été déplacés à l'extérieur du volume pour libérer complètement le sol.

Ce projet était une expérience importante pour Valle, surtout parce qu'il l'a autorisé pour la première fois à venir à bout des règles rigides de l'habitat social, librement et sans préjugé : tandis que la solution adoptée pour l'organisation, visible en coupe, était effectivement innovante dans le contexte italien, les 100 unités ont été sujettes à une stricte règle de réduction des typologies, avec seulement deux types d'appartements duplex et un seul type de mini-appartement. Cette répétition typologique correspond à l'extrême rationalisation de la construction, directement basée sur les recherches développées pour le système des écoles Valdadige. La préfabrication, néanmoins, a été limitée aux panneaux de béton en façade, tandis que la structure en tunnel fut coulée en place. Comme pour les écoles, la couleur a été utilisée pour ajouter du caractère aux différentes parties de l'édifice : rouge pour les zones de passage, vert pour les zones de résidence. Ainsi, à distance, la grande “aile” ressemble à un barrage coloré, figurativement détachée de l'environnement indéterminé du quartier, en dialogue avec l'échelle géographique du paysage.”

(M.S.S. p. 193-194)



Figure H10
Image O.P.



Figure H11
Image O.P.



Figure H12
Image O.P.



Figure H13
Image O.P.



Figure H14
Image O.P.

Figure H15
Image O.P.

Figure H16
Image O.P.





Figure H17
Image O.P.



Figure H18
Image O.P.



Figure H19
Image O.P.



Figure H20
Image O.P.



Figure H21
Image O.P.



Figure H22
Image O.P.



Figure H23
Image O.P.



Figure H24
Image O.P.



Figure H25
Image O.P.



Figure H26
Image O.P.

Figure H28
Image O.P.



Figure H27
Image O.P.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche I

Logements sociaux à Buia (1977-79)

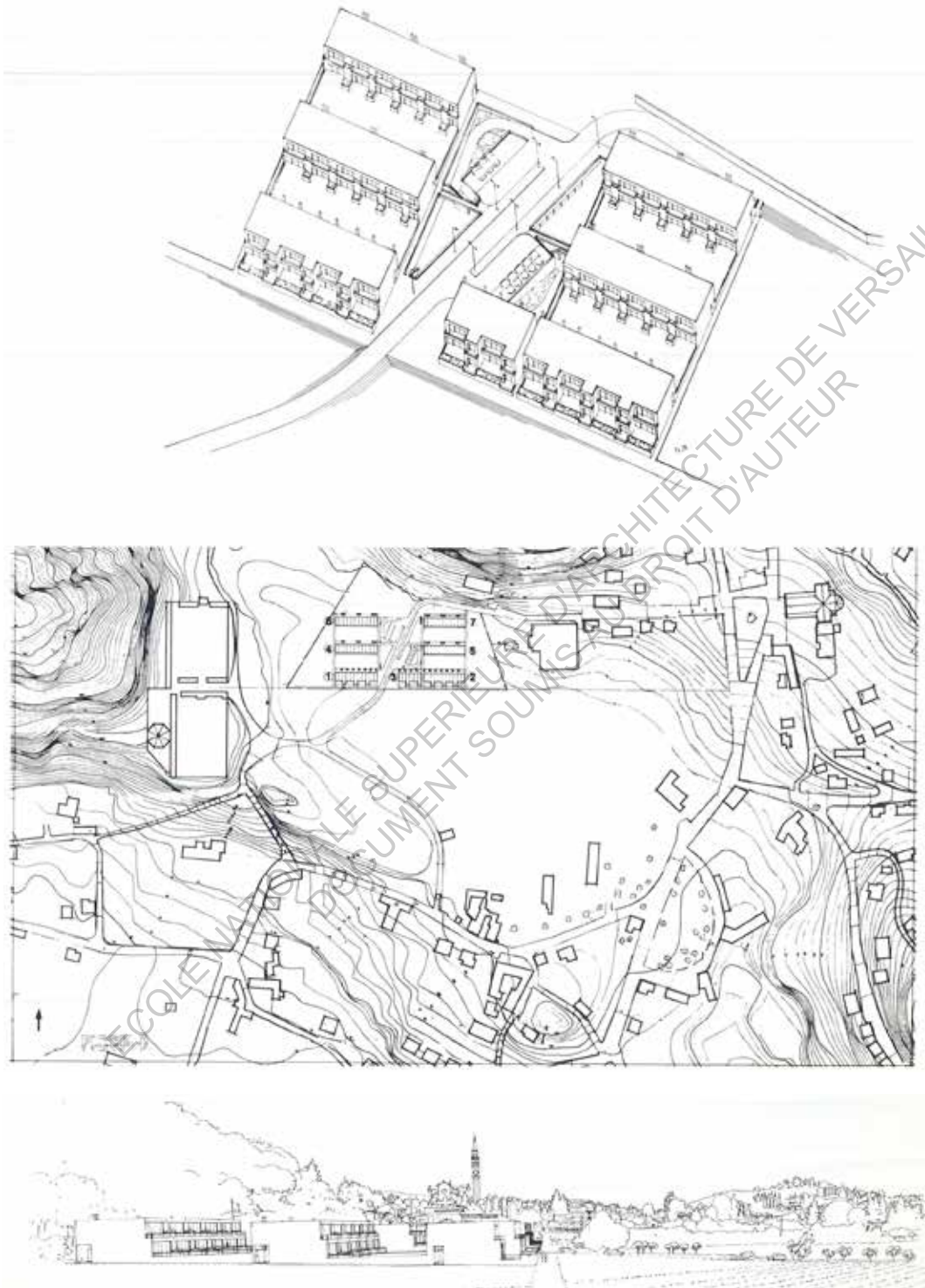


Figure I-2
Axonométrie - plan de situation - perspective depuis le cimetière
Image P.E.A.



Figure I-3
Vue sur les maisons
Image P.E.A.



Figure I-4
Coupe transversale sur les trois rangs de maisons
Image P.E.A.

“Une deuxième opportunité de travailler sur du logement social survient après le tremblement de terre de 1976, à la suite d’une donation faite par Cofindustria pour la reconstruction au Frioul, dans une zone à la limite du centre historique de Santo Stefano di Buia, très endommagé. C’est à partir de l’interprétation du site, traversé par une route menant à un cimetière néoclassique, que Valle a obtenu les principes fondamentaux de la disposition du petit collectif de 42 unités ; trois rangs de maisons mitoyennes placées parallèlement à l’axe de symétrie du cimetière, avec une place carrée localisée au point de rencontre entre cette grille orthogonale et la route traversant la zone. Conceptuellement parlant cette place est obtenue en soustrayant certaines des maisons des deux rangs supérieur, créant un espace excavé pour le parking et transformant la rue existante en pont. L’attention portée par Valle à la qualité des voies d’accès aux logements est manifeste une fois encore dans le design de la coupe des maisons en duplex, pour obtenir un vrai portico au rez-de-chaussée : décidément une solution “urbaine”, rarement vue dans le cas de maisons en rangées, avec le portique semblant comme un “balcon descendu au niveau du sol”, le long duquel les cheminées de béton sont alignées pour évoquer l’image d’une colonnade géante.”

M.S.S. p.194



Figure I-5
Vue sur les maisons
Image M.S.S.



Figure I-6
Image O.P.



Figure I-7
Image O.P.



Figure I-8
Image O.P.



Figure I-9
Image O.P.



Figure I-10
Image O.P.



Figure I-11
Image O.P.



Figure I-12
Image O.P.



Figure I-13
Image O.P.



Figure I-14
Image O.P.



Figure I-15
Image O.P.



Figure I-16
Image O.P.



Figure I-17
Image O.P.



Figure I-18
Image O.P.



Figure I-19
Image O.P.



Figure I-20
Image O.P.



Figure I16
Image O.P.

Fiche J

Kursaal d'Arta (1975-78)

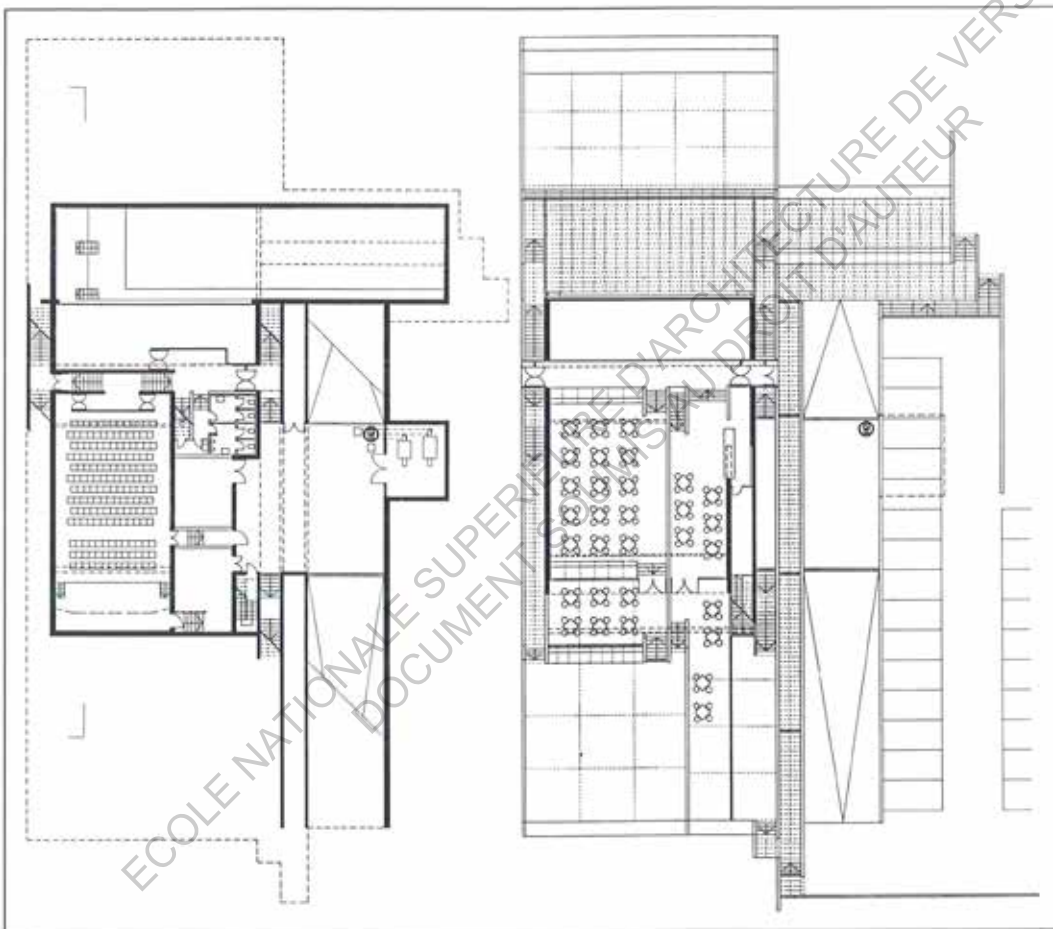
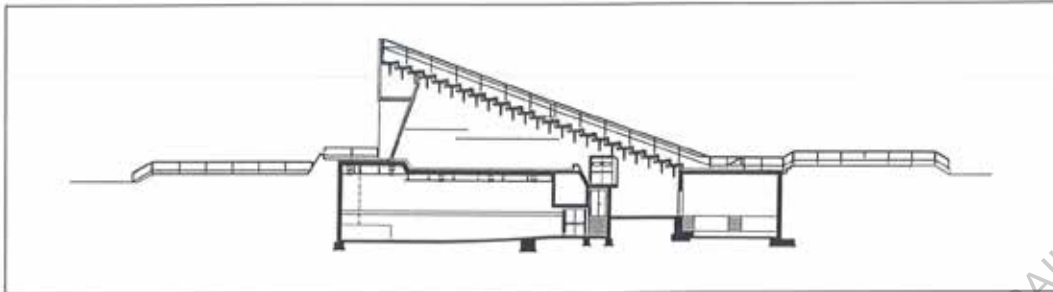


Figure J2
Coupe transversale, plan de l'étage inférieur,
plan de l'étage supérieur
Image P.E.A.



Figure J3
Vue extérieure
Image P.E.A.



Figure J4
Vue extérieure, vue intérieure
Image P.E.A.



Figure J5
Vue sur les montagnes
Image P.E.A.

“D’autres affinités avec les oeuvres d’Art Minimal peuvent être trouvées dans un groupe de trois projets construits entre 1973 et 1981 : la Kursaal d’Arta Terme et les mairies de Sutrio et Fontanafredda. A Arta, sur un terrain libre derrière la ville, Valle a traduit le thème du passage directement dans la forme de l’édifice, qui devient littéralement une architecture de voie : une monumentale volée de marches orientée vers l’amphithéâtre des montagnes – presque une version montagnarde de la Casa Malaparte de Libera – reliée au sol au moyen d’un riche, peut-être même excessif, système de passages parallèles (des escaliers, des ponts, des rampes, des terraces). D’un certain côté, Valle a réinterprété le modèle de la boîte fermée par de solides murs latéraux, comme dans la maison Bellini ou la mairie de Treppo Carnico. Cependant il a fait cela en améliorant la disposition de la coupe du bâtiment, avec des pièces positionnées à différents niveaux et reliées visuellement, appliquant une silhouette prismatique qui renforce la présence sculpturale et l’opacité de l’objet, ouvert seulement sur la façade orientée vers la ville.”
(M.S.S. p. 176)

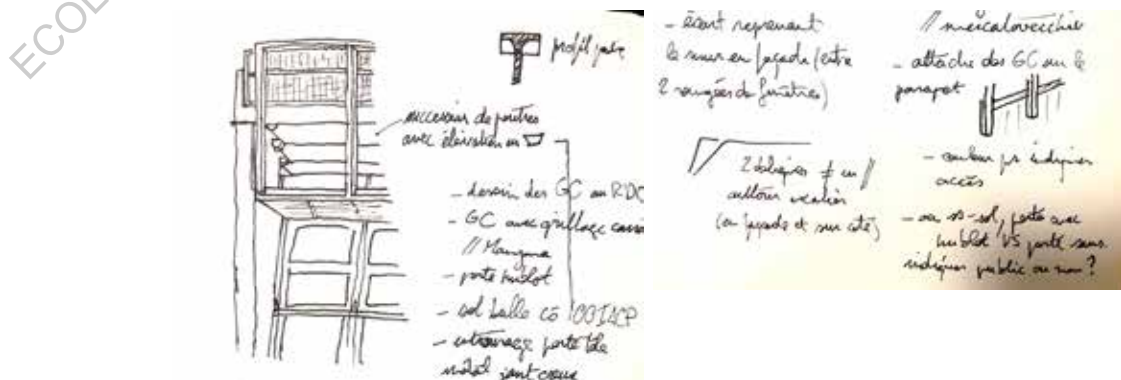


Figure J5b
Prise de notes sur site
Image O.P.



Figure J6
Image O.P.



Figure J7
Image O.P.



Figure J8
Image O.P.



Figure J9
Image O.P.



Figure J10
Image O.P.



Figure J11
Image O.P.



Figure J12
Image O.P.



Figure J13
Image O.P.



Figure J14
Image O.P.



Figure J15
Image O.P.



Figure J16
Image O.P.



Figure J17
Image O.P.



Figure J18
Image O.P.



Figure J19
Image O.P.



Figure J20
Image O.P.



Figure J21
Image O.P.

Fiche K

Ecole de Sutrio (1957-62)

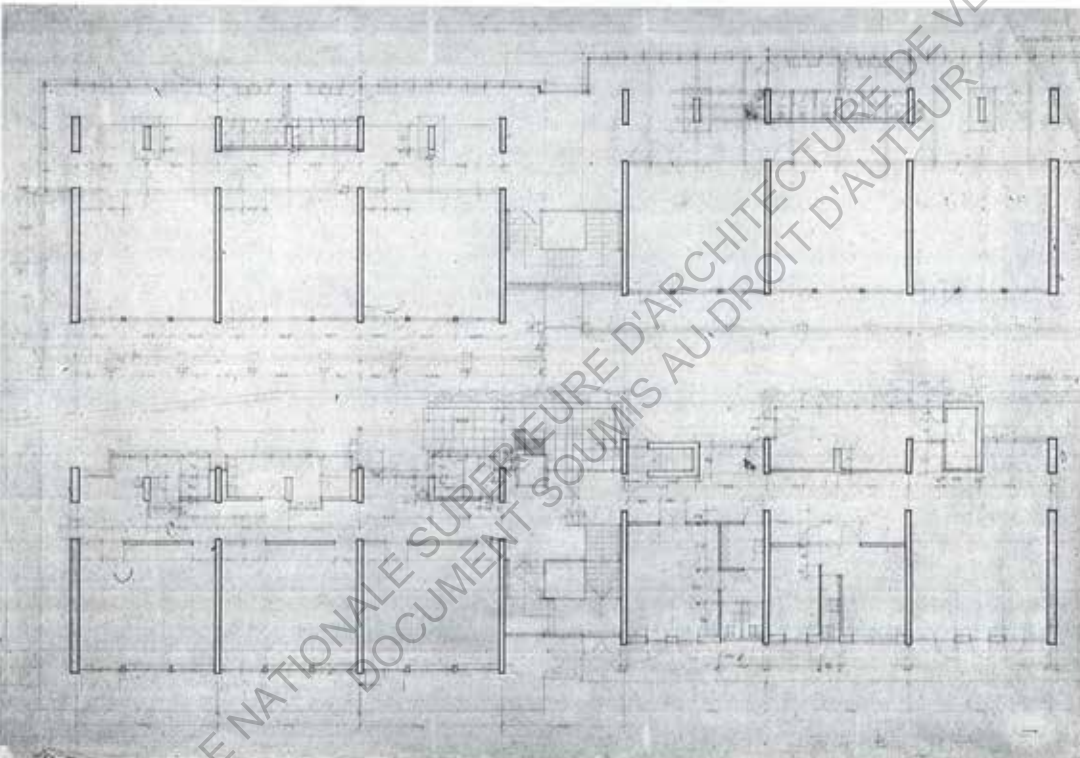
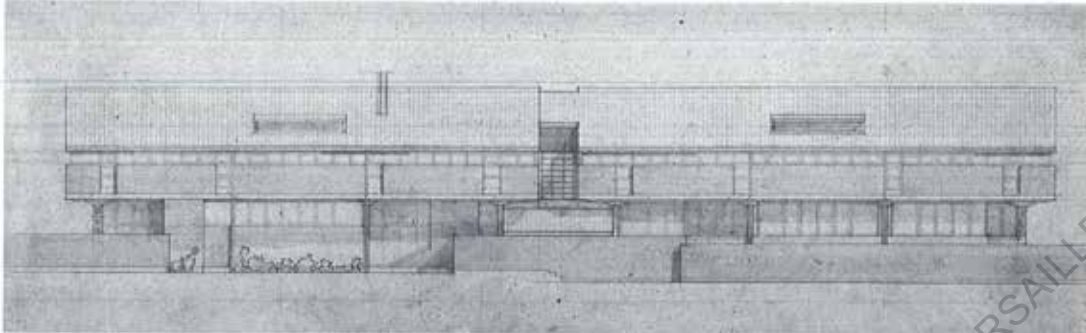


Figure K2
Façade sur rue,
plan du RDC,
plan du premier étage
Image P.E.A.

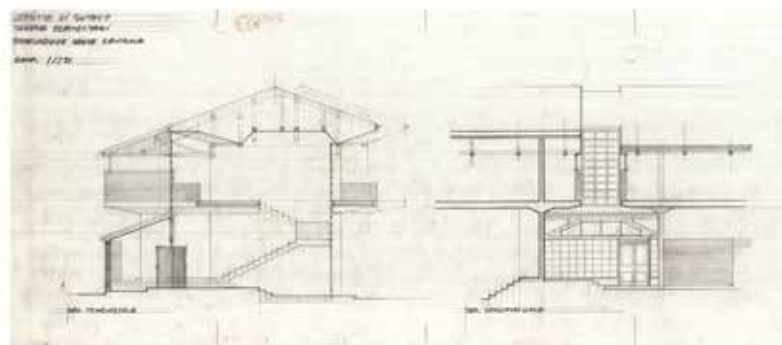


Figure K3
Coupe transversale et détail de la coupe longitudinale au niveau de l'entrée
Image M.S.S.



Figure K4
 Perspective sur la rue
 Image P.E.A.



Figure K5
 Façade sur la vallée
 Image P.E.A.



Figure K6
 Façade sur la rue
 Image M.S.S.

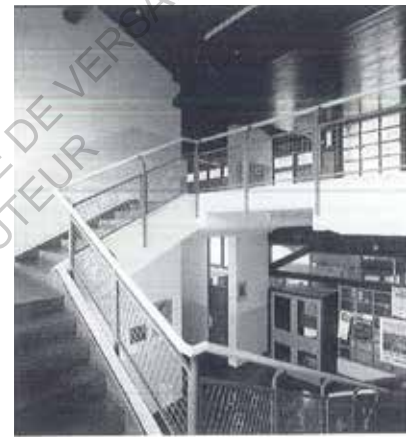


Figure K7
 Vue sur l'escalier
 Image P.E.A.

“Il est curieux d’observer comment Valle, dans sa référence à des projets antérieurs pour expliquer rationnellement la généalogie des bureaux Zanussi, ne mentionne jamais, dans ses élucidations écrites, une oeuvre significative : l’école de Sutrio, dessinée en 1957 mais construite en 1961-62, après l’achèvement des bureaux Zanussi.

En observant l’école, on a l’impression de voir les bureaux Zanussi déplacé dans un contexte montagnard. En réalité, le projet préfigure le principal thème constructif des bureaux : la disposition linéaire – déjà évidente dans le second projet de 1958 – la coupe “décalée” ainsi qu’une structure caractérisée par une répartition transversale des portées, la dialectique des parties “lourdes” ou “légères”. Mais l’école est aussi surprenante pour une autre raison. Elle contient les caractéristiques de bâtiments antérieurs construits par Valle en contexte rural : le treillis de briques de la maison Migotto, le mur latéral de la mairie de Treppo Carnico, le toit de bois qui nous rappelle le monolithe de la banque de Latisana.

Le mélange de ces éléments dans une oeuvre qui possède encore une forte tonalité néo-brutaliste semble décidément maniériste : une caractéristique qui peut aussi expliquer pourquoi Valle a plus tard “réprimé” le souvenir de l’école de Sutrio. Le maniérisme, ainsi, comme une menace (...)”

(M.S.S. p. 111)



Figure K8
Image O.P.



Figure K9
Image O.P.



Figure K10
Image O.P.



Figure K11
Image O.P.



Figure K12
Image O.P.



Figure K13
Image O.P.



Figure K14
Image O.P.



Figure K15
Image O.P.



Figure K16
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche L

Mairie de Sutrio (1975-78)

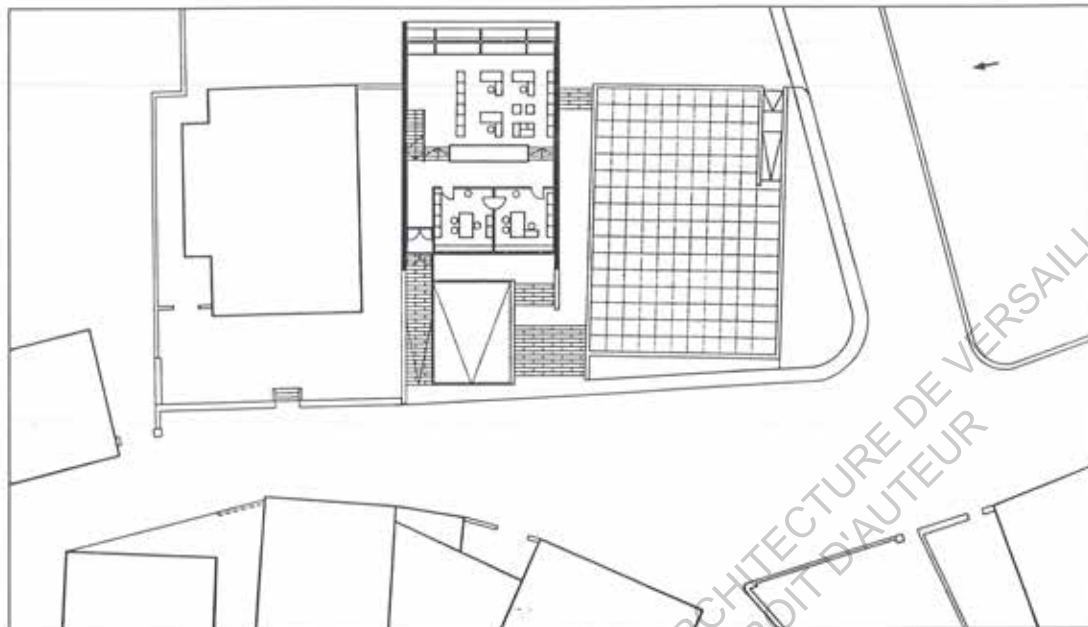


Figure L2

« Plan du niveau d'entrée : bureaux et salle de l'état civil. Au niveau inférieur se trouve la salle du conseil, tandis que l'étage supérieur abrite trois bureaux faisant face à la rue ».

En bas : « vue de la rue avec l'entrée par un pont ».

Image et commentaire P.E.A.

Sezione trasversale.
 La sala dell'anagrafe. La v
 a destra consente la vision
 sala del consiglio al piano
 inferiore.
 Veduta da valle.

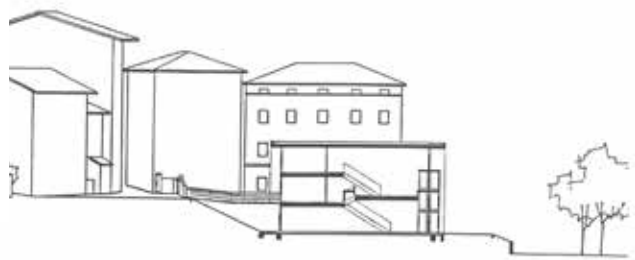


Figure L3
 Coupe transversale, salle de l'état civil, vue depuis la vallée
 Image P.E.A.

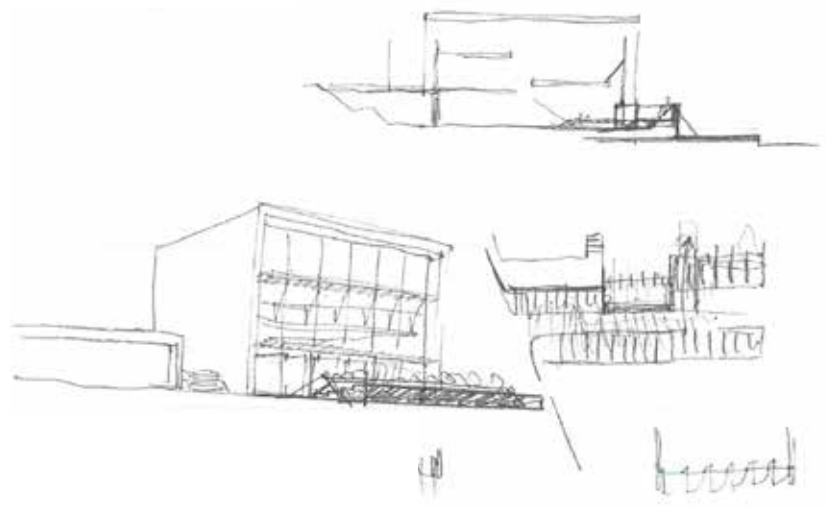


Figure L4
 Dessins d'étude
 Image M.S.S.



Figure L5
Image O.P.



Figure L6
Image O.P.



Figure L7
Image O.P.



Figure L9
Image O.P.



Figure L8
Image O.P.



Figure L10
Image O.P.



Figure L11
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche M

Thermes d'Arta (1960-64)

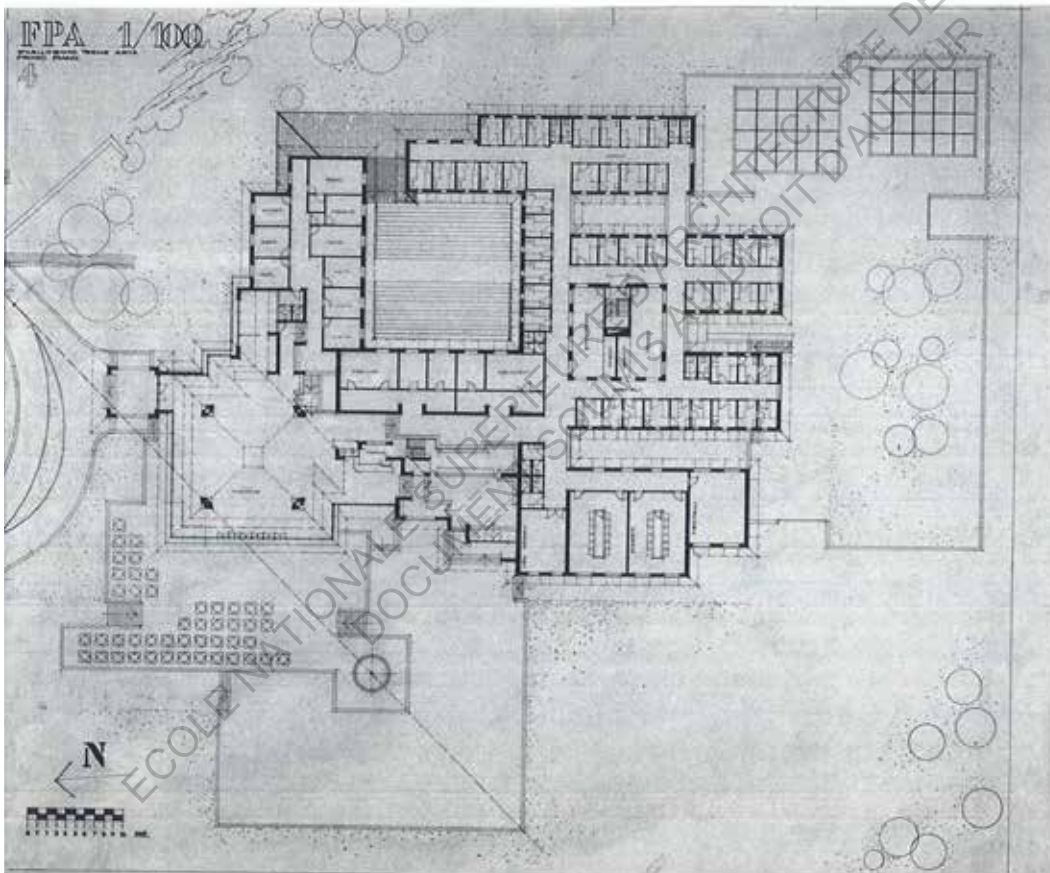
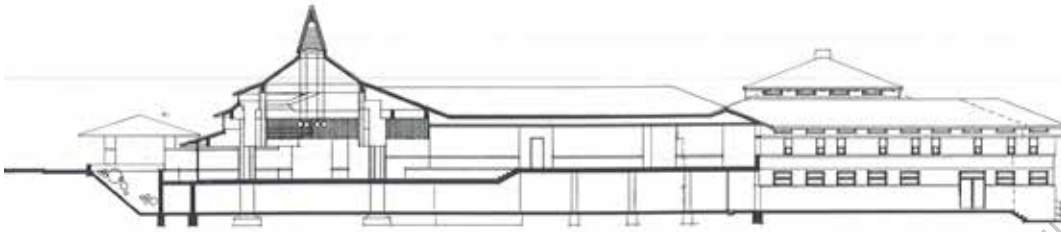


Figure M2
« Coupe sur le salon de réception et le
corridor menant à l'aile des bains »
Plan de l'étage supérieur



Figure M3
Perspective depuis la rivière
Image M.S.S.



Figure M4
 Perspective depuis la rive opposée
 Image M. S. S.

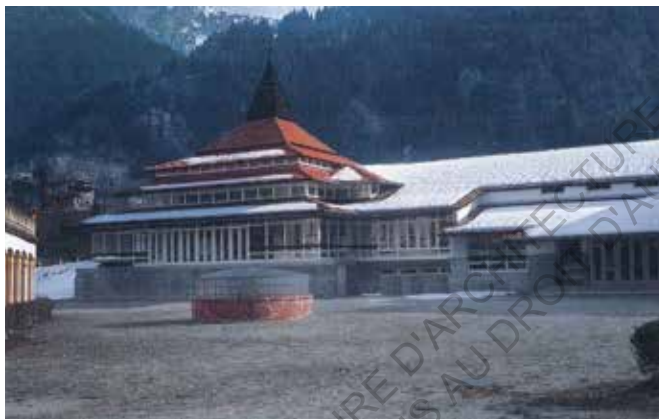


Figure M5
 Vue sur la pagode d'entrée
 Image M.S.S.

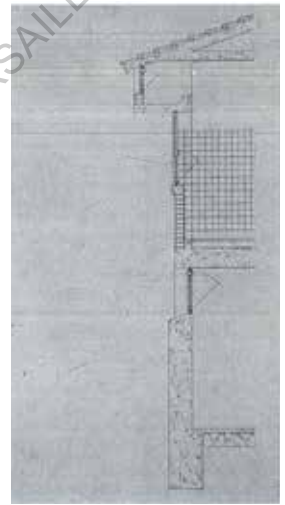


Figure M7
 Coupe de détail
 Image P.E.A.

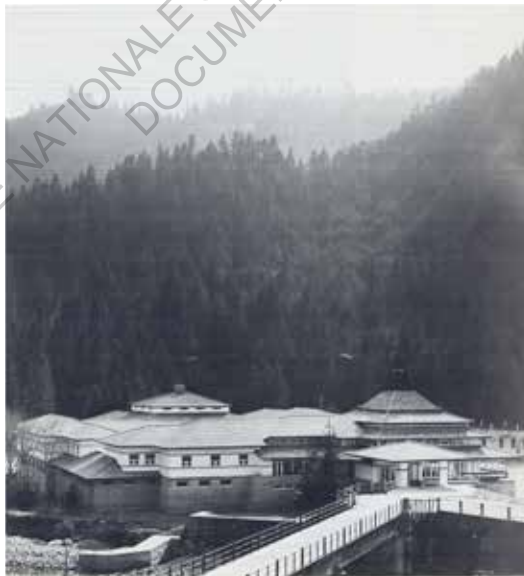


Figure M6
 Vue sur les montagnes
 Image P.E.A.



Figure M8
 Les ailes des bains
 Image P.E.A.



Figure M9
 Vue sur la Kursaal
 Image P.E.A.

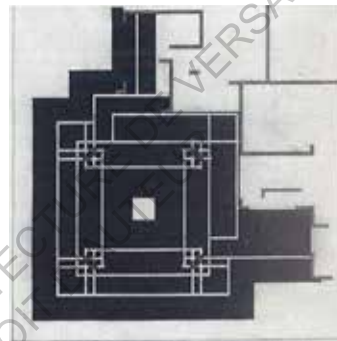
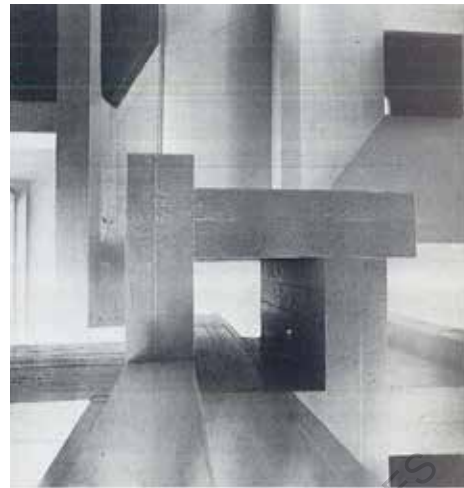


Figure M10
 Le chantier en 1964
 Image M.S.S.

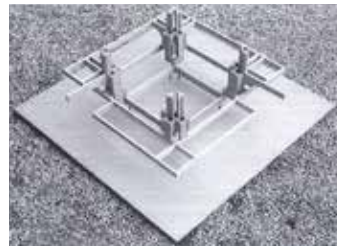


Figure M11
 Vue en contre-plongée des piliers de la Kursaal, schéma et maquette de principe
 Image P.E.A.



Figure M12
 Vue de la Kursaal
 Image M.S.S.

“Le bâtiment est situé sur une parcelle étroite au pied des montagnes, le long de la rivière But qui descend des Alpes Carniques. En arrivant depuis la route nationale, on découvre le bâtiment d'en haut, isolé de l'autre côté de la rivière, et placé en diagonale, par rapport à la vallée : les profils variés des toitures et les murs pâles se distinguent de l'arrière-plan sombre de la forêt. Le trajet d'approche par le pont est orienté en direction du toit pointu de la Kursaal, qui forme un signe clair de l'entrée du bâtiment. Le visiteur passe diagonalement au-dessus d'un pavillon bas et entre dans le vaste espace de la Kursaal, éclairé par le haut et par de larges baies offrant une vue sur les montagnes. A l'ouest, la Kursaal s'ouvre sur une vaste terrasse extérieure organisée autour d'une source. Depuis cet espace d'angle le public a accès aux autres zones : en montant quelques marches, on atteint les ailes orthogonales qui se rejoignent pour former la cour intérieure, puis ensuite les ailes avec les volumes des bains; à un niveau légèrement plus bas, le café s'ouvre en direction de la terrasse extérieure. En descendant encore, le visiteur atteint l'étage inférieur, au niveau du sol, où sont organisés les services généraux autour de la cour intérieure, qui a son propre accès pour les véhicules.”

(M.S.S. p. 134)

“Néanmoins, c'est pour le projet des thermes d'Arta (...) que le thème de l'implantation de l'architecture dans le paysage a atteint sa pleine maturité. Sur un site entre montagnes et rivière, accessible par un pont, le cadre a eu une profonde influence sur les choix de conception (...). Après le rejet [d'une première idée] par son client, Valle a recommencé avec une nouvelle image, découlant du souvenir d'un château Renaissance sur la route de Florence à Bologne qui l'a frappé pour “son unité et la complexité de ses angles droits”. Cette image a été utilisée pour définir la nouvelle empreinte des thermes, conçus comme une tête de pont compacte avec un plan organisé autour d'une cour centrale. Valle a dit que le château correspondait aussi à une “référence de conte”, “parce qu'enfant j'ai passé tous mes été à Arta” : comme pour le projet de monument à la Résistance à Udine, le fondement de l'architecture était profondément relié par conséquent au souvenir autobiographique de l'expérience d'un lieu dans l'enfance.

Maria Bottero a proposé une analyse pleine de sens d'un “subtil jeu du souvenir” pour les thermes d'Arta, un souvenir qui “s'étend et continue au-delà des limites de l'expérience personnelle”, donnant à l'ensemble une “vague atmosphère XIXe siècle, alternativement d'une caserne ou d'un hôpital, d'une maison de repos ou d'un hôtel, le résultat d'une approche typologique traditionnelle”. Mais tandis qu'il est exact qu'une touche de formes viennoises peut être évoquée dans la conception des intérieurs, dans le dimensionnement et la disposition des fenêtres et les moulures de la façade, la forte présence figurative des toitures- qui répondent à la découverte du complexe par le dessus, depuis la route principale – semble directement reliée à l'architecture de Frank Lloyd Wright. Une fois encore, cependant, avec une référence de conte : il s'agit d'un Orient légendaire filtré à travers le regard de Wright que Valle veut convoquer, en particulier avec le toit en pagode qui dépasse au-dessus du hall d'entrée pour former le repère le plus caractéristique vu de loin, comme le clocher d'un monastère zen. A l'intérieur, l'espace de l'entrée semble modelé puissamment par la complexe structure porteuse des trois toitures empilées, qui permettent à la lumière de provenir d'en haut : quatre piliers creux en béton armé, traités comme une sculpture, avec un plan cruciforme qui est modifié à chaque niveau pour porter la poutre périphérique du toit en porte-à-faux. La thématique structurelle, déjà expérimentée pour le Monument à la Résistance et la caisse d'épargne d'Udine, se répète par conséquent à chaque niveau, dans un jeu complexe de poupées russes : le grand carré de béton qui découpe le ciel est supporté par quatre piliers qui ont ‘poussés depuis le sol.’”

(M.S.S. p. 129)



Figure M13
Image O.P.



Figure M14
Image O.P.



Figure M15
Image O.P.



Figure M16
Image O.P.



Figure M17
Image O.P.

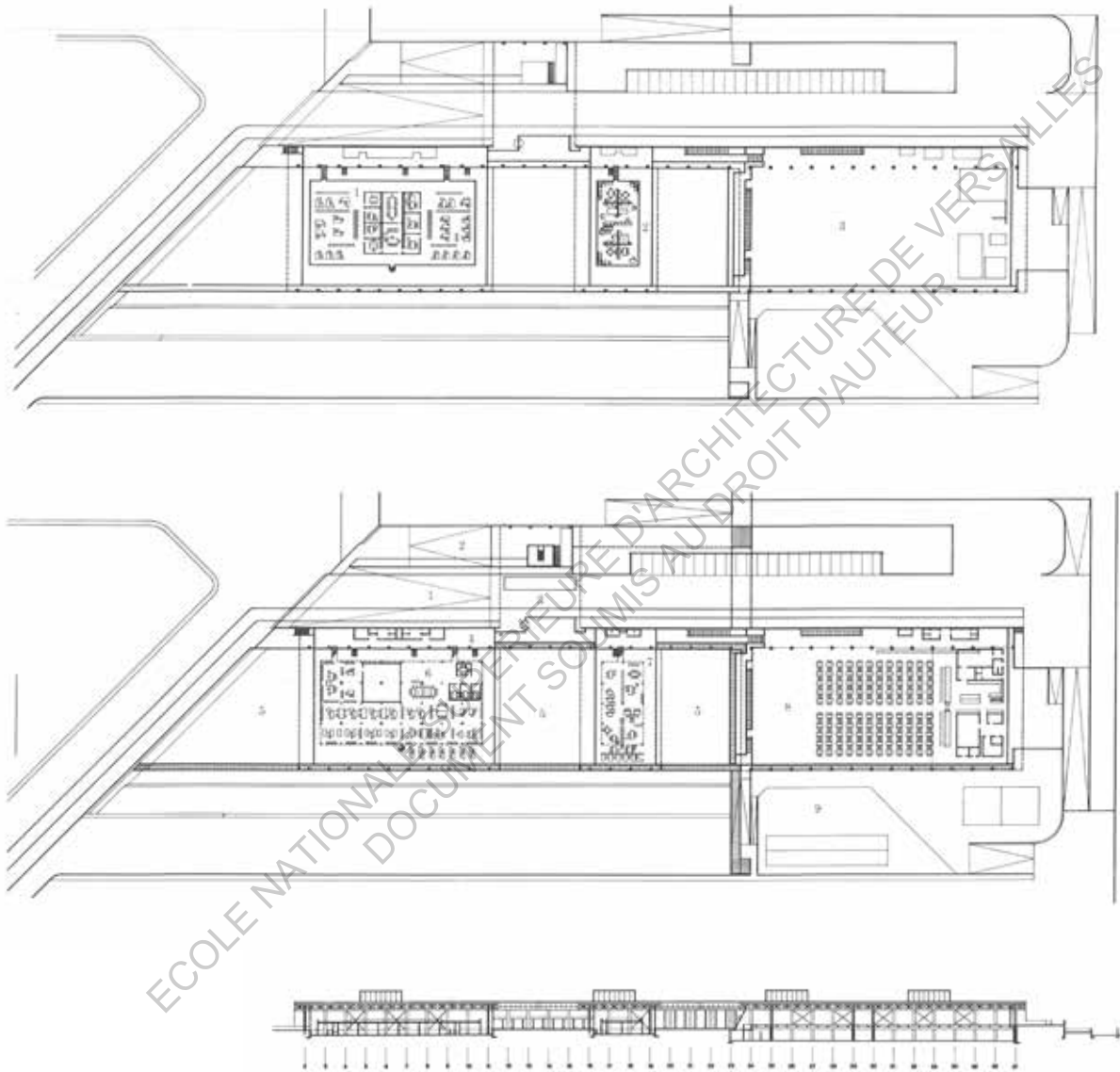


Figure M18
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche N

Complexe Fantoni (1972-96)



171

Figure N2
Coupe longitudinale, plan de RDC, plan des mezzanines
Image P.E.A.

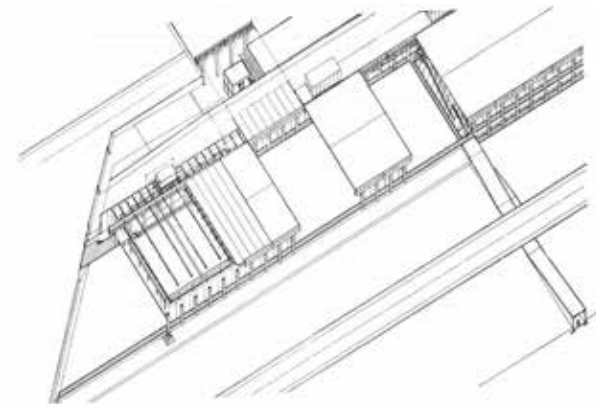


Figure N3
Axonométrie avec éléments constructifs
Image P.E.A.

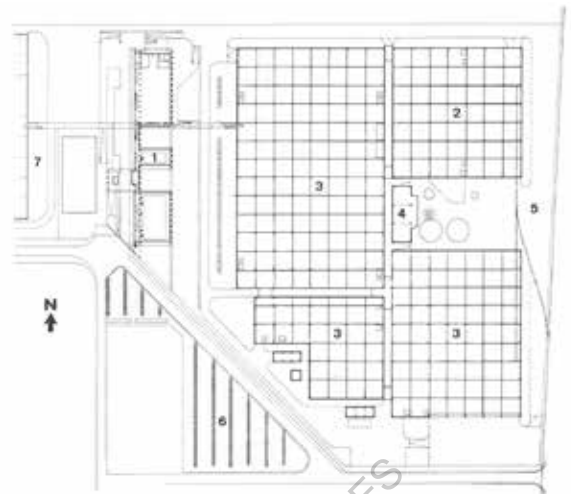


Figure N4
Plan général
Image P.E.A.



Figure N5
Coupe transversale
sur les bureaux
Image P.E.A.



Figure N6
Vue extérieure
Image P.E.A.



Figure N7
Vue sur les bureaux
Image P.E.A.

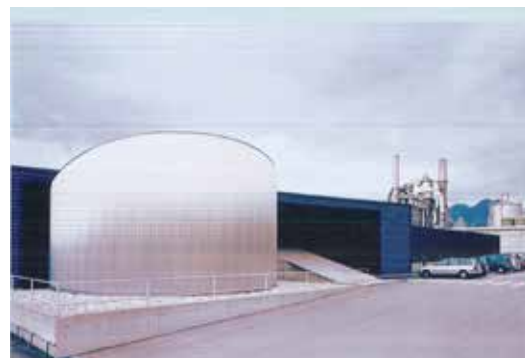


Figure N8
Auditorium et espace d'exposition, 1996
Image M.S.S.

“En tant qu’entreprise industrielle, Fantoni a offert à Valle une chance d’établir une relation continue de travail de conception, qui est allée de l’organisation générale à échelle urbaine, commençant en 1961 avec le plan d’ensemble pour la zone industrielle Rivoli-Osoppo dans son ensemble, jusqu’au dessin de nouvelles unités de production, en passant par un rôle de consultant pour en design de mobilier – que Valle a développé avec Herbert Ohl, avant d’appeler ses partenaires Milanais Mario Broggi et Michael Burckhardt. Cette expérience de conception est exceptionnelle du fait qu’elle a duré 20 ans, donnant à Valle la possibilité de construire progressivement ce qu’Alessandro Rocca a appelé “un vrai campus industriel”. Pour le dessin des bureaux, situés en position centrale par rapport aux usines, Valle est retourné au principe de disposition linéaire appliqué précédemment aux bureaux Zanussi et à ceux de La Rinascente. (...)”

Dans des commentaires révélateurs qui ont accompagné la publication des bureaux Fantoni dans Casabella en 1979, Valle a associé l’édifice au souvenir des temples d’Héra à Paestum. Un certain caractère classique de la construction peut en effet être perçu dans la régularité absolument systématique des parties préfabriquées, mais aussi dans la relation des bâtiments avec le paysage de la vallée du Tagliamento ouverte sur les montagnes. La poursuite de l’ordre et de la régularité semble néanmoins être mise au défi par la gigantesque canopée d’entrée, qui résulte d’un geste de renversement de la vaste toiture des trois volumes.

Après l’effondrement des structures causé par le tremblement de terre de 1976, Valle a attaché les piliers ensemble au moyen de tirants de métal qui ont rendu cette image de “montage” d’éléments de construction préfabriqués encore plus évidente. Atteignant un équilibre subtil entre l’affirmation d’un ordre constructif et le geste “expressionniste”, avec les bureaux Fantoni Valle a produit l’oeuvre la plus mature et significative parmi celles impliquées dans sa poursuite d’une nouvelle expression architecturale utilisant des parties préfabriquées.

Avec sa référence aux temples de Paestrum pour le design des bureaux Fantoni, Valle n’était pas tant intéressé par la forme architecturale que par la forte relation établie entre l’architecture et le paysage. La mémoire personnelle d’une telle relation par conséquent actée comme un stimulus pour définir la présence établie de la nouvelle architecture, similaire à ce qui est déjà arrivé pour les bureaux Zanussi – dessinés en relation au souvenir d’un barrage – ou des thermes d’Arta – reliés au souvenir d’un château. (...)”

Gestes picturaux et volumes élémentaires ont aussi été utilisés par Valle dans une série de projets plus tardifs à l’intérieur du périmètre de l’usine Fantoni : il a enveloppé uniformément de bleu sombre l’ancienne usine, et réutilisé pour le nouveau bâtiment les mêmes panneaux de remplissage que pour le projet Dapres, avec une couleur gris sombre, tandis qu’il s’est éloigné des figures orthogonales et géométriques usuelles pour deux autres unités de production, dessinées en 1985-86, pour lesquelles il a proposé, pour la première fois, des coupes formées d’un triangle équilatéral et d’une arche gothique. Il a par la suite fait évoluer l’entrée du complexe avec l’extension de la réception (1995-96), marquée par la présence sculpturale d’une tour anémométrique, et avec le volume elliptique de l’auditorium et les espaces de démonstration (1996) qui émergent de la clôture de l’usine.”

(M.S.S. p. 167-170)



Figure N9
Image P.E.A.



Figure N10
 Vue sur le pavillon d'entrée
 Image P.E.A.

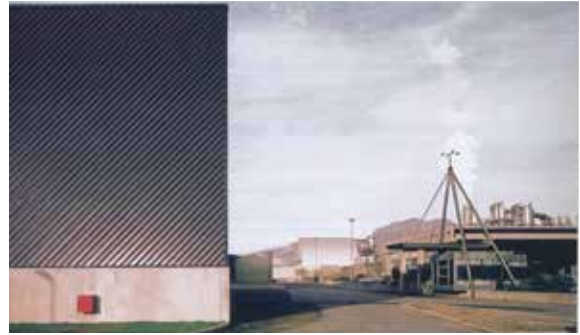


Figure N11
 L'entrée du complexe en 1972
 Image M.S.S.



Figure N12
 Renforts ajoutés après le tremblement
 de terre de 1976
 Image M.S.S.

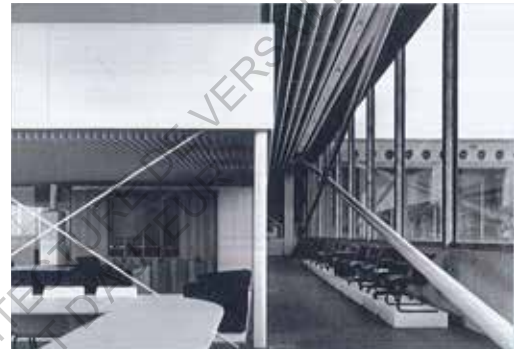


Figure N13
 Vue intérieure des bureaux
 Image M.S.S.



Figure N14
 Le tunnel - la verrière du tunnel - Vue sur un escalier d'accès à la mezzanine
 Image P.E.A.



Figure N15
Image M.S.S.



Figure N16
Vu sur les bâtiments de stockage des copeaux
Image M.S.S.

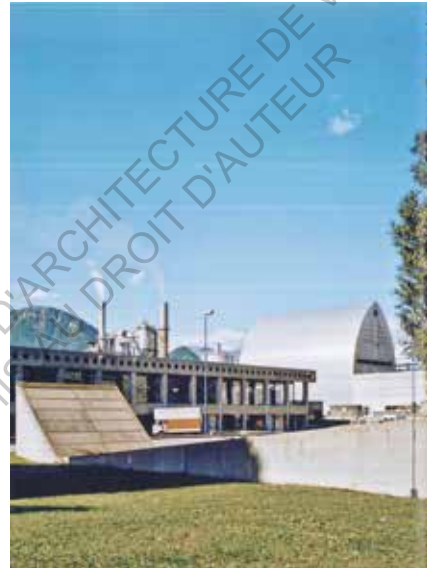


Figure N17
Vue sur la « cathédrale »
Image M.S.S.



Figure N18
Image M.S.S.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche O

Mairie de Casarsa (1972-74)



Figure O3
Façade sur rue
Image M.S.S.



Figure O4
Entrée des bureaux
Image P.E.A.

Figure O2
Plan de l'étage semi-enterré, plan du premier étage, coupe transversale
Image P.E.A.



Figure 05
Vue sur l'escalier d'accès à la salle du conseil
Image P.E.A.



Figure 06
Vue sur l'allée centrale
Image M.S.S.



Figure 07
Vue sur la façade côté gare
Image P.E.A.



Figure 08
Vues sur la salle du conseil
Image P.E.A.



« Depuis la gare, la rue descend en direction de la mairie. Trois bâtiments sont situés sur une plateforme couverte par la végétation, qui est aussi traversée par une allée piétonne : à gauche, les volumes bas des bureaux, et à droite le volume plus haut de la salle du conseil. En montant la rampe vers la plateforme, on remarque les divers ancrages au sol des bâtiments : tandis que les bureaux, sur deux niveaux, émergent d'une excavation, la salle du conseil semble s'élever au-dessus d'un haut portique. L'entrée des bureaux se trouve le long d'un mûr de clôture qui se penche de 45° pour former un pont placé au-dessus d'un "fossé".

En montant plusieurs marches, on entre dans la partie centrale, ouverte au public, éclairée par des verrières zénithales. Les bureaux périphériques sont éclairés par des fenêtres en bandeau protégées à l'extérieur par des brise-soleils sur les côtés sud et ouest. Les deux escaliers obliques connectent le niveau des bureaux au demi sous-sol utilisée pour le stockage et les archives, directement accessibles depuis une petite cour de service qui communique avec la rue latérale. L'accès à la salle du conseil est assuré par d'autres escaliers obliques : deux sont reliés à l'esplanade extérieure pour l'entrée du public, et un troisième est en relation directe avec la salle pour les assemblées du conseil municipal.

Les visiteurs passent de l'étroit et sombre espace des tunnels latéraux au vaste et lumineux volume de la salle. La lumière passe à travers de larges ouvertures triangulaires placées au-dessus des escaliers : les deux baies se font face, mais avec une pente contraire, créant une division assymétrique de la lumière. Cette source de lumière particulière marque les murs et, combinée avec l'orientation oblique de la toiture et la disposition du mobilier, elle déclenche un effet perceptif de déformation optique du volume parallélépipédique de la salle : les angles droit sont atténués et les murs semblent se courber, ce qui donne l'impression d'être dans un espace avec un plan elliptique».

(M.S.S. p. 154)



Figure O9
Rampe piétonne
Image P.E.A.

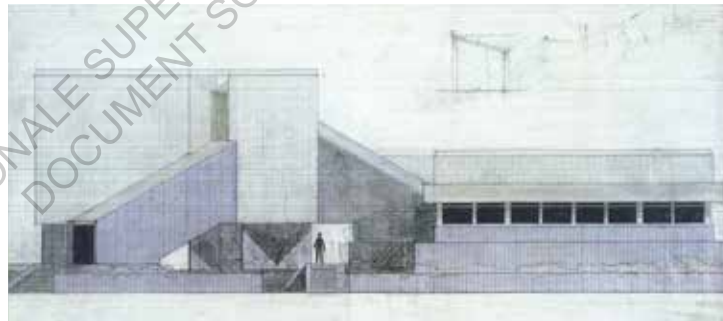


Figure O10
Elévation nord
Image P.E.A.



Figure 011
Image O.P.



Figure 012
Image O.P.



Figure 013
Image O.P.



Figure 014
Image O.P.



Figure 015
Image O.P.



Figure 016
Image O.P.

Figure 017
Image O.P.

Fiche P

Mairie de Fontanafredda (1973-81)

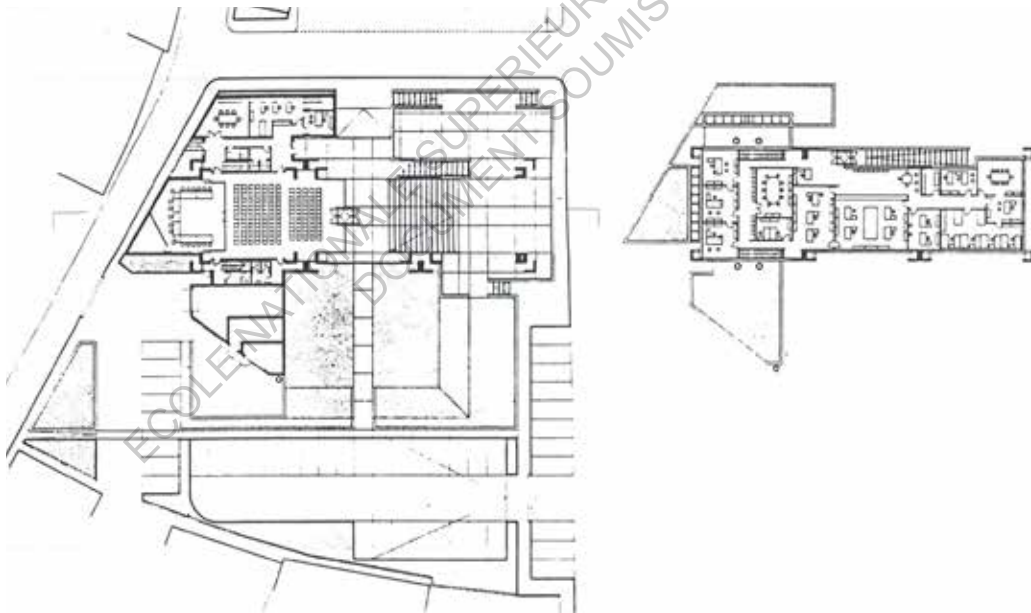


Figure P2

Vue depuis le parking, coupe longitudinale, plan de l'étage inférieur, plan de l'étage supérieur
Images P.E.A.



Figure P3
Façade principale
Image P.E.A.



Figure P4
Rampe d'accès aux bureaux
Image P.E.A.

“(…) les mairies de Sutrio et Fontanafredda représentent le plus haut degré de maturité de la recherche “minimaliste” de Valle (…)”

“Pour la mairie de Fontanafredda Valle a créé trois volumes juxtaposés, et non plus un simple objet aux accents minimalistes, atteignant une plus grande complexité dans les relations entre les différentes parties de l'édifice, et entre l'édifice lui-même et son contexte.

En termes structurels le bâtiment a été conçu comme une juxtaposition de trois “tables” qui abritent trois autres “tables” plus petites supportant le niveau des bureaux : également mise en oeuvre pour des raisons sismiques, cette structure propose une version minimaliste du jeu des ‘poupées russes’ mais dans un sens déformé ou ambigu, du fait de la nécessité structurelle de solidariser la structure externe à la structure interne au premier étage.

Autour de l'édifice, placé transversalement à la rue principale, le terrain a été aménagé pour accueillir un parking et un petit jardin situés en contrebas, tandis que les volumes techniques ont été naturellement traités comme des “rochers” minimaux qui auraient “poussés” depuis le sol, couverts par la végétation.

Ce traitement du sol correspond aussi à la logique des trajets : tandis que l'axe de traversée à travers la parcelle descend et passe sous le bâtiment – qui par conséquent semble être un pont au-dessus de l'axe – et arrive à la zone de stationnement en contrebas, le chemin d'accès aux bureaux se développe longitudinalement via une rampe qui part de la plaza-podium placée au carrefour de deux rues. Démontrant de formidables aptitudes compositionnelles, Valle a utilisé le dynamisme du dessin en diagonale de la rampe pour mettre en mouvement toute la façade donnant sur la place, l'indiquant clairement comme la façade principale : en retirant les piliers externes, il a introduit une forte exception structurelle traduite en une large ouverture qui par conséquent donne une certaine théâtralité à l'accès longitudinal du bâtiment. Dessinant cette exception avec une très grande précision, Valle a semblé témoigner, cependant, d'un état d'esprit très différent de celui qui l'a conduit à expérimenter une ‘esthétique de la répétition’ avec les écoles Valdadige, et peut-être même voisin de l'héroïsme structurel manifesté avec les bureaux Zanussi : comme pour les bureaux Zanussi, la mairie de Fontanafredda s'apparente à une oeuvre hyper-dessinée, avec un traitement raffiné de la surface du béton et une série de variations le long de la façade qui mettent au défi le principe d'essentialité sur lequel se fonde l'édifice. Pour cette oeuvre, mais aussi la mairie de Sutrio – où nous pouvons observer de subtiles assymétries dans le dessin des cadres et des fins marqueurs d'étages sur la surface de béton – Valle a démontré que le désir de mettre l'accent sur les relations entre l'objet et son contexte ne devait pas nécessairement exclure le soin apporté à la qualité spécifiquement tectonique du bâtiment lui-même.”

M.S.S. p. 178



Figure P5
Image O.P.



Figure P6
Image O.P.



Figure P7
Image O.P.



Figure P8
Image O.P.



Figure P9
Image O.P.



Figure P10
Image O.P.



Figure P11
Image O.P.



Figure P12
Image O.P.



Figure P13
Image O.P.



Figure P14
Image O.P.



Figure P15
Image O.P.



Figure P16
Image O.P.



Figure P17
Image O.P.



Figure P18
Image O.P.



Figure P19
Image O.P.



Figure P20
Image O.P.

Fiche Q

Bureaux Zanussi (1957-61)



Figure Q2
Dessin de présentation, 1959
Image M.S.S.

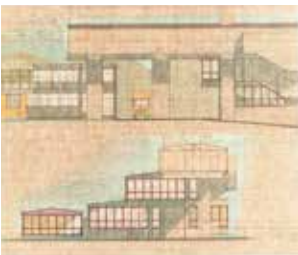


Figure Q3
Dessin de présentation, 1959
Image M.S.S.



Figure Q4
Couverture du Architectural Design
de mars 1964
Image M.S.S.



Figure Q5
Vue de la salle d'exposition
Image M.S.S.

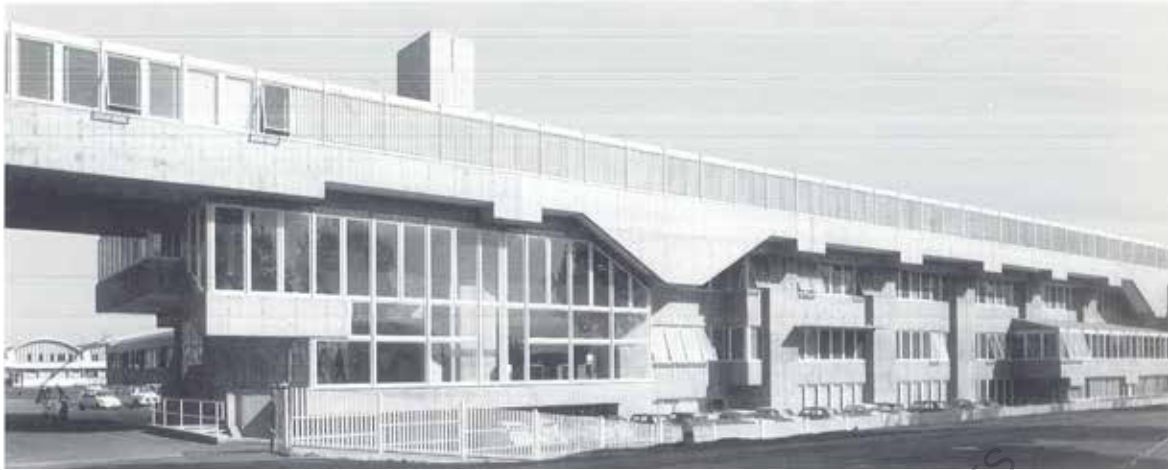


Figure Q12
Façade sud
Image P.E.A.



Figure Q13
Façade nord
Image P.E.A.



Figure Q14
Corridor et escalier du 2^e étage
Image P.E.A.



Figure Q15
Façade sud
Image M.S.S.

“ A travers la projection sur la façade du rythme structurel du bâtiment, mais aussi la différenciation claire entre la structure porteuse “lourde” et la “légèreté” des éléments supportés, Valle a significativement augmenté la complexité de l’enveloppe du bâtiment.” (...)

“(…) désormais Valle semble faire référence à l’esprit “héroïque” des grandes oeuvres architecturales, à travers cette architecture de porte-à-faux accentués qui déclenchent de nouvelles associations visuelles, comme l’arrière d’un stade ou les stands d’un amphithéâtre de verre face au paysage de l’usine. (...)”

“Les bureaux Zanussi, émergeant d’une programmation architecturale industrielle, incarnent de surprenantes qualités de raffinement tectonique, visibles en particulier à l’interface entre la structure porteuse “lourde” en béton apparent, rythmée par le dessin des coffrages métalliques groupés verticalement, et la structure portée “légère” d’un bandeau vitré continu.”

(M.S.S. p. 109)

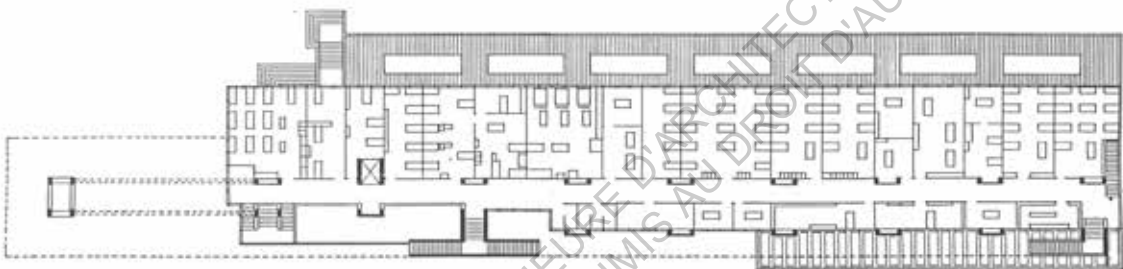
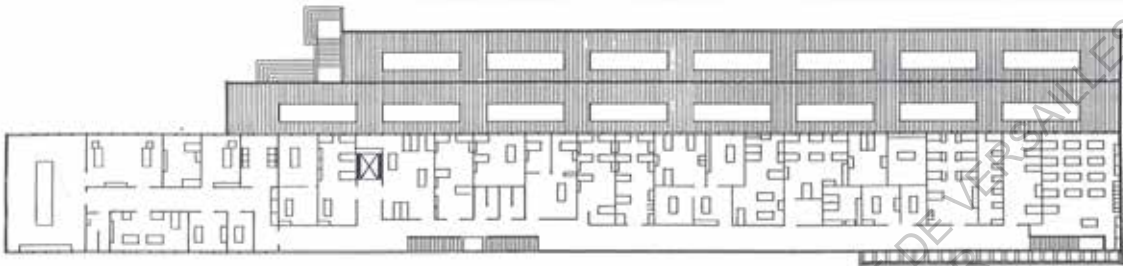
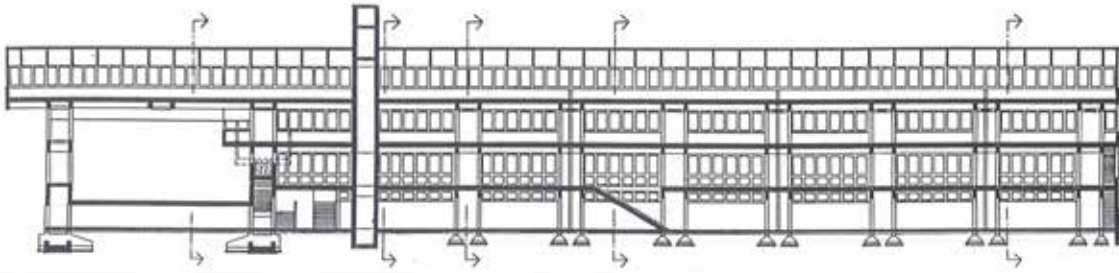


Figure Q6
Plans du RDC, 1er étage,
2e étage, coupe longitudinale
Image P.E.A.

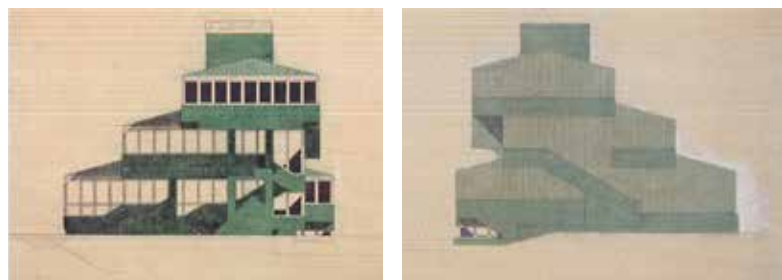


Figure Q7
Façade ouest, façade est
Image M.S.S.

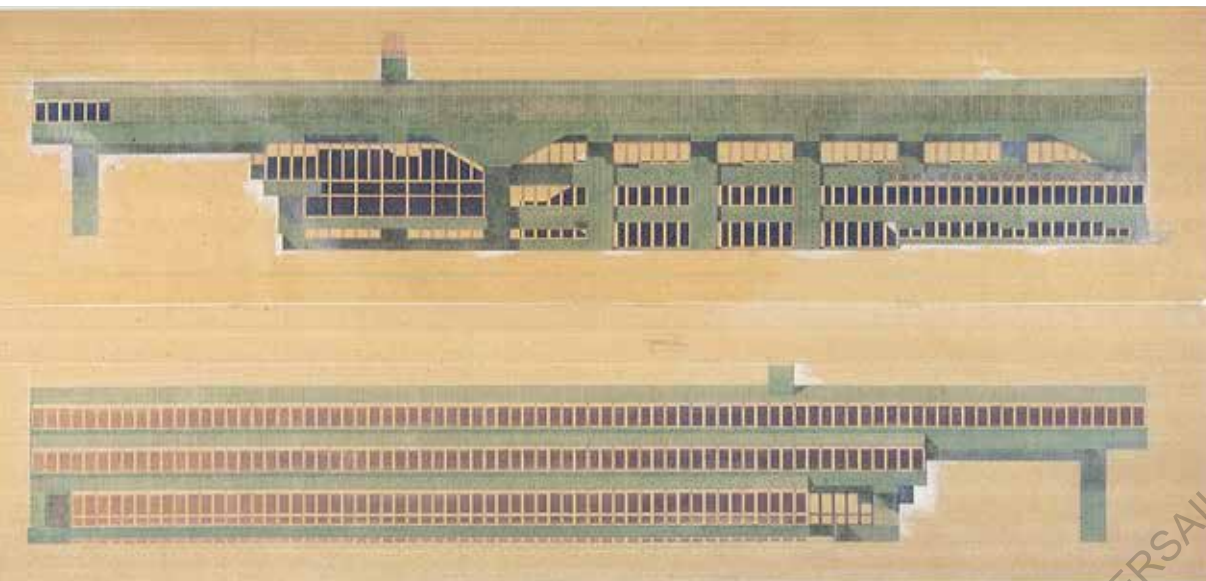


Figure Q8
Façade nord et sud
Image M.S.S.

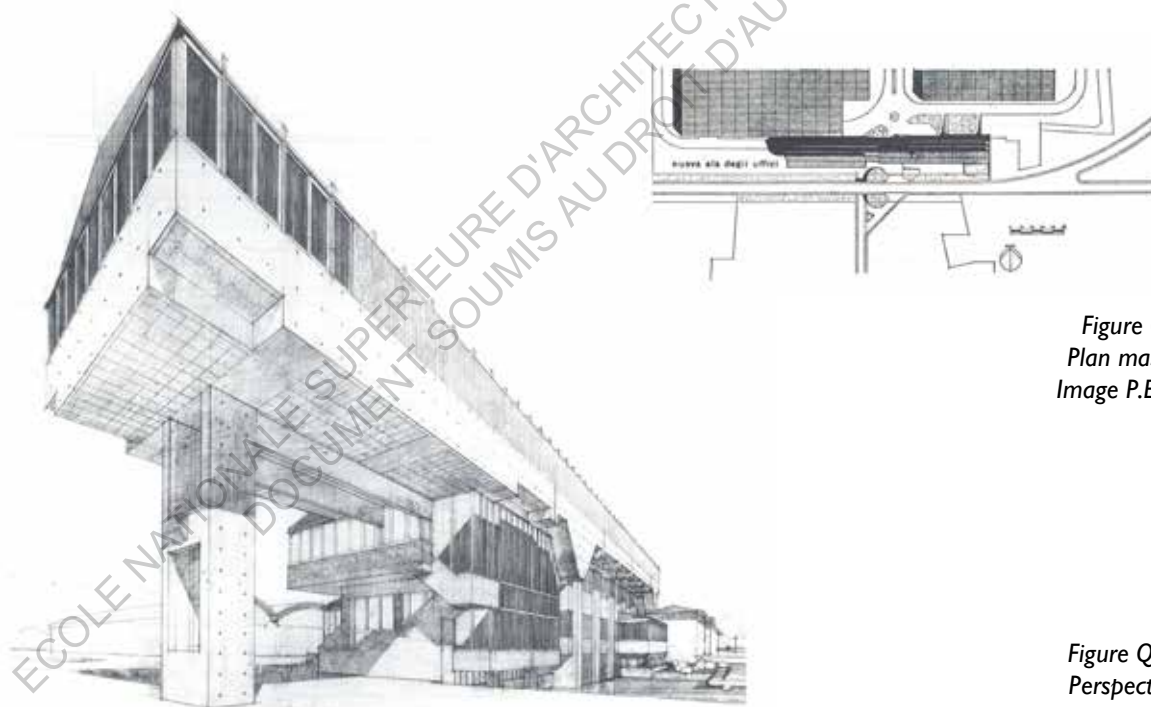


Figure Q9
Plan masse
Image P.E.A.

Figure Q10
Perspective
Image P.E.A.

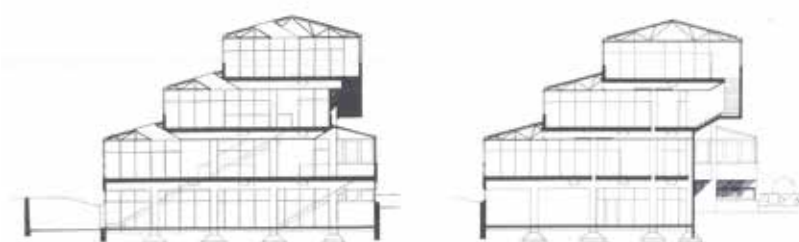


Figure Q11
Coupe AA, coupe BB
Image P.E.A.

« Pour ceux qui passent rapidement sur la route de Pontebbana, qui entre à Pordenone en venant de Venise, la vue sur le bâtiment ressemble à un long et haut mur, rythmé par la structure porteuse, formant un fort contraste avec la séquences de maisons et de hangards des deux côtés de la route. Autour du bâtiment une fosse contient les parkings, créant un espace de médiation par rapport à la rue qui accentue la perception visuelle d'une sorte de barrage solidement ancré dans le sol. L'interruption de la structure porteuse forme une large passerelle permettant de jeter un oeil sur le monde de l'usine.

Passé cette limite, on découvre la coupe intrigante des terraces qui évoque l'image d'un empilement de hangards ; ou de serres industrielles depuis lesquelles observer le "spectacle de la production". Cette coupe autorise chaque niveau de bureau – orientés au Nord – à faire usage de l'éclairage zénithal. L'escalier à l'angle mène au hall d'entrée, où le regard est guidé par la lumière intense qui traverse la grande baie vitrée au sud de l'espace d'exposition en double hauteur : dans cet espace il est possible de lire l'agencement du bâtiment, révélé en premier lieu par les escaliers construits directement dans la structure porteuse à double piliers.

L'expérience de visite évolue à chaque niveau : s'élevant depuis le rez-de-chaussée, un premier escalier donne la mesure de la profondeur de l'espace d'exposition, le long duquel les visiteurs peuvent marcher grâce à un couloir au premier étage, jusqu'à un escalier menant au deuxième étage. L'expérience devient alors plus intime, comme les passages à l'intérieur des murs des châteaux, et on a la sensation du porte-à-faux : émergeant au-delà de l'alignement de la façade défini par les niveaux d'en-dessous, le trajet se poursuit vers le haut jusqu'à atteindre le couloir du deuxième étage, dans une position décalée.

A travers cette différenciation des trajets par niveau, mais aussi la nette orientation du bâtiment vers la lumière du nord, il est possible pour les visiteurs de ressentir immédiatement où ils sont et où ils vont.

L'image externe du bâtiment a peu changé pendant plus de 50 ans. Même à l'intérieur des bureaux, le caractère initial de l'architecture de Valle a été maintenu, marqué par la sobre élégance des matériaux – les sols composites avec couverture des joints en laiton, les piliers de béton apparent et les escaliers avec des angles recouverts de bois, les plafonds suspendus avec panneaux en fibre minérale, les cloisons métalliques avec traverses en bois et verre – et par la discrétion de l'ameublement, certains meubles étant des originaux.

D'un autre côté, le contexte du complexe industriel, duquel le bâtiment a été un moment donné la seule entrée, a grandement changé. Avec la forte croissance de Zanussi et la création du dénommé "axe équipé" qui inclut une nouvelle réception et une série de structures de bureaux et services, le bâtiment de bureaux a perdu sa signification de portail vers l'usine, car depuis, cette entrée est utilisée seulement par les managers qui travaillent dans ce bâtiment."

(M.S.S. p. 116)



Figure Q16
Perspective sur rue
Image M.S.S.



Figure Q17
Image O.P.



Figure Q18
Image O.P.



Figure Q19
Image O.P.



Figure Q20
Image O.P.



Figure Q21
Image O.P.



Figure Q22
Image O.P.



Figure Q23
Image O.P.

Fiche R

Centre administratif de Pordenone (1972-82)

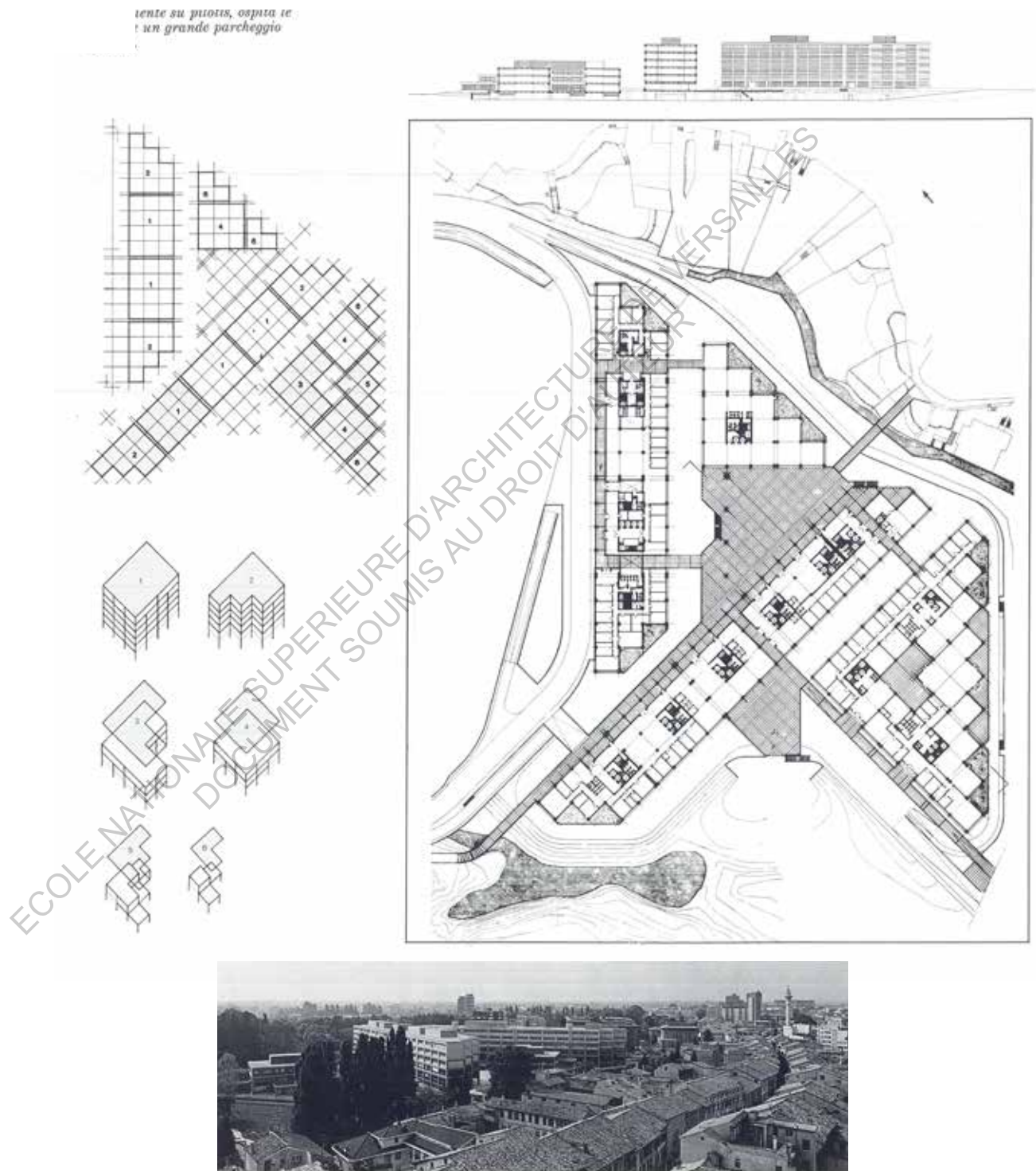


Figure R2
Vue depuis le centre historique, Plan du 1er étage, Plan schématique, Coupe transversale A-A
Image P.E.A.



Figure R3
La vallée du côté du centre historique
Image P.E.A.



Figure R6
Vue en arrivant de la gare
Image P.E.A.



Figure R4
La place centrale
Image P.E.A.



Figure R7
Elevation et coupe sur un bâtiment linéaire
Image P.E.A.

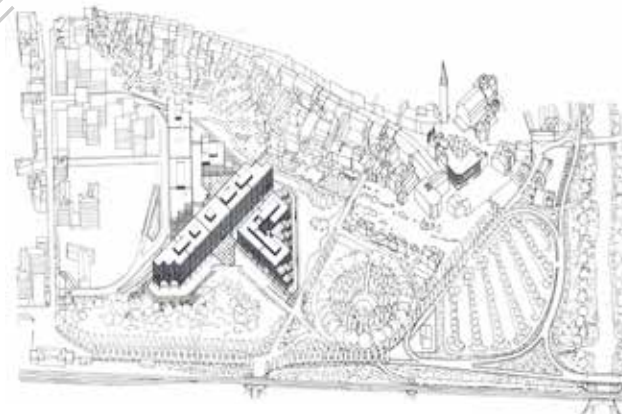


Figure R5
Axonométrie avec le centre historique
Image P.E.A.



Figure R8
Vue en arrivant du centre historique
Image P.E.A.



Figure R9
Image O.P.



Figure R10
Image O.P.



Figure R11
Image O.P.



Figure R12
Image O.P.



Figure R13
Image O.P.



Figure R14
Image O.P.



Figure R15
Image O.P.



Figure R16
Image O.P.



Figure R17
Image O.P.



Figure R18
Image O.P.



Figure R19
Image O.P.



Figure R20
Image O.P.



Figure R20
Image O.P.



Figure R20
Image O.P.



Figure R20
Image O.P.



Figure R20
Image O.P.

Fiche S

Caisse rurale et artisanale d'Azzano Decimo (1987-89)



Figure S2
Image M.S.S.

“Immédiatement après la livraison de la Banca Commerciale Italiana à New York, Valle a construit trois petits bâtiments en contexte rural ou petites villes, qui confirment de nouveau son intérêt pour la valeur représentative de l’architecture. La Cassa Rurale ed Artigiana d’Azzano Decimo (1987-89) est l’exemple le plus intéressant, avec une relation sereine au contexte urbain – une réponse au besoin d’ajouter une certaine qualité à l’angle d’une place dans une zone en expansion urbaine – ainsi qu’une façon raffinée de convoquer les règles classiques de l’architecture : un plan tripartite, comme celui d’une basilique, et des caractéristiques notables incluant la composition verticale des élévations, partagées rigoureusement en deux avec de claires limites entre la base en brique et la partie supérieure en crépi blanc, marqué par des bandes de pierre Piasentina (note 8 p. suivante). Valle a introduit de subtiles interruptions de symétrie dans cet arrangement “classique”, particulièrement du côté tourné vers la place – où le traitement courbe de l’angle et la déformation de l’auvent d’entrée se distinguent – mais aussi dans le parvis surélevé qui poursuit le plan du bâtiment vers l’extérieur et semble être érodé par une parcelle avec des alignements d’arbres et une forme courbe – presque un hommage aux formes organiques utilisées par Alvar Aalto.

Francesco Moschini avait correctement noté un caractère loosien de ce petit bâtiment par Valle (note 9), mais ce caractère pourrait aussi résulter de l’influence de certaines oeuvres d’Alvaro Siza, en particulier la “loosienne” maison Avellino Duarte à Ovar (1981-85), conçue durant les mêmes années comme une interprétation “minimaliste” de compositions “classiques”. Valle lui-même a indiqué une autre référence, mentionnant “les banques de Sullivan, qui sont du même type que les miennes, populaires, rurales. Elles sont très belles, non pas des monuments mais une représentation de ceux qui les ont pensées et du moment où elles ont été faites, et elles continueront à peser leur poids dans le futur.” Ces petites banques de Sullivan, que Valle avait visité lors de son premier voyage en Amérique en 1952, étaient faites

“de la désespérément solide banalité de l'arrière-pays Américain”, et représentaient le point d'acmé de la dernière phase de la carrière du maître Américain (1909-20).

Outre la similarité avec le contexte “populaire et rural” des projets, ces bâtiments extraordinaires de Sullivan méritent aussi d'y porter attention du fait d'une relation très particulière entre la rigueur cartésienne de la composition volumétrique et la richesse tectonique de la texture en maçonnerie. Il est intéressant, par exemple, de comparer la Cassa Rurale d'Azzano Decimo avec la People's Savings Bank à Cedar Rapids, Iowa (1909-11), la plus importante de ces petites banques par Sullivan, acclamée du temps de leur construction comme “l'évènement le plus intéressant qui a lieu dans l'architecture américaine aujourd'hui” : de subtiles affinités linguistiques émergent dans la base partagée en brique rythmée de bandes horizontales – en pierre pour le bâtiment de Valle, et avec un motif de briques distinct pour celui de Sullivan ; dans le plan en basilique ; mais aussi dans la séquence de baies verticales avec un rythme serré, reposant sur un seuil continu.

Il est intéressant que Valle, commentant ces oeuvres, a affirmé qu'elles n'étaient “pas des monuments”, alors qu'en réalité le caractère sacré, presque funéraire des bâtiments de Sullivan était plutôt clair. Néanmoins, nous pouvons interpréter cette affirmation intrigante de Valle en terme d'intégration positive de l'architecture au contexte d'une petite ville rurale : malgré la référence à des images raffinées et sacrées, ce sont des édifices qui s'arrangent pour exprimer une valeur presque ‘domestique’ et ‘quotidienne’ dans leur identité de bâtiment public, et qui sont par conséquent sans arrogance, sans effet forcé d'éléments “hors d'échelle”.

M.S.S. p.216-217

Note 8 p. 222 :

« Luciano Testa a proposé une interprétation suggestive de cette façade, insistant sur l'architecture horizontale marqué du bâtiment, souligné par les six bandes dont seulement une, entre les briques et le crépi, avait effectivement pour fonction d'indiquer la structure interne, tandis que les autres avait une fonction “ornementale” : “Une addition répétitive qui, reprise avec élégance par la corniche comme un pléonasme, appuie l'horizontalité du bâtiment, et qui, juxtaposée avec l'opposition rustique / lisse fait référence à la technologie du travail de maçonnerie”. (TESTA Luciano, “I materiali dell'opera : le pietre dell'oblio”, Anfione Zeto, 6-7, 1990-91, pp.92-9).»

Note 9 p. 222 :

« Francesco Moschini explique que “ce qui incite à faire référence à Loos n'est pas l'assonance d'éléments formels, ni la référence à la tombe et au monument... mais plutôt la spécificité du commentaire sur la tradition qui se trouve dans le travail de l'architecte viennois et celui du bâtiment d'Azzano Decimo qui institue des liens différents et plus réflexifs avec le contexte”.»



Figure S3
The People Savings Bank of Cedar Rapid, Iowa - L. H. Sullivan
Image urbanremainschicago.com



Figure S4
Image O.P.



Figure S5
Image O.P.

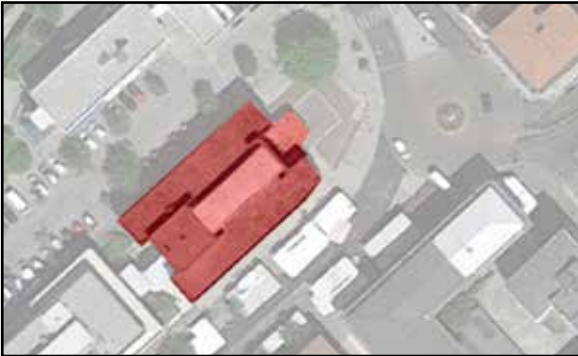


Figure S6
Vue satellite
Image Google / O.P.



Figure S7
Image O.P.



Figure S8
Image O.P.



Figure S9
Image O.P.



Figure S10
Image O.P.



Figure S11
Image O.P.



Figure S12
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Fiche T

Centre logistique Bergamin (1978-80)



Figure T2
Image M.S.S.



Figure T3
Image M.S.S.



Figure T4
Image M.S.S.



Figure T5
Image M.S.S.



Figure T6
Image M.S.S.

« Le complexe Bergamin se distingue dans la campagne le long de l'autoroute Postumia, entre Venise et Trieste, grâce à la couleur rouge caractéristique de sa façade en tôle. Après avoir passé la clôture, sur la route d'accès on croise d'abord le parking du personnel, configuré comme un séquence de "salles vertes" enclouonnées de haies de charmes, et le centre de service sur la droite, atteint au moyen d'un auvent de tubes métalliques et de verre, tourné à 45° par rapport au bâtiment. Ici on entre par une cour ouverte dont la forme irrégulière est marquée par la présence du cylindre de la salle d'entraînement et par l'orientation du mur de gauche, légèrement tourné par rapport à la disposition orthogonale du bâtiment. Dans le hall d'entrée le regard est immédiatement attiré par la lumière vive venant de la cour carrée sur la gauche, résultant de l'organisation des bureaux selon des volumes en L autour de quatre cours carrées concaténées. Les cours se distinguent par leur aménagement paysager, avec deux teintes de pierre – rouge ou noire – et quatre type d'arbres (liège, arbousier, aubépine, grenade). Les murs périphériques sont perforés à leur base pour offrir une vue du paysage, contribuant à donner à l'environnement de travail le caractère d'un espace cosy et domestique. »

(M.S.S. p. 190)



Figure T7
Image M.S.S.



Figure T8
Image O.P.



Figure T9
Image O.P.



Figure T10
Image O.P.



Figure T11
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Chapitre 3

2. PISTES POUR UNE RECONSTITUTION RETROACTIVE D'UNE GRAMMAIRE FORMELLE

Dans les fiches suivantes nous avons tenté de retrouver quelques règles ayant présidées à la mise en forme des projets de Gino Valle, qui, tout autant qu'elles bornent l'expression de la créativité de l'architecte, lui offrent une grande liberté, comme en témoignent les édifices visités.

Ces paramètres pourraient constituer une sorte de « grammaire » formelle, qui évoluerait et s'enrichirait tout au long de la carrière de l'architecte, correspondant à la part de la « culture de projet » qui lui est propre.

Le « vocabulaire » formel qui en découlerait, même s'il ne serait qu'en partie relié à l'ornement au sens académique du terme, n'en constituerait pas moins, à nos yeux, une certaine forme d'ornement des oeuvres, qui renforcerait leur compréhension, véhiculerait une symbolique, leur donnerait un « visage ». En effet, comme le souligne A. Picon, « *l'architecture est ce qui se produit lorsque les bâtiments semblent acquérir un visage; l'ornement fait figure de masque (...) qui participe à l'émergence de ce visage* »¹.

Les fiches suivantes proposent des exemples qui nous paraissent significatifs pour chacune des thématiques retenues.

Les édifices choisis pour illustrer tel ou tel facteur ne lui sont toutefois pas réductibles ; l'architecte semble puiser son inspiration à de multiples sources pour chaque projet, en modulant l'importance de chacune selon l'importance qu'il voudrait lui donner pour servir son propos.

1 PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 70

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le grand paysage

L'architecture de Gino Valle, comme l'ont montré les auteurs de sa dernière monographie, est bien souvent en dialogue avec l'environnement le plus large, au détriment parfois, et de façon assumée, de l'environnement plus proche.

De ce dialogue fructueux émerge parfois une forme étonnante, et toujours spécifique.

A Arta, l'envolée de marches de la **Kursaal** répond aux pentes des montagnes.

Les **100 logements IACP** entrent en relation avec la grande étendue de la plaine environnante plutôt qu'avec leur contexte direct.

Les **établissements Fantoni** s'inscrivent également dans une échelle magistrale et évoquent l'image d'un temple antique, en dialogue avec les montagnes et le large torrent Tagliamento qui passe dans la plaine.



*Kursaal d'Arta
Image P.E.A.*

*100 Logements IACP
Image O.P.*

*Fantoni
Image M.S.S.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

L'environnement proche

L'adaptation spécifique du projet au site, chez Gino Valle, concerne aussi dans de nombreux exemples le contexte, urbain ou rural, plus proche du projet.

En plus de fournir une réponse efficace aux nécessités pratiques du site, l'architecte y puise une inspiration qui vient enrichir le projet d'une symbolique et d'un propos sur son environnement proche.

L'immeuble INA génère une « poétique de la tension » entre création moderne et existant vernaculaire.

L'immeuble Via Mercatovecchio, qui s'inscrit dans un courant important de la recherche architecturale italienne concernant l'insertion dans un contexte historique, poursuit le long processus d'évolution de la typologie de la maison de marchand à Udine. Pour les **logements sociaux à Buia**, « c'est à partir de l'interprétation du site, traversé par une route menant à un cimetière néoclassique, que Valle a obtenu les principes fondamentaux de la disposition du petit collectif de 42 unités », recréant un lien symbolique entre la ville et son cimetière.



*Immeuble INA
Image M.S.S.*

*Immeuble via Mercatovecchio
Image M.S.S.*

*Logements sociaux à Buia
Image P.E.A.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La culture constructive

Architecte praticien, formé au chantier dès son plus jeune âge dans l'atelier de son père, Gino Valle possède une connaissance fine des techniques de construction et des savoir-faire des artisans, qui lui permet de pousser leur travail à sa meilleure expression. Nous avons pu, et cela constitue le coeur de nos observations du chapitre 2, détailler le raffinement tectonique dans ses oeuvres, au sens du terme théorisé au XIXe siècle par Gottfried Semper, puis par Kenneth Frampton au XXe. Pour Valle, tous les éléments de construction sont une ressource expressive : qu'il s'agisse des cheminées, des trous de banche des parois en béton, du calepinage des briques, des couvertines ou du revêtement de sol, l'élément constructif est convoqué à de multiples échelles dans chaque oeuvre visitée, pour servir un propos formel ou symbolique tout autant qu'en réponse à des nécessités techniques.

Il peut constituer une ressource pour renforcer l'expressivité du bâtiment, a fortiori quand celle-ci ne se traduit que plus faiblement dans la forme globale du bâtiment par exemple : ainsi des 100 logements IACP et de l'allure textile de leur façade grâce à la mise en scène des joints creux entre les éléments préfabriqués ; ainsi du centre administratif de Pordenone et de son raffinement tectonique poussé, détaillé dans notre analyse du chapitre 2.

La maîtrise constructive de Valle concourt particulièrement à l'agrément de bâtiments comme la **mairie de Fontanafredda**, qui, bien que loin d'être dépourvue de puissance expressive dans son allure générale, en acquiert un supplément dans le travail ciselé de la « peau » du bâtiment. Pour la **Casa Nicoletti**, la réflexion très fine sur le rapport entre ossature et revêtement confère une dynamique saisissante à la façade du bâtiment. Dans le cas de l'**immeuble via Marinioni**, l'accent est porté sur la poutre treillis à l'angle de l'immeuble, dessinée avec une grande liberté mais rendant bien visible la descente de charges et exprimant, par là même, l'ambition du saut d'échelle réalisé d'avec le tissu historique environnant.



*Mairie de Fontanafredda
Image M.S.S. (détail)*

*Maison Nicoletti
Image O.P.*

*Immeuble via Marinioni
Image O.P.*



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

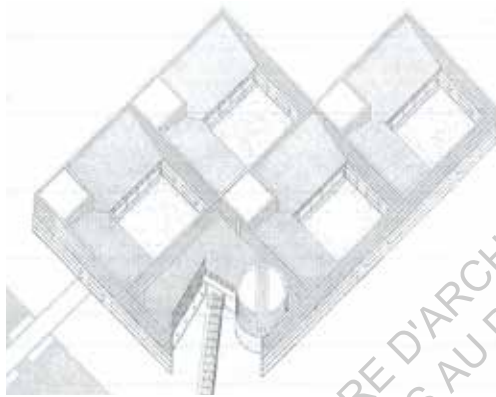
L'usage

Le programme, ou l'usage, sont chez l'architecte une autre source d'inspiration formelle.

Les cours carrées des **établissements Bergamin** confère aux espaces de bureaux la luminosité nécessaire et une atmosphère quasi « domestique ».

Les formes les plus caractéristiques au sein du **complexe Fantoni** sont obtenue par le programme : qu'il s'agisse du cylindre de l'auditorium, de l'ogive de la « cathédrale », ou ci-dessous des prismes des entrepôts pour les copeaux de bois, qui par leur forme permettent aux copeaux d'être stockés de la façon la plus efficiente.

Les axes de circulation qui traversent la **mairie de Casarsa** président à la disposition des trois corps de bâtiment, et lui attribuent une allure dynamique.



*Centre logistique Bergamin
Image M.S.S.*

*Complexe Fantoni
Image M.S.S.*

*Mairie de Casarsa
Image M.S.S.*

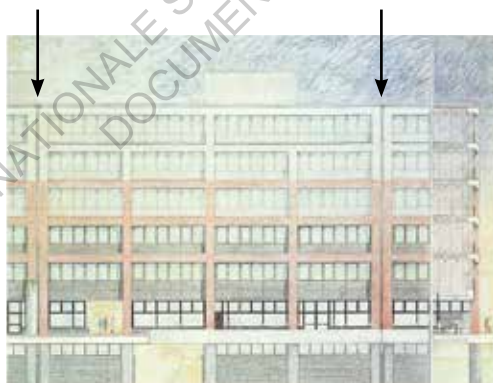
ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Le milieu

Les caractéristiques physiques du milieu apportent leur lot de contraintes constructives, mais celles-ci peuvent s'avérer une ressource supplémentaire pour la créativité.

Ainsi du climat : les été peuvent être très chauds au Frioul, et il est nécessaire de se protéger du soleil. Les masques solaires générés par les avancées de toitures en pente pour **l'école de Sutrio** ou les brises-soleils de la **mairie de Sutrio** remplissent cette fonction, en plus d'ajouter un caractère à ces édifices.

La géologie peut également être convoquée, puisque le Frioul est une région sismique ; pour se prémunir des conséquences des tremblements de terre il est utile de fragmenter les grands édifices en plusieurs parties, la coupure verticale pouvant alors constituer un élément de rythmique de la façade, comme pour le **centre administratif de Pordenone**. Les contreventements s'avèrent aussi essentiels, comme ceux ajoutés par Gino Valle aux établissements Fantoni après le tremblement de terre de 1976, qui leur ont conféré une puissance expressive supplémentaire.



*Ecole de Sutrio
Image P.E.A.*

*Mairie de Sutrio
Image O.P.*

*Centre administratif de Pordenone
Image M.S.S. - Détail O.P.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La culture architecturale

La culture générale, et plus spécifiquement la culture architecturale, est une ressource puissante de la culture de projet. Partagée avec les autres personnes sensibilisées à ces référents, elle lui donne une ouverture sur le monde.

Qu'il puise dans les ressources de l'ornement de loosien avec la **banque d'Azzano Decimo**, dans l'image archétypale de la maison tout autant que dans les maisons de F. L. Wright pour la **Casa Manzano**, ou dans les principes du Feng Shui chinois pour le **Monument à la Résistance**, Gino Valle convoque sans cesse des éléments d'une culture partagée pour enrichir ses oeuvres.



*Casa Rurale ed Artigliana, Azzano Decimo
Image O.P.*

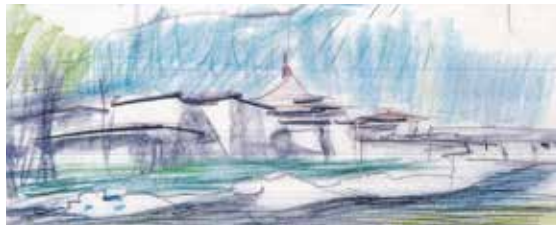
*Monument à la Résistance,
Image M.S.S.*

*Maison Manzano,
Image M.S.S.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

La réminiscence

Souvenir de la silhouette d'un chateau entre Florence et Bologne pour les **thermes d'Arta**, du temple d'Hera à Paestrum pour les **établissements Fantoni**, réminiscence d'un barrage pour les **établissements Zanussi**... Une culture plus personnelle, subjective mais tout aussi juste car indissociable de l'expérience de vie de l'architecte et de la construction de sa personnalité, est aussi appelée à ajouter son supplément d'âme au projet.



Thermes d'Arta
Image M.S.S.

Etablissements Fantoni,
Image M.S.S.

Etablissements Zanussi,
Image O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion

Notre quête de l'ornement dans l'oeuvre de Gino Valle s'est appuyée sur la visite de 19 de ses oeuvres dans sa région natale du Frioul. Depuis Udine jusqu'aux alpes Carniques, et à la ville de Pordenone plus à l'Ouest, ce voyage nous a permis de découvrir les oeuvres architecturales dans leur contexte et à l'échelle du grand paysage, ainsi que dans leurs détails constructifs.

Nous y avons cherché l'expression du génie de l'architecte moderne, celui qui transforme les contraintes en inspiration, celui qui puise dans des référents culturels ou dans des expériences plus personnelles des ressources pour exprimer sa sensibilité et enrichir le projet. Il en ressort que la culture ornementale au sens loosien du terme, c'est à dire héritée de la tradition ornementale antique transmise par la Renaissance, n'est qu'un des aspects de l'expression de cette créativité, mais ne saurait la contenir toute. En effet l'oeuvre de Gino Valle, que l'on pourrait de prime abord qualifier d'éclectique, paraît témoigner surtout d'une grande liberté créatrice, et d'une aptitude particulière à recourir à telle ou telle source d'inspiration : qu'il s'agisse du grand paysage, du contexte plus proche du projet, de la culture constructive, des caractéristiques « naturelles » (climat et géologie) ou encore de la culture artistique et architecturale ou de souvenirs propre à l'architecte, Gino Valle a profité tout au long de sa carrière des possibilités offertes par ces « paramètres régulateurs » pour enrichir le vocabulaire de ses oeuvres.

Ces sources d'inspirations pour élaborer un vocabulaire formel concernent toutes les échelles.

Les aspects liés à la prise en compte du contexte, à la dimension du paysage ou à une échelle plus proche, ont été longuement développés par L. Skansi et P.-A. Croset dans leur monographie.

Lors de nos visites, tout en gardant à l'esprit leurs analyses (reprises dans la 3e partie de notre étude), nous avons mis l'accent sur une plus petite échelle, celle du détail constructif, pour observer les oeuvres, rendant compte bien souvent d'un remarquable raffinement tectonique de l'enveloppe des bâtiments.

Nous avons dans la troisième partie tenté de passer en revue les grandes lignes de ces « paramètres régulateurs » de la créativité de l'architecte, eux-mêmes à distinguer entre facteurs à caractère « naturel » ou factuel (le contexte large, le contexte plus direct, le climat, la construction, l'usage) et paramètres plutôt culturels (le souvenir, la culture architecturale qui inclut l'ornement).

Ces éléments pourraient-ils définir les bases d'une « grammaire de l'ornement » propre à la civilisation moderne ? Il ne s'agirait plus seulement de l'ornement loosien, nullement disqualifié mais dont la quasi-exclusivité pour définir le champ expressif offert à l'architecte est, elle, belle et bien remise en cause. Cette forme d'ornement traditionnel n'a pas disparu avec la modernité: retenant les enseignements de Loos et de Sullivan, Gino Valle s'en est emparé plus tardivement dans sa carrière, comme nous l'avons vu pour la

banque d'Azzano Decimo par exemple, et à plus forte raison dans ses projets des années 1980-90 pour des établissements financiers (siège de la Banca Commerciale à New York, bureaux pour la Société Générale à Paris - figures 32 et 33 ci-dessous). L'ornement au sens classique du terme n'est plus aussi central que par le passé, indubitablement ; c'est peut-être aussi parce que la modernité a permis de faire éclater certains carquants portant sur les autres modes d'expression de l'architecte, qui, non plus figés par la tradition, mais offerts comme source d'inspiration à la créativité de l'architecte, permettent à celle-ci de se concrétiser sous d'autres formes.

Valle a recouru à ces différents éléments avec un certain degré de liberté, mais ils lui ont permis d'asseoir quelques règles pour encadrer sa créativité et donner à son expression un caractère tendant à l'universel. Plutôt que de se concentrer sur une catégorisation des motifs, comme l'ont tenté les grammaires ornementales du XIXe siècle¹, ces règles se fonderaient plutôt sur la définition éléments déclencheurs de l'acte créatif, son rattachement à des éléments tangibles (contexte, construction, usage) ou culturels (culture générale et architecturale ou reminiscence).



Figure 32
Bureaux pour la Société Générale Av. V. Hugo, Paris
Élévation sur l'avenue - 1993-99
Image Lotus Navigator



Figure 33
Banca Commerciale Italiana, New-York
A droite, l'immeuble historique ;
à gauche, extension par Valle - 1981-86
Image M.S.S.

Quoiqu'il en soit, cette étude nous a permis plus concrètement de mieux appréhender l'étendue de la palette d'outils qui s'offre à l'architecte pour renforcer l'expressivité formelle de ses projets. Il nous semble désormais possible de concilier la pratique d'une création architecturale résolument contemporaine, avec la recherche d'un attrait formel où d'un discours symbolique. Celui-ci ne serait pas seulement défini au niveau de la forme générale du bâtiment, mais au moyen de multiples autres champs expressifs. En effet il semble que ce soit plutôt la forme générale du bâtiment, le « geste architectural » mobilisant l'ensemble de l'édifice qui soit privilégié par de nombreux projets contemporains, qui, tout aussi remarquables soient-ils (philharmonie de Paris par Jean Nouvel, œuvres de Zaha Hadid ou Franck Gehry), retiennent un mode d'expression symbolique qui s'avère par ailleurs économiquement très coûteux du fait des adaptations constructives nécessaires pour atteindre la forme projetée.

1 LABRUSSE Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », Perspective, 1 | 2010, 97-121 (<https://journals.openedition.org/perspective/1222#text>)

Notre analyse du travail de Valle nous apprend que l'inspiration de l'architecte peut au contraire s'appuyer sur d'autres paramètres : celui des motifs déduits de la relation avec le contexte, à l'échelle la plus large comme la plus proche ; celui des formes induites par le programme ou par les usages ; celui de l'application d'un décor issu des principes de l'ornement académique tout en les adaptant à notre siècle ; ou encore celui des éléments d'une culture architecturale plus large, ou même d'images plus personnelles.

Tandis que, dans sa discipline, l'ornemaniste du XIXe siècle réinterprétait à sa guise des canons définis par la tradition, en architecture le concepteur moderne s'appuierait sur quelques paramètres régulateurs, et son talent créatif serait jugé à l'aune de sa manière de les convoquer.

« De la même manière que l'architecture semble toujours sur le point de parler, tout en demeurant fondamentalement muette, les symboles architecturaux les plus puissants sont peut-être ceux qui s'engagent dans le processus de représentation sans jamais parvenir à son plein accomplissement. Ce qu'ils incarnent véritablement, c'est un mouvement vers la représentation, une dynamique capturée par la matière du bâtiment, quelque chose comme une figure, un visage peut-être, qui serait sur le point d'apparaître ».² C'est peut-être ici que le talent expressif de Valle trouve un autre éclairage, qui constitue pour nous une leçon : il résiderait aussi dans son ambiguïté, sa manière d'initier un mouvement, sans tout à fait l'achever, proposant un dialogue avec le spectateur plutôt qu'une affirmation assenée. Ainsi de l'édifice construit pour Zanussi : la figure héroïque, exprimée par le geste puissant qui, prenant son élan dans le pli de l'escalier en surplomb, s'élance ensuite d'un bond au-dessus du passage, est contrebalancée par l'expression tectonique des poutres qui affleurent en façade pour porter la coursive du deuxième étage, et qui agissent comme autant de rappels des contingences matérielles.

Ainsi l'architecte s'éloigne des signifiants trop simples, qui feraient mouche sur une image oubliée aussi vite qu'elle est aperçue, pour nous interpeler bien plus durablement et sans renoncer, justement, à la portée symbolique et sensible véhiculée par l'édifice.



Figure 32
Bureaux Zanussi à Porcia
Image P.E.A.

2 PICON Antoine, L'ornement architectural : entre subjectivité et politique, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, p. 176

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Bibliographie

Généralités sur l'ornement

CARRIE Benoit, « Repenser l'oeuvre d'Adolf Loos », *EAV. Ecole d'architecture de Versailles*, Versailles, 1997, no 3 p. 40-61

COHEN Jean-Louis, *L'architecture au futur depuis 1889*, Paris, Phaidon, 2012, 527 p.

CURTIS William J. R., *L'architecture moderne depuis 1900*, Paris, Phaidon, 2004, 736 p.

GROS Pierre, « La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 02 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226>

LABRUSSE Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective*, 1 | 2010, 97-121 (<https://journals.openedition.org/perspective/1222#text>)

LOOS Adolf, *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Payot & Rivages, 2007, 2010, 2012, 2015, 277 p.

FRAMPTON Kenneth, *L'Architecture moderne, une histoire critique*, Londres, Thames & Hudson, 1ere édition 1980, 2006, 399 p.

FUHRING Peter, « Ornement, histoire de l'art », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 23 décembre 2019. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ornement-histoire-de-l-art/>

PICON Antoine, *L'ornement architectural : entre subjectivité et politique*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2016, 196 p.

SULLIVAN Louis H., « Ornament in Architecture », 1ère publication in : *The Engineering Magazine* 1892, URL : <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture>, consulté le 2 octobre 2019.

THOMAS Evelyne, *Vocabulaire illustré de l'ornement : par le décor de l'architecture et des autres arts*, Paris, Eyrolles, 2012, 288 p.

TSIOMIS Yannis, Le Corbusier, L'Art décoratif d'aujourd'hui et « la loi du ripolin », *L'année 1925 : L'esprit d'une époque* [en ligne], Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2012 (consulté le 19 juin 2019). URL : <http://books.openedition.org/pupo/2422>

ZANTEN David van, « Louis H. Sullivan (1856-1924) et la System of architectural ornament (1922-1924) », *EAV. Ecole d'architecture de Versailles*, no 12, 2007, p. 54-61

Sur Gino Valle

CORBELLINI Giovanni et Alessandro ROCCA, *Gino Valle in Carnia, Architecture in the mountains*, Trieste, Navado Press 2005, 94 p.

CROSET Pierre-Alain, *Gino Valle : progetti a architettura*, Milan, Electra, 1989, 270 p.

CROSET Pierre-Alain et Luka SKANSI, *Modern and Site Specific, The architecture of Gino Valle*, Londres, Lund Humphries, 2018, 351 p.

FRAMPTON Kenneth, « Modern and Site Specific : The architecture of Gino Valle », Revue d'ouvrage, *The Plan Journal*, volume 4/2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 22 novembre 2019. URL : <http://www.theplanjournal.com/article/modern-and-site-specific-architecture-gino-valle-1945-2003>

Claude PARENT et Patrice GOULET, «Gino Valle», *Aujourd'hui Art et Architecture*, n°48, 1965, p. 22 - 23.

Claude PARENT et Patrice GOULET, «Gino Valle», *Aujourd'hui Art et Architecture*, n°48, 1965, p. 28 - 29.

Ecrits de Gino Valle et interviews

« L'architecture comme pratique projectuelle. Entrevue avec Gino Valle », *Casabella*, 450, septembre 1979, pp. 12-13

CROSET Pierre-Alain (ed), « Une conversation avec Gino Valle », *Casabella*, 519, décembre 1985, pp. 16-17

MAGNAGO LAMPUGNANI Vittorio (ed.), « Gino Valle. Du lieu à la maison », *Domus*, 692, mars 1988, pp. 17-24

« Opinon et projets. Gino Valle », *Casabella*, 630-31, janvier 1996, p.114

Autres sources

ABERCROMBIE Patrick, *Town and country planning*, London, Routledge / Thoemmes Press, 1998, 1ère édition Oxford University Press 1933, 255 p.

Remerciements

Je remercie chaleureusement nos professeurs Mme Annalisa Viati Navone, Mme Roula Matar Perret et M. Benoît Carrié pour le suivi attentif tout au long du semestre, depuis les analyses de la revue jusqu'au rendu final du mémoire, et en particulier M. Carrié pour ses conseils et ses remarques, qui m'ont permis de mieux documenter mes recherches et de faire évoluer mon propos de façon continue, tout en me laissant une autonomie certaine dans les orientations prises.

Merci également à M. Luka Skansi pour les conseils fournis pour la préparation des visites, et à l'entreprise Fantoni et en particulier Mme Rosita Venturini de m'avoir reçu sur le campus d'Osoppo et fait visiter l'établissement.

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUS LE DROIT D'AUTOUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Annexe

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Ce livre, découvert par Gino Valle lors de son séjour aux Etats-Unis, l'a accompagné sa vie durant et a été une ressource importante pour son travail sur le contexte.

« Les Chinois, confrontés à l'usage intensif de la campagne, ont, comme mentionné précédemment, développé un système défini à cet égard, la pratique et l'esthétique du Feng Shui. Qu'il reste sous le présent système politique de ce pays de quelcquonques vestiges de ce système, c'est incertain ; mais nous pourrions tout à fait suivre leur exemple en tentant de formuler et de mettre en œuvre des lignes de conduite définies. Le paysage Chinois, développé selon le Feng Shui, est probablement celui qui a été composé de la façon la plus élaborée qui soit ; mais il est resté campagnard, car à l'inverse des Grecs dont la politique urbaine a dominé l'Europe, les Chinois ont toujours regardé la campagne comme leur foyer.

Leur système est fondé sur une philosophie noble mais d'une certaine façon absconse et décrite comme la science de '*l'adaptation de la résidence des vivants et des morts afin de coopérer en harmonie avec les courants locaux de la Respiration cosmique*'. La vénération des paysages naturels combinée à la nécessité de les utiliser humainement et de les modifier ont ainsi donné un cadre spirituel. Mais l'objectif est aussi bien pratique ; la densité de population par kilomètre carré les a forcé à considérer la campagne comme sujette tout autant que la ville aux traitements artificiels ; lorsqu'elle serait totalement sous contrôle elle perdrait son identité – elle deviendrait une continuité de la ville ou un territoire bouleversé. L'origine même du système, basé sur l'analogie du modelage naturel de la terre par l'action du vent et de l'eau, cette création sans fin de la campagne, a été immensément étendu : '*à chaque endroit il y a des caractéristiques topographiques particulières (naturelles ou artificielles) qui indiquent ou modifient la Respiration universelle et spirituelle*'. L'altération des formes naturelles par l'intrusion humaine possède un caractère bon ou mauvais selon la nouvelle combinaison de formes produites. L'infraction à des règles précises ou la négligence dans l'étude de celles-ci sont parfois punies par la nature, parfois par l'Homme. Ainsi les Chinois trouveraient difficile de comprendre comment quicquonque stockerait de l'eau (le symbole de l'humilité, parce qu'elle cherche toujours l'endroit le plus bas) en haut dans un réservoir, et installerait un village en contrebas dans la vallée sur le trajet exact de l'eau. Si un village était déjà là quand le courant original n'était qu'un filet, le fait de retenir l'eau dans un lac au-dessus aurait été considéré comme altérant l'harmonie naturelle du lieu et le village aurait été déplacé en lieu sûr. Même le plus humble quand il est réveillé peut devenir furieux, ainsi que nous l'avons constaté quand ce barrage particulier a éclaté et submergé le village par une nuit sombre et tempétueuse. Le ressentiment humain face aux exactions peut aussi s'avérer cataclysmique. L'attaque soudaine et le massacre de missionnaires dans des villages éloignés a occasionnellement effrayé et horrifié l'Ouest ; l'opposition n'était probablement pas du tout dirigée envers leurs enseignements religieux, mais concernait la pente du toit de leur tabernacle en tôle ondulée qui était trop forte ou la pointe de leur clocher qui était une offense faite à la vallée. De nouveau, les Chinois ont parfois considéré que les voies de chemins de fer, les talus ou les tunnels ont eu tendance à encourager la circulation d'une respiration maléfique – une sorte de souffle venant d'une fosse – et les entrepreneurs, pionniers ardents de la civilisation progressiste de l'Ouest, ont été sidérés que leurs efforts rencontrent une telle opposition. Un peu plus d'attention aux rumeurs du pays aurait assuré la coopération volontaire des habitants. Le professeur de Feng Shui, dont le travail est en premier lieu d'étudier et d'exposer les formes que les forces spirituelles de la nature ont produit, et de fixer la conduite à laquelle les moyens mécaniques de l'homme avec ses bâtiments, ses champs, ses routes, canaux, ponts et

rails doivent se conformer, est placé dans une position de pouvoir extrême. On peut difficilement anticiper sur une pratique basée sur de tels principes ésotériques ; de même qu'on ne peut prévoir qu'un bungalow évasé arriviste qui détruit un paysage d'une beauté immémoriale soit mis en pièce par la rage populaire, ou que les auteurs de certaines publicités explosives soient « explosés » [*conflagrated*] dans leur propre esprit. Cependant il devrait être possible d'évoluer vers un système de conception du paysage qui serait suffisamment autoritaire pour, d'une part, éviter un scandale subit et, d'autre part, un naturalisme factice ou une antiquité mensongère. »

Traduit de l'anglais O.P.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Etablissement thermal d'Arta



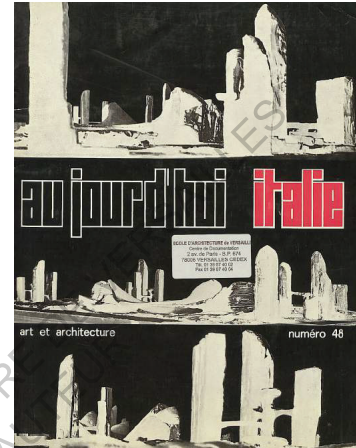
Revue n°48 – janvier 1965 – p.18/19
Architecte Gino Valle

1. Situation de l'article dans la revue

Situation de l'article dans la revue

La revue n°48 est un numéro spécial sur l'Italie. Ce n'est pas le premier numéro spécial consacré à un pays : auparavant on trouve le Japon (n°44) et le Brésil (n°46). Par la suite, on trouvera la Grande-Bretagne (n°50), l'Espagne (n°52), les USA (n°55-56) et enfin l'Allemagne (n°57/58). On voit donc que l'Italie fait malgré tout partie des premiers pays représentés.

Le n°47 est un numéro ordinaire, on y traite en particulier de la XXI^e biennale de Venise. Peut-être est-ce suite à la visite de cette biennale que la décision a été prise de faire un numéro spécial sur l'Italie. Le n°49 est un numéro ordinaire également ; il y est question d'un architecte italien, Riccardo Morandi.

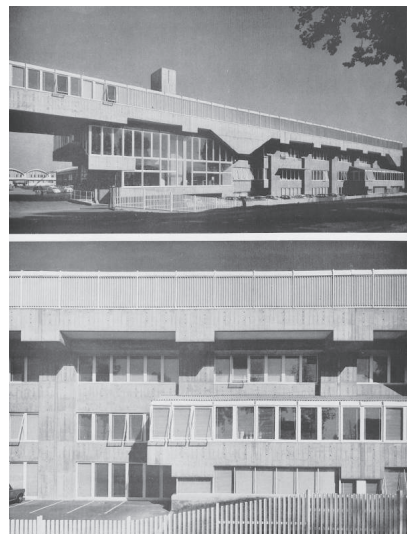


Couverture du n°48

3

Situation de l'article dans la revue

Au sommaire du numéro étudié (n°48), Gino Valle est cité pour la réalisation présentée en page 12. il s'agit des bureaux Zanussi Rex à Pordenone près d'Udine (1959-1961).

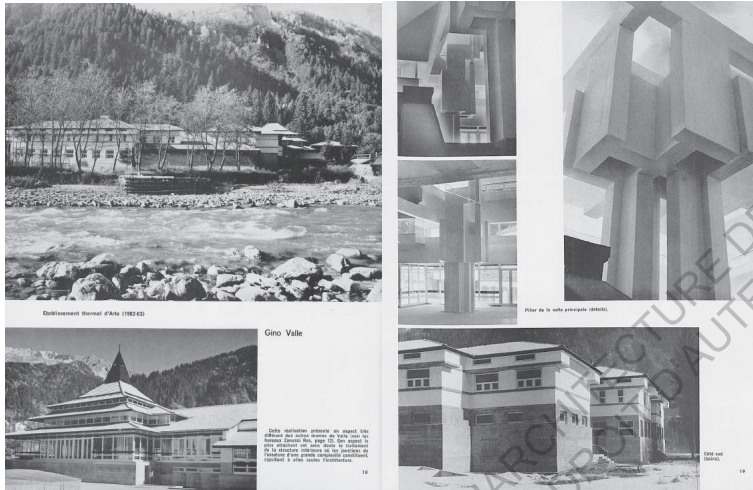


Une autre réalisation de Gino Valle présentée au n°48 :
Bureaux Zanussi Rex

4

Situation de l'article dans la revue

L'article étudié est présenté au sein de la rubrique « Architecture Italienne ». Il s'agit de présenter un établissement thermal en Italie réalisé par l'architecte. On ne connaît pas spécifiquement le nom du rédacteur, mais l'ensemble de la rubrique « Architecture italienne » est indiquée sous les noms de Claude Parent et Patrice Goulet.

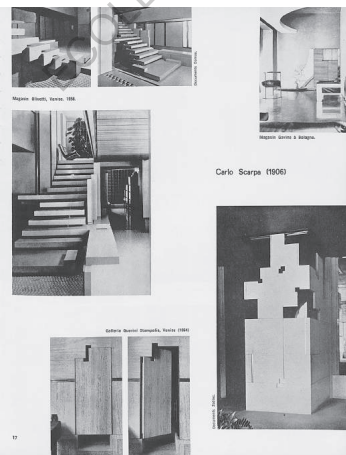


5

Situation de l'article dans la revue

L'article étudié est précédé d'une page consacrée à l'oeuvre de Carlo Scarpa. Il s'agit uniquement de photographies légendées. L'une d'elle, en bas à droite, fait écho au pilastre très travaillé des thermes d'Arta de Gino Valle.

L'article suivant est consacré aux « néo-liberty ». Il semble que l'oeuvre de Gino Valle annonce la « figuration formelle » décrite ici.

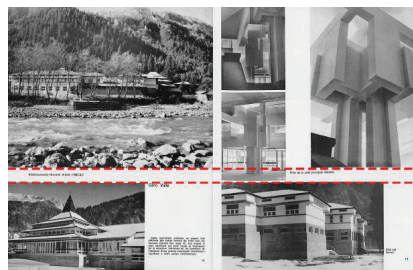


6

2. Etude de la composition graphique

Etude de la composition graphique

L'article est en noir et blanc, comme tous ceux de la rubrique architecture de ce numéro.



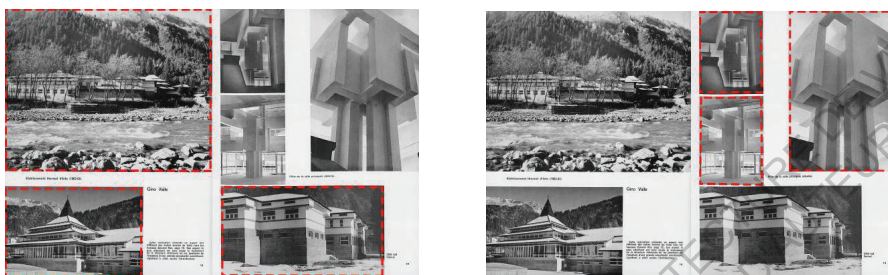
Une trame horizontale donne une lecture de gauche à droite de l'article. Elle marque l'espace du titre. Elle souligne l'horizontalité du bâtiment lui-même.



Dans la partie haute, le long de la trame horizontale, sont insérées les deux plus grandes images de l'article. Cette mise en regard souligne l'antagonisme entre l'aspect horizontal du bâti, qui véhicule une certaine quiétude, et l'aspect vertical des piliers, tout en dynamisme.

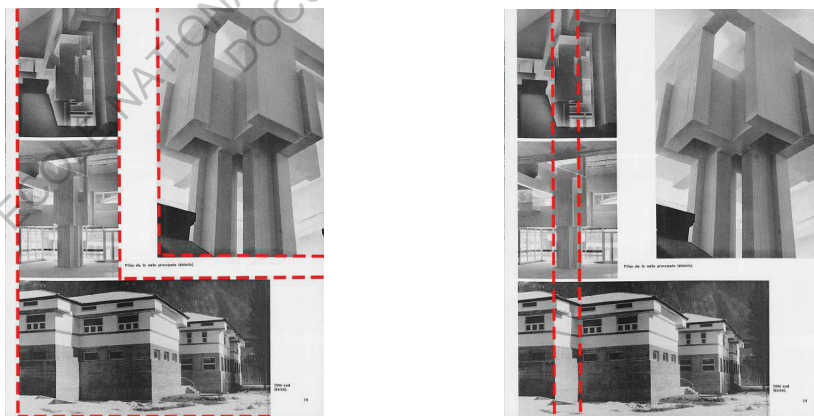
Etude de la composition graphique

Cet antagonisme apparaît encore dans le choix des formats : paysage pour les prises de vue extérieures du bâtiment, ce qui souligne sa silhouette horizontale ; portrait pour les photographies intérieures, qui figurent toutes une colonne.



9

Etude de la composition graphique



La photographie de la colonne est mise en avant par l'effet de cadre induit par la répartition des autres images sur la page. Elle est aussi en quelque sorte mise à distance du reste de l'architecture.

La verticalité des piliers est renforcées par l'alignement qui a été recherché sur ces 3 images.

10

3. Etude des illustrations

Etude des illustrations



NB : Les images ne sont pas numérotées dans l'article lui-même. La numérotation adoptée ici ne l'est que pour les besoins de l'analyse.

Photographie 1

Cette image figure un plan d'ensemble du bâtiment, avec une vue frontale sur sa façade Est. Cette frontalité permet de donner une vision descriptive de l'édifice. Elle met l'accent sur l'orientation parfaite du plan selon les points cardinaux (voir photographie aérienne ci-contre).

La rivière au premier plan met l'accent sur la fonction du bâtiment, qui a à voir avec l'eau. La ligne d'horizon est à peu près au centre de l'image : le bâtiment est intégralement au-dessus. Une importance similaire est portée aussi bien à l'édifice qu'à son contexte.

La photographie montre un bâtiment bien intégré dans son environnement. Les pentes des toits font écho à celles des montagnes situées à l'arrière-plan.



Localisation de la prise de vue (fond Google Maps 2019)



Etude des illustrations



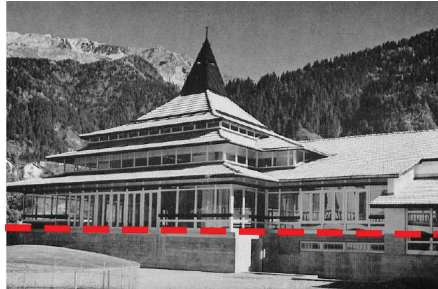
Photographie 2

Cette image présente une vue extérieure de la salle principale de l'édifice, qui en constitue le point d'entrée. Son toit « en pagode » surmonté d'un petit édicule est décentré sur l'image, comme pour mieux montrer la pente des montagnes à l'arrière-plan auquel il fait écho, ainsi que la façon dont il est rattaché au reste du bâtiment.

La pente du toit, qui se termine tel un clocher, donne au bâtiment un aspect monumental.

La vue en perspective bifocale introduit un certain dynamisme, tempéré toutefois par le format paysage qui souligne l'horizontalité des bandeaux de baies vitrées.

La ligne d'horizon s'appuie sur le socle du bâtiment, comme pour mettre en exergue son ancrage dans le site.



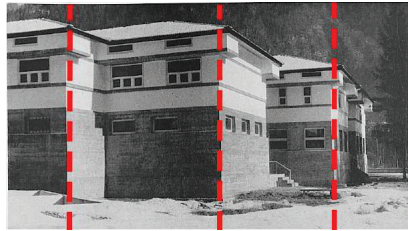
Localisation de la prise de vue (fond Google Maps 2019)



Etude des illustrations



Photographie 3



Côté sud
(bains).

Les verticales sont droites et rythment régulièrement l'image, comme pour montrer la régularité de l'architecture du bâtiment, malgré certains de ses aspects qui peuvent sembler fantaisistes.

La succession des pavillons apparaît sur cette image, et ainsi la volonté de l'architecte de morceler cette masse.

Une légende nous renseigne sur la fonction de ce corps du bâtiment, destiné à accueillir les bains. C'est une information essentielle en l'absence de plans.

Etude des illustrations



Photographie 4

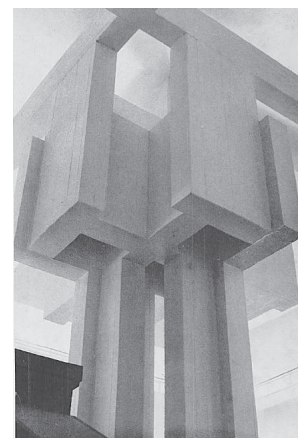
Cette image présente une vue de l'intérieur de l'édifice, au niveau de la « salle principale » d'après la légende (qui concerne les 3 vues intérieures).

Le cadrage est centré en gros plan sur un des piliers de la salle, vu en contre-plongée. Le sujet est donc sans ambiguïté : il s'agit d'attirer l'attention sur ce détail architectural, qui apparaît tel un chapiteau hypertrophié. La photo étant une des plus grandes de l'article, c'est un point essentiel sur lequel les rédacteurs ont voulu mettre l'accent.

Le photographe a probablement choisi un pilier localisé devant un angle intégralement vitré : l'image est donc particulièrement contrastée afin de faire ressortir les volumes sculpturaux du détail.



Localisation de la prise de vue



Pilier de la salle principale (détails).

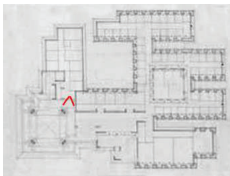
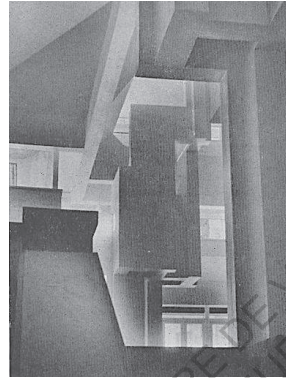
Etude des illustrations



Photographie 5

Cette image, toujours prise au niveau de la salle principale, est prise depuis un angle assez complexe. Celui-ci peut être en contre-plongée, ou bien face au chapiteau depuis une galerie en étage. La prise de vue semble en tout cas être réalisée depuis un chapiteau vers un autre. Elle figure l'imbrication sophistiquée des volumes dessinés par l'architecte.

Très contrastée, toujours afin de mettre en valeur les formes, elle présente un léger effet de contre-jour qui a pour effet de « brûler » certaines parties de l'image. Elle possède finalement un caractère presque abstrait : seule compte ici l'impression formelle, au détriment de la fonction de représentation de l'espace.



Localisation de la prise de vue

La profondeur de champ est importante : des objets pourtant distants des autres dans la réalité sont juxtaposés sur l'image, renforçant encore le caractère abstrait de la composition.

Cette vision particulièrement expressive introduit un point de vue sur la dimension artistique de l'édifice de la part des rédacteurs, perçu comme une architecture-sculpture.



Etude des illustrations

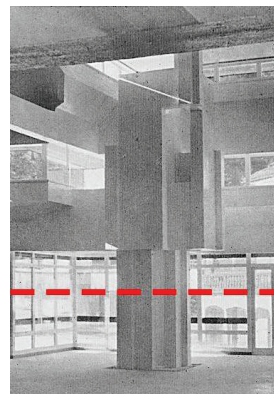


Photographie 6

Cette vue est la plus « sage » de la série des 3 vues intérieures. Moins contrastée, elle présente une vue plus descriptive de la salle principale.

Toujours centrée sur le pilier néanmoins, elle le situe dans son contexte immédiat, montrant toute sa hauteur. On voit comment la complexité du « chapiteau » de la colonne s'inscrit dans la structure porteuse des toitures et de leurs ouvertures.

Pour la première fois, un véritable rapport entre intérieur et extérieur est établi, puisqu'on distingue les bâtiments voisins à travers les vitres. La ligne d'horizon arrive d'ailleurs sur la délimitation entre premier et deuxième niveau de l'un d'eux.



Localisation de la prise de vue



4. Etude des textes

Etude des textes

Etablissement thermal d'Arta (1962-63)

Gino Valle

L'article s'intitule « Gino Valle ». En effet dans cette série de la rubrique architecture les articles portent tous le nom des architectes sur lesquels ils portent.

Le texte nous renseigne aussi sur l'année de construction, montrant qu'il s'agit d'un projet très récent à l'époque de parution de la revue.

Le texte descriptif ci-contre nous renseigne sur le point de vue du rédacteur, qui juge ce bâtiment singulier par rapport au reste de l'oeuvre de Valle. Comme dans la composition graphique, il attire l'attention sur les piliers, traités comme des « jonctions d'ossatures », qui constitue selon lui le coeur du projet.

Cette réalisation présente un aspect très différent des autres oeuvres de Valle (voir les bureaux Zanussi Rex, page 12). Son aspect le plus attachant est sans doute le traitement de la structure intérieure où les jonctions de l'ossature d'une grande complexité constituent, signifient à elles seules l'architecture.

5. Etude de l'oeuvre

Etude de l'oeuvre – L'architecte

Gino Valle est né à Udine en 1923. Diplômé de l'IUAV de Venise en 1948 il s'est formé auprès de son propre père et a repris son activité. Peu après il obtient un bachelor en urbanisme de l'université d'Harvard aux USA. A partir de la fin des années 1950 il devient designer consultant pour Solari (horloges) et Zanussi (électroménager) et se voit gratifié du prix "Golden Compass" en 1956, 1962 et 1963, ainsi qu'en 1995 pour l'ensemble de sa carrière.

En tant que professeur, il enseigne dans de nombreuses universités en Europe, à Harvard et en Afrique du Sud.

En 2002 il reçoit la médaille d'argent de l'Ecole des Arts et de la Culture en Italie. Il meurt à Udine en 2003.



Mairie, Treppo Carnico



Tour de bureaux et d'appartements, Trieste



Logement social, Udine



Mairie, Sutrio

Sources : Site internet de l'agence Valle Architetti Associati : <http://www.architettivalle.net> consulté le 16.05.2019

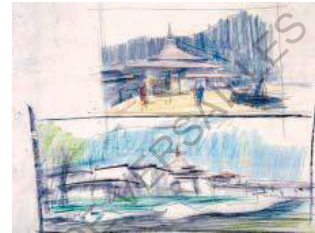
CORBELLINI Giovanni et Alessandro ROCCA, *Gino Valle in Carnia, Architecture in the mountains*, Trieste, Navado Press 2005, 50 p.

Etude de l'œuvre

Gino Valle s'est inspiré, d'après ses dires, d'un « château aperçu entre Florence et Bologne », qui l'a frappé « à cause de son unité et de la complexité de ses angles droits ».



Perspective et plan masse



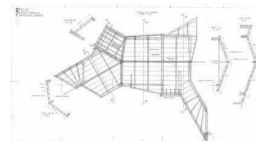
Perspectives

Ses esquisses les plus avancées montrent une sorte d'aspect exotisant du complexe .

Sources : CORBELLINI Giovanni et Alessandro ROCCA, *Gino Valle in Carnia, Architecture in the mountains*, Trieste, Navado Press 2005, 50 p.

Etude de l'œuvre

La genèse de ce projet peut être trouvée dans un projet antérieur de l'architecte : une école maternelle à Fielis di Zuglio (Udine), construite en 1949.



Plan de toiture



Vue extérieure



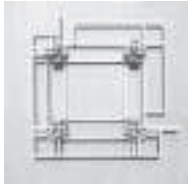
Coupes

Ce projet possède aussi ces 3 caractéristiques qui seront reprises pour les thermes d'Arta : liberté formelle (ici du plan), toitures en pente, intégration au contexte.

Sources : CORBELLINI Giovanni et Alessandro ROCCA, *Gino Valle in Carnia, Architecture in the mountains*, Trieste, Navado Press 2005, 50 p.

Etude de l'œuvre

Pour la salle principale, l'architecte voulait « un toit qui ait l'air d'un toit, pas d'une pièce de machine ». C'est pourquoi il a développé un système de toiture en béton armé qui « commence par le bas », en reposant sur un « entrecroisement de colonnes » capable de porter trois niveaux de toiture qui « s'équilibrent entre eux » (Gino Valle cité par Corbellini et Rocca).



Maquette d'étude

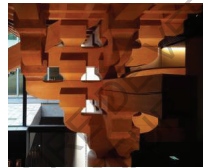


Maquette d'étude



Coupe de la toiture de la salle principale

On peut établir un rapport entre le dessin des piliers réalisé par Gino Valle et les structures de la charpente japonaise traditionnelle, comme sur l'exemple ci-dessous.



Musée de la charpente Japonaise, Kobé

Sources : CORBELLINI Giovanni et Alessandro ROCCA, *Gino Valle in Carnia, Architecture in the mountains*, Trieste, Navado Press 2005, 50 p.

6. Conclusion et point de vue du rédacteur

Conclusion

Ce bâtiment possède une liberté formelle assez remarquable, qui n'est pas inattendue si l'on observe l'œuvre de l'architecte (voir en particulier l'école maternelle présentée précédemment).

Toutefois, cette œuvre reste hors de la tendance générale des réalisations de Gino Valle, qui font une part plus large à l'angle droit et aux toitures terrasses.

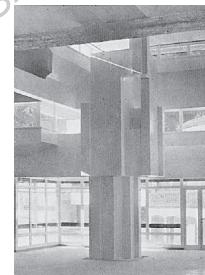


Détail de l'ossature



Vue de la salle principale en chantier
(Corbellini et Rocca)

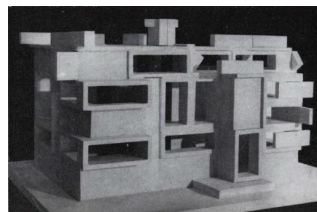
Un langage que l'on pourrait qualifier d'ornemental est utilisé pour l'intérieur de la salle principale. Toutefois l'architecte cherche à lui donner une justification structurelle, dont on peut douter mais qui peut aussi sembler plausible sur la vue ci-contre à gauche.



Vue de la salle principale

Conclusion

De par son aspect plastique très affirmé, on peut aussi établir une relation entre cette œuvre et l'architecture-sculpture chère à André Bloc.



Etude plastique, André Bloc, revue
Aujourd'hui Art et Architecture n°69 p.123



Habitation pour un sculpteur à Turin, Enzo Venturini,
Aujourd'hui Art et Architecture n°69 p.123

