

# CAPRICCIO VENEZIANO



Tancredi Kusch

Enoncé Théorique

EPFL - Semestre d'hiver 2019/2020

Directeur Pédagogique - Roberto Gargiani

Professeur - Christophe Van Gerrewey

Maître EPFL - Boris Hamzeian

Dedicato alla mia città natale  
Dédiée à ma ville natale

# **CAPRICCIO VENEZIANO**

Un projet pour la Venise contemporaine



<b>INTRODUCTION</b>	<b>08</b>
<b>DISCORDIA CONCORS COINCIDENTIA OPPOSITORUM</b>	<b>12</b>
- Venise entre réalité et imagination	12
- Venise entre unité et fragmentation	18
- Venise entre image statique et dynamisme	26
- Venise entre ancien et nouveau	32
<b>LE CAPRICCIO</b>	<b>36</b>
- Giovanni Antonio Canal detto Canaletto	36
- Les Capricci de Canaletto	40
- Capriccio con Edifici Palladiani	44
- Contexte conceptuel	46
- Contexte de relations	48
- Venise Analogue	49

<b>VENISE CAPRICIEUSE</b>	<b>54</b>
- Le cinquecento vénitien	54
- Le capriccio moderne à Venise	64
- Le capriccio contemporain à Venise	70
<b>CONCLUSION</b>	<b>78</b>
<b>INDEX DES IMAGES</b>	<b>84</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE PRINCIPALE</b>	<b>86</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE</b>	<b>87</b>

## INTRODUCTION

“Venise est une ville tellement extraordinaire qu’il n’est pas possible de s’en faire une idée sans l’avoir jamais vue. Cartes, plans, maquettes, descriptions ne suffisent pas: il faut vraiment la voir. Toutes les villes du monde sont plus ou moins similaires entre elles mais Venise est unique”<sup>1</sup>.

L’unicité de Venise, comme la décrit dans ses “Memorie” Carlo Goldoni, grand auteur dramatique vénitien du XVIII<sup>e</sup> siècle, est la raison pour laquelle l’île est, depuis plusieurs siècles, destination de curieux voyageurs provenant des coins les plus disparates du monde. Autrefois, les commerçants orientaux venaient vendre leurs épices au marché du Rialto, les peintres venaient immortaliser la Piazza San Marco et les poètes et les écrivains venaient chercher l’inspiration en se promenant dans les ruelles de l’île lagunaire. Aujourd’hui, victime de son exceptionnalité, Venise est désormais constamment étouffée par une foule incontrôlable de touristes qui se renverse chaque jour à l’intérieur de ses étroites calli et rii qui amènent au Ponte di Rialto ou à la Piazza San Marco, à la recherche d’un endroit depuis lequel photographier cette réalité fascinante, cette ville suspendue à la fois sur l’eau et entre les époques, dont Goldoni nous parle. Mais lorsque le touriste se promène dans le tissu labyrinthique de la ville il ne voit pas la Venise réelle, celle au-delà de la Piazza San Marco ou du Ponte di Rialto, celle qui, derrière le masque, se consume progressivement sous l’effet destructeur du tourisme et du changement climatique. Il voit —mais surtout, il recherche— son image romantique, il recherche ce qui a survécu de ce qui était autrefois la Serenissima, la grande République Maritime de Venise, ce que artistes, écrivains et poètes de toutes les époques ont décrit dans d’innombrables peintures et pages écrites. En effet, à travers les vedutisti vénitiens tels Antonio Canal, dit Canaletto, et Francesco Guardi au XVIII<sup>e</sup> siècle, à travers d’œuvres littéraires d’auteurs comme Johann W. von Goethe à la même époque ou John Ruskin au XIX<sup>e</sup> siècle, “la culture romantique a, de manière indélébile, taché la ville de rose, ou mieux, a coloré les verres de nos lunettes, jusqu’à effacer l’étonnante diversité du paysage de l’île (...)”<sup>2</sup>, jusqu’à perdre la sensibilité envers une ville qui ne se réduit pas à celle qu’on voit dans les cartes postales, jusqu’à condamner la ville contemporaine à devenir à jamais prisonnière de l’image de son propre passé. Venise est donc aujourd’hui une ville qui ne correspond plus à l’époque contemporaine, qui ne peut plus répondre aux nécessités de ses habitants car contrainte à résister à tout changement pour préserver l’image que le touriste s’attend de retrouver lorsqu’il arrive sur l’île. Une ville qui, jour après jour, se vide de ses habitants pour laisser la place aux touristes dont le nombre ne cesse d’augmenter.

---

<sup>1</sup> “Memorie”, Carlo Goldoni (1787) - “Venezia é una città così straordinaria che non é possibile farsene un’idea senza averla vista. Non bastano carte, piantine, modelli, descrizioni: bisogna proprio vederla. Tutte le città del mondo sono più o meno simili fra loro: Venezia non é simile ad alcun altra”.

<sup>2</sup> “Turisti per caso. Progettare per la Serenissima”, Cino Zucchi dans “Venezia: la nuova architettura”, p. 56 - “La cultura romantica ha indelebilmente macchiato la città di rosa, o meglio ha colorato le lenti dei nostri occhiali, fino ad annullare la sorprendente diversità del paesaggio insulare (...)”.



Venise est donc une ville a-temporelle. Et de conséquence, comme le remarque justement Alberto Cecchetto, “une ville qui perd la notion du temps et de projet ne sais pas quoi s’en faire de l’architecture”. C’est effectivement à cause de l’obstacle qui constitue cette image d’une Venise sans temps, à l’apparence intouchable, éternelle, que l’architecture moderne a eu, et a encore aujourd’hui, de grandes difficultés à se faufiler à l’intérieur du dense tissu urbain de la ville. Mais contrairement à ce que l’on pourrait penser, et comme on le montrera à travers les pages de cet écrit, la nature, l’essence même de la ville est en réalité tout sauf immobile. Changements, transformations, altérations continues sont ce qui ont modelé Venise comme on peut l’observer aujourd’hui. Pour cette raison il faut qu’elle retrouve sa place dans la contemporanéité en abandonnant son état stagnant. Alberto Cecchetto continue en affirmant que “il est donc indispensable pour Venise de retrouver le projet d’architecture: de cette manière elle pourra mesurer son temps absolu à travers des nouvelles modalités”<sup>3</sup>, il est indispensable à la survie de la ville de donner une possibilité à l’architecture contemporaine de développer un projet pour son futur, de la rendre à nouveau, une ville qui sert ses habitants et non pas le touriste.

Le défi qui se pose à l’architecture contemporaine dans la ville de Venise est donc difficile et “pour se confronter avec (celle-ci), cette architecture ne peut qu’être très complexe (...). Elle devra se montrer d’être à la hauteur, d’être digne; mais sûrement pas à travers un petit masque peint”<sup>4</sup>, pas en essayant de se cacher derrière la légitimation d’une relation au contexte bâti en reprenant banalement ses matériaux et ses formes. “L’histoire de Venise va au-delà des définitions typologiques et les limitations objectives d’une analyse urbaine ou architecturale. On peut la concevoir comme une histoire paradoxale de phénomènes”<sup>5</sup>, comme une coïncidence d’oppositions.

---

<sup>3</sup> “Venezia al tempo del terzo millennio”, Alberto Cecchetto dans “Venezia: la nuova architettura”, p.221 - “Una città che perde la nozione di tempo e progetto, non sa cosa farsene dell’architettura. È quindi indispensabile e salutare per Venezia rincontrare progetti d’architettura: può così misurare il proprio tempo assoluto attraverso diversi e nuovi modi di reinterpretarlo”

<sup>4</sup> “Turisti per caso. Progettare per la Serenissima”, Cino Zucchi dans “Venezia: la nuova architettura”, p.59 - “Per confrontarsi con la città, quest’architettura non potrà ch’esser complessa, colta e, al contempo, pura, sicura di sé. Essa dovrà dimostrare di essere all’altezza della città, di esserne degna; ma non attraverso una mascherina dipinta”.

<sup>5</sup> Raimund Abraham dans “10 immagini per Venezia”, édité par Francesco dal Co, p.30 - “La storia della città di Venezia va oltre le definizioni tipologiche e le limitazioni oggettive di un’analisi urbanistica o architettonica. La si può concepire come una storia paradossale di fenomeni (...)”



## DISCORDIA CONCORS COINCIDENTIA OPPOSITORUM

"Se demander ce que Venise est aujourd'hui et ce qu'elle sera demain signifie, avant-tout, se demander comment est-ce qu'elle est devenue ce qu'elle est"<sup>6</sup>. Il est donc indispensable, comme le spécifie Vittorio Gregotti, de s'attarder sur la définition de l'image que l'on a aujourd'hui de l'île de la lagune et comprendre comment elle s'est développée. Si l'on connaît Venise, on ne peut qu'être d'accord avec sa définition en tant que ville 'des paradoxes', en tant que ville pour laquelle 'discordia concors', la discordance harmonieuse, l'harmonie atteinte à travers la combinaison d'éléments conflictuels, est l'oxymore qui la définit dont on ne peut pas nier l'exactitude. "Venise était (et elle est toujours) une ville double. Située au même temps sur la terre et sur l'eau (...) un modèle politique pour l'Occident mais très fortement dépendante du commerce avec l'Orient (...), fièrement républicaine mais très autoritaire (...)"<sup>7</sup>. Venise est la plus belle ville du monde à visiter mais elle n'est pas une des plus confortables lorsqu'on y habite. La lagune de Venise est faite d'un mélange d'eau salée et d'eau douce. Venise est le meilleur endroit dans lequel se perdre mais c'est aussi le pire. Venise est silencieuse mais elle est aussi très bruyante; sombre mais d'une merveille éblouissante. Venise peut nous séduire et au même temps nous amener à la folie. Venise vit, depuis toujours, de contradictions. Auteurs comme Thomas Mann, dans "La mort à Venise" ou Shakespeare dans "Le marchand de Venise" et "Othello ou le Maure de Venise" s'inspirent de cette duplicité paradoxale de la réalité vénitienne qui non seulement constitue le cadre dans lequel se déroulent les différentes histoires mais qui, directement ou indirectement, influence aussi les personnages et leurs émotions.

C'est justement ce caractère contradictoire, cette 'discordia concors' ou 'coincidentia oppositorum' qui tant attire l'attention des 'foresti', des voyageurs venant d'ailleurs, aujourd'hui comme dans les siècles précédents, à la recherche de cette réalité imaginaire qui est celle de Venise.

### ENTRE REALITE ET IMAGINATION

La plus ancienne représentation de la ville de Venise qui nous est parvenue jusqu'à aujourd'hui est celle de Fra' Paolino (page 13), datée de la première moitié du XIV siècle. Celle-ci nous présente les voies navigables de la lagune, les terres émergées, pénétrées par le système de canaux, qu'on reconnaît être construit déjà à l'époque autour de la courbe sinueuse de l'actuel Canal Grande, et l'emplacement de 96 églises et paroisses. Cette représentation est une

---

<sup>6</sup> "Venezia città della nuova modernità", Vittorio Gregotti, p.14 - "Domandarsi che cosa è oggi e cosa sarà domani Venezia significa innanzitutto domandarsi com'è diventata ciò che è".

<sup>7</sup> "Shakespeare and the Culture of Paradox", Peter G. Platt, pp.59-60 - "And there is no question that Renaissance Venice was double. It was situated on both land and sea, 'surrounded by water yet needing to buy water'. A political model for the West, it did trade with the East (...) Proudly republican, it also had a reputation for being authoritarian"



cartographie détaillée du système de fonctionnement de l'île lagunaire, de son complexe réseau de communication qui relie terre et eau. Contrairement aux représentations successives, ce qui rend celle-ci particulièrement intéressante c'est son pragmatisme, son intention de présenter seulement les points d'intérêt —les églises et les paroisses de Venise mais aussi celles qui se trouvent dans les îles aux alentours— et les voies navigables pour les rejoindre, en omettant la représentation du tissu urbain dans sa totalité. Ce document nous présente donc Venise comme faisant partie d'un système "dont les éléments ne sont pas décrits dans leurs détails et différences, mais dans leur coordination cohérente".<sup>8</sup> Plutôt que de fabriquer une image de la ville de Venise 'as a whole', une image de son tissu urbain homogène isolé dans la lagune, Fra Paolino réalise une cartographie du système dynamique de la lagune du XIV siècle, dont le Canal Grande est la pièce centrale.

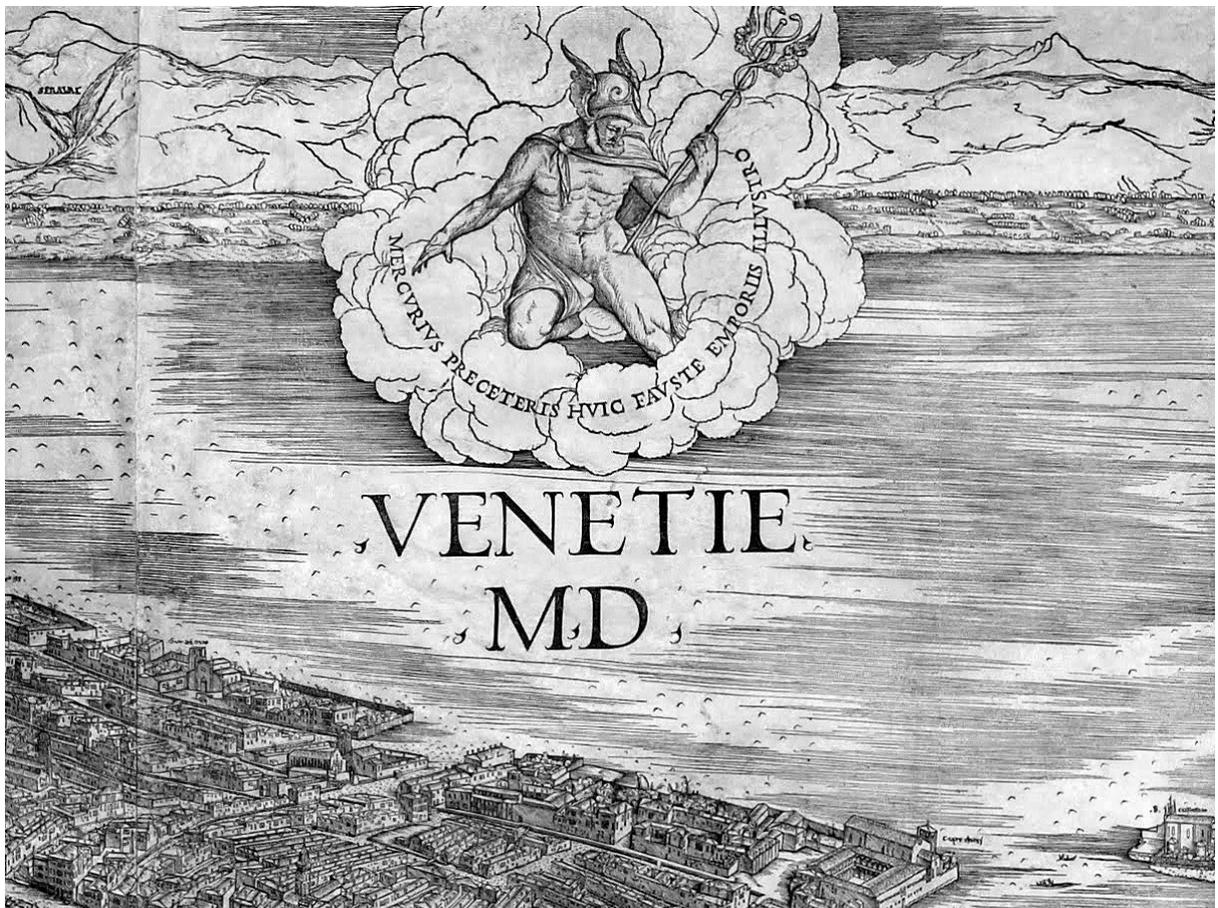
Successivement, au début du XVI siècle, Jacopo de' Barbari, sur la base d'une collection de documents graphiques de l'époque, réalise la xylographie de ce qu'on peut considérer aujourd'hui comme un des plus célèbres chef-d'oeuvre de la cartographie urbaine, Venetie MD (page 15), une vue à vol-d'oiseau de la ville de Venise. Mis-à-part sa dimension considérable (1,315 x 2,818 mètres), ce qui est vraiment remarquable est le degré de détail qui rend cette veduta de la ville de Venise unique à son époque. Jacopo de' Barbari, à différence de Fra' Paolino, représente méticuleusement le corps bâti de Venise dans sa totalité, pour créer une parmi ses premières images 'complètes' dans laquelle on arrive à distinguer chaque façade des palais qui regardent le Canal Grande, chaque clocher et chaque église qui caractérisaient Venise au XVI siècle.

La grande attention que l'auteur porte à la représentation de chaque détail du tissu urbain de l'île nous amène à imaginer que l'intention première était celle de réaliser un document de nature scientifique, une réelle cartographie de la ville de l'époque, mais lorsqu'on étudie la veduta plus en profondeur on se rend compte que ce n'est pas le cas. Comme précisé précédemment, Jacopo de' Barbari se base sur une collection de représentations existantes de Venise, mais la nature fragmentaire de ces derniers amènent l'auteur à modifier le tissu urbain en ajoutant des "zones de transition, des superpositions et des connections"<sup>9</sup> pour créer une image globale. On peut supposer que à l'origine de ces altérations il y a un manque de dessins cadastraux, d'une planimétrie exhaustive de l'île —ce qui est effectivement le cas— mais lorsqu'on compare le corps bâti de la Venise du XVI siècle, préservé en grande partie jusqu'à nos jours, et celui de la Venise contemporaine, on peut remarquer que Jacopo de' Barbari élargit certains canaux pour rendre visibles les façades des palais autrement cachées, dilate les places publiques pour aérer la densité du tissu urbain autrement congestionné et agrandit les églises et clochers pour attirer le regard de l'observateur vers ces points focaux. On comprend donc que les modifications apportées au tissu urbain n'étaient pas seulement des solutions pratiques vouées au regroupement de plusieurs

---

<sup>8</sup> "Paradigm Island" Teresa Stoppioni, p.85 - "(...) whose elements are not described in their details and differences, but in their cohesive coordination".

<sup>9</sup> "Paradigm Island", Teresa Stoppioni, p.89 - "(...) mediation areas, overlaps and connections".



documents non-correspondants sous une seule et unique représentation, mais surtout un moyen —qu'à ce point on peut définir comme intentionnel— de mettre en évidence certains éléments. En outre, lorsqu'on se penche aussi sur l'analyse de la construction de la perspective de la veduta, on se rend compte que l'auteur procède aussi à des distorsions optiques qui confirment la volonté de l'auteur d'exalter certains fragments urbains symboliques de la réalité vénitienne à l'intérieur de sa forme urbaine homogène. Par exemple, "il agrandit le quartier de l'Arsenale (le chantier naval, symbole de la puissance militaire de la République) et célèbre la Piazza San Marco (le centre du pouvoir politique)"<sup>10</sup>, qui devient le point à partir duquel se développe le reste de la ville.

Ce qui nous intéresse encore plus est la manière avec laquelle Jacopo de' Barbari présente Venise dans sa totalité, seule dans la lagune; manière qui deviendra la norme pour toute représentation future. Contrairement à celle de Fra' Paolino, Venetie MD est une représentation de la ville de Venise isolée dans la texture homogène qui est celle de la lagune, sans vraiment se soucier des îles comme Murano, Burano et Torcello qui s'aperçoivent à peine à l'horizon. Venise n'est donc plus une pièce fondamentale du système que Fra' Paolino avait documenté au XIV<sup>e</sup> siècle, dont les autres îles faisaient aussi partie, mais elle est représentée comme entité autonome, elle-même la seule responsable de sa puissance et de sa richesse. Jacopo de' Barbari, premier parmi nombreux, transforme donc Venise en un "artefact de pierre, une machine miraculeuse, une merveille artificielle qui émerge de sa matrice liquide"<sup>11</sup>.

Ce que l'on pouvait considérer au premier regard comme représentation fidèle du tissu urbain, comme document cartographique de l'île au XVI<sup>e</sup> siècle, est finalement une interprétation de la ville, une image de la réalité vénitienne construite à travers la mise-en-scène presque théâtrale de ses symboles et de son image mythologique. Effectivement, comme pour rappeler que Venetie MD n'est pas un document scientifique, on retrouve plusieurs figures allégoriques qui introduisent la dimension de l'imaginaire vénitien. Autour du profil des terres émergées qui constituent la ville de Venise, on peut observer plusieurs figures allégoriques parmi lesquelles on reconnaît les deux principales: celle de Neptune (page 17), dieu de la mer, qui souligne l'origine maritime de l'île, et celle de Mercure (page 15), dieu des commerces, qui nous souligne la puissance économique et commerciale de la République Maritime de Venise à l'époque. Aux extrémités du cadre de la veduta on remarque aussi les personnifications des sept vents qui, depuis des nuages, soufflent tous en direction de l'île.

D'un côté, Venetie MD se présente donc, comme on l'a montré précédemment, en tant que document cartographique de grande précision et sophistication —ce qu'elle est vraiment, au moins en partie— qui nous montre la Venise du XVI<sup>e</sup> siècle dans les moindres détails de sa réalité construite. De l'autre côté, elle se révèle être une mise-en-scène de Venise, une représentation de

---

<sup>10</sup> "Paradigm Island" Teresa Stoppani, p.89 - "(...) magnifies the area of the Arsenal (the shipyard and center of power of the Republican fleet), and celebrates San Marco (the political center)".

<sup>11</sup> "Paradigm Island" Teresa Stoppani, p.89 - "Venice is presented as a stone artefact, as a miracle machine, as a great manmade wonder that emerges from a liquid scape".



l'image de la ville dans son cadre irréel comme si celle-ci était une créature originaire d'un monde fantastique. Peut-être de manière intentionnelle, peut-être inconsciemment, en réalisant cette veduta Jacopo de' Barbari saisit donc ce que c'est l'essence de Venise, définie justement à travers la coexistence d'une dimension réelle et d'une imaginaire, de son corps physique, de son corps bâti et de son caractère de ville potentiellement fictive, de sa dimension 'mythologique' que l'auteur ne peut se retenir de représenter. Gasparo Contarini, intellectuel vénitien du XVI siècle, remarque de manière équivalente que "(...) parmi tous les hommes, y compris ceux de grande ingéniosité et intelligence, s'étonnent de cette nouvelle raison de la situation de cette ville (...) ils sont portés à penser que, plutôt qu'une oeuvre artificielle et résultat de l'intellect humain, (Venise) est oeuvre des divinités"<sup>12</sup>.

Si on compare la veduta de Jacopo de' Barbari avec la Veduta della Catena —réalisée quelques années auparavant— qui nous montre la ville de Florence, on remarque que la technique de représentation en perspective depuis un point placé très en hauteur est la même, que l'auteur florentin, comme Jacopo de' Barbari —encore une fois, non seulement par manque d'une planimétrie mais surtout avec l'intention de fournir une image interprétative de la ville— modifie le tissu urbain et ses formes pour en souligner les éléments significatifs et que le corps de la ville est représenté de manière unitaire, clairement séparée de la campagne qui l'entoure par des remparts. À confirmation de l'unicité de la réalité vénitienne, ce qui au contraire distingue ces deux vedute est l'absence, dans celle de Florence, de personnages allégoriques et de divinités qui depuis les nuages surveillent la ville, de figures qui introduisent la dimension de l'irréel, de l'imaginaire qu'à ce moment on peut définir comme indissociable de la réalité de la ville de Venise.

## ENTRE UNITE ET FRAGMENTATION

La veduta de Jacopo de' Barbari, en plus d'être la représentation du dialogue entre réalité et imagination qui caractérise Venise, au XVI siècle comme aujourd'hui, elle introduit aussi un autre dialogue tout aussi fondamental dans la définition de son image qui est celui entre son caractère uniforme et sa composition hétérogène, entre l'apparence unitaire de sa forme urbaine lorsqu'on l'observe depuis le haut, et la collection de fragments différents qui se cachent à son intérieur.

Ce qui, en premier lieu, souligne le caractère uniforme de l'île lagunaire, sont ses dimensions relativement réduites et les limites de sa forme urbaine. En effet, même si au XVII siècle, pendant la période de sa plus grande splendeur, Venise était considérée une métropole de paire avec les autres capitales de l'époque, sa forme urbaine —plus précisément les limites physiques de celle-ci— n'a jamais subi d'altérations importantes. À différence des villes comme

---

<sup>12</sup> "La republica ei magistrati di Vinegia", Gasparo Contarini, IIIr - "(...) tutti gli huomini di più politico, et acuto ingegno si stupiano di questa nuoua ragione del sito della città: talmente opportuna ad ogni cosa, che sono usati pensare, ch'ella sia più tosto fabbrica de gli Dei, che opera, et trouato de gli huomini"



Rome ou Florence, dont la croissance économique s'est toujours accompagnée d'une expansion urbaine importante, la disponibilité limitée de terres émergées qui auraient pu être transformées en surfaces à bâtir —sans d'importants travaux de fondations qui auraient été irréalisables à l'époque— ont empêché le développement à l'horizontale et, au contraire, ont amené à une densification importante de son tissu urbain. En effet, si l'on observe l'île depuis le haut (page 21), on n'aperçoit pas de grands vides urbains à part la Piazza San Marco, la plus grande place publique de l'île —et la seule dite piazza et non campo— et le Canal Grande, le principal axe de communication. Autour de ces espaces, la densité du bâti est telle qu'on a l'impression que la forme urbaine est caractérisée par une texture uniforme et de couleur rougeâtre, celle des toitures des immeubles vénitiens, traditionnellement construites en tuiles de terre cuite qui, en contraste avec la texture tout aussi uniforme et de couleur verdâtre de la lagune, créent l'image de la ville qu'on connaît aujourd'hui et que Jacopo de' Barbari avait déjà présentée, même si en la manipulant, plusieurs siècles auparavant. Venise est donc caractérisée, au premier regard, par une homogénéité de son tissu urbain qui, comme on l'a précisé dans les paragraphes précédents, nous fait percevoir l'île comme une créature, comme un corps que l'on peut imaginer être émergé de l'eau qui l'entoure. Dans le dernier siècle, ce qui a le plus altéré cette image de Venise —et qui constitue la seule grande différence entre la veduta de Jacopo de' Barbari et une photo aérienne de l'île aujourd'hui— est la construction, selon le projet de l'ingénieur Eugenio Miozzi, du Ponte della Libertà en 1933 et l'aménagement conséquent d'espaces logistiques comme celui du Piazzale Roma et de structures comme la gare Santa Lucia et le Tronchetto. La matérialisation d'une connexion directe avec la terre ferme a non seulement amené au changement radical d'un quartier de l'île mais surtout a participé à la démystification —au moins de manière partielle— de l'image de Venise en tant qu'entité autonome, isolée dans la lagune, inaccessible sinon par voie maritime et appartenante à sa propre réalité non contaminé par celle de la terre ferme.

Lorsqu'on observe plus attentivement cette forme urbaine que Jacopo de' Barbari nous présente à l'apparence parfaitement homogène, on se rend compte qu'elle est en réalité très fragmentée par le tracé complexe des canaux qui se développent à partir du grand axe central de circulation du Canal Grande et pénètrent l'île dans toutes les directions. Cette trame tentaculaire est non seulement d'importance fondamentale pour le bon fonctionnement de la ville —la voie maritime constitue encore aujourd'hui le principal système de communication— mais est aussi la preuve que Venise, plutôt qu'une forme unique et homogène, est finalement un assemblage très hétérogène de différentes parties, une collection de différentes pièces dont la connexion n'est permise que par la présence des nombreux ponts que chaque jour, le vénitien comme le touriste, traverse pour se rendre d'un point à un autre de la ville. "À ce qui l'observent attentivement, Venise se révèle non pas comme une ville mais comme plusieurs villes, toutes connectées. En effet, si on considère sa situation, dans un plan sans les ponts, on comprend qu'elle est divisée en plusieurs quartiers et villes, entourés par leurs canaux et liés entre-eux par les ponts en pierre ou



en bois”<sup>13</sup>. Aujourd’hui, lorsqu’on observe Venise depuis le haut, on se rend difficilement compte de sa nature fragmentaire mais, si on fait abstraction de la texture rougeâtre qui s’étale sur sa surface, on reste étonné par le nombre d’îles qui composent l’archipel vénitien qui s’élève jusqu’à environ 200. Ces dernières ont été regroupées, au XII siècle, pour normaliser la perception d’impôts, en ‘sestieri’, en six quartiers: San Marco, San Polo, Santa Croce, Castello, Cannaregio et Dorsoduro, en six parties qui, anciennement de manière plus évidente qu’aujourd’hui, étaient très différentes l’une de l’autre. Chaque quartier avait donc été nommé en correspondance de ce qui le distinguait des autres. Par exemple Cannaregio a été nommé de cette façon car la zone marécageuse sur laquelle il s’est construit était caractérisé par nombreux ‘canneti’ (roselières) ou encore, le nom Dorsoduro rappelle la dureté qui caractérisait le sol de la lagune de cet endroit. Au contraire, les autres ‘sestieri’, San Marco, Castello, San Polo et Santa Croce, étaient nommés à partir de bâtiments significatifs, respectivement la Basilique de San Marco, le château militaire de l’Arsenale, l’église de San Polo et l’église de Santa Croce, aujourd’hui démolie.

La précision avec laquelle Jacopo de’ Barbari dessine les palais qui s’affichent sur les rives du Canal Grande et ceux qui définissent le profil de la Riva degli Schiavoni et de la Fondamenta delle Zattere, est aussi un témoignage du fait que cette uniformité totale dont on a parlé jusqu’à présent n’est que seulement apparente, qu’en réalité chaque façade est différente de celle qui la précède, qu’en réalité, Venise est fragmentaire, outre que dans sa composition topographique, aussi dans son langage architectural. En effet lorsqu’on traverse le Canal Grande on a l’occasion d’admirer la succession de palais vénitiens pour laquelle les touristes s’affolent sur les vaporetti, et constater que, même si on retrouve plusieurs éléments récurrents, même si on retrouve la présence d’un rythme qui se répète, même si il existe donc ce qu’on peut définir une typologie architecturale commune, chaque façade est réalité unique dans son interprétation de cette typologie, dans son interprétation d’une période historique et du langage architectural correspondant à celle-ci. En effet, si l’on compare la façade de Ca’ d’Oro avec celle du palais Corner-Spinelli par exemple, si on compare donc un palais de la période gothique avec un autre de la période de la première Renaissance vénitienne, on comprends que ce sont deux interprétations très différentes de la même typologie. Selon Eisenmann, les façades des palais vénitiens “expriment l’idée de différence, (...)”<sup>14</sup>. “À travers des variations de symétries, des superpositions, additions, succession d’unités, les façades (des palais) n’expriment pas un ordre

---

<sup>13</sup> “Venetia, città nobilissima et singolare”, Francesco Sansovino (1581) - “A i sottili consideratori della cosa, (Venezia) si mostra non una sola ma più città separate, et tutte congiunte insieme. Percioché se si considera la sua situazione, ridotta in pianta senza i ponti, si vedrà ch’è divisa in tante fosse castella et città, circondate dai suoi canali, alle quali si passa dall’una all’altra co’ ponti o di pietra per la maggiorparte o di legno che la congiungono insieme”

<sup>14</sup> “The futility of objects. Decomposition and differentiation” dans Lotus Internazionale 42, p.65 - “ ‘contradiction’ of a classical unity, or a mere ‘complexity’ ... but rather ... propose another, latent and alternative sensibility, which suggest[s] a realm of potential rupture. ... Incoherent, shifted axes, in themselves, are a straightforward definition of the idea of difference, they signal the impossibility of a return to the type form. They represent the division of an object from itself ”



mais plutôt un processus (...)”<sup>15</sup> de construction à travers la transformation.

C’est justement cette diversité, celle qui se cache derrière un masque d’uniformité, que l’on pourrait assimiler à celle de New York, à celle que “The City of the Captive Globe” (page 25) nous montre. Cette dernière est une peinture réalisée par Madelon Vriesendorp en 1972 —qui paraîtra dans l’ouvrage “Delirious New York” quelques années après— une vue axonométrique d’une Manhattan imaginaire qui représente l’interprétation de Rem Koolhaas de la métropole américaine et de sa ‘culture of congestion’. Dans cette illustration on retrouve une collection d’images, d’iconographies, de bâtiments significatifs pour l’architecte hollandais, une collection de fragments —chacun représentant une philosophie ou une valeur différente— issus de l’imaginaire de l’architecte parmi lesquels on retrouve, par exemple, un bâtiment imaginé par Malevich, une portion du mur de Berlin et les ‘Istogrammi d’Architettura’ de Superstudio, pour en citer quelques uns. Ces derniers, posés sur des parallélépipèdes, sont organisés en blocks, selon une grille rigoureuse qui nous renvoie vers celle de Manhattan et qui nous suggère l’idée d’uniformité, de parfaite homogénéité de l’ensemble. Avec “The city of the Captive Globe”, en insérant donc ces blocks sur lesquels on retrouve ces structures toutes issues de contextes différents, dans un quadrillage parfaitement homogène, Rem Koolhaas souligne cette dialectique entre le tout et les fragments, entre uniformité et singularité. L’architecte même, en se référant à l’illustration, spécifie que “plus chaque îlot célèbre des valeurs différentes, plus l’unité de l’archipel en tant que système est renforcée”<sup>16</sup>, le plus chaque fragments est différent de l’autre, le plus leur singularité est célébrée, le plus, finalement, on se retrouve face à une condition d’unité, à image d’une certaine façon homogène dans ses dissemblances. “La métaphore de Koolhaas propose (donc) un modèle urbain dans le quel l’unité accueille l’hétérogénéité”<sup>17</sup>. De manière similaire à Koolhaas en parlant de Manhattan, Margaret L. King en se référant à l’île de la lagune, affirme que dans Venise “se retrouve un parfait accord qui ne résulte pas de la banale égalité de toutes les personnes mais de la résolution des inégalités, d’une harmonie plus subtile et plus belle des parties séparées”<sup>18</sup>. “La beauté n’est pas le lieu de rencontre entre substances et significations différentes mais le point de leur fusion, une sorte de coïncidence d’oppositions”<sup>19</sup>.

En effet, comme la Manhattan que l’on peut admirer aujourd’hui, comme l’image de Manhattan que “The city of the Captive Globe” nous présente, Venise s’est construite à travers

---

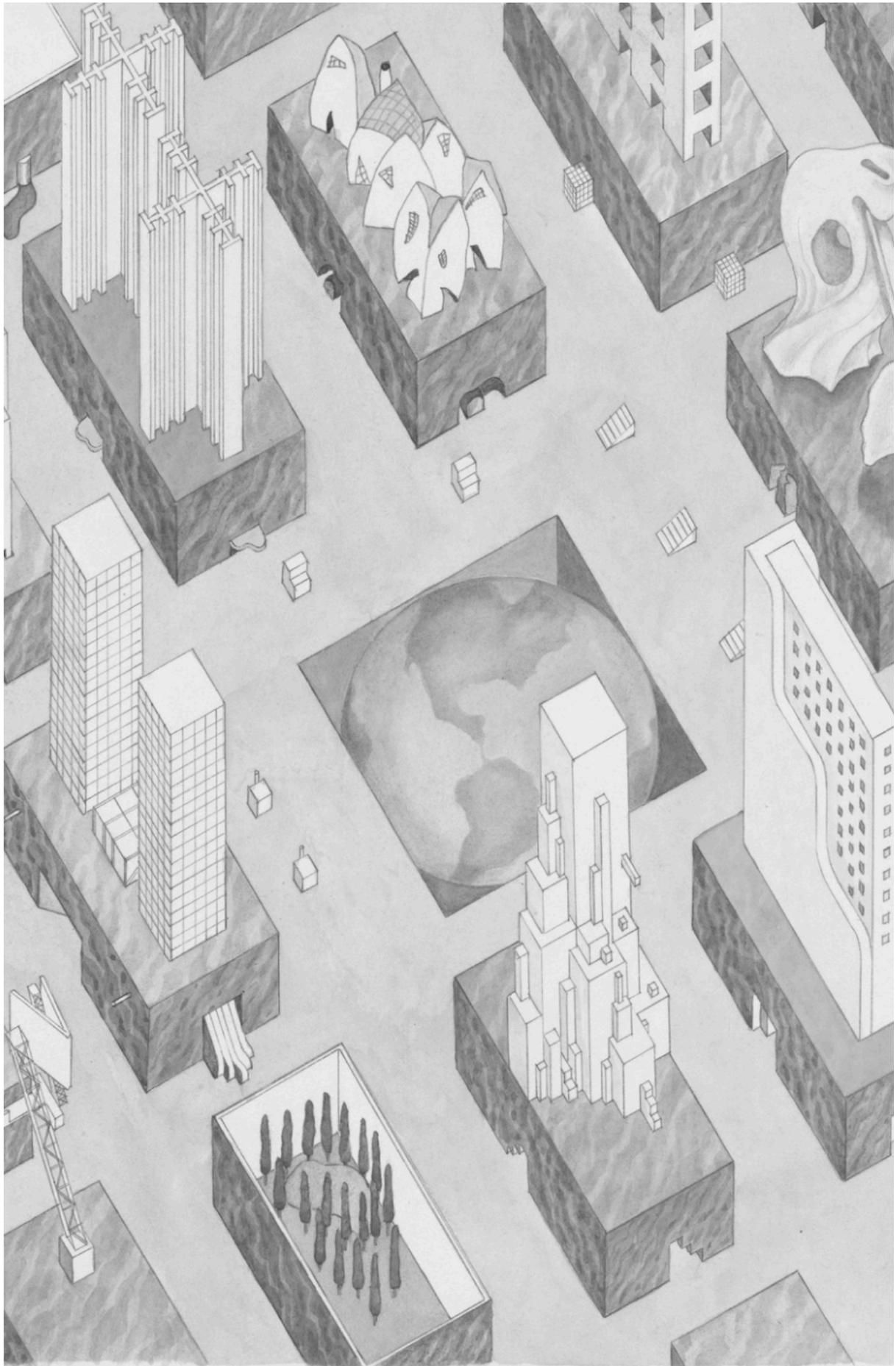
<sup>15</sup> “Paradigm Islands”, Teresa Stoppani, p. 113 - “Through variations of symmetry, superpositions, additions, succession of serial units, these façades do not express an order as much as a process: they are not constructed on the dialectics between form-type and physical object, nor are they exceptions from a specific type, but operate with oscillations around a formless prescription that becomes an object only through the process of its making”.

<sup>16</sup> “Delirious New York”, Rem Koolhaas, p. 196 - “the more each island celebrates different values, the more the unity of the archipelago as a system is reinforced”.

<sup>17</sup> “The changing of the Avant-Garde” Bevin Cline & Tina di Carlo, p.122 - “Koolhaas’s metaphor proposes an urban model in which unity accommodates heterogeneity”.

<sup>18</sup> “Venetian Humanism in an Age of Patrician Dominance”, Margaret L. King, p. 181 - “a perfect concord results, deriving not from the bland equality of all people but from the resolution of inequalities, the more subtle and beautiful harmony of separate parts”

<sup>19</sup> “Com’è bella la città”, Saverio Vertone, 1975 - “La bellezza non è il luogo d’incontro tra sostanze e significati diversi, il punto della loro fusione, una specie di coincidenza dei contrari?”



une collection de fragments qui, dans leur singularité —et donc grâce à leur singularité— se regroupent dans l'uniformité de l'image qui est celle de la Venise contemporaine. Mais c'est justement cette image, à l'apparence uniforme, intouchable, inaltérable qui rend la ville de Venise, aujourd'hui, une réalité immobile.

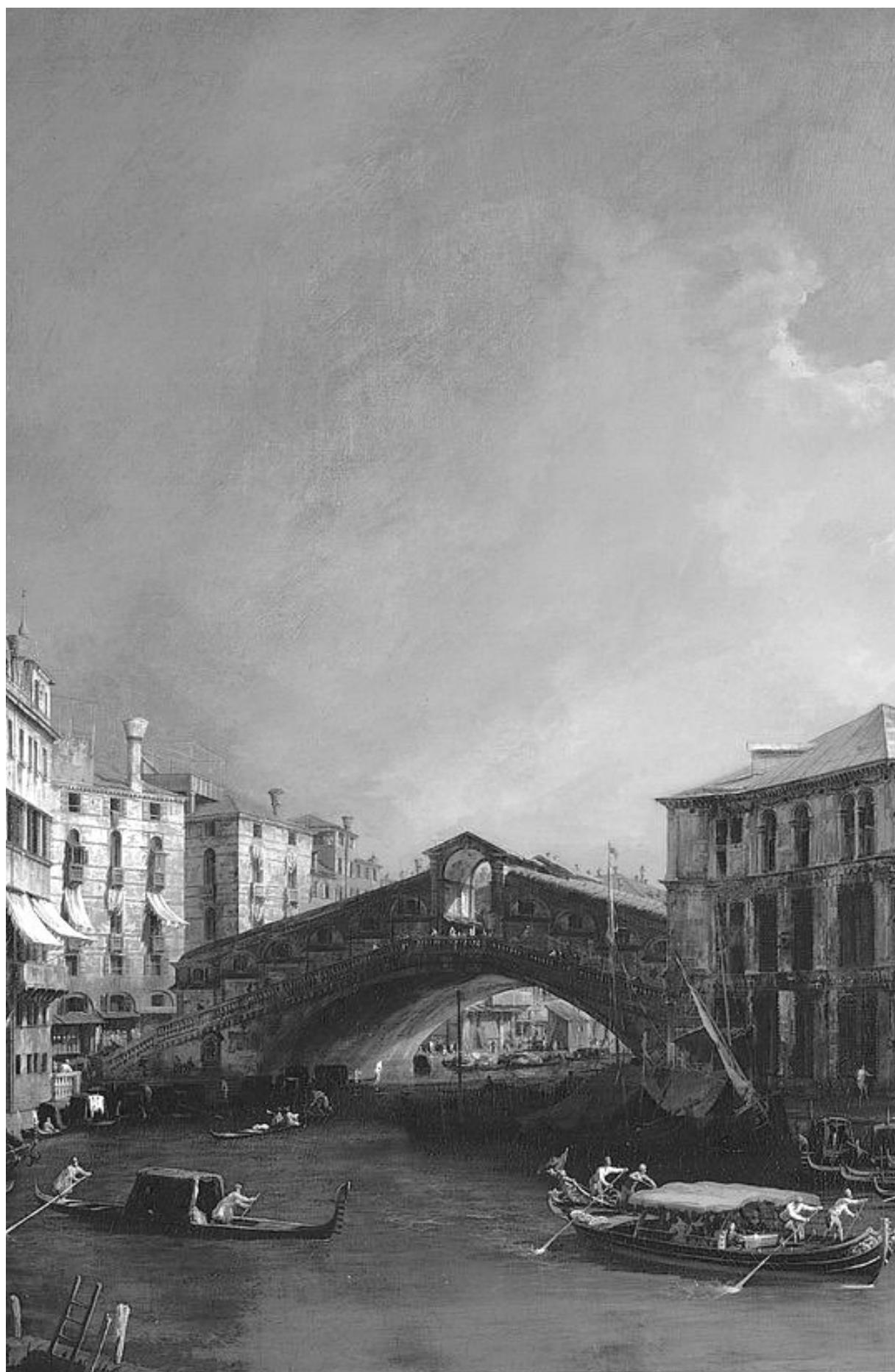
## ENTRE IMAGE STATIQUE ET DYNAMISME

La veduta de Jacopo de' Barbari nous montre une image —que l'on peut à ce point définir iconographique— de la Venise au XVI siècle et qui, aujourd'hui, est témoignage du fait que l'île de la lagune, sa forme et son tissu urbain, au cours de l'histoire, n'ont pas subi d'altération que l'on peut définir radicales sauf pour la construction du Ponte della Libertà en 1933 et l'aménagement conséquent d'espaces logistiques comme celui du Piazzale Roma et de structures comme la gare Santa Lucia et le Tronchetto. Autrement, l'image que Jacopo de' Barbari réalise ne se distingue pas de manière évidente d'une photo aérienne de la Venise contemporaine. En observant les deux images on retrouve, presque à l'identique, la courbe sinueuse du Canal Grande, on repère tout aussi facilement la Piazza San Marco, le pont du Rialto, le grand chantier naval de l'Arsenale et on reconnaît le profil des façades des palais qui regardent le Canal Grande comme on peut les observer aujourd'hui. De manière analogue, si l'on compare les vedute du pont de Rialto réalisées par Canaletto (page 27), quelques siècles après, avec une photo prise aujourd'hui d'un point de vue équivalent (page 29), la seule grande différence qu'on remarque est la foule de touristes qui occupe les rives du Campo dell'Erbaria et les gradins du pont. Dans les deux cas, on retrouve les nombreuses gondoles qui affolent le Canal Grande sous l'ombre du pont, les façades du Fondaco dei Tedeschi d'un côté et des Fabriche Vecchie de l'autre, préservées à l'identique jusqu'à aujourd'hui, on retrouve donc dans le temps présent une Venise qui appartient au passé, on retrouve une image de celle qui était la ville avant le commencement de son long déclin.

Mais c'est justement cette image que le touriste s'attend de retrouver lorsqu'il décide de visiter Venise, une image qui renvoie vers la Venise du XVIII siècle, vers la Venise qu'on appelait 'Serenissima' au pic de sa splendeur. "Depuis le Canal Grande, on ne regarde pas les palais qui définissent son profil; on voit les peintures de Canaletto"<sup>20</sup>, on recherche le 'mythe' de Venise qui est désormais devenu un cliché. On s'attend à ce que les édifices qu'on peut observer aujourd'hui soient les mêmes que ceux qui nous avaient été présentés dans les vedute du XVIII siècle, comme si, en se promenant entre les étroites ruelles de l'île, on était en train de voyager dans le temps. Venise est aujourd'hui une réalité cristallisée dans le temps, une ville condamnée à cause d'elle-même, immobilisée par son image qui a résisté au passage du temps. Cette dernière "est moulée par la progressive corruption de la lecture romantique, ruskinienne, qui dans le temps s'est

---

<sup>20</sup> "Elements of Venice", Giulia Foscari, p.10 - "Looking along the Grand Canal, one does not see the palaces that flank it; one sees the painting of Canaletto"



superposée à (celle de) la Venise contemporaine”<sup>21</sup>.

Comme on l’a précisé précédemment, Venise pourrait se définir avec n’importe quel adjectif et aussi, au même temps, avec son parfait opposé. En effet, Venise est, et a toujours été, tout sauf qu’une réalité statique. Au contraire elle vit du dynamisme des flux qui la traversent et des transformations qui la modifient. “Venise semble rester la même malgré le fait qu’elle est dans un flux continu, (...) dans un état de transformation continu”<sup>22</sup>, Venise semble, aujourd’hui, vouloir résister à sa propre nature et de manière —encore une fois— paradoxale, aussi à sa propre histoire. “Ogni giorno si muta et varia per il flusso del mare”<sup>23</sup>. Comme Gasparo Contarini nous le souligne, son essence même est en étroite relation avec le dynamisme, la fluidité de la matière liquide de laquelle elle s’origine. On se réfère au dynamisme des nombreux canaux qui la traversent dans toutes les directions, comme un système nerveux parcouru par bateaux et gondoles, dont les arborescences rejoignent chaque coin de l’île; on se réfère à la montée et descente des marées, à ‘l’acqua alta’ qui de manière cyclique envahit l’île et transforme radicalement sa perception; ou encore au fait que la lagune même est le résultat d’un flux continu, d’un échange constant d’eau salée provenant d’au delà du Lido et d’eau douce amenée à travers les embouchures des rivières.

Non seulement sa nature fluide se retrouve dans sa composition physique et dans son environnement naturel mais aussi dans son caractère multi-culturel. Venise a été destination de voyageurs et marchands de l’Orient au XIII siècle, elle a été destination fascinante pour les peintres européens au XVIII siècle et, depuis plusieurs décennies, elle est devenue destination immanquable pour les touristes du monde entier qui visitent la péninsule italienne. Depuis toujours Venise est donc traversée par un mouvement continu de corps, par les commerçants gourmands avant et par les touristes fascinés aujourd’hui, par les étudiants universitaires de toute nationalité qui se regroupent devant le IUAV et Ca’ Foscari ou qui envahissent le Campo Santa Margherita et par les navetteurs qui, chaque matin, rejoignent l’île pour, chaque soir, l’abandonner.

Si Venise se définit donc en tant que destination du flux de visiteurs de toute provenance, de conséquence, elle se définit aussi en tant que point de croisement entre plusieurs réalités, entre plusieurs cultures et mondes, entre plusieurs courants artistiques et architecturaux. L’étroite relation avec l’Orient, par exemple, au XII et XIII siècles a énormément influencé le développement de la république maritime, non seulement d’un point de vue économique, mais aussi architectural, en produisant certains parmi ses plus importants monuments comme la Basilique de San Marco et le Palazzo Ducale, sans compter les nombreux palais byzantins qui s’affichent sur le Canal Grande. Ou encore, l’arrivée des idéaux de la renaissance romaine, à

---

<sup>21</sup> “Turisti per caso: progettare per la Serenissima”, Cino Zucchi dans “Venezia: la nuova architettura”, p. 56 - “Ma questa venezianità è plasmata dalla progressiva corruzione della lettura romantica, ruskiniana che nel tempo si è sovrapposta alla Venezia reale”.

<sup>22</sup> “Shakespeare and the Culture of Paradox”, Peter G. Platt, p. 64 - “Venice seems able to remain the same, though it is constantly in flux. On a physical and literal level, Venice was in a perpetual state of alteration”.

<sup>23</sup> “La repubblica ei magistrati di Vinegia”, Gasparo Contarini (1548)



travers des figures comme Mario Codussi au XV siècle, Jacopo Sansovino et Andrea Palladio au XVI siècle, ont donné origine à un tout nouveau langage architectural, issu du mélange entre celui de la tradition vénitienne et celui des formes et proportions classiques, qui caractérise les oeuvres comme le Palazzo Corner-Spinelli, la bibliothèque Marciana ou l'église du Redentore.

Jusqu'au XVIII siècle, Venise était une des villes les plus importantes d'Europe, une parmi les protagonistes de l'époque, non seulement du point de vue économique et militaire, mais surtout du point de vue artistique, architectural et culturel. L'unicité de sa splendeur était le fruit de sa nature dynamique, de sa transformation continue à travers les époques, de son adaptation constante aux temps modernes. Au XVIII siècle, Venise était ce que l'on pouvait considérer à l'époque une réelle métropole. Mais cette période de richesse inégalée dans les siècles suivants n'était qu'une anticipation de son proche déclin, de la décadence, non seulement de son importance sur la scène économique de l'Europe mais aussi de la valeur de son image. En effet, c'est à ce moment dans l'histoire de l'île de la lagune que son processus de transformation continu s'est interrompu, que son image s'est cristallisée dans le temps pour arriver jusqu'à aujourd'hui presque inchangée dans l'époque contemporaine de laquelle elle ne fait pas vraiment partie.

D'un côté avoir préservé ce patrimoine architectural intacte—d'une valeur culturelle sans égaux— jusqu'à aujourd'hui est sûrement un exploit remarquable dont nombreuses autres villes ont beaucoup à envier. De l'autre, pour cette raison, Venise est prisonnière d'elle-même, de son architecture, de son image qui a résisté au passage du temps et à la décadence de la puissance maritime du XVIII siècle qui en est à l'origine. La ville n'est aujourd'hui "(...) qu'image sans âme" vouée au plaisir du touriste, vouée à être représentée sur les cartes postales. Pour cette raison Venise se transforme aujourd'hui —et peut-être elle s'est déjà transformée— dans un monument immobile, dans une ville qui "(...) dans sa décadence, se conserve" et qui ne peut que continuer à refuser le 'nouveau'. Mais comme remarque justement Vittorio Gregotti, "il est nécessaire de faire un changement dans la lecture de cette extraordinaire ville, pour qu'on puisse retourner à saisir le caractère de sa tradition purement dynamique, (...) ses qualités entrepreneuriales et son caractère originellement anti idéologique qui ont construit sa fortune et sa capacité de vision à long terme qui a accueilli intelligences créatives depuis l'extérieur (...) et a offert l'occasion à celles-ci de se confronter avec l'identité de ses principes"<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> "Venezia e la modernità", Vittorio Gregotti dans "Venezia: la nuova architettura", p.95 - "Sembrirebbe necessario operare uno spostamento nell'intera lettura della storia di questa straordinaria città, perché di essa si possa tornare a cogliere il tradizionale carattere duramente dinamico, la cultura organizzativa, le qualità imprenditive, il carattere originariamente a-ideologico che ne hanno costruito la fortuna e insieme ad essa la capacità lungimirante di accogliere e far proprie per la maggior gloria della città, le intelligenze creative esterne, di offrire loro l'occasione di confrontarsi con l'identità dei suoi principi insediativi".



## ENTRE ANCIEN ET NOUVEAU

“A Venise, le moderne est imperceptible (...)”<sup>25</sup>, et le ‘nouveau’ ne se distingue pas de ‘l’ancien’. Même si on retrouve nombreuses appellations comme les Fondamenta Nove, la Strada Nova ou la Nuova Sacca del Tronchetto qui font référence à une ‘nouveauté’ —invisible— celle-ci ne se détache jamais vraiment du langage de la Venise ancienne et, de conséquence, elle ne peut pas être considérée comme une réelle nouveauté. Les projets d’architecture qui ont été réalisés pendant la deuxième moitié du XX siècle, en effet, ont toujours essayé de se dissimuler dans la continuité du profil vénitien en utilisant les mêmes matériaux, en reprenant les mêmes formes, en re-proposant le langage du passé, sans jamais oser le contredire. “Dans une ville qui a si fermement décidé de combattre le passage du temps, cachant les nouvelles formes dans la métamorphose de sa matière”<sup>26</sup> la nouveauté survole la ville comme une présence redoutée.

Néanmoins, Venise a toujours été considérée, récemment mais aussi dans le passé, laboratoire de gestation de nouveautés et lieu d’expérimentation architecturale. Au cours du XX siècle Venise était au centre du débat autour du rôle de la modernité, autour la nécessité d’innovation et rénovation architecturale dans le contexte historique des villes, principalement à travers le corps d’enseignement du IUAV, l’Institut Universitaire d’Architecture de Venise. Personnages comme Giuseppe Samonà et Saverio Muratori étaient engagés au premier rang dans le projet de construction d’une nouvelle image contemporaine de la ville et d’une radicale révolution d’une institution universitaire jusqu’à ce moment très influencée par l’académie des Beaux-Arts. Dans ce même esprit de renouvellement, architectes de la modernité comme Le Corbusier, Louis Kahn ou encore Frank Lloyd Wright, respectivement avec un projet pour un nouvel hôpital, un centre de congrès et un palais sur le Canal Grande, avaient été appelés pour contribuer à la construction de cette nouvelle image et propulser la métamorphose de Venise en une ville de son temps.

Les Biennales d’architecture aussi, toujours en parallèle avec le IUAV, depuis les années 80’, ont été lieu de discussion pour architectes internationaux qui, à l’occasion, ont aussi produit de nombreux projets pour la ville de Venise même. On peut rappeler, en particulier, la Biennale de 1985, organisée sous la direction de Aldo Rossi, dont le titre était “Progetto Venezia” qui a amené nombreux architectes à réfléchir sur de nouveaux projets pour le pont de l’Accademia, pour le marché de Rialto et pour l’achèvement de la façade sur le Canal Grande du Palazzo Venier dei Leoni, aujourd’hui siège de la collection Peggy Guggenheim, qui auraient pu devenir le visage d’une Venise au pas avec le temps contemporain. Ces projets, parmi nombreux autres, ne seront jamais réalisés. Venise donc “s’offre au regard, à l’étude et à la recherche, en accumulant pour elle-même que des projets qui ne seront jamais réalisés” et “repousse les innovations mais au même

---

<sup>25</sup> “Venezia e il Moderno” dans “10 immagini per Venezia”, Francesco dal Co, p.10 - “A Venezia il moderno è impercettibile (...)”.

<sup>26</sup> “Venezia di Carta”, Serena Maffioletti, p. 11 - “Per una città che si è impuntata come nessun’altra a combattere il trascorrere del tempo, celando le nuove forme nella metamorfosi della sua materia (...)” .



temps les absorbe”<sup>27</sup>. Tout en étant lieu d’origine de nouvelles théories architecturales et de nouvelles architectures, tout en étant, encore une fois, point de rencontre d’idéaux de modernité, Venise résiste encore à sa potentielle évolution, à son propre renouvellement et rejette sa transformation en ville contemporaine en protégeant son statut de ville a-temporelle qui tant fascine la masse de touristes qui l’envahissent chaque jour. Venise donc “vit grâce à une contradiction: intolérante du nouveau mais toujours son origine”<sup>28</sup>.

Où se situe donc la ville de Venise aujourd’hui? Est-ce qu’on a désormais abandonné tout espoir de redonner à l’île lagunaire une place dans la scène de l’architecture contemporaine? Lors de la Biennale d’architecture de 1985, Aldo Rossi décrit brièvement la collection de projets présentés comme des projets pouvant nous indiquer une direction pour l’architecture “qui pourrait être celle d’une croissance nécessaire à travers la profanation de ce qui la précède”<sup>29</sup>. Dans le passé, lorsque la ville de Venise commissionne le projet de Jacopo Sansovino pour la bibliothèque Marciana ou celui de Andrea Palladio pour l’église de San Giorgio Maggiore, la volonté n’était pas celle de reprendre le langage du Palazzo Ducale —qui pourtant se trouve très proche des deux projets— mais au contraire, celle d’amener un langage nouveau, une architecture nouvelle qui aurait donné une image propre à son temps à l’île lagunaire. Pourquoi ne pas faire comme Sansovino et Palladio l’ont fait à l’époque aujourd’hui? Pourquoi ne pas laisser la trace de notre temps aussi à Venise?

“Et en ceci, on pourrait retrouver une indication pour le futur de Venise: la collision entre ancien et nouveau dans un lien indissoluble qui justifie le nouveau non pas comme altération de l’existant, mais comme antithèse vitale entre la contemporanéité du passé et le présent”<sup>30</sup>. C’est justement à partir de ce propos que l’on pourrait imaginer de développer un projet pour la Venise contemporaine, un projet dans lequel puissent coexister le présent, le passé et tous les autres aspects contradictoires qui caractérisent la Venise que l’on a énoncé dans les paragraphes précédents pour former un ensemble que l’on pourrait définir avec un terme en particulier.

---

<sup>27</sup> “Venezia e il Moderno” dans “10 immagini per Venezia”, Francesco dal Co, p.10 “(...) le innovazioni vi vengono respinte e quindi assorbite”

<sup>28</sup> “Venezia di Carta”, Serena Maffioletti, p.10 - “É forse un antico costume che consente a Venezia di resistere, così ch’essa vive d’una contraddizione: intollerante al nuovo e sempre origine di esso (...)”

<sup>29</sup> “Progetto Venezia”, Aldo Rossi, p.14 - “(...) che potrebbe essere in suo necessario crescere attraverso una dissociazione di ciò che la precede”

<sup>30</sup> “Venezia di Carta”, Serena Maffioletti, p.11 - “E in questo potrebbe essere un’indicazione di futuro per Venezia: il fronteggiamento del vecchio e del nuovo, in un indissolubile legame biunivoco, che legittima il nuovo non come modificazione continua dell’esistente ma come antitesi vitale tra il vecchio e il nuovo, entrambi presenze”



## LE CAPRICCIO

Si l'on peut définir Venise comme une ville entre réalité et imagination, une ville qui flotte entre le temps passé et celui présent, dont la forme est à la fois uniforme et fragmentaire, dont l'histoire s'est montrée tout aussi dynamique qu'immobile, on pourrait la décrire avec un terme regroupant les définitions précédentes qui est celui du 'capriccio'. Celui-ci a été utilisé, au cours de l'histoire des arts visuelles, pour décrire des compositions picturales dont le but était celui d'étonner, de divertir et d'interroger l'observateur sur la nature de ce qui était représenté. Mais comme on le verra dans les paragraphes successifs, ce qui est d'avantage intéressant ce n'est pas tant le but des 'capricci' mais les procédés de compositions à travers lesquels les artistes atteignaient ce but. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le style pictural du 'capriccio' était très répandu à Venise, notamment à travers les figures de Berardo Bellotto, Francesco Guardi et, en particulier, à travers celle de Giovanni Antonio Canal dont on approfondira l'oeuvre dans les chapitres successifs.

## GIOVANNI ANTONIO CANAL DETTO CANALETTO

Giovanni Antonio Canal ou autrement connu comme Canaletto est un peintre vénitien du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui dans le développement du discours que l'on a poursuivi jusqu'à présent, est plus que fondamental. Canaletto naît et se forme en tant que peintre dans la République de la Serenissima mais c'est lors d'un voyage à Rome —désormais une étape obligatoire pour les artistes et architectes de l'époque— qu'il établit les premiers contacts, notamment à travers la figure de Giovanni Paolo Pannini, avec le style pictural de la veduta. Une fois de retour dans la ville natale, Canaletto décide de se consacrer exclusivement à la production de vedute et, très rapidement, devient un des peintres les plus établis de la république dont les oeuvres seront commissionnées par la noblesse européenne de l'époque, notamment celle anglaise.

Comme au XVIII<sup>e</sup> siècle, la critique artistique moderne célèbre aujourd'hui le talent du peintre vénitien, en particulier pour sa technique de représentation minutieusement détaillée de celle qui était la réalité vénitienne de son époque, et le connote donc en tant qu'artiste 'objectif'. Les vedute de Canaletto étaient, en effet, le fruit d'une analyse, qu'on pourrait presque définir comme scientifique, de l'objet dont la perspective rigoureusement construite et les effets d'ombres et lumières soigneusement représentés, constituent ce 'réalisme' pour lequel le peintre vénitien est connu. Jusqu'à très récemment l'oeuvre de Canaletto était décrite donc en tant que restitution purement objective, à travers l'utilisation de la camera obscura —ce qui pousse à penser l'oeuvre de Canaletto comme résultat d'un processus purement objectif— de ce que le peintre vénitien était en train d'observer, en tant que "rendu topographique exacte d'un lieu donnée en une image



extrêmement fidèle”<sup>31</sup>, en tant que représentation magistrale de la nature faite de la part d’un observateur attentif. Le talent de Canaletto est donc acclamé par certains mais aussi condamné de manière féroce par d’autres, en particulier Ruskin qui, en 1843, définit l’oeuvre de Canaletto comme le résultat d’une “misérable mécanique, sans valeur et sans coeur (...), qui constitue, dans son existence et dans son succès, une des marques plus évidentes de la sensibilité perdue et de l’intelligence somnolente de la nation à son époque (...). Professant l’imitation la plus servile et indifférente, (...) Canaletto ne possède aucune qualité, sinon celle d’imiter habilement la lumière et les ombres les plus banales”<sup>32</sup>. Les opinions envers la production artistique de Canaletto se partagent donc entre “ceux qui le considèrent merveilleux photographe (...) et ceux qui le considèrent aussi photographe, mais si médiocre qu’il ne peut pas faire concurrence à la photographie”<sup>33</sup> mais toutes, sans exceptions, soulignent son caractère objectif.

Les détails minutieusement représentés, l’attention aux effets des ombres et des lumières, le degré de ‘réalisme’ des vedute de Canaletto sont en effet tels que, très souvent, on a oublié de vérifier si ce que le peintre représente correspond effectivement à la réalité, ce qu’on peut aujourd’hui faire étant donné l’état de conservation de la ville de Venise. Lorsqu’on analyse donc de manière plus approfondie les nombreuses vedute et on les compare avec la Venise contemporaine on peut douter de l’exactitude de la définition de ‘peintre objectif’ qui lui est attribuée. Comme on l’a précisé précédemment, l’utilisation de la camera obscura de la part du peintre vénitien, donc d’un dispositif optique basé sur des principes mathématiques dont la précision n’est pas mise en discussion, nous a poussés à interpréter ses oeuvres comme miroir de ce qu’il avait devant ses yeux, comme restitution mécanique de la réalité. Au contraire, on remarque que, tout aussi mécaniquement, Canaletto manipule les objets, les proportions de ces derniers et la perspective dans laquelle ils sont insérés, sans pourtant conduire l’observateur à interpréter les vedute comme représentation non-objectives.

Par exemple, si on analyse la représentation du Campanile de San Marco, objet qu’on retrouve dans la plus part des vedute, on constate qu’il “n’apparaît jamais (sauf lorsqu’il est représenté de loin) dans ses proportions réelles, mais plus mince et comme restreint”<sup>34</sup>. Comme celles du Campanile, aussi les proportions de la Basilica et du Palazzo Ducale, pour en citer seulement certains, sont manipulées systématiquement, sont étirées, agrandies ou réduites, au profit d’une composition plus cohérente. Canaletto non seulement altère les ‘pleins’, donc les édifices qu’il représente, mais aussi les ‘vides’, c’est à dire les espaces perspectifs dans lesquels

---

<sup>31</sup> Eduard Hüttinger dans “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p.18 - “(...) resa topografica esatta di un luogo dato in un’immagine, anch’essa fedele”

<sup>32</sup> John Ruskin dans “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p.17 - “Canaletto non possiede nessuna qualità, tranne quella di imitare abilmente la luce e le ombre più banali” vedi nota 26 p. 17 André Corboz

<sup>33</sup> “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p. 19 - “(...) quelle che vedono in Canaletto un meraviglioso fotografo: (...) quelle che vedono in lui sempre un fotografo, ma così mediocre da non poter competere con la fotografia”.

<sup>34</sup> Decio Gioseffi dans “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p.41 - “il campanile non appare mai (se non qualche volta da lontano) nelle sue proporzioni reali, ma più esile, come ristretto (...)”



sont insérés les objets. L'exemple plus flagrant se retrouve dans la manipulation récurrente de la configuration de la Piazza San Marco dont le plan, dans les différentes vedute, n'est jamais le même et souvent, ne correspond pas à la réalité. Comme le souligne André Corboz, "dans les vedute les rapport spatiaux sont élastiques". Canaletto procède donc par dilatations et contractions des espaces mais aussi par "dérives", par des "pulsions imaginaires du tissu urbain qui reforment les axes des édifices, qui plient les rives et déplacent les îles"<sup>35</sup>. Comme on avait remarqué pour l'oeuvre de Jacopo de' Barbari, les vedute de Canaletto nous présentent un portrait de la ville Venise qu'au premier regard on peut interpréter comme 'photographique' mais qui se révèle fortement construit et manipulé. La critique de Canaletto a donc confondu de manière systématique la précision du dessin avec l'exactitude de l'observation du peintre.

Il faut donc revoir la figure de Canaletto —qui jusqu'à présent a donc été considéré erronément comme artiste étant seulement capable d'une banale représentation de la réalité— en tant "(...) qu'homme capable d'une attitude innovatrice et active par rapport aux thématiques choisies et au phénomène urbain (...)"<sup>36</sup>. La production artistique de Canaletto —comme paradoxalement la ville de Venise même— est en équilibre entre deux versants: celui objectif des vedute 'prese da i luoghi', 'al naturale' ou encore 'essatte', et celui subjectif des vedute 'ideate', 'di fantasia' ou encore 'alla pittoresca'. Mais, comme on l'a montré dans les paragraphes précédents, la ligne qui distingue la veduta 'al naturale' de la veduta 'ideata', qui distingue donc la représentation dite 'objective' et celle dite 'fantastique', est —encore une fois— très subtile. Giulio C. Argan observe justement que "l'art (de Canaletto) démontre que même les images les plus lointaines de l'expérience commune peuvent, à travers la technique, devenir percevables, crédibles, communicables (...)"<sup>37</sup>. Car finalement, dans l'art, le réel n'est jamais une donnée purement objective mais toujours une construction, un projet qui ne peut qu'être considéré une métaphore. L'imaginaire, chez Canaletto, caractérise donc autant la veduta que le capriccio.

## LES CAPRICCI DE CANALETTO

La production de vedute 'ideate' de Canaletto a toujours été négligée par la critique artistique ancienne et moderne au profit de celles 'al naturale' mais, comme le souligne Michel Levey en 1959, "les intentions qui se dissimulent derrière ces peintures sont très sophistiquées (...) et il s'agit d'oeuvres plus élevées de la pure veduta"<sup>38</sup>. Celles-ci sont autrement définies aussi

---

<sup>35</sup> "Canaletto - Una Venezia immaginaria", André Corboz, p. 86 - "Queste pulsioni immaginarie del tessuto urbano riformano gli assi degli edifici, piegano le rive, spostano le isole".

<sup>36</sup> "Canaletto - Una Venezia immaginaria", André Corboz, p. 13 - "(...) e considerarlo invece un uomo capace di un atteggiamento innovatore e attivo rispetto ai temi di sua scelta e al fenomeno urbano (...)"

<sup>37</sup> "L'arte Barocca", Giulio Carlo Argan - "l'arte dimostra che anche le immagini più lontane della comune esperienza possono, mediante la tecnica, farsi percepibili, credibili, comunicabili (...)"

<sup>38</sup> Michael Levey dans "Canaletto - Una Venezia immaginaria", André Corboz, p.9 - "(...) le intenzioni che si dissimulano dietro questi quadri sono molto sofisticate (...). Ma si tratta comunque di opere più elevate della pura veduta"



comme capricci. Le terme ‘capriccio’ naît entre le XV et le XVI siècle pour décrire des dessins imaginatifs de caractère païen qui étaient fréquents sur la scène artistique de l’époque. Seulement dans les siècles suivant, celui-ci devient un genre artistique indépendant auquel se dédient artistes comme Giovanni Battista Piranesi et Gianbattista Tiepolo et qui, dans la ville de Venise, vit son apogée avec les figures de Antonio Canal et Francesco Guardi. Le capriccio devient donc, au XVIII siècle, “l’art de composer le paysage à travers la combinaison d’éléments architecturaux réels ou imaginaires, de ruines de l’antiquité ou encore de figures selon une variété de déclinaison qui s’étendent du grotesque au visionnaire, di pittoresque à l’élégiaque”<sup>39</sup>. Jusqu’à récemment, ce style artistique a souvent été interprété de manière superficielle et connoté négativement. Mais pour Canaletto ce ne sont pas simplement des ‘jeux’ avec lesquels le peintre vénitien était ravi de satisfaire les demandes de ses clients fortunés, mais au contraire, sont preuve de son “étonnante capacité à combiner des objets lointains et à les composer à volonté” et de la pratique, révolutionnaire pour l’époque, “d’utiliser l’instrument optique (la camera obscura) toujours et rigoureusement de manière expressive (...) pour répondre à l’exigence de la représentation fantastique”<sup>40</sup>, d’utiliser donc un processus basé sur des principes mathématique précis pour obtenir une représentation d’une réalité nouvelle.

Les capricci de Canaletto sont le résultat d’une collection de différentes opérations auxquelles l’artiste recourt pour introduire, dans ce cas de manière bien plus explicite, la dimension ‘fantastique’ tout en gardant le réalisme poussé caractéristique de sa peinture. Comme nous le suggère André Corboz dans son ouvrage réinterprétant la figure du peintre vénitien, on peut tenter de différencier les nombreux capricci réalisés par le peintre vénitiens selon ces différentes opérations arbitraires en ‘Capricci par omission’ et ‘Capricci par déplacement’. À la première catégorie appartiennent les capricci dans lesquels Canaletto procède à la soustraction d’édifices, entièrement ou de manière partielle, du contexte qu’il représente et ceux dans lesquels, au contraire, le contexte environnant est supprimé —ou simplement remplacé— de façon à isoler un édifice en particulier. Parmi nombreux exemples, les plus intéressants sont le ‘Capriccio con San Marco su un’isola’, dans lequel Canaletto se permet de déplacer la Basilique sur une île artificielle, au milieu de la lagune ou le ‘Capriccio con la Libreria Marciana’, dans lequel la bibliothèque de Sansovino ne se trouve plus sur la Piazzetta. À la deuxième catégorie appartiennent les capricci dans lesquels le peintre vénitien “déplace les pièces du jeu urbain comme des échecs: certains de côté, d’autres en avant ou encore en diagonale (...)”<sup>41</sup>, dans lesquels il manipule l’espace et les objets qu’il observe en créant des nouvelles situations urbaines, de nouveaux points de vues qui

---

<sup>39</sup> Definizione da Enciclopedia Treccani - “l’arte di comporre paesaggi attraverso la combinazione d’elementi architettonici esistenti o immaginari, di rovine dell’antichità o di figure la cui varietà si estende dal grottesco al visionario, dal pittoresco all’elegiaco”.

<sup>40</sup> Lionello Puppi dans “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p.16 - “anche utilizzando lo strumento ottico, sempre e rigorosamente però in funzione espressiva, di ricerca e affermazione di tagli compositivi nuovi, rispondenti all’esigenza di rappresentazione fantastica”.

<sup>41</sup> “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p.336 - “Canal sposta i pezzi del gioco urbano come scacchi: alcuni di lato, altri in avanti, altri ancora in diagonale (...)”.



mettent en relation édifices autrement sans rapport et créent de nouveaux contrastes entre objets qui parlent un langage architectural différent. Un exemple très significatif est le ‘Capriccio con San Giorgio Maggiore e il Ponte di Rialto’ (page 45), dans lequel, comme l’indique le titre, l’église palladienne est déplacé sur les rives du Canal Grande, en proximité du Ponte di Rialto, en lui attribuant de cette façon une connotation presque surréaliste d’objet trouvé.

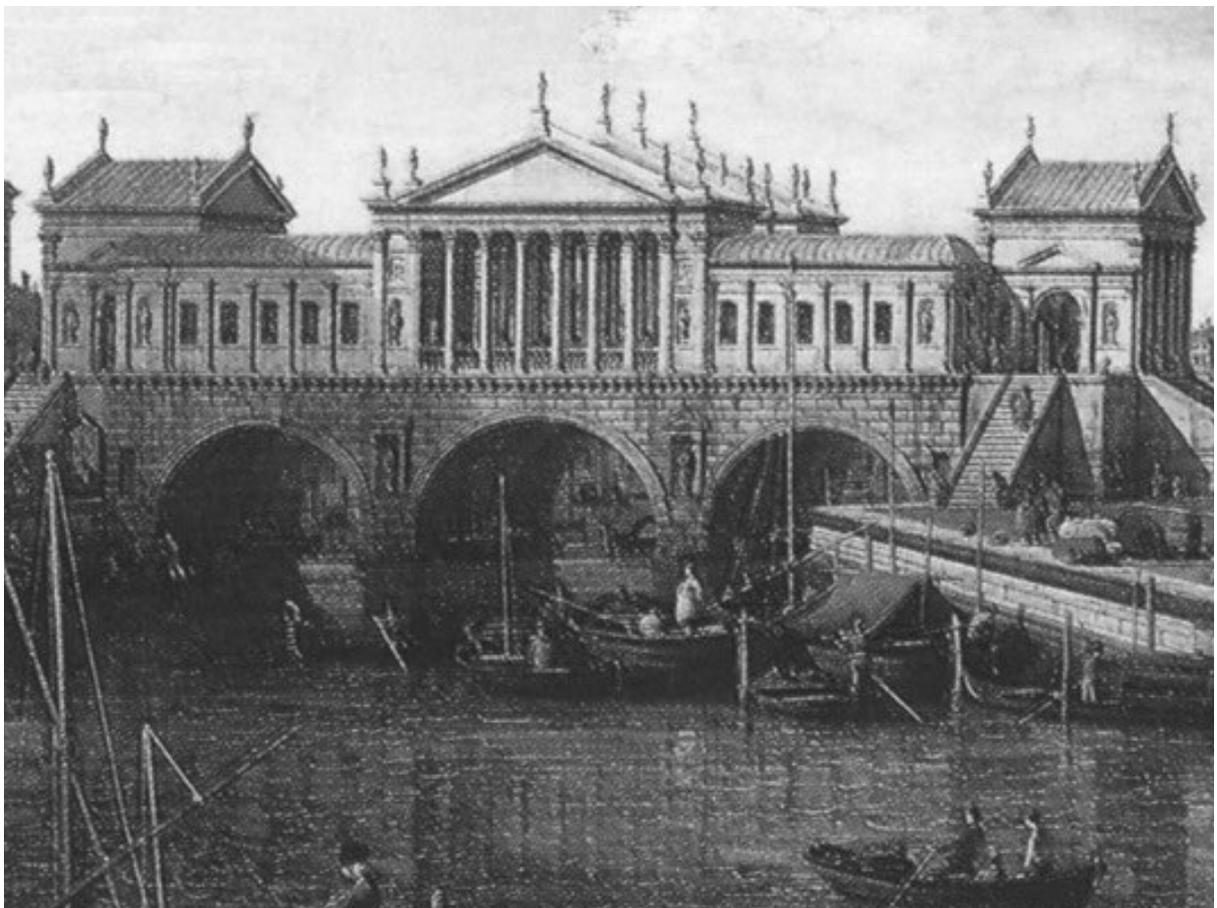
## CAPRICCIO CON EDIFICI PALLADIANI

Parmi les différents capricci réalisés par Canaletto, le plus intéressant pour le développement de notre discours —et sûrement un parmi les plus connus— est le ‘Capriccio con Edifici Palladiani’ (page 45 et 47) que le peintre vénitien réalise pendant la deuxième moitié des années cinquante du XVIII<sup>e</sup> siècle. La lecture de cette oeuvre est souvent faite parallèlement à celle d’une lettre écrite par Francesco Algarotti, écrivain et collectionneur vénitien de l’époque, à Prospero Pesci, peintre de la même période. Dans celle-ci, à la manière d’un manifeste, l’auteur se sert de la peinture de Canaletto pour décrire et donner une définition du style pictural émergent du capriccio: “altre volte abbiamo ragionato insieme di un nuovo genere, quasi direi, di pittura, il qual consiste a pigliare un sito dal vero, e ornarlo poi con belli edifizii o tolti di qua e là, ovveramente ideali”<sup>42</sup>. Le ‘Capriccio con Edifici Palladiani’ représente donc un canal sur les rives duquel on reconnaît deux monuments, comme l’indique le titre même, réalisés par Andrea Palladio, à Vicence, le Palazzo Chiericati et la Basilique Palladienne —qui remplacent, respectivement, le Fondaco dei Tedeschi et le Palazzo dei Camerlenghi— et le projet que l’architecte vicentin avait imaginé pour le Ponte di Rialto au début du XVI<sup>e</sup> siècle, qui remplace celui réalisé par Antonio da Ponte. On retrouve donc ‘i belli edifizii’, des bâtiments à l’époque très connus, extrapolés de leur site d’origine et transposés dans un contexte étranger pour créer une image d’une Venise imaginaire.

Une fois que l’observateur découvre le stratagème du peintre vénitien et comprends que ce qu’il est en train d’observer n’est pas une restitution photographique de ce que le quartier du Rialto est réellement, la peinture se détache de toute notion de contexte et l’observateur se trouve perdu. Lorsqu’on observe ce capriccio on se retrouve donc, encore une fois, devant une discordia concors, devant un sentiment d’appartenance à un contexte concret très précis et, au même temps, d’une réalité abstraite et très vague. Comme nous le suggère, encore un fois, André Corboz, dans le terme ‘capriccio’ “le positiviste lit une sorte d’avertissement (Attention! À ne pas prendre au sérieux) mais l’amateur non-averti l’interprète plutôt comme une invitation qui dit ‘rêver est permis’. Dans ce cas, le titre de capriccio n’est plus le fil qui lie l’oeuvre à l’objectivité comme la corde qui attache le ballon au sol, mais au contraire, une invitation à grimper cette corde jusqu’au ballon même, et se laisser transporter pour contempler depuis le haut un territoire complètement

---

<sup>42</sup> “Lettera al Signor Prospero Pesci”, Francesco Algarotti, 1759 - “Autres fois on a raisonné ensemble à propos d’un nouveau genre, qu’on peut définir pictural, qui consiste à prendre un site existant et l’ornier avec des édifices merveilleux”.



réinventé”<sup>43</sup>. Comme l’on se perd dans le réseau labyrinthique des ruelles de Venise pour en découvrir une toute nouvelle ville qui n’est pas celle des touristes, qui n’est pas celle de la Piazza San Marco ou du Ponte di Rialto mais, pour cela, pas moins fascinante, de la même manière Canaletto nous invite à nous perdre dans l’imaginaire d’une nouvelle Venise, d’une nouvelle réalité qui n’est pas moins antithétique qu’analogue.

## CONTEXTE CONCEPTUEL

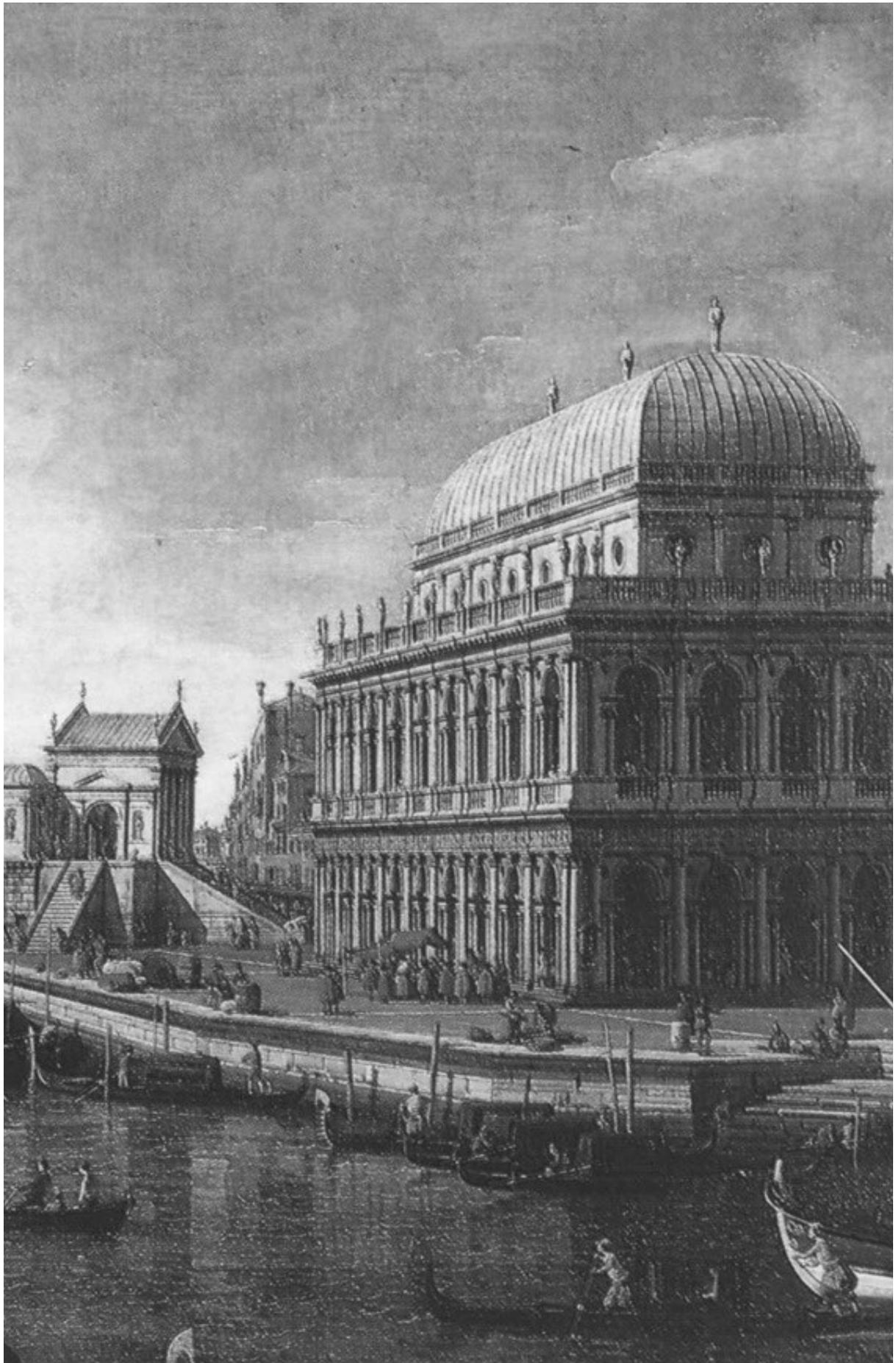
Encore plus que le caractère révolutionnaire de ce nouveau style pictural, ce qui nous intéresse c’est l’effet que ce capriccio déclenche dans l’imaginaire de ceux qui l’observent. Comme on l’a remarqué précédemment, il n’est pas inhabituel d’identifier le contexte représenté en Venise, même si rien de ce que l’on observe dans cette peinture est représentation objective de ce que le quartier du Rialto était réellement à l’époque. L’observateur inconscient reste donc trompé par Canaletto qui ne représente pas banalement ce qu’il voit mais, au contraire, projette une image d’une réalité imaginaire de la ville de Venise, construite à l’aide de quelques fragments iconographiques de celle-ci comme les gondoles et les bateaux qui affolent un canal qu’on assimile au Canal Grande. “La charge capricieuse suppose que l’observateur aie en tête les attributs de Venise (...) et qu’il les reconnaisse comme s’il y avait une didascalie”<sup>44</sup>, que l’observateur, présentés seulement des indices de la réalité vénitienne, en faisant abstraction, de manière inconsciente mais presque automatique, des contradictions qui font de la peinture un capriccio, interprète celle-ci dans sa totalité comme représentation de la ville de Venise, ou du moins de l’image qu’il possède de celle-ci. Dans sa lettre, Francesco Algarotti remarque que “può ben credere che non mancano al quadro né barche né gondole, che fa in eccellenza il Canaletto né qualunque altra cosa trasferir possa lo spettatore in Venezia”<sup>45</sup>, que en effet rien ne manque dans cette peinture qui ne conduise pas l’observateur vers Venise. Il continue en affirmant que “parecchi Veneziani han domandato qual sito fosse quello dalla città ch’essi non avevano per ancor veduto”, que même les vénitiens, face au capriccio de Canaletto, se demandaient quelle était cette ville qu’il reconnaissaient mais qu’ils n’avaient jamais vu. La particularité du capriccio est donc sa capacité de contextualiser son sujet de manière très directe en Venise, de créer une image qui traduit sa réalité sans pourtant la représenter de manière objective mais seulement en l’évoquant à travers ses fragments significatifs.

---

<sup>43</sup> “Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p.379 - “Il positivista vi legge una specie di avvertimento (“Attenzione! D’ora in avanti non prendermi sul serio”) mentre l’amatore non prevenuto decifra piuttosto “permesso sognare” —andare oltre, estrapolare. In questo secondo caso il titolo non è più il filo che lega l’opera all’oggettività come la corda tiene attaccato il pallone al suolo, è al contrario l’invito ad arrampicarsi lungo il filo sino al pallone e a lasciarsi trasportare per contemplare dall’alto un territorio completamente riscritto”.

<sup>44</sup> Canaletto - Una Venezia immaginaria”, André Corboz, p. 385 - “La carica capricciosa presume che l’amatore abbia in mente gli attributi di Venezia (...) e li riconosca come se vi fosse una didascalìa”.

<sup>45</sup> Lettera al signor Prospero Pesci, Francesco Algarotti, 1759 - “On ne peut mettre en doute qu’il puissent manquer, dans la peinture, ni les bateaux, ni les gondoles, que Canaletto représente de manière magistrale, ni autre chose qui ne conduise pas le spectateur à Venise”.



## CONTEXTE DE RELATIONS

Outre que l'insertion des allégories vénitiennes et la précision topographique avec laquelle Canaletto peint dont on a parlé précédemment, ce qui rend encore plus facile de tomber dans le 'piège' du capriccio de Canaletto est la construction volumétrique de l'image. En effet, si on compare le capriccio con edifici palladiani avec une photographie récente depuis un point de vue équivalent, on remarque que les rapports entre les différents volumes sont équivalents. Encore une fois, Francesco Algarotti remarque effectivement que "poco o nulla si cangiò nell'andamento del canale, nella posizione delle rive di esso, nella giacitura degli edifizii che l'accompagnano"<sup>46</sup>, que ni la position de rives du Canal Grande, ni l'emplacement des bâtiments qui les surplombent n'ont pas été altérées. L'opération 'capricieuse' à laquelle Canaletto fait recours est le remplacement du Fondaco dei Tedeschi, du Palazzo dei Camerlenghi et du Ponte di Rialto avec, respectivement, le Palazzo Chiericati, la Basilica Palladiana et le projet de l'architecte vicentin pour le même pont. Même si, comme le remarque Manfredo Tafuri, lorsqu'il écrit une critique féroce de cette opération capricieuse, le résultat est une "carte postale de luxe pour ses clients anglais"<sup>47</sup>, même si les bâtiments palladiens extrapolées de Vicence sont 'anti-vénitiens' —et de conséquence devraient frapper l'observateur en tant que tels— l'image résultante reste plausible et effectivement trompeuse de ce que c'est la réalité vénitienne. Même si, comme le souligne aussi Teresa Stoppani, toujours sur la même ligne de pensée que Manfredo Tafuri, les bâtiments palladiens sont insérés par Canaletto comme des monuments qui n'appartiennent pas à la réalité vénitienne, la présence de ces derniers n'est pas aussi antithétique que l'on pourrait imaginer.

Cette lecture nous pousse donc à constater que le langage architectural des bâtiments existants n'est donc peut-être pas ce qui les lie au contexte vénitien car, autrement, leur remplacement avec une architecture antithétique comme celle de Palladio, aurait provoqué une corruption radicale du caractère vénitien de l'image ce qui, selon ce qu'on a montré précédemment, ne se produit pas. L'efficacité de la déception de Canaletto se retrouve donc dans la conservation du système de relations entre les différents volumes qui composent l'image. En effet, ce qu'on pouvait penser être les éléments les plus représentatifs de la réalité vénitienne —en particulier, le Ponte de Rialto— ont été remplacés sans pourtant aboutir dans une image qui s'y détache complètement. "En conservant les relations du site, on conserve le site, même si l'essentiel de ses composantes matérielles change (...)"<sup>48</sup> et on obtient une image d'une réalité 'analogue'.

---

<sup>46</sup> Lettera al signor Prospero Pesci, Francesco Algarotti, 1759 - "Peu ou rien a été changé dans les proportions du canal, dans la position des rives de celui-ci, dans le positionnement des bâtiments qui l'accompagnent".

<sup>47</sup> "La dignità dell'attimo", Manfredo Tafuri, p.27 - "Una Venezia immaginaria che è una Venezia collage, cartolina di lusso per i propri committenti inglesi (...)"

<sup>48</sup> "Canaletto - Una Venezia immaginaria", André Corboz, p. 396 - "Conservando le relazioni del sito si conserva il sito anche se l'essenziale delle sue componenti materiali è mutato (...)".



## VENISE ANALOGUE

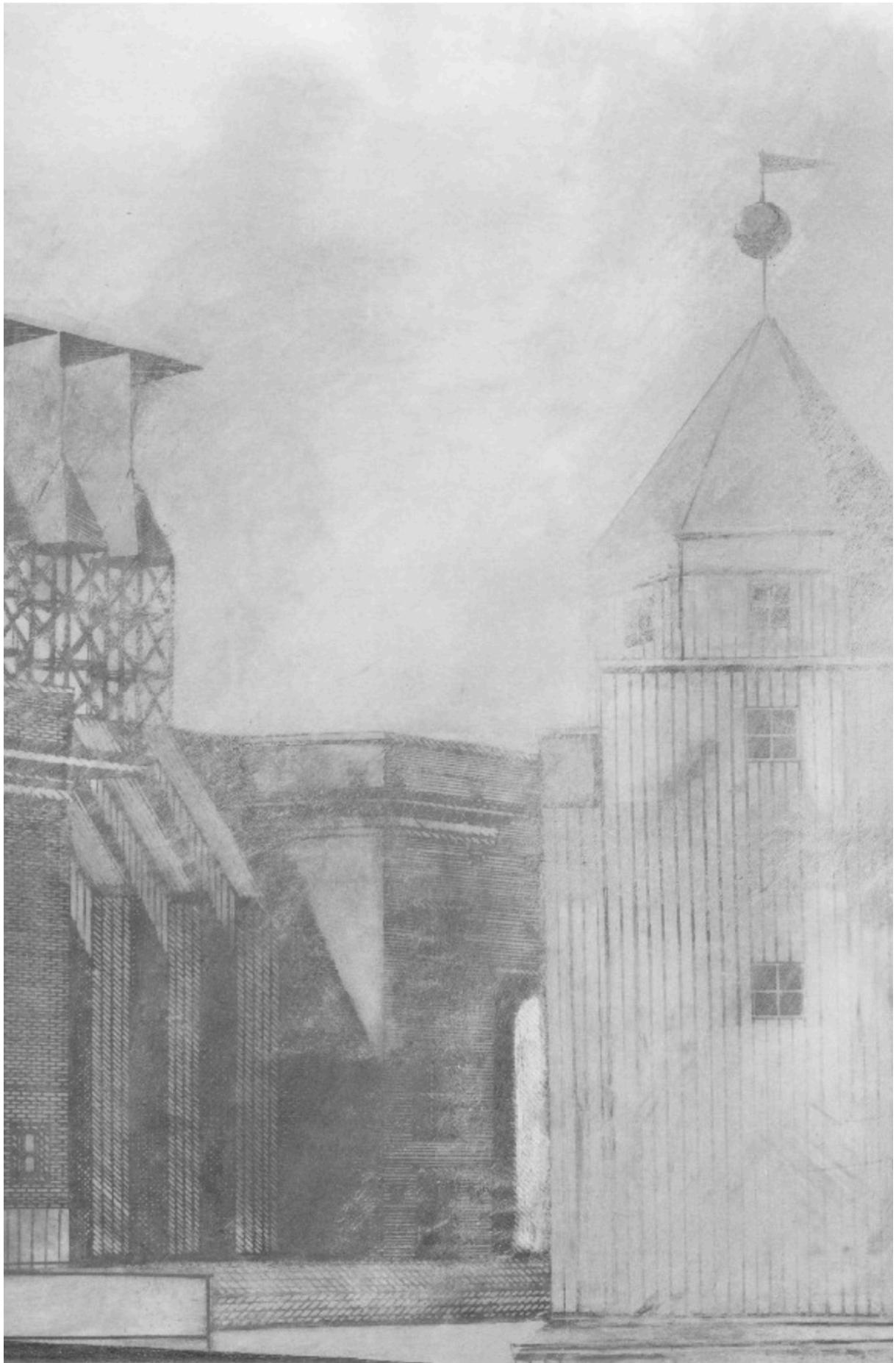
Comme on a pu le voir jusqu'à présent, l'oeuvre de Canaletto soulève donc d'intéressantes questions qui concernent tant la pratique picturale que celle de l'architecture. Pour cette raison, le 'Capriccio con Edifici Palladiani' sera repris dans plusieurs ouvrages de théorie de l'architecture moderne parmi lesquels ceux de Aldo Rossi méritent une lecture plus approfondie. L'architecte milanais, en effet, se sert de l'oeuvre du peintre vénitien dans ses écrits traitant la relation entre l'architecture et la ville historique en tant que référence fondamentale pour le développement de ce qu'il appelle 'la théorie de la ville analogue'. Cette dernière est décrite pour la première fois dans l'introduction à l'édition portugaise de 'L'architecture de la Ville' comme "(...) un processus de composition qui se base sur certains faits fondamentaux de la réalité urbaine autours desquels il construit d'autres faits dans un système d'analogies".<sup>49</sup> Pour mieux illustrer cette définition Aldo Rossi se sert donc du capriccio de Canaletto "dans le quel le projet palladien du Pont de Rialto, la Basilique, le Palazzo Chiericati sont juxtaposés et décrits comme si le peintre était en train de représenter un contexte urbain qu'il pouvait (réellement) observer. Les trois monuments palladiens (...) constituent de cette façon une Venise analogue composée d'éléments connus et liés à l'histoire de l'architecture et de la ville"<sup>50</sup>. L'opération de transposition d'architectures palladiennes crée donc, selon Aldo Rossi, une Venise qu'il ne faut pas considérer comme purement imaginaire, mais plutôt alternative —donc analogue— à celle réelle, une Venise qu'on reconnaît mais qui n'est pas celle qu'on peut visiter.

La référence de l'architecte milanais à la peinture de Canaletto se retrouve aussi dans la réalisation de deux grandes oeuvres graphiques, intitulées justement 'Città Analoga'; l'une pour la XV Triennale de Milan —dont Aldo Rossi était directeur de la section d'architecture— en 1973, l'autre à l'occasion de la Biennale d'Architecture de Venise de 1976. La première (page 53, en haut) est une peinture réalisée par la main de Arduino Cantafora et dont l'intention était celle d'expliquer figurativement les théories de Aldo Rossi sur la ville analogue. Celle-ci, représentée à la manière des vues perspectives des villes idéales de la Renaissance italienne, est constituée d'une collection d'oeuvres réalisées par Aldo Rossi et de références architecturales chères à l'architecte milanais, regroupées pour former un paysage urbain, définit justement par Aldo Rossi, analogue à la ville contemporaine. Un paysage urbain, une ville qui n'est donc plus celle utopique de la Renaissance réglée par la rigide construction perspective, mais au contraire, est celle dans laquelle on vit aujourd'hui, celle dont le visage est construit par les innombrables formes issues des différentes époques, celle dont l'exceptionnalité réside donc dans le dialogue entre ces

---

<sup>49</sup> "Scritti scelti sull'architettura e la città", Aldo Rossi, p.451 - "(...) un procedimento compositivo che è imperniato su alcuni fatti fondamentali della realtà urbana e intorno a cui costruisce altri fatti nel quadro di un sistema analogico".

<sup>50</sup> "Scritti scelti sull'architettura e la città", Aldo Rossi, p.451 - "(...) dove il ponte di Rialto del progetto palladiano, la Basilica, Palazzo Chiericati vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato. I tre monumenti palladiani, di cui uno è progetto, costituiscono così una Venezia analoga la cui formazione è compiuta con elementi certi e legati alla storia dell'architettura come della città."



différents fragments urbains.

Selon les mêmes principes est conçue la deuxième représentation de la ville analogue exposée à Venise en 1976 (page 53, en bas). Celle-ci, est aussi le résultat d'une coopération entre Aldo Rossi et certains de ses collègues, dans ce cas, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin et Fabio Reinhart. Comme pour la ville analogue de Milan, celle-ci aussi se construit à partir d'une référence appartenante à l'histoire qui, pour cette représentation, est le plan de Rome réalisé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle —à la même époque que Canaletto—par Gianbattista Nolli. Sur cette base graphique on retrouve plusieurs fragments d'architectures rossiennes, parmi lesquelles on reconnaît le projet pour le quartier du Gallaratese ou celui pour la fontaine célébrative de Segrate, fragments de plans de villes, de dessins de l'architecte ou encore de paysages naturels, tous regroupés à la manière d'un collage. Lorsque Aldo Rossi rédige le texte descriptif de l'oeuvre il affirme que "la réponse contenue dans le thème de la ville analogue (...) est celle du rapport entre réalité et imagination"<sup>51</sup>. Pour illustrer ce propos, il retourne, encore une fois, vers Canaletto et le 'Capriccio con Edifici Palladiani': "(...) je me réfère à la peinture du Canaletto dans laquelle, à travers un collage extraordinaire, se constitue une Venise imaginaire qui s'origine de celle réelle". L'extraordinarité de l'oeuvre de Canaletto soulignée par Aldo Rossi se retrouve donc dans l'opération de transposition du peintre vénitien qui se sert de fragments concrets tel les bâtiments palladiens —le pont de Rialto palladien, même si irréalisé, reste un projet concret et non pas une invention— pour construire un contexte autre, une image abstraite de la réalité, elle se retrouve dans la "capacité de l'imagination qui naît du concret"<sup>52</sup>. "La peinture de Canaletto (donc) a une vraie relation avec la ville de Venise. Elle a donc sa propre réalité précisément parce qu'elle est le produit d'une fantaisie inspirée par la mémoire"<sup>53</sup>.

L'intérêt pour le peintre vénitien de la part de Aldo Rossi ne se réduit pas à une inspiration vouée exclusivement à la représentation picturale mais aussi dans le développement d'une méthode de projet architectural et urbain basée sur le principe de l'analogie dont il reconnaît justement la paternité à Canaletto. "I capricci di Canaletto ont une puissance visionnaire qui est aussi imagination de projet"<sup>54</sup>. C'est justement cette 'imagination de projet' que l'on apprend de Canaletto et dont l'architecte milanais nous parle qu'il faut privilégier lorsqu'on se promet développer un projet pour la Venise contemporaine.

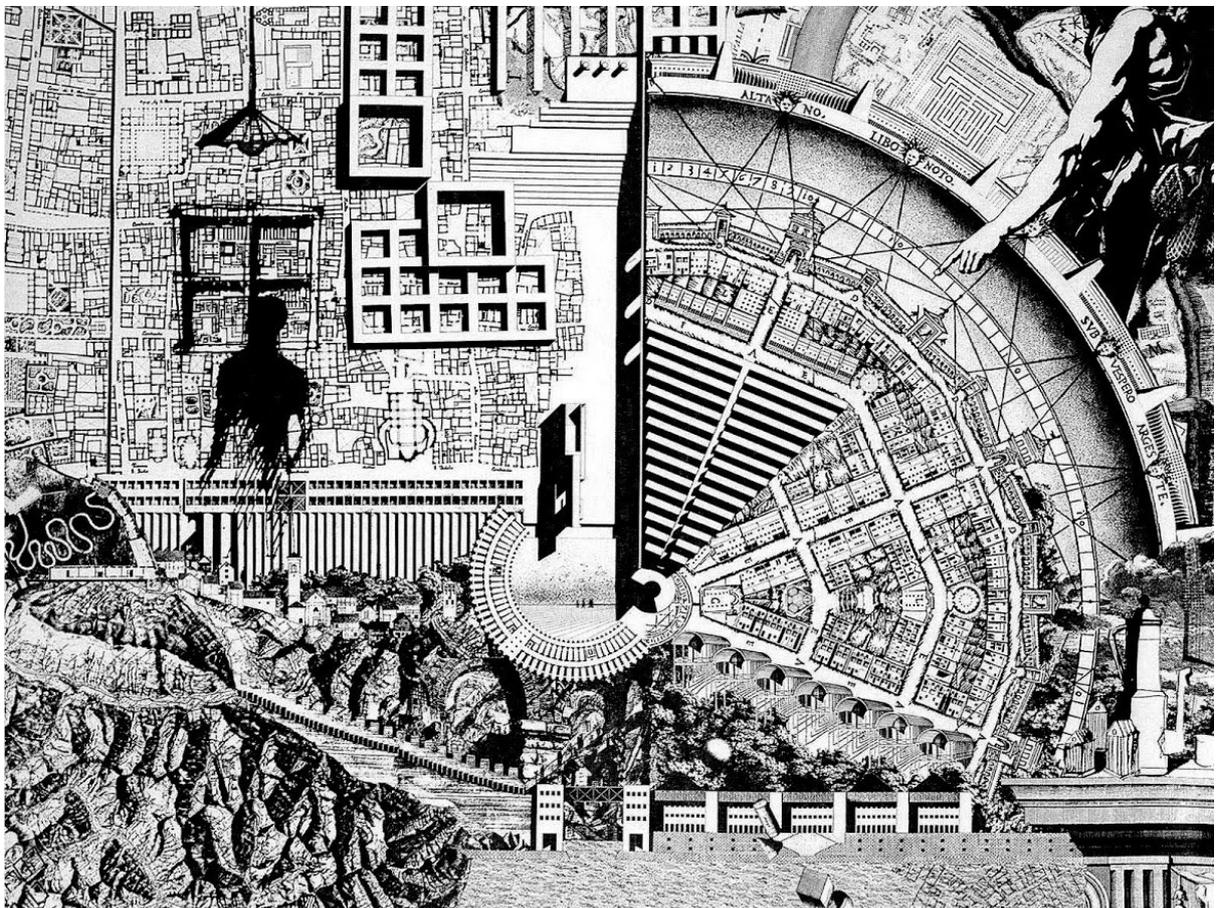
---

<sup>51</sup> "La città Analoga: tavola", Aldo Rossi, p.5 - "Ora la risposta contenuta nel tema della città analoga, in modo più vasto certamente di quanto la tavola possa esprimere, è quella del rapporto tra realtà e immaginazione".

<sup>52</sup> "La città Analoga: tavola", Aldo Rossi, p.5 - "La capacità dell'immaginazione che nasceva dal concreto (...)".

<sup>53</sup> "Aldo Rossi: drawings and paintings", Giovanni Bertolotto & Morris Adjmi, p. 15 - "(...) the painter's imaginary city has a real relationship to the actual Venice. It has, then, its own reality, not in spite of its fantastic nature but precisely because it is the product of fantasy prompted by memory".

<sup>54</sup> "Disegni e modelli nelle esposizioni palladiane" Malvina Bogherini, Emanuele Garbin, dans "Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia" IUAV, p. 227 - "(...) i Capricci palladiani di Canaletto hanno una potenza visionaria che è anche immaginazione progettuale".



## VENISE CAPRICIEUSE

Au cours de son histoire, la ville de Venise a toujours été résistante à l'influence de la modernité mais —comme on le verra dans les paragraphes successifs— celle-ci, dans des rares occasions, a réussi à pénétrer dans le dense tissu urbain de l'île, dans certains cas de manière plus autoritaire que d'autres, en produisant des objets que aujourd'hui on ne considère pas tout aussi étranger à la réalité lagunaire. En effet, de manière analogue aux procédés 'capricieux' de Canaletto que l'on a remarqués dans les chapitres précédents, certains architectes ont réussi à amener un langage nouveau, souvent aussi antithétique à celui de la tradition vénitienne —qui chez Canaletto était celui des bâtiments vicentins de Andrea Palladio— à travers des projets que finalement, pour autant qu'il peuvent encore nous paraître complètement détachés de leur contexte, sont devenus aujourd'hui partie intégrante de l'image contemporaine de la ville de Venise. Particulièrement significative est donc, premièrement, l'étude du Cinquecento vénitien, période pendant laquelle, l'image de la ville de Venise subit une de ses plus radicales transformations dont aujourd'hui on admire les résultats.

### LE CINQUECENTO VENITIEN

La veduta de Jacopo de' Barbari dont le lecteur désormais connaît, est réalisée à l'ouverture d'un siècle fondamental pour le développement économique et culturel de la ville de Venise qui est le XVI siècle, ou autrement dit, le Cinquecento Vénitien. La peinture de Vittore Carpaccio "Leone di Venezia" (page 55) est très représentative de cette période. Réalisée en 1516, l'oeuvre nous présente au premier plan le lion, symbole de la République et de la ville de Venise même, dans toute sa splendeur et majesté, avec ses ailes colorées et l'auréole dorée autour de sa tête. Derrière celui-ci on peut admirer, d'un côté, une minutieuse représentation de la Piazza San Marco, du campanile, des coupoles de la Basilica et la façade du Palazzo Ducale; de l'autre on peut observer le chantier naval de l'Arsenal devant lequel les grands navires vénitiens déploient leurs voiles. Comme le fait Jacopo de' Barbari dans sa veduta —même si de manière moins explicite comme on l'a pu noter dans les paragraphes précédents— Carpaccio peint ce qui sont les symboles iconographiques de la puissance et splendeur de la ville de Venise, c'est à dire, la piazza San Marco et le Palazzo Ducale, symboles du pouvoir politique et religieux, et l'Arsenale, symbole du pouvoir militaire de la République. Mais le détail de cette peinture qui le plus nous intéresse à ce point se retrouve dans le positionnement des pattes du lion: celles postérieures sont posées sur l'eau, ce qui est une claire référence à l'origine, à la nature maritime de la ville; celles antérieures, au contraire, sont posées sur la terre ferme et ceci —peut-être— à vouloir souligner la nouvelle politique de la Serenissima qui, à l'époque, s'oriente vers une reconversion de



puissance maritime à empire terrestre qui puisse rivaliser avec ceux à ses frontières.

Le Cinquecento vénitien est donc marqué par la volonté de retrouver l'image de la République, de reconfirmer sa position en tant que puissance européenne après les expériences dramatiques des conflits contre la papauté et le Saint-Empire Romain Germanique, de s'élever au niveau des empires naissants de Charles V à l'Occident et de Soliman I en Orient. "Il n'existe donc pas d'autre manière, pour la république de Saint Marc, que de se représenter en des termes adéquats et universellement compréhensibles, c'est-à-dire en accueillant les formes romaines comme nouveau langage d'affirmation et de souveraine magnificence, le seul cohérent avec la nouvelle prétention politique de se considérer comme descendante de la Rome de l'antiquité"<sup>55</sup>. Au début du XVI siècle la république de Venise essaye donc de se remettre au pas avec son temps à travers une *renovatio urbis magnificentiae*, qui, comme nous le rappelle Ennio Concina, ne pouvait se faire autrement qu'en employant le langage universel des formes de l'architecture de l'antiquité romaine. Ce dernier était complètement étranger à la réalité architecturale de la Venise de l'époque dont l'origine, comme on peut l'observer encore aujourd'hui, se retrouve dans les influences byzantines et gothiques.

Le premier contact entre l'île de la lagune et l'architecture à l'antique se fait pendant le Quattrocento, lorsque celui-ci est amené à Venise, en particulier par Mario Codussi, avec les projets pour l'église de San Michele et celle de San Zaccaria et par Pietro Lombardo, avec le projet pour l'église de Santa Maria dei Miracoli (page 57). Le langage architectural de ces derniers est encore fortement influencé par la tradition gothique —on parle effectivement à cette période de renaissance *more veneto*— alors que, dans le siècle suivant, la confrontation de ce nouveau langage avec l'architecture vénitienne est bien plus contrastante. Le Cinquecento est une période pendant laquelle l'architecture de la Serenissima subit une révolution, un changement radical et soudain qu'elle n'avait pas connu avant, une transformation à travers des objets architecturaux qui s'imposent brusquement et de manière autoritaire à l'intérieur du dense tissu urbain de l'île. Comme le spécifie Manfredo Tafuri, "Une architecture pleinement à l'antique se trouve fatalement perdue à Venise et, aspect encore plus important, rentre en contraste avec l'*imago urbis*, en introduisant des interruptions, des délimitations, des différences"<sup>56</sup>. Grâce au pouvoir économique et la politique progressiste de noblesse vénitienne de l'époque, notamment grâce à des personnages tels Alvise Cornaro, Giangiorgio Trissino et Andrea Gritti, artistes et architectes formés en Italie centrale, sont appelés à Venise. Parmi ceux-ci on rappelle deux architectes en particulier, Jacopo Sansovino et Andrea Palladio, qui deviendront les protagonistes incontestés de cette *renovatio urbis* que connaît la ville de Venise au XVI siècle. "Jacopo

---

<sup>55</sup> "Storia dell'architettura di Venezia", Ennio Concina, p. 182 - "Non c'è altra via, dunque, per la repubblica marciana, che quella del rappresentarsi in termini adeguati e in modi universalmente interpretabili: accogliendo forme romane come lingua nuova di affermazione di sovrana magnificenza, la

<sup>56</sup> "Tempo veneziano e tempo del progetto: continuità e crisi nella Venezia del Cinquecento", Manfredo Tafuri, p. 24 dans "Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier" - "Un'architettura pienamente all'antica si trova fatalmente spaesata a Venezia, ma, fatto più importante, entra in urto con l'*imago urbis*, introducendo in essa interruzioni, delimitazioni, differenze".



Sansovino et Andrea Palladio sont réputés les grands innovateurs de l'architecture vénitienne du Cinquecento: Sansovino dans le domaine de l'architecture civile et Palladio dans celui de l'architecture sacrée”<sup>57</sup>

“Aux yeux de Vasari”, nous rappelle Ennio Concina, “c’est justement grâce à Sansovino que sont posées les conditions pour l’authentique renaissance de la ‘res aedificatoria’ dans la ville de Venise”<sup>58</sup>. Effectivement, Jacopo Sansovino en premier, a réussi à introduire le langage de l’antiquité dans la ville de Venise jusqu’à son cœur, la Piazza San Marco, avec les projets pour le bâtiment de la Zecca —le bâtiment de la monnaie vénitienne— celui pour la Libreria Marciana (page 59), de la Loggetta du Campanile et les Procuratie Vecchie et Nove. Le projet pour la Libreria en particulier, plus que les précédents pour sa position juste en face de la Basilica di San Marco et le Palazzo Ducale —les symboles de l’influence byzantine et gothique qui ont marqué l’architecture vénitienne— est significatif de la puissance avec laquelle le langage de l’antiquité s’impose dans le panorama de l’architecture vénitienne de l’époque. Le projet est érigé sur un lot qui était à l’époque occupé par de magasins et tavernes dont Sansovino efface toute trace pour les remplacer “avec le lieu de la pérennité, de la mémoire (...) et la sagesse des institutions vénitiennes (...)”<sup>59</sup>. La Libreria, qui s’organise sur deux niveau d’arcades, d’ordre dorique celle inférieure et ionique celle supérieure, qui se confrontent directement avec celles gothiques du Palazzo Ducale qui se trouvent en face, marque le point de départ de la re-interprétation à l’antique de la Piazza San Marco. Point de départ car Jacopo Sansovino, dans les années successives, réalisera aussi la Loggetta du Campanile di San Marco et les Procuratie Nuove dans le cadre d’un projet bien plus vaste qui voulait la transformation radicale de la Piazza San Marco en un forum romanum mais qui finalement n’a jamais été aboutit. Ce dernier, aurait encore plus de ce que l’on peut observer aujourd’hui souligné la volonté de Sansovino d’imposer, plutôt que de juxtaposer, ce nouveau langage architectural au cœur de la ville de Venise. “Dans l’ensemble l’oeuvre est conçue, présentée et imaginée comme paradigme du valeur et de la vertu expressive des lois de l’antiquité: comme preuve du retour de la dernière héritière de la république de Rome vers la discipline à l’antique de Vitruve”<sup>60</sup>.

Comme Jacopo Sansovino quelques décennies auparavant, Andrea Palladio aussi réussit, même si pas au cœur même de la ville, à introduire le langage de l’architecture de l’antiquité dans le tissu urbain de Venise. Contrairement à son prédécesseur, le parcours que l’architecte vicentin

---

<sup>57</sup> “La fortuna di Andrea Palladio a Venezia fra Sei e Settecento: le facciate delle chiese” Martin Gaier dans “Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia” IUAV, p.59 - “Jacopo Sansovino e Andrea Palladio sono reputati i grandi innovatori dell’architettura veneziana del Cinquecento: Sansovino nel campo dell’architettura civile, Palladio in quello dell’architettura sacra”.

<sup>58</sup> “Storia dell’architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p. 182 - “Agli occhi del Vasari è appena allora, e per merito del Sansovino, che si pongono le condizioni per l’autentica rinascita in Venezia della Res Aedificatoria”

<sup>59</sup> “Storia dell’architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.189 - “Il Sansovino insomma, avrebbe dovuto sostituire ai luoghi del quotidiano i luoghi della perennità della memoria (...) e della sapienza delle istituzioni veneziane”.

<sup>60</sup> “Storia dell’architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.189 - “Nell’insieme, l’opera é concepita, presentata ed intesa come paradigma del valore e della virtù espressiva delle leggi dell’Antico: come prova del ritorno dell’ultima erede della repubblica di Roma all’antica disciplina di Vitruvio”.



affronte pour s'affirmer dans le contexte vénitien est bien plus contrasté. En effet, plusieurs de ses premiers projets, parmi lesquels on rappelle en particulier celui pour le Ponte di Rialto qui est représenté dans le *Capriccio* de Canaletto, n'ont jamais été réalisés et sa candidature en tant que "proto", c'est à dire en tant qu'architecte officiel de la Serenissima, après avoir été refusé une première fois, n'est acceptée qu'en 1570, plusieurs années après son arrivé sur l'île de la lagune. Andrea Palladio s'affirmera finalement en tant qu'architecte qu'aujourd'hui on ne peut plus détacher de la réalité vénitienne, en particulier, comme précisé précédemment à travers la rénovation de l'architecture religieuse de Venise.

Une parmi les premières commissions vénitiennes auxquelles Palladio travaille est celle pour la façade de San Francesco della Vigna (page 61) —église à laquelle Jacopo Sansovino avait travaillé jusqu'à la fin des années 50 du XVI siècle— qui était restée inachevée et qui permet à l'architecte vicentin de s'introduire en tant que futur architecte protagoniste de la renaissance architecturale de Venise. En effet, la solution développée pour le prospectus de l'église franciscaine résout —de manière très innovante et originelle— la difficulté de faire correspondre le volume triparti des églises chrétiennes avec les proportions du langage classique. La section centrale, qui reprends le volume de la nef principale, évoque le modèle classique de l'arc de triomphe mais est ici couronnée d'un tympan —solution qui ne se retrouve dans aucun exemple d'arc triomphal de l'antiquité et qui renvoie plutôt au modèle du temple classique. En outre, le volume principal est flanquée de deux sections latérales, qui reprennent les nef secondaires, celles-ci aussi complétées au sommet par un semi-tympan. La tripartition verticale de la façade obtenue est aussi soulignée par les proportions colossales de l'ordre des colonnes qui encadrent la portion centrale auxquelles Palladio adosse un ordre de colonnes de proportions moins importantes.

Le dispositif résultant est une invention purement palladienne qui, finalement, "ne dépend plus de l'exemple classique mais plutôt de l'efficacité de la procédure analogue utilisé par l'architecte pour atteindre sa définition. Le schéma d'une façade tripartite qui présente l'intersection d'ordres (...) est un concept si bien développé et si formellement ordonné qu'il acquière le statut d'un paradigme"<sup>61</sup>. On peut effectivement considérer le dessin de la façade franciscaine comme le début d'une déclinaison d'un même système qui, à partir d'exemples de l'antiquité, reformule le langage de l'architecture religieuse au XVI siècle.

En effet, peu après, Palladio est appelé à réaliser un projet pour l'église de San Giorgio Maggiore (page 63), dans lequel, la réflexion architecturale commencée à San Francesco della Vigna se développe ultérieurement. Le projet pour San Giorgio est très significatif aussi pour sa position, exactement à l'opposé de la Piazza San Marco dont il est séparé par le plan d'eau de la lagune. L'église palladienne donc se veut comme porteuse de la volonté de renaissance

---

<sup>61</sup> "Andrea Palladio - Unbuilt Venice", Antonio Foscari, p.146 - "In this way, Palladio perfected the *invenzione* of a completely new type of facade, one whose legitimation did not depend on a classical exemplum (nothing remained from the temple at Fano) but rather on the efficacy of the analogous procedure used by the architect to arrive at his definition. The scheme of a tripartite facade (...) is so well conceived conceptually and so well ordered formally that it acquired the status of a paradigm".



architecturale de Venise —tout comme la Libreria Marciana de Sansovino— qui se confronte avec l'héritage gothique-byzantin dont l'archétype se retrouve justement dans la Basilique de San Marco et le Palazzo Ducale. En effet, pour que la façade de l'église de San Giorgio Maggiore puisse être reconnue depuis la Piazza San Marco, les maisons qui en empêchaient l'appréciation dans sa totalité ont été démolies au début du XVI siècle.

“Seulement le langage palladien, donc, pouvait être appelé pour représenter la victoire de Venise sur la mort lorsque, suite à la terrible peste de 1576, l'on a décidé de construire un temple dédiée au Christ rédempteur: l'église du Redentore (...)”<sup>62</sup>. Celle-ci, comme dans le cas de San Giorgio Maggiore, se situe sur l'île de la Giudecca qui fait face à la longue promenade de la Fondamenta delle Zattere et, en conséquence, sa façade frontale devient le seul côté que l'on peut facilement apprécier dans sa totalité. Pour l'église du Redentore, Palladio propose donc à nouveau une variante de la solution qu'il avait employée dans les réalisations précédentes en produisant, malgré les dimensions particulièrement réduites —la façade du Redentore (page 65) est la plus petite que Palladio réalise à Venise— une image pas moins triomphale. Celle-ci est en particulier soulignée par la présence du podium sur lequel se pose le volume de l'église et de la coupole, dont le profil est très allongé, qui complète la façade. “Dans la dernière oeuvre réalisée à Venise, donc, Palladio réussit à concevoir et réaliser l'idée d'une architecture poursuivie un siècle avant Alberti dans les oeuvres tels l'église de Sant'Andrea à Mantova et formulée dans certains passages du 'De re Aedificatoria': le bâtiment comme animal, comme organisme composé de parties articulées mais insérées dans un tout unitaire et corrélationnel”<sup>63</sup>.

En effet, à travers ces trois projets vénitiens que l'on a analysé dans les paragraphes précédents, celui pour la façade de San Francesco della Vigna, celui pour l'église de San Giorgio Maggiore et celui pour l'église du Redentore, on peut souligner une stratégie fondamentale du processus palladien qui est celle du montage ou, en d'autres termes, 'Ars Combinatoria'. “La technique palladienne du montage de parties (...) rends interchangeables projets qui, en origine, ne le sont pas. Il est assez évident, en effet, que la portion centrale de la façade de San Giorgio Maggiore reprends les formes de celle de San Pietro di Castello, réalisée seulement quelques années auparavant (...)”<sup>64</sup>. Tout-aussi évidente est la similitude entre la solution choisie pour les portions latérales à San Giorgio et celle que l'on peut observer dans les dessins pour San Francesco della Vigna.

---

<sup>62</sup> “Storia dell'Architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.225 - “Il linguaggio palladiano, pertanto, non poteva non essere chiamato a rappresentare il trionfo di Venezia sulla morte quando, con la tremenda peste del 1576, venne decisa la costruzione di un tempio al Cristo Redentore (...)”.

<sup>63</sup> “Il tema progettuale e le sue variazioni”, Andrea Guerra dans “Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia”, IUAV, p.52 - “Nell'ultima opera progettata a Venezia, dunque, Palladio riesce a concepire e a realizzare l'idea di architettura perseguita un secolo prima di Alberti in opere quali Sant'Andrea e formulata in alcuni passi del De re Aedificatoria: l'edificio come animal, un organismo composto di parti articolate ma inserite in un tutto unitario e correlato”.

<sup>64</sup> “Il tema progettuale e le sue variazioni”, Andrea Guerra dans “Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia”, IUAV, p. 46 - “La tecnica palladiana del 'montaggio' di parti, peraltro, induce i suoi successori a rendere interscambiabili progetti che in origine non lo erano affatto. È abbastanza evidente, infatti, che la campata centrale nella facciata di San Giorgio riprende le forme di quella di San Pietro, costruita soltanto pochi anni prima (...)”.



Comme dans le cas de Jacopo Sansovino, dont les projets réalisés n'étaient qu'un fragment d'un projet plus vaste qui visait la transformation de la totalité de la Piazza San Marco en un forum à l'antique, aussi les églises construites par Palladio n'étaient qu'une étape d'un projet que l'architecte vicentin avait imaginé pour la ville de Venise. Attribué à ce dernier en effet, on retrouve plusieurs projets de palais sur le Canal Grande 'à l'antique' et un projet pour le pont du Rialto, que Canaletto décide de représenter dans son 'Capriccio con Edifici Palladiani'. Ce projet en particulier est très significatif pour comprendre l'ampleur du projet palladien pour la ville de Venise dont la réalisation aurait changé radicalement le paysage architecturale de la ville.

Aujourd'hui on ne peut plus détacher l'oeuvre palladienne de la réalité vénitienne car "les puissantes masses de pierres d'Istrie ont fini par s'imposer aussi dans le paysage vénitien (...). La force d'attraction de ces façades aura permis de réinventer les espaces mêmes de Venise, comme le démontrent certains capricci de Canaletto(...)"<sup>65</sup>. Si Canaletto choisit de représenter les architectures de Andrea Palladio à l'intérieur de sa vision capricieuse de la ville de Venise ce n'est donc pas un hasard car c'est justement cette puissance architecturale des projets de Palladio que le peintre vénitien essaye de représenter avec son 'Capriccio con Edifici Palladiani'.

"Sansovino vient de Florence, Palladio de Vicence (...) Mais c'est bien Venise —ville anti-classique et pour cela capable d'accueillir aussi le langage de l'antiquité classique— qui a été capable de transformer leur histoire en possibilité, la tradition qu'il amenaient en développement organique de l'identité de la ville, et il n'y a pas de raisons qui puisse l'empêcher de le faire à nouveau"<sup>66</sup>. Ce que Jacopo Sansovino et Andrea Palladio réalisent à Venise pendant le XVI siècle n'est donc pas si différent de ce que Canaletto représente à travers son capriccio et de ce que l'on imagine pour la Venise contemporaine.

## LE CAPRICCIO MODERNE

Si entre le XVI et XVIII siècle Venise était une parmi les villes plus raffinées du continent européen, au début du XVIII elle commence son lent déclin qui aboutit, en 1789, à la reddition de la Repubblica della Serenissima aux forces de Napoléon. C'est donc à cette époque que, comme on la remarqué tout au long de cet écrit, l'image de Venise s'est cristallisé jusqu'à nous parvenir aujourd'hui, presque inaltéré. C'est seulement au début du XX siècle que font surface les premiers projets qui amènent l'idée d'une "Venise Nouvelle" et qui présentent la volonté de dépasser la nostalgie de la splendeur passée et imaginer un destin de la ville autre que celui de se transformer

---

<sup>65</sup> Introduction de Malvina Bogherini, Andrea Guerra et Paola Modesti à "Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia" IUAV, p.12 - "Le imponenti masse in bianca pietra d'Istria avrebbero finito per imporsi anche nel paesaggio veneziano, slegandosi non soltanto dalla chiesa ma pure dal contesto urbano. La forza d'attrazione di quelle facciate avrebbe permesso di reinventare gli stessi luoghi di Venezia, come dimostrano alcuni capricci di Canaletto (...)".

<sup>66</sup> "Venezia città della nuova modernità", Vittorio Gregotti, p.11 - "Sansovino viene da Firenze, Palladio da Vicenza (...). Ma è Venezia, città anti-classica e per questo capace di accogliere anche il linguaggio dell'antichità classica, che è stata capace di trasformare la loro storia in possibilità, la tradizione che essi portavano in sviluppo organico all'identità della città, e non vi è ragione che possa impedire di tornare a farlo".



en “superbe nécropole”<sup>67</sup>. Pendant le premier après-guerre donc, encore une fois dans un climat de ‘renaissance’, la ville de Venise essaye à nouveau de se remettre au pas avec le temps contemporain avec l’objectif de devenir un “bijoux purissime d’art ancien, serti dans l’acier vibrant du travail moderne”<sup>68</sup>, de repartir donc d’un renouvellement de son activité économique. Malheureusement, autant la modernisation des infrastructures portuaires, l’intensification des connexion avec la terre-ferme —matérialisé en particulier par la construction du Ponte della Libertà par l’ingénieur Eugenio Miozzi— et le développement de l’aire industrielle de Porto Marghera ont réussi à relancer la ville de Venise sur le plan économique, la modernisation échouée de son architecture a condamné cette dernière à une immobilité, encore aujourd’hui, irrésolue. Une immobilité qui n’est pas causé par un manque de propositions —le nombre de projets réalisés pendant ces années est loin d’être négligeable— mais par un manque de qualité de celles-ci qui n’atteint que très rarement des résultats significatifs qui ne se limitent pas simplement à proposer à nouveau le modèle traditionnel vénitien.

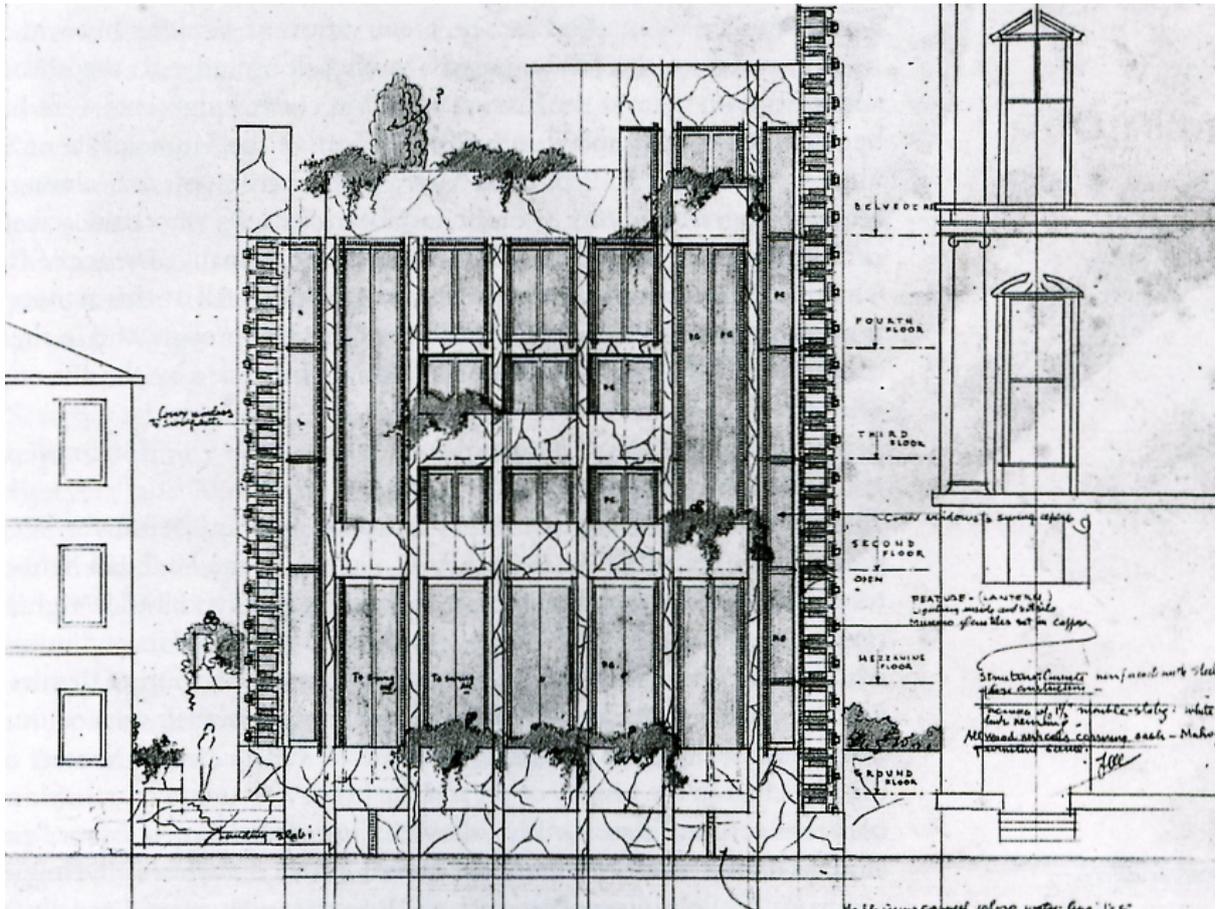
Au contraire, non négligeable est la variété de propositions architecturales pour la ville de Venise qui a été développée pendant la deuxième moitié du XX siècle dont —malheureusement mais aussi heureusement— à cause de l’historique résistance vénitienne à la modernité, la plus part ne sont jamais allées plus loins que le papier sur lequel elles avaient été dessinées. C’est justement pendant ces années que, comme on l’a spécifié précédemment, des architectes de renommée internationale tels F. L. Wright, Le Corbusier et L. Kahn développent trois projets, respectivement pour un palais sur le Canal Grande, pour un nouvel hôpital dans le Sestiere de Cannaregio et pour un centre de congrès derrière les jardins du siège de la Biennale, qui se voulaient projets promoteurs d’une nouvelle architecture à Venise mais qui, finalement, ne deviennent que des symboles d’une modernité manquée. Parmi ces trois projets, celui proposé par F. L. Wright (page 67, en haut) est le projet qui, à cette époque, a le plus animé le débat à propos de la présence du moderne à Venise. L’architecte américain avait développé un projet pour l’immeuble de la fondation Masieri qui “montrait la possibilité d’opérer”, différemment de ce qui avait été réalisé à cette époque, “sans dériver et au même temps, sans ignorer”<sup>69</sup>. F. L. Wright même décrit son projet non pas comme imitation mais comme interprétation —plus précisément comme son interprétation— de la réalité vénitienne. “L’élégante façade, l’utilisation du verre en tant que matériau privilégié, l’intelligent rapport entre les différents niveaux donnent au projet une grande qualité expressive (...) en apportant à Venise fragments du langage viennois qui

---

<sup>67</sup> “Storia dell’architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.321 - “(...) si progetta e si inizia ad attuare fra 1917 e 1924 l’idea di una ‘Venezia Nuova’, di una ‘più grande Venezia’ che, con l’obbiettivo dichiarato di condurre la città al superamento dell’alternativa tra destino di superba necropoli o di brutale modernizzazione (...)”.

<sup>68</sup> “Venezia Antica e Nuova”, Antonio Fradeletto, p.241 - “ Un gioiello purissimo d’arte antica, incastonato nell’acciaio vibrante del lavoro moderno”.

<sup>69</sup> “Storia dell’architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.329 - “(...) che mostrava la possibilità di operare non derivando e al tempo stesso non ignorando”.



parfaitement concordaient avec la tradition culturelle vénitienne”<sup>70</sup>.

Tout aussi remarquable —et similaire— est le projet pour un immeuble d’habitation réalisé, seulement quelques années après la proposition de l’architecte américain, par Ignazio Gardella face à l’église palladienne du Redentore, sur la Fondamenta delle Zattere. La ‘Casa delle Zattere’ (page 67, en bas) —comme ça a été surnommé le projet— est aujourd’hui considérée parmi les meilleurs exemples d’une combinaison réussie, comme aurait pu l’être le projet pour la fondation Masieri, entre l’expression d’une tradition constructive vénitienne et la volonté de présenter à la ville le langage de la modernité. Le projet reprends, en effet, “le dialogue avec les éléments primaires, déterminants et conscients de la culture architecturale vénitienne en proposant, substantiellement, un modèle raffiné de participation de l’architecture contemporaine à la dernière possible définition de l’image de la ville à travers minutieuses articulations spatiales et visuelles (...)”<sup>71</sup>. Comme tout projet qui s’est réalisé au cours du siècle dernier dans l’île de la lagune, la Casa delle Zattere a initialement reçu aussi de nombreuses critiques mais finalement, aujourd’hui, est devenue pièce indissociable du paysage bâti de la longue Fondamenta delle Zattere.

Environ une décennie plus tard, Le Corbusier est appelé à Venise avec la demande de développer un projet pour un nouvel hôpital dans l’aire de San Giobbe (page 69) du Sestiere de Cannaregio que, en 1963, il accepte avec grande motivation. En décrivant les premiers croquis pour ce projet, Le Corbusier affirme qu’il “(...) ne fait que transférer (...) à l’intérieur de l’hôpital l’intrigue des veines et artères de l’entier organisme urbain”<sup>72</sup> de Venise. En effet, l’architecte imagine de reprendre le système des ponts, calli et rii, qui caractérisent la ville de Venise pour en découler une organisation des espaces intérieurs de l’hôpital. Autant l’image du bâtiment depuis l’extérieur présentait les éléments de la modernité caractéristiques de l’architecture de Le Corbusier, l’intérieur était pensé comme une continuation de la promenade vénitienne. Contrairement à celle de son prédécesseur américain, la proposition de Le Corbusier est accueillie par l’administration vénitienne et par la critique internationale qui en parle en tant que projet révolutionnaire mais finalement, sa réalisation ne sera jamais commencée.

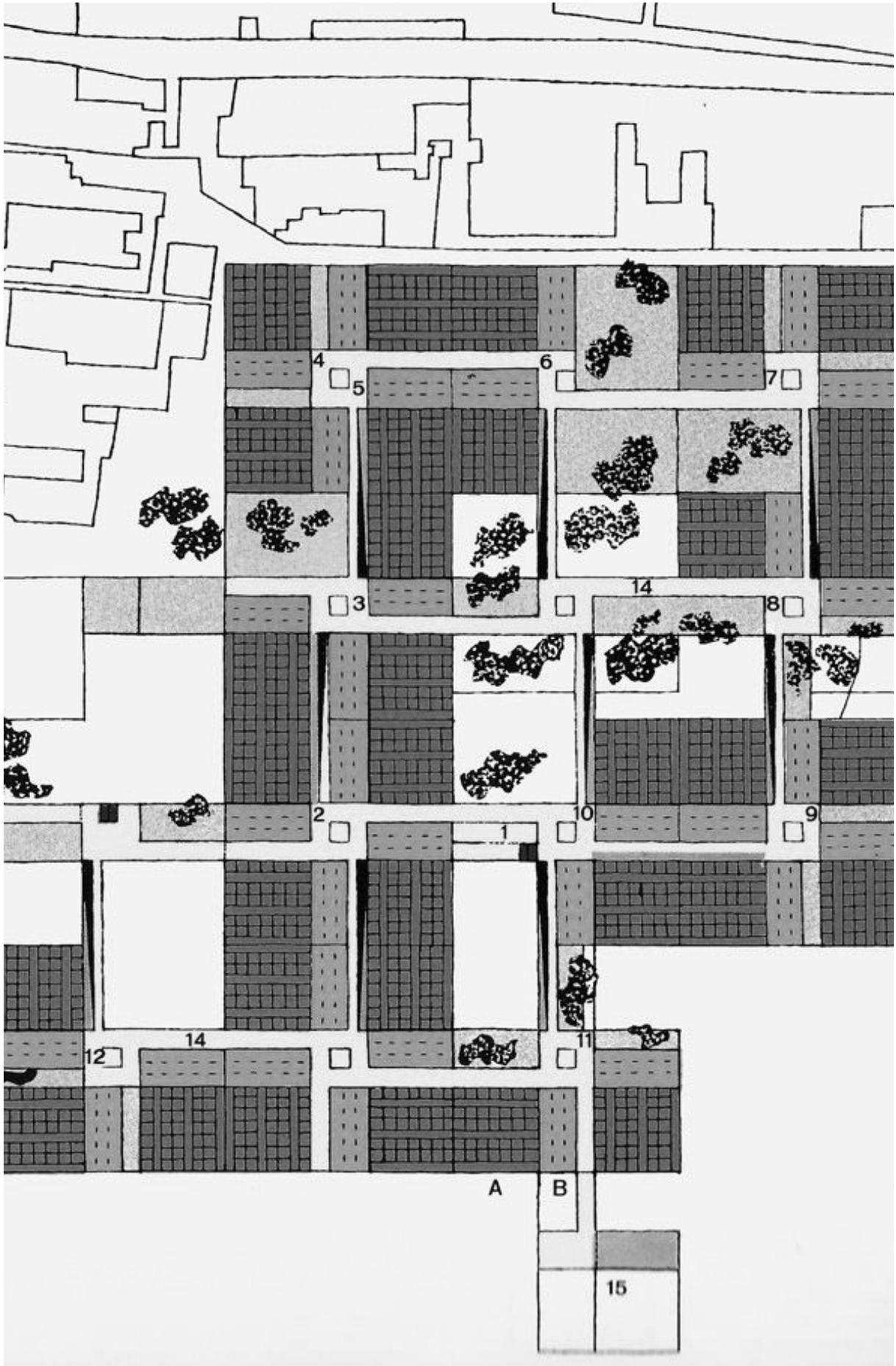
Le troisième de cette collection de rêves d’architectures vénitiennes jamais réalisées est celui de L. Kahn pour un centre de congrès, dans les environs des Giardini de la Biennale. Comme ses collègues dont on a parlé dans les paragraphes précédents, Kahn propose son interprétation

---

<sup>70</sup> “Tre progetti per Venezia rifiutati: Wright, Le Corbusier, Kahn”, Giuseppe Mazzariol dans “Le Venezie possibili, da Palladio a Le Corbusier”, p. 270 - “L’elegante transennatura dell’intera facciata, l’uso del vetro come materiale privilegiato, il sapiente rapporto dei diversi piani di livello conferivano al progetto un’alta qualità espressiva, riportando in emergenza, al di là del novecentismo malamente inteso come moderno, e di cui qualche esempio non mancava a Venezia, e proprio nell’immediata contiguità dell’opera in questione, lemmi linguistici di estrazione viennese che perfettamente concordavano con la tradizione culturale veneziana (...)”.

<sup>71</sup> “Storia dell’architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.335 - “(...) Gardella riprende apertamente e in forma sostanzialmente nuova, il dialogo con i tratti primari, determinanti e consapevoli della cultura architettonica veneziana proponendo in sostanza un raffinato modello di partecipazione dell’architettura contemporanea all’ultima immagine della città, attraverso minute articolazioni spaziali e visive (...)”.

<sup>72</sup> “Tre progetti per Venezia rifiutati: Wright, Le Corbusier, Kahn”, Giuseppe Mazzariol dans “Le Venezie possibili da Palladio a Le Corbusier”, p. 271 - “Le Corbusier rispose che non fece che trasferire senza soluzione di continuità all’interno dell’Ospedale l’intreccio di arterie e vene dell’intero organismo urbano (...)”.



de la réalité vénitienne qu'il traduit en imaginant un volume de 150m de long la section duquel, on pourrait oser affirmer, rappelle celle d'une gondole dont la douce courbe accueille le grand auditoire. "Pendant le '500, Sansovino et Palladio créent à Venise l'image d'une ville capitale commerciale et culturelle (...). Kahn continue à réfléchir comme ces architectes en développant le projet pour une structure émergente qui se confronte avec les autres édifices de la ville qui se distinguent, et complète un quadrilatère avec l'église de la Salute, celle de San Marco et celle de San Giorgio (...)"<sup>73</sup>.

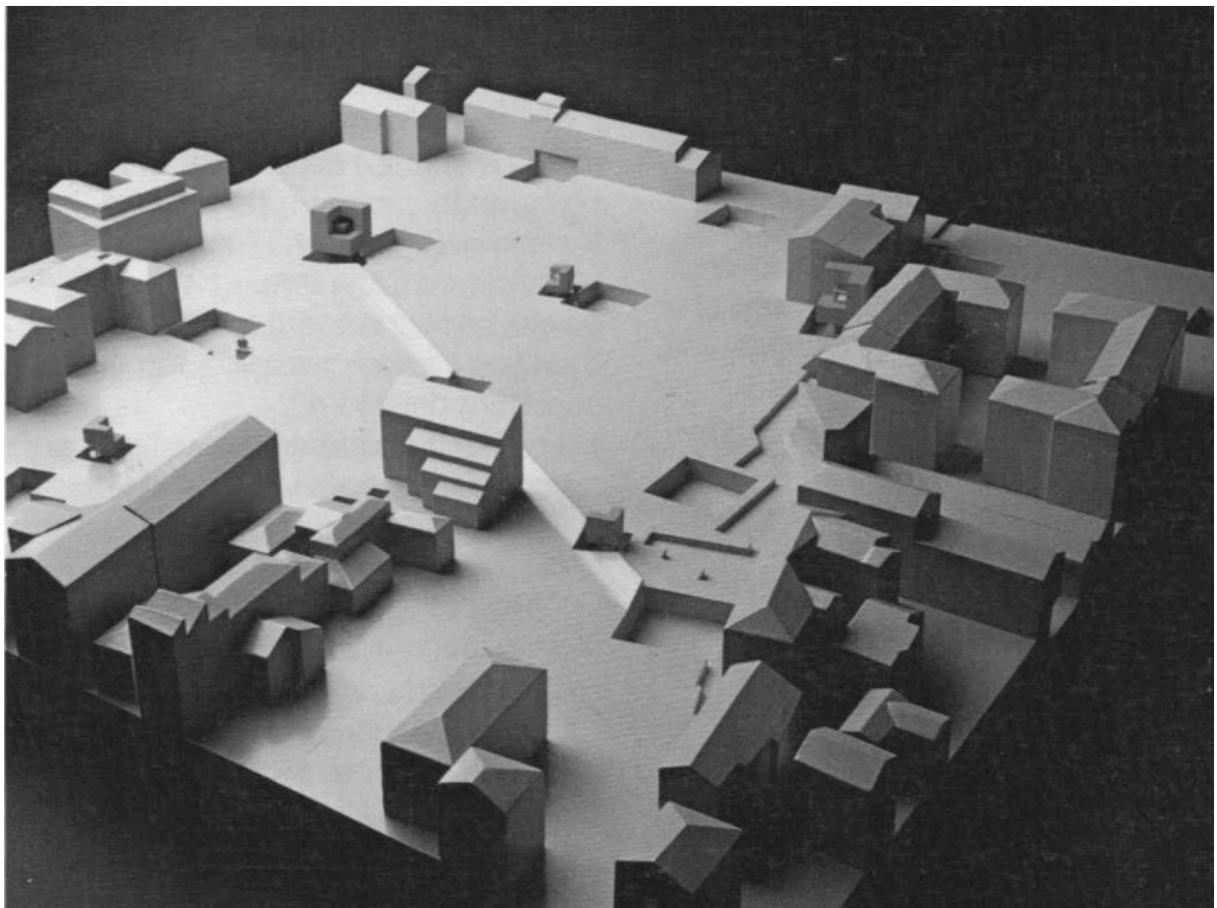
Bien trop importante pour être traitée sommairement dans cet écrit —mais aussi trop importante pour ne pas au moins la citer— est la figure de Carlo Scarpa qui, non seulement dans le contexte vénitien mais aussi dans celui international, était parmi les plus influentes, surtout dans le cadre du débat de l'intégration de l'architecture contemporaine dans le contexte historique des villes comme Venise. Deux parmi ses réalisations en particulier, le magasin Olivetti sur la Piazza San Marco et le siège de la Querini Stampalia montrent comment l'architecte réussit, à travers l'utilisation de matériaux typiques du langage moderne à légitimer l'intégration de ce dernier dans la tradition vénitienne. Comme Carlo Scarpa donc, les architectes que l'on a cités précédemment ont produit des projets qui ont d'un côté réussi à introduire à Venise le langage moderne de l'architecture mais de l'autre ils sont toujours restés, certains plus que d'autres, proches du contexte vénitien environnant, en reprenant et interprétant, ses formes et ses matériaux, contrairement à ce que Jacopo Sansovino et Andrea Palladio avaient fait au XVI<sup>e</sup> siècle avec bien plus d'autorité. Malgré cela, il est fondamental d'en souligner l'importance et surtout la capacité à démontrer la possibilité d'une intégration de l'architecture moderne dans le contexte historique de la ville de Venise qui a sûrement inspiré les projets des années suivantes.

## LE CAPRICCIO CONTEMPORAIN

La deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle est une période fortement contradictoire pour l'architecture vénitienne qui d'un côté appelle à une rénovation radicale de son langage mais au même temps y résiste en transformant la plus part des projets en rêves irréalisés et finalement se réfugie dans une timide re-proposition de sa tradition. "On pourrait en conclure qu'il n'y a eu aucune vraie innovation sans compromis plus ou moins réussis, sans recours délibéré à des formes et styles 'caractéristiques' ou à des réelles falsifications. Les espaces du nouveau, au contraire, sont —comme on l'a remarqué précédemment— ceux délimités par les murs, ceux autonomes du

---

<sup>73</sup> "Il palazzo dei Congressi di Louis Kahn ai Giardini", Luisa Querci della Rovere dans "Le Venezia possibili da Palladio a Le Corbusier", p.286 - "Nel Cinquecento Sansovino e Palladio creano a Venezia l'immagine di una città capitale commerciale e culturale (...) Kahn continua a ragionare come questi architetti progettando una struttura emergente che si confronta con gli altri edifici della città che spiccano, e completa un quadrilatero con la chiesa della Salute, quella di San Marco e quella di San Giorgio, ricollegando idealmente la zona di Castello al centro della città".



siège des exposition de la Biennale d'Architecture (...)”<sup>74</sup> et de l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAV). C'est en effet dans le contexte des ces institutions que l'on peut remarquer une production architecturale dont le but n'était pas celui de proposer à nouveau une banale copie de l'héritage architectural de la ville mais, au contraire, de permettre à la modernité de pénétrer en profondeur dans le dense tissu urbain de l'île lagunaire. “Il existe un considérable patrimoine de représentations, dessins, publications et maquettes, dont l'intention était celle de communiquer l'idée d'une ville ou d'une architecture, une réflexion théorique qui prends forme et qui se raconte à travers ces projets qui n'étaient pas destinées à une utilisation immédiate, mais au contraire, vouée à la confrontation, au débat, une sorte de métaphysique du projet”<sup>75</sup>.

De la fin des années '70 du XX siècle date l'initiative “10 immagini per Venezia” promue par le IAUV dont l'objectif était celui de comparer des “positions culturelles différentes sur un même thème architectural d'intérêt particulier pour la ville de Venise”<sup>76</sup> et “provoquer une focalisation de l'attention de la culture architecturale sur des questions, encore aujourd'hui irrésolues, concernant modalités et limites d'interventions possibles dans la ville historique”<sup>77</sup>. Cette initiative s'adressait aux professeurs de composition architecturale du IUAV, tels Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Gianugo Polesello et d'architectes provenant d'autres écoles d'architectures étrangères comme Peter Eisenmann et John Hejduck. Au total, 10 architectes participants ont donc produit “10 images”, 10 projets pour la Venise moderne que l'on pourrait définir, selon ce qui a été énoncé jusqu'à présent, des “capricci”, des tentatives donc d'introduire à Venise des nouvelles réalités, des nouveaux langages architecturaux comme l'avaient fait précédemment Palladio et Sansovino au XVI siècle et Wright, Le Corbusier et Kahn au début du XX siècle. Parmi ces plusieurs images, on remarque comme particulièrement intéressantes celle de Peter Eisenmann, celle de John Hejduck et celle de Aldo Rossi car, plus que les autres, essayent d'imposer leur réalité dans le tissu urbain vénitien de manière extrêmement autoritaire et poussent leur réflexions à l'extrême.

Le projet proposé par Peter Eisenmann (page 71) pour l'aire de San Giobbe, en effet, voulait justement suggérer une forme alternative d'urbanisation, qui s'opposait radicalement à celle vénitienne, à travers le développement d'un espace défini par l'architecte même comme intransitif —c'est à dire qui ne cherche aucune relation avec le contexte environnant, qui ne veut

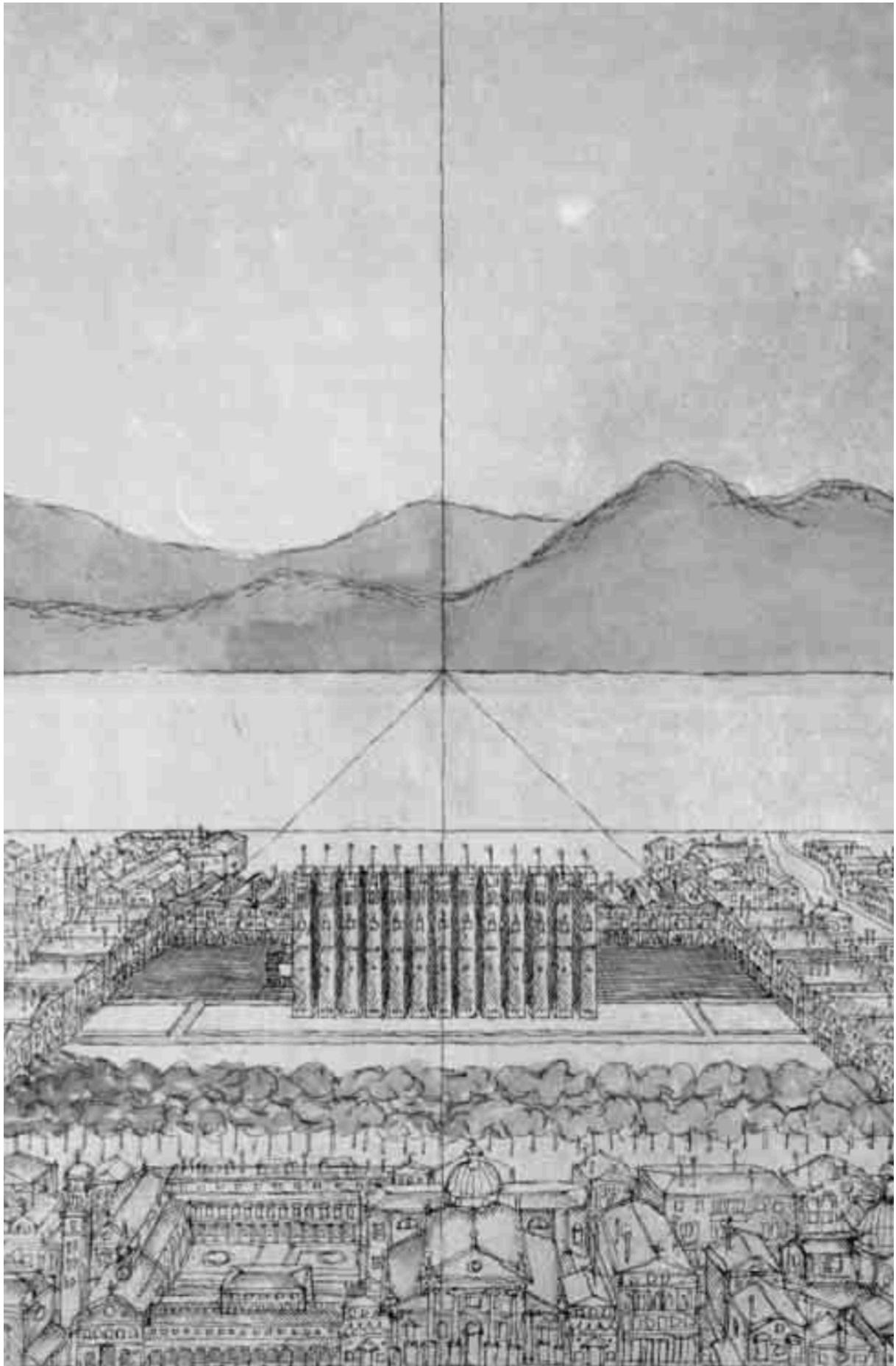
---

<sup>74</sup> “Storia dell'architettura di Venezia dal VII secolo al XX secolo”, Ennio Concina, p.327 - “In città, dunque, sembra di poter concludere, nessuna innovazione senza compromessi più o meno riusciti, accanto al ricorso deliberato e opportunamente orientato a forme e stili ‘caratteristici’ e a vere e proprie falsificazioni. Gli spazi del nuovo, in effetti, sono altri: quelli cintati, autonomi, della sede espositiva della Biennale(...)”.

<sup>75</sup> “Venezia, resti del futuro?”, Marina Montuori dans “Stranieri e foresti a Venezia”, édité par Francesca Bisutti de Riz, p. 77 - “Vi è un considerevole patrimonio di rappresentazioni, disegni di vario tipo, modelli, pubblicazioni, che si sono posti come intento quello di comunicare una idea di città o di architettura, una riflessione teorica che prende forma e che si racconta attraverso progetti non destinati ad un utilizzo immediato, bensì rivolti ad un confronto, un dibattito, una sorta di metafisica del progetto”.

<sup>76</sup> Présentation de Carlo Aymonino et Valeriano Pastor dans “10 immagini per Venezia”, p. 7 - “Lo scopo di tale iniziativa era quello di promuovere un confronto tra posizioni culturali diverse su un tema progettuale di particolare interesse per Venezia”

<sup>77</sup> “Dieci immagini per Venezia, progetti per Cannaregio Ovest”, Giovanni Marras dans “Venezia si Carta”, p. 162 - “(...) provocare il focalizzarsi dell'attenzione della cultura architettonica sulle questioni tuttora irrisolte concernenti modalità metodi e limiti di interventi possibili all'interno della città storica”.



pas le consommer par son étalement mais qui ne veut non plus se considérer comme sa dérivation — et qui, dans les dessins de l'architecte, se traduit par la création d'un vide, par la création d'une forte interruption à l'intérieur du dense tissu urbain de l'île. Ce que Eisenmann produit donc ne se réfère pas plus à la réalité vénitienne en particulier que à celle de New York ou Berlin. L'architecte américain imagine ensuite d'insérer des objets, des formes flottantes à l'intérieur de cet espace irréel dont l'objectif est celui de "(...) méditer sur leur consistance, sur leur apparence (...), sur leur indépendance de conceptions spatiales, de codes formels et d'évidences fonctionnelles qui en révèlent le sens"<sup>78</sup>. En outre, comme le fait Canaletto dans son *Capriccio con Edifici Palladiani*, Peter Eisenmann aussi produit — littéralement — une image équivalente lorsqu'il insère dans ses dessins, le projet de Le Corbusier pour le nouvel hôpital qui aurait pu être réalisé dans la même aire de projet dans le Sestiere de Cannaregio et qui constitue le point de départ des règles de composition du projet de l'architecte américain. "(...) le projet d'hôpital de Le Corbusier est accueilli dans le dessin comme une ruine muette qui donne à l'irréalité de l'espace vide un caractère surréel".<sup>79</sup>

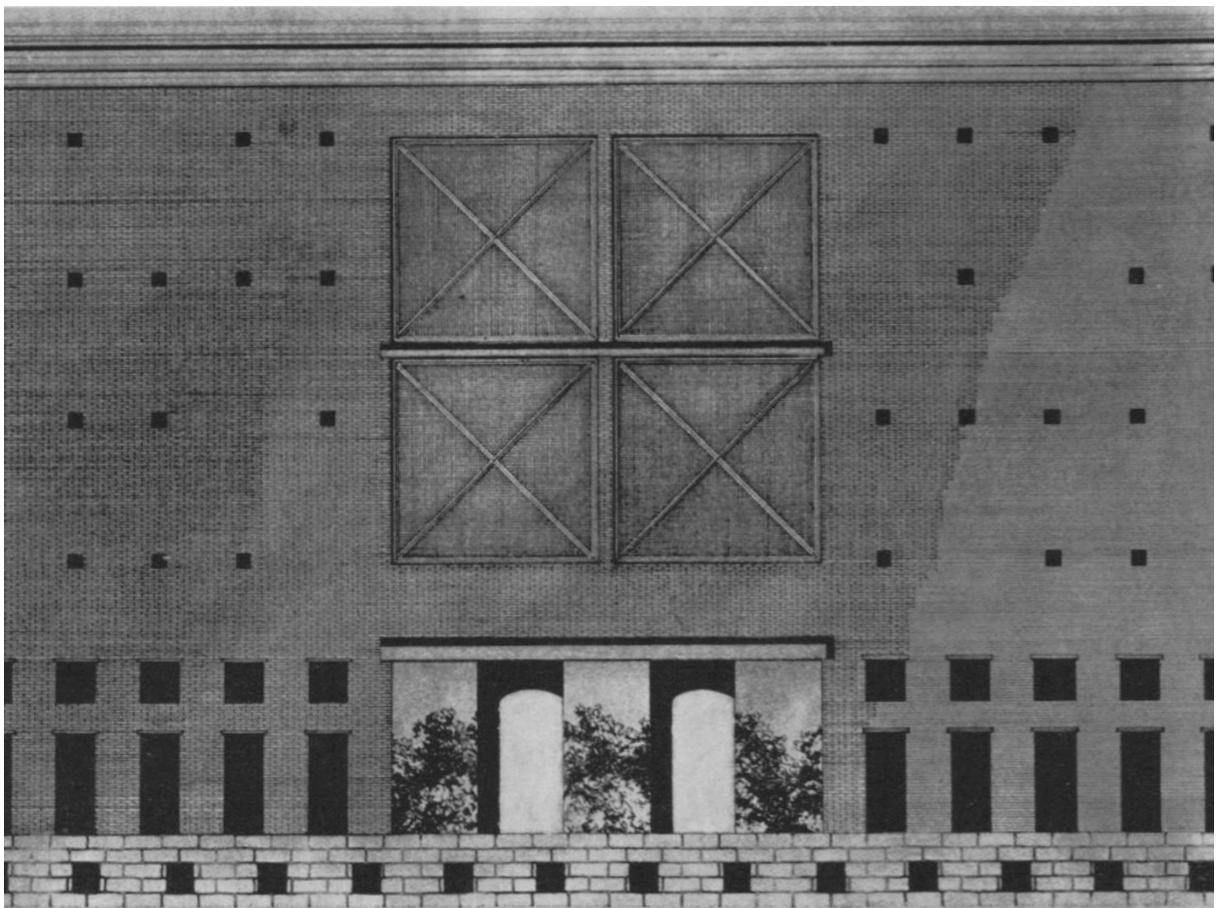
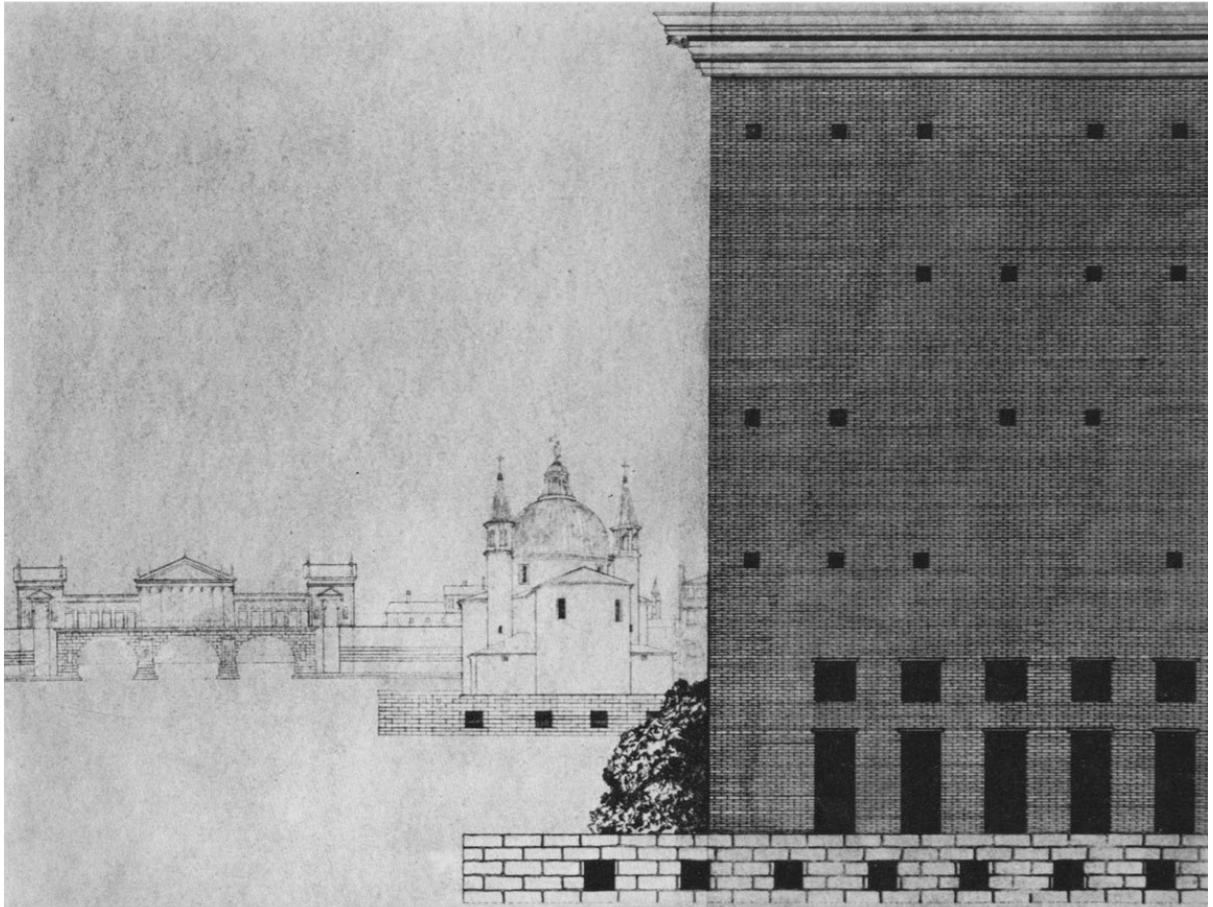
L'image de John Hejduck "Thirteen Watchtowers for Cannaregio" (page 73) est produite à travers un projet pour treize tours dont le but est celui de réfléchir sur la thématique de l'habitation. Les tours sont en effet des tours d'habitation que Hejduck imagine contenant des espaces réduits à l'essentiel. "La maison de Hejduck est essentiellement un mur, un solide géométrique qui sépare et divise, qui empêche, ou dans le meilleur des cas règle et impose, points de vues obligatoires"<sup>80</sup>. La vue axonométrique à vol d'oiseau que l'architecte présente est une représentation d'une Venise que l'on pourrait définir comme 'analogue' en reprenant le terme de Rossi, une Venise qui n'est pas réelle mais qui est construite avec les éléments de sa réalité qui sont réorganisées selon un nouvel ordre. En effet, non seulement le tissu urbain vénitien est transformé dans une texture homogène d'églises et palais à l'intérieur de laquelle s'ouvre un énorme espace vide, aussi la typologie de la tour même est transformée en quelque chose d'autre qui s'oppose radicalement à la réalité du contexte lagunaire. Hejduck imagine donc un projet 'masqué', un projet qui reprends la typologie du clocher vénitien mais s'y oppose à travers la répétition sérielle des treize volumes, un projet dont la couleur des surfaces renvoie vers celle de l'enduit vénitien mais le matériau utilisé, le béton armé, se détache complètement de la réalité vénitienne. Parallèlement aux dessins produits, Hejduck ajoute aussi une narration, une scénographie théâtrale qui décrit le projet en ajoutant une dimensions 'surréelle'. "Theatre de l'absurde, représentation captieuse de la solitude, méditation sur le pouvoir de ségrégation de

---

<sup>78</sup> "10 immagini per Venezia", Francesco dal Co, p.25 - " (...) essi hanno come unico obbiettivo quello di meditare sulla propria consistenza, sulle proprie apparenze, sul proprio modo di consistere indipendentemente da concezioni spaziali, da codici formali, e da evidenze funzionali in grado di palesarne il senso".

<sup>79</sup> "10 immagini per Venezia", Francesco dal Co, p.25 - " (...) il progetto dell'ospedale lecorbusieriano viene accolto nel disegno come muta rovina, a dare all'irrealtà dello spazio svuotato un carattere surreale".

<sup>80</sup> "10 immagini per Venezia", Francesco dal Co, p.26 - "La casa di Hejduck è essenzialmente un muro, un solido geometrico che separa, divide, impedisce o nel migliore dei casi regola e impone, prospettive obbligatorie".



l'architecture, le dessin de Hejduck s'alimente d'un pessimisme irréversible (...)”<sup>81</sup>.

Si la proposition de Rossi (page 75) ne paraît pas aussi extrême et autoritaire que les deux précédentes, elle n'est pas moins intéressante dans le cadre de notre réflexion. Ce que Rossi propose est de construire un filtre au tourisme lagunaire qui commençait à se développer pendant ces années en éliminant “les connexions du pont routier et ferroviaire entre Venise et la terreferme (et) en réhabilitant et privilégiant les connexions maritimes”<sup>82</sup>. La matérialisation de ces intentions se fait à travers un important volume architectural qui se présente à l'entrée de Venise comme un grand barrage, comme un grand parallélépipède à travers lequel les flux touristiques nécessitent d'être filtrés, comme un mur qui vient définir la limite du tissu urbain vénitien. Encore une fois, on retrouve une relation au contexte, qui se fait à travers les matériaux car Rossi imagine le projet construit en briques sur une base en pierre —ce qui reprends la tradition vénitienne de construction— mais aussi une radicale opposition, qui est donnée par l'autorité avec lequel le volume du bâtiment s'impose à l'intérieur du tissu urbain de l'île.

La sélection de projet présentés lors de l'exposition “10 images pour Venise” est donc très importante car, comme le spécifie Rossi, “les architectures ici essayent de nouvelles grandes interventions urbaines mais dans ce contexte on croit que les indications pourraient aller plus loin et redonner à Venise, comme dans les autres villes, l'espace à l'imagination (...) comme dans l'exemple du Théâtre flottant réalisé pour la Biennale qui a présenté une nouvelle façon de vivre et construire à Venise”<sup>83</sup>.

Avec les “10 images pour Venise” —qui était une initiative du IUAV— la Biennale d'architecture de 1985 dont le titre était “Progetto Venezia”, projet Venise, est aussi très significative. “Son titre résume le deux concepts clefs de l'exposition: la priorité donnée au moment du projet et la comparaison avec le paysage vénitien”<sup>84</sup>. Celle ci, organisée par Aldo Rossi, a attiré, d'avantage par rapport à ce que Wright, Le Corbusier et Kahn avaient fait quelques années auparavant, l'attention sur la ville de Venise et, plus généralement, sur la problématique de l'insertion de l'architecture moderne dans les centres historiques des villes italiennes. En effet, le concours d'idées proposé par le “Progetto Venezia” s'adresse à des situations très sensibles dans le coeur de l'île de la lagune parmi lesquelles, celles qui ont le plus sollicité la créativité des participants, sont le Palazzo Venier-Leoni et le Pont de l'Accademia pour lesquelles a été présenté une collection très variée de projet que l'on pourrait définir comme des ‘capricci’. “Dans une ville

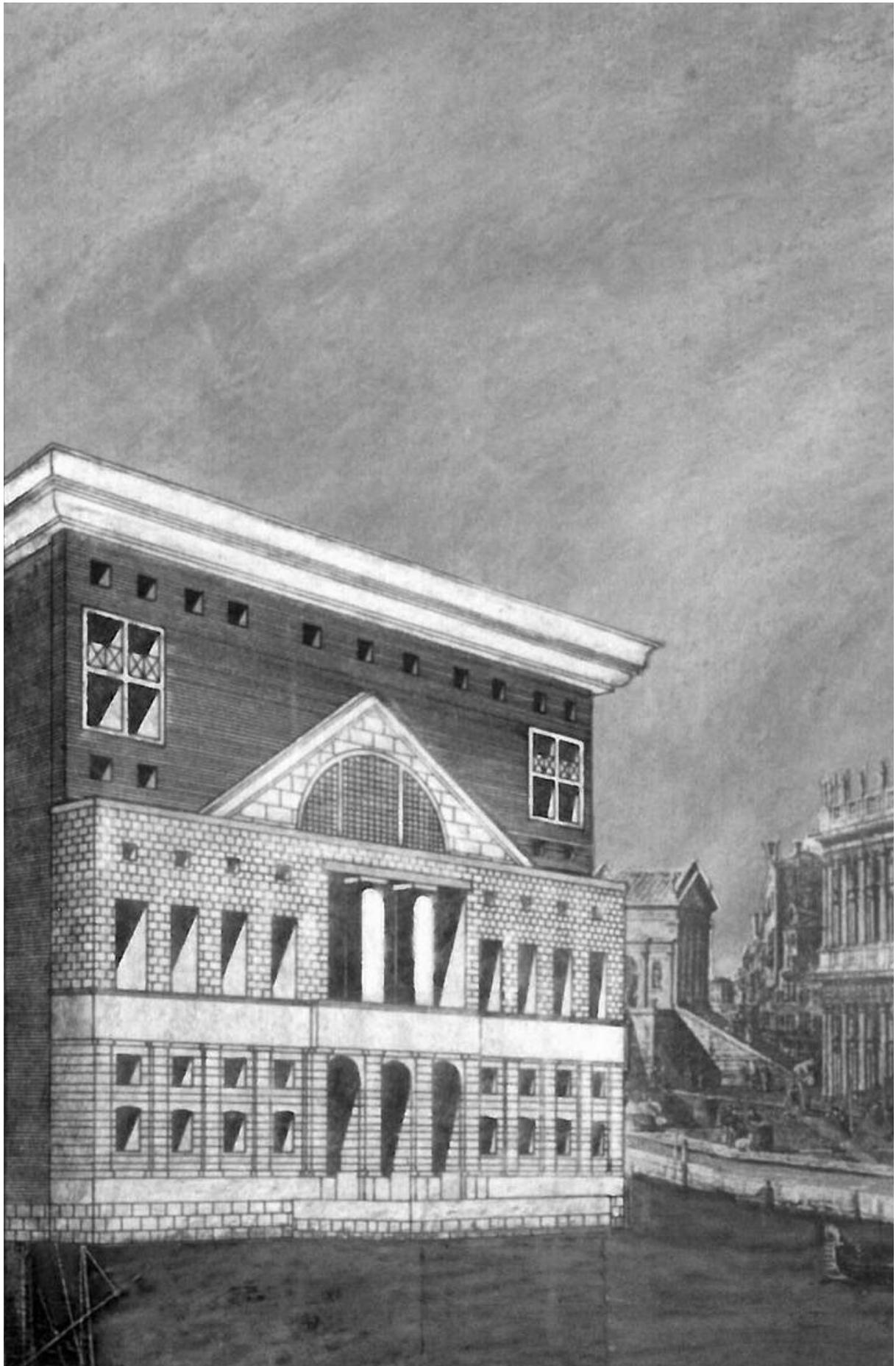
---

<sup>81</sup> “10 immagini per Venezia”, Francesco dal Co, p. 26 - “Teatro dell'assurdo, rappresentazione capziosa della solitudine, meditazione sul potere segregante dell'architettura, il disegno di Hejduck si alimenta di un pessimismo irreversibile (...)”.

<sup>82</sup> Aldo Rossi dans “10 immagini per Venezia”, édité par Francesco dal Co, p.138 - “Il punto fondamentale di questo progetto è l'abolizione dei collegamenti costituiti dal ponte stradale e ferroviario tra Venezia e la terraferma riattivando e potenziando il collegamento marittimo”.

<sup>83</sup> Aldo Rossi dans “10 immagini per Venezia”, édité par Francesco dal Co, p. 138 - “Sono poi fornite alcune architetture che tentano nuovi grandi interventi urbani: ma in questo campo crediamo che le indicazioni possano andare oltre e ridare a Venezia, come nelle altre città, lo spazio all'immaginazione riprendendo i legami autentici della storia e della vita urbana. Come nell'esempio del Teatro galleggiante realizzato per la Biennale che ha di nuovo indicato un modo di vivere e costruire a Venezia”.

<sup>84</sup> “Progetto Venezia”, présentation de la Biennale d'architecture de Venise - “Its title, Progetto Venezia, resumes the two key concepts of the exhibition: the priority given to the moment of planning and the comparison with the Venetian landscape”.



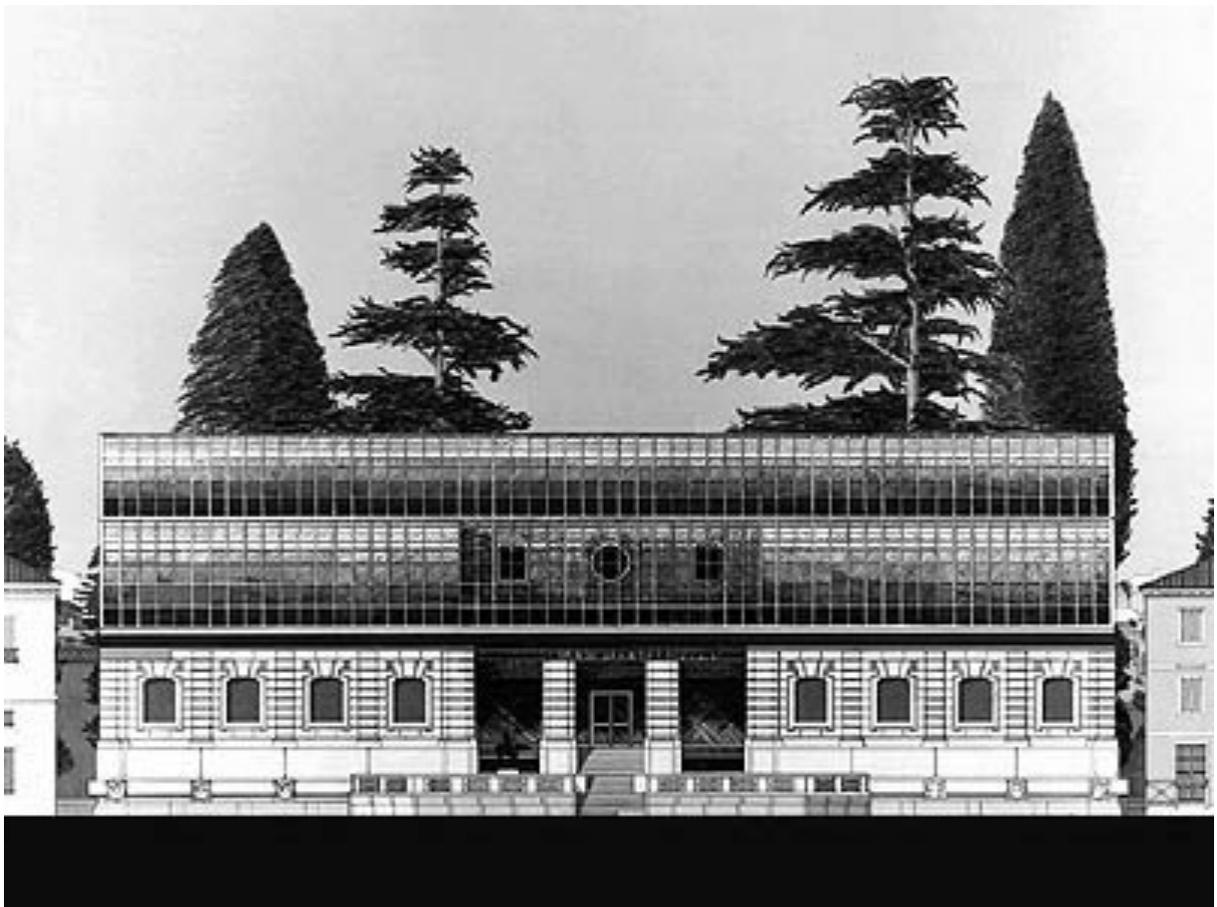
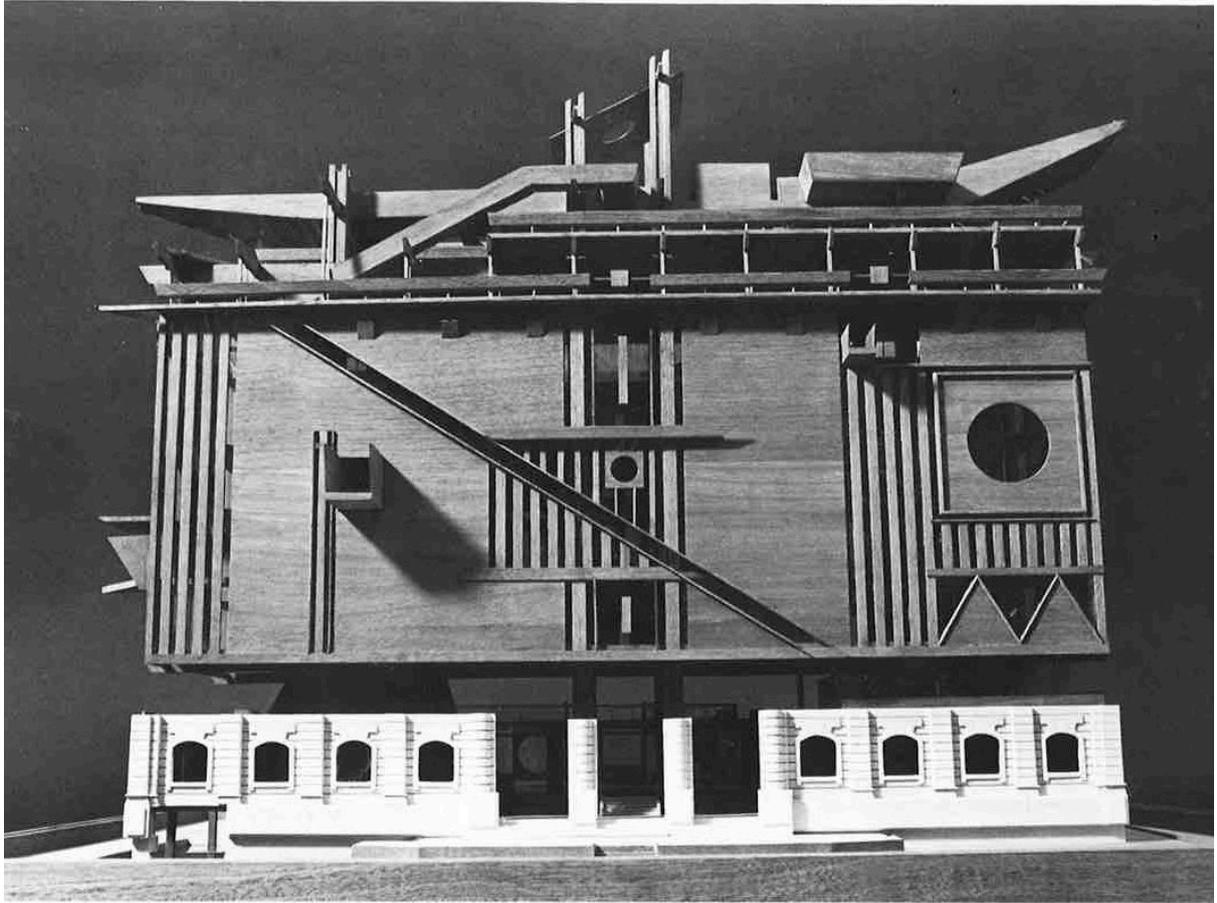
celebre pour son caractère anti-moderne, dans laquelle il est difficile de créer de nouveaux épisodes architecturaux, le défi et l'opportunité de réinventer des espaces urbains offerte par le 'Progetto Venezia' reçoit un très grand nombre de participants: environ 1500, provenant de tout le globe"<sup>85</sup>. Ces derniers, participent donc avec des projets qui, ne se préoccupant pas des contraintes d'une éventuelle réalisation, ont soulevé des questions théoriques qui ont amené à des réflexions et discussions intéressantes sur la relation de l'architecture contemporaine et son contexte historique.

“Et ce sont justement ces représentations hors du temps, ces évocations d'espaces impalpables (...) celles qui nous semblent les plus aptes à garder l'ineffable secret de la ville de Venise”<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> “Il giornale di Architettura”, édition digitale 6 Juin 2012 - “In una città famosa per il suo carattere antimoderno, in cui risultava difficile creare nuovi episodi architettonici, la sfida e l'opportunità di reinventare gli spazi urbani offerta da «Progetto Venezia» ricevette un altissimo numero di adesioni. Furono circa 1.500 i partecipanti da tutto il mondo”.

<sup>86</sup> “Venezia, resti del futuro?”, Marina Montuori dans “Stranieri e foresti a Venezia”, édité par Francesca Bisutti de Riz, p. 78 - “E sono proprio – a nostro avviso – queste rappresentazioni fuori dal tempo, queste evocazioni di spazi impalpabili, suggestive come le tele di Turner, quelle che sembrano essere più atte a custodire l'ineffabile segreto della città di Venezia”.



## CONCLUSION

Pour amener une conclusion provisoire à une étude qui appelle à un ultérieur développement, il est intéressant de s'arrêter sur l'étymologie d'un terme proprement vénitien qui est celui de 'foresto'—très différent de 'straniero'— utilisé dans le dialecte de la région pour définir ceux qui arrivent à Venise depuis la terreferme. Alors que les termes 'straniero' dans la langue italienne, 'étranger' ou 'stranger', respectivement dans la langue française et anglaise, qui dérivent tous du latin 'extraneum', connotent un sujet de manière négative en tant qu'extérieur, lointain, inconnu, en tant qu'ennemi —dans la langue allemande, le terme 'fremd' se traduit avec étranger mais le terme 'Fremdling' est utilisé aussi pour désigner une population ennemie— le terme 'foresto' a tout une autre étymologie. Ce dernier, qui dérive du latin 'foris', en italien traduit littéralement avec 'fuori' —dehors, externe, extérieur— n'est pas utilisé, au contraire, en tant qu'attribut négatif mais simplement pour décrire ce ou ceux qui proviennent d'ailleurs, sans justement les connoter en tant qu'étrangers ou ennemis. "Dans la langue vénitienne le terme 'straniero', n'existe pas, on a seulement le terme 'foresto'. Pour la culture vénitienne, ceux qui venaient d'ailleurs n'étaient pas forcément un problème. Au contraire, c'était une potentialité, une opportunité"<sup>87</sup>.

Pareillement, les influences architecturales provenant d'ailleurs, comme on l'a remarqué dans les chapitres précédents, n'ont jamais été connotées en tant qu'étrangères mais plutôt en tant que 'foreste', même si, initialement, avec plus ou moins de résistance. Contrairement à ce qui s'est produit dans son passé, l'île de la lagune aujourd'hui résiste à l'influence de l'architecture contemporaine comme si elle était étrangère plutôt que 'foresta', comme si elle était ennemie menaçant sa réalité et non comme porteuse de nouvelles potentialités. C'est donc pour cette raison que "l'hypothèse que Venise puisse être pensée comme une ville de la nouvelle modernité peut paraître au premier regard comme paradoxale: Venise est dans la conscience du monde entier la ville ancienne par excellence, un mythe lié à l'idée même de sa naissance qui ne semble permettre aucune transformation structurelle et donc aucune transformation vers le moderne"<sup>88</sup>. Mais Venise, on ne cessera jamais de le répéter, dans sa nature est tout sauf qu'immobile mais au contraire, extrêmement dynamique, c'est une ville qui s'est construite grâce aux changements, aux influences multiples, "(...) une ville-organisme qui accepte et métabolise aussi les éléments étrangers à l'intérieur d'un irréel système d'unité stylistique (...).Venise pousse à la création, stimule le désir de projet, c'est une ville qui, parmi les plusieurs adjectifs qui la connotent, évoque

---

<sup>87</sup> "A Venezia non esiste 'straniero' ", préface de Paolo Balboni dans "Stranieri e foresti a Venezia", édité par Francesca Bisutti de Riz, p.2 - "Nella lingua di Venezia non esiste 'straniero', abbiamo solo 'foresto'. Per la cultura di Venezia, chi veniva da fuori non era necessariamente un problema: era una potenzialità, un'opportunità".

<sup>88</sup> "Venezia città della nuova modernità", Vittorio Gregotti, p. 9 - "L'ipotesi che Venezia possa essere pensata come città della nuova modernità può apparire a prima vista francamente paradossale: Venezia è nella coscienza del mondo intero la città antica per eccellenza, un mito legato all'idea stessa della sua nascita che on sembra permettere alcuna trasformazione strutturale e quindi anche alcuna trasformazione verso il moderno".



constamment la possibilité d'en ajouter d'autres"<sup>89</sup>.

On ne peut donc plus se retenir de définir —et remarquer l'exactitude de la définition— la ville de Venise en tant que 'capriccio', une ville dont Canaletto, à travers son 'Capriccio con Edifici Palladiani', a réussi à représenter la nature, la "capacité de celle-ci d'accueillir et de s'approprier, pour sa propre gloire, les intelligences créatives externes et de leur offrir l'occasion de se confronter avec l'identité"<sup>90</sup> de la ville. "C'est donc à ce point que naît une interrogation: existe-t-il une 'vénitianté' proprement dite?" Il existe au contraire une pluralité de réalités différentes, d'images différentes dont chacun ne peut qu'en percevoir une parmi les multiples. Existe-t-il une tradition architecturale vénitienne à proprement parler? Ou comme le spécifie Manfredo Tafuri, "tradition, à Venise, signifie continuation de la 'trahison' (...)"<sup>91</sup>, continuation de ce que Venise a toujours fait au cours de son histoire, c'est à dire d'accueillir toujours de nouveaux langages, de nouveaux éléments qui n'appartiennent pas forcément à la réalité vénitienne, de sorte à produire, une fois de plus, un nouveau 'capriccio' architectural. Comme le spécifie Aldo Rossi à l'occasion de la Biennale de 1985, la ville de Venise a besoin de "se développer à travers une profanation de ce qui la précède"<sup>92</sup>, de promouvoir le développement d'une architecture de la nouvelle modernité à travers un projet qui puisse à la fois respecter l'existant et amener un langage venant d'ailleurs, réintroduire à Venise le langage du contemporain à travers l'insertion de langages qu'il ne faut pas considérer comme étrangers mais plutôt comme 'foresti'.

---

<sup>89</sup> "Venezia. Resti del futuro?", Marina Montuori dans "Stranieri e foresti a Venezia" édité par Francesca Bisutti de Riz, p.75 - "(...) la città è un organismo che accetta e metabolizza anche elementi di estraneità all'interno di un irreal sistema di unità stilistica (...). Venezia induce alla creazione, stimola il desiderio di progettualità, è una città che, tra i tanti segni che la connotano, evoca costantemente la possibilità di aggiungerne altri che potrebbero diventare parte di quel singolare elenco di manufatti e accadimenti che in lei si annidano".

<sup>90</sup> "Venezia città della nuova modernità", Vittorio Gregotti, p. 10 - "(...) la capacità lungimirante di accogliere e far proprie, per la maggior gloria della città, le intelligenze creative esterne, di offrire loro l'occasione di confrontarsi con l'identità (...)".

<sup>91</sup> "Sapienza di stato e atti mancati: architettura e tecnica urbana nella Venezia del '500", Manfredo Tafuri dans "Architettura e Utopia nella Venezia del 500", p. 23 - "Tradizione, dunque, significa a Venezia continuità del 'tradimento': esattamente il contrario di ogni vischiosità conservatrice".

<sup>92</sup> "Progetto Venezia", Aldo Rossi dans "Terza Mostra Internazionale di Architettura - Vol I", p. 14 - "In questa presunta impossibilità si può trovare un senso dell'architettura: che potrebbe essere in un suo necessario crescere attraverso una dissacrazione di ciò che la precede".







## INDEX DES IMAGES

1. (p.9) **Le Canal Grande depuis le pont de l'Accademia**, photo de Tancredi Kusch
2. (p.11) **Venise depuis le clocher de San Giorgio Maggiore**, photo de Tancredi Kusch
3. (p.13) **Civitas Venetiarum**, Fra Paolino da Venezia, XIV siècle -<http://library.bc.edu/venetianart/items/show/1235>- consulté le 4.01.2020
4. (p.15 en haut) **Venetie MD**, Jacopo de' Barbari, XVI siècle -[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_de%27\\_Barbari\\_-\\_Venetie\\_MD\\_retouched.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_de%27_Barbari_-_Venetie_MD_retouched.png)- consulté le 19.12.2019
5. (p.15 en bas) **Détail de la figure de Mercure dans Venetie MD**, XVI siècle - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_de%27\\_Barbari\\_-\\_Venetie\\_MD\\_retouched.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_de%27_Barbari_-_Venetie_MD_retouched.png)- consulté le 19.12.2019
6. (p.17) **Détail de la figure de Neptune dans Venetie MD**, XVI siècle - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_de%27\\_Barbari\\_-\\_Venetie\\_MD\\_retouched.png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_de%27_Barbari_-_Venetie_MD_retouched.png)- consulté le 19.12.2019
7. (p.19) **Détail du tissu urbain, image satellite de Venise**, Google Maps
8. (p.21 en haut) **Vue satellite de l'île de Venise**, Google Maps
9. (p.21 en bas) **Plan n&b de la ville de Venise**
10. (p.23) **Ca' d'Oro**, photo de Tancredi Kusch
11. (p.25) **The city of the Captive Globe Project**, Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, 1972 - <https://www.moma.org/collection/works/104696> - consulté le 05.01.2020
12. (p.27) **Il ponte di Rialto da Nord**, Canaletto, 1725 - Pinacoteca del Lingotto, Turin
13. (p.29) **Il ponte di Rialto**, photo de Tancredi Kusch
14. (p.31) **La basilique de San Marco**, photo de Tancredi Kusch
15. (p.33) **Détail de la rencontre de la façade du Danieli Excelsior (à droite) et le Palais des Prisons (à gauche)**, photo de Tancredi Kusch
16. (p.35) **Détail de l'église de Santa Maria dei Derelitti**, photo de Tancredi Kusch
17. (p.37) **Piazza San Marco**, Canaletto, XVIII siècle
18. (p.39) **La piazza San Marco vista da Sud-Ovest**, Canaletto, XVIII siècle
19. (p.41) **Capriccio del Canal Grande con il Ponte di Rialto ed altri edifici immaginari**, Canaletto, XVIII siècle - [http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail\\_auteur.php?auteur=CANALETTO](http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=CANALETTO) - consulté le 06.01.2020
20. (p.41 en bas) **Capriccio con la Scuola di San Marco dal cortile del Palazzo Loredan**, Canaletto, XVIII siècle - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Canaletto\\_-\\_Capriccio\\_of\\_the\\_Scuola\\_di\\_San\\_Marco\\_from\\_the\\_Loggia\\_of\\_the\\_Palazzo\\_Grifalconi-Loredan.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Canaletto_-_Capriccio_of_the_Scuola_di_San_Marco_from_the_Loggia_of_the_Palazzo_Grifalconi-Loredan.JPG) - consulté 06.01.2020

21. (p.43) **Capriccio con San Giorgio Maggiore a Rialto**, Canaletto, XVIII siècle - [http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail\\_auteur.php?auteur=CANALETTO](http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=CANALETTO) - consulté le 06.01.2020
22. (p.45) **Capriccio con Edifici Palladiani**, Canaletto, XVIII siècle - [http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail\\_auteur.php?auteur=CANALETTO](http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=CANALETTO) - consulté le 06.01.2020
23. (p.45 en bas) **Détail du projet palladien pour le Pont du Rialto**, Canaletto, XVIII siècle - [http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail\\_auteur.php?auteur=CANALETTO](http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=CANALETTO) - consulté le 06.01.2020
24. (p.47) **Détail de la basilique palladienne**, Canaletto, XVIII siècle - [http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail\\_auteur.php?auteur=CANALETTO](http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=CANALETTO) - consulté le 06.01.2020
25. (p.49) **Il ponte di Rialto**, Canaletto, XVIII siècle [http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail\\_auteur.php?auteur=CANALETTO](http://lapisblog.epfl.ch/collection/detail_auteur.php?auteur=CANALETTO) - consulté le 06.01.2020
26. (p.51) **Venezia Analoga**, Aldo Rossi, 1989 - <https://www.artsy.net/artwork/aldo-rossi-venezia-analoga> - consulté le 05.01.2020
27. (p.53 en haut) **Città Analoga**, Arduino Cantafora, 1973 - <https://architetturainsostenibile.wordpress.com/tag/citta-analoga/> - consulté le 06.01.2020
28. (p.53 en bas) **Città Analoga**, Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, 1976, Archivio La Biennale di Venezia - <https://artsandculture.google.com/asset/la-citt%C3%A0-analoga-aldo-rossi-eraldo-consolascio-bruno-reichlin-and-fabio-reinhart/RwH7wJvh4bND> - consulté le 05.01.2020
29. (p.55 en haut) **Il Leone di San Marco**, Vittorio Carpaccio, 1516, Palazzo Ducale
30. (p. 55 en bas) **Processione di San Marco**, Gentile Bellini, 1496, Gallerie dell'Accademia
31. (p.57) **Santa Maria dei Miracoli**, photo de Tancredi Kusch
32. (p.59) **Libreria Marciana**, Jacopo Sansovino, XVI siècle - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Biblioteca\\_marciana\\_Venezia\\_facciata\\_est.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Biblioteca_marciana_Venezia_facciata_est.jpg) - consulté le 06.01.2020
33. (p.61) **San Francesco della Vigna**, photo de Tancredi Kusch
34. (p.63) **San Giorgio Maggiore**, photo de Tancredi Kusch
35. (p.65) **Chiesa del Redentore**, photo de Tancredi Kusch
36. (p.67 en haut) **Projet pour le palais Masieri**, Frank L. Wright, 1954 - <http://www.canalgrandevenezia.it/index.php/component/content/article/13-tutti-i-dipinti/573-frank-lloyd-wright-progetto-non-realizzato-per-la-fondazione-angelo-masieri> - consulté le 05.01.2020
37. (p.67 en bas) **Casa delle Zattere**, photo de Tancredi Kusch
38. (p.69) **Projet pour le nouvel Hôpital de San Giobbe**, Le Corbusier, 1964 - Archive IUAV
39. (p.71 en haut) **Projet de Peter Eisenmann**, Vue axonométrique de l'aire de Cannaregio, 10 immagini per Venezia 1980

40. (p.71 en bas) **Projet de Peter Eisenmann**, photo de la maquette de projet, 10 Immagini per Venezia, 1980
41. (p.73) **“Thirteen Watchtowers of Cannaregio”** de John Hejduck, 10 immagini per Venezia, 1980
42. (p.75 en haut) **Projet de Aldo Rossi**, collage, 10 immagini per Venezia, 1980
43. (p.75 en bas) **Projet de Aldo Rossi**, détail de la façade, 10 immagini per Venezia, 1980
44. (p.77) **Projet pour le Palazzo Venier dei Leoni**, Alberto Ferrari, Biennale d'Architecture, 1985
45. (p.79 en haut) **Projet pour le Palazzo Venier dei Leoni**, Leonardo Ricci, Biennale d'Architecture, 1985
46. (p.79 en bas) **Projet pour le Palazzo Venier dei Leoni**, Sergio Lenci, Biennale d'Architecture, 1985
47. (p.81) **Bâtiment de bureaux du tribunal de Venise**, C+S Architetti, complété 2012 - [http://web.cipiuesse.it/en/projects/lcv-law-court-offices-venice\\_5\\_64.htm#related-c](http://web.cipiuesse.it/en/projects/lcv-law-court-offices-venice_5_64.htm#related-c) - consulté le 06.01.2020
48. (p.83) **Église du Redentore** depuis la Fondamenta delle Zattere, photo de Tancredi Kusch



## BIBLIOGRAPHIE PRINCIPALE

- Bogherini Malvina, Guerra Andrea, Modesti Paola (édité par), **“Architettura delle facciate: le chiese di Palladio a Venezia”**, Italie, Marsilio Editore, 2010.
- Concina Ennio, **“Storia dell’architettura di Venezia dal VII al XX secolo”**, Italie, Mondadori Electa Editore, 2003.
- Corboz André, **“Canaletto una Venezia immaginaria”** Vol I, Italie, Alfieri Electa Editore, 1985.
- Dal Co Francesco (édité par), **“10 immagini per Venezia”**, Italie, Officina Edizioni, 1980.
- De Michelis Marco, **“Venezia - La nuova architettura”**, Italie, Skira Editore, 1999
- Della Valle Anna (édité par), **“Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento”**, Italie, Mondadori Electa Editore, 1980.
- Ferrighi Alessandra (édité par), **“Venezia di carta”**, Italie, Lettera Ventidue Editore, 2018.
- Foscari Antonio, **“Andrea Palladio - Unbuilt Venice”**, Suisse, Lars Müller Publishers, 2010.
- Foscari Giulia, **“Elements of Venice”**, Suisse, Lars Müller Publishers, 2014.
- Gregotti Vittorio, **“Venezia, città della nuova modernità”**, Italie, Consorzio Venezia Nuova Editore, 1998.
- Piovano Carlo, Amato Raffaele, **“Terza mostra internazionale di architettura: progetto Venezia - Third international exhibition of architecture: Venice project - Vol I, II”**, Italie, La Biennale di Venezia editore, 1985.
- Romanelli Giandomenico, Puppi Lionello (édité par), **“Le Venezie Possibili. Da Palladio a Le Corbusier”**, Venezia, Electa Editore, 1985.
- Tafuri Manfredo, **“Venezia e il rinascimento, religione, scienza, architettura”**, Italie, Einaudi Editore, 1997.

## BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

- Ackerman James, **“Palladio”**, Angleterre, Harmondsworth - Penguin Book, 1974.
- Bisutti de Riz Francesca (édité par), **“Stranieri e foresti a Venezia”** dans “Quaderni Insula”, numéro 18, Italie, 2004
- Platt Peter, **“Shakespeare and the culture of paradox”**, Angleterre, Aldershot - Ashgate, 2009.
- Puppi Lionello (édité par), **“Palladio e Venezia (convegno di studio; Venezia 15 Novembre 1980)”**, Italie, Sansoni Editore, 1982.
- Roy Porter (édité par), Mikul s Teich **“The Renaissance in national context”**, Angleterre, Cambridge Universty Press, 1992.
- Rowe Colin, Koetter Fred, **“Collage City”**, États-Unis, MIT Press, 1986.
- Tafuri Manfredo, **“The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to 1970s”**, États-Unis, MIT Press, 1992.
- Vitale Daniele (édité par), Rossi Aldo, **“L’architettura della città”**, Italie, Clup Editore, 1978.





**EPFL**  
**Semestre d'hiver 2019/2020**  
**Tancredi Kusch**