

Vittorio Gregotti

# Dix-sept lettres sur l'architecture

*Traduit de l'italien par Marie Bels*

/ Vittorio Gregotti — Dix-sept lettres sur l'architecture / ISBN 978-2-86364-643-4

[www.editionsparentheses.com](http://www.editionsparentheses.com)

Éditions Parenthèses

En couverture :  
«L'idea Ferrari», Gregotti Associati, exposition à Florence,  
Forte del Belvedere, 1989.

COLLECTION PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS FINANCIER  
DE LA RÉGION PROVENCE-ALPES-CÔTE D'AZUR

COPYRIGHT © 2000, GIUS. LATERZA & FIGLI SPA, ROME-BARI. *French language  
edition published by arrangement with Eulama Literary Agency, Rome.*  
Édition originale : *Diciassette lettere sull'architettura.*

COPYRIGHT © 2007, ÉDITIONS PARENTHÈSES, 72, COURS JULIEN, 13006 MARSEILLE  
ISBN 978-2-86364-643-4 / ISSN 1279-7650

# Préambule

À l'heure d'internet et des vidéoconférences, écrire des lettres est devenu un genre plutôt désuet. En particulier des lettres comme celles-ci, des réponses idéales, cherchant vaguement l'exhortation, la discussion avec des amis, sur des thèmes d'architecture, des lettres qui n'ont jamais été vraiment expédiées, même si elles ont atteint leur destinataire et ont souvent suscité des réponses qu'il aurait d'ailleurs peut-être été juste de rapporter ici.

Nous avons adopté ici un genre littéraire traditionnel, le genre épistolaire, dans l'intention de polémiquer avec tout ce faux modernisme et afin de mettre en évidence une série de questions d'intérêt commun embrassant l'entier horizon de la culture contemporaine. Au sein de celles-ci, nous avons repéré la position particulière qu'occupe l'architecture, qui est partie prenante de cet horizon. Qu'elle réponde à une stimulation ou à une interrogation, la lettre établit une correspondance spéciale entre celui qui écrit et celui qui la reçoit. Cette correspondance propose mais aussi présuppose un dialogue pertinent entre les deux parties. Dans ce livre, littérature et politique, réflexion théorique et histoire, cinéma et arts visuels sont appelés à plaider la cause de l'architecture à l'aide des thématiques transversales de la fragmentation, de la durée, de l'atopie, de la caricature, de l'esthétisation du quotidien, de la responsabilité sociale, de la déterritorialisation des valeurs ou de l'héritage de l'histoire : tout cela est projeté sur la toile de fond des contradictions qui traversent ces derniers temps la ville et le territoire.

En réalité, les textes qui sont rassemblés ici sont parcourus par une volonté de dialogue et de discussion critique qui ne fait que confirmer le besoin d'alimenter objectivement mon travail d'architecte avec l'ensemble des tensions et des ambiguïtés d'une situation d'accomplissement sans résolution. Aujourd'hui c'est une situation caractéristique

de la réflexion menée non seulement autour de l'architecture, mais aussi autour de l'idée même de discipline. Des discussions comme celles-ci ont déjà eu lieu en d'autres temps, entre le sensible et l'intelligible, entre la magie et la perfection rationnelle, entre le beau et le sublime, entre l'évidence empirique et la vérité métaphysique des choses ; qu'elles soient restées substantiellement irrésolues tout en ayant fait naître des œuvres architecturales extraordinaires me console un peu.

Le métier d'architecte est un métier très ancien, finalement plus ancien peut-être que celui d'agriculteur. C'est un métier investi des responsabilités civiles et des valeurs sociales relatives au fait d'habiter et de construire ; étant donné la façon dont elle se constitue, c'est une pratique artistique toujours entrelacée, en quelque sorte, à quelque finalité. C'est la raison pour laquelle j'aurai pu donner à ce livre un titre moins prudemment académique, comme *Contexte et fondement*, si j'avais réussi à synthétiser de manière convaincante la polarité que représentent les deux termes et leur inactualité apparente.

Chaque lettre de ce livre a été écrite à une occasion particulière et un certain temps les sépare. Les argumentaires qui sont repris ici ont été formulés dans des contextes différents de séminaires, de cours universitaires, de simples rencontres ou bien sont le fruit de longues fréquentations qui renvoient à des rapports complexes et pas toujours explicites. L'interrogation porte toujours sur quelque situation d'opposition, parfois de contradiction véritable. Au fur et à mesure de ces différentes lettres, nous abordons les thèmes de l'aspiration à une idée universelle d'architecture et de l'impossibilité dans laquelle nous sommes de la poursuivre, de la valeur de la ville ancienne et de la crise de la ville moderne, de la relation entre le plan et le projet, entre la quantité et la qualité, du contraste entre internationalisme et localisme, entre l'exigence d'organisation et l'organisation pour que cela rapporte, entre la durée et le provisoire, entre la recomposition et la fragmentation ainsi que les discussions autour de la question d'un futur rassurant ou désastreux, entre virtualité et expérience, entre prévision et prédiction, entre exigence de représentation et référent impossible, entre recherche de fondement et historicité de l'expérimentation.

S'il arrive qu'une synthèse se forme, entre ces oppositions, c'est entièrement sous influence des œuvres construites ou projetées, que

leur matérialité place dans l'obligation d'être résolues, parce qu'en elles, justement, la conscience de l'incertitude et de la contradiction devient un matériau concret avec lequel s'élabore la forme certaine, finie et durable de l'architecture. Ce sont ces contradictions qui rendent formalistes, fatalement, toute expression d'évasion et toute prétention ingénue de naturalité. De même qu'elles condamnent l'expression à n'être bien souvent qu'une forme d'accueil émotif du préjugé. En revanche, elles exigent que la description de l'incertitude et de l'écoute finissent par devenir ce qui précise et fonde l'acte architectural de construire, dans le sens disciplinaire le plus strict du terme.

Plus l'expression devient un moyen de communication médiatisé, plus la pratique artistique de l'architecture se doit d'aller vers la description de la relation qui existe entre les fondements et le contexte, à l'instar de ce qui émerge comme singularité dans le cas particulier, à l'aide des instruments spécifiques propres à la discipline.

Il y a une quantité monstrueuse d'architectures ambitieuses, bornées et dépourvues de tout principe d'implantation sensé qui bouleversent notre environnement physique en le transformant en une espèce de vide constipé et dépourvu de sens. Je crois que cela tient justement en grande partie à la dissymétrie qui s'est instaurée entre l'expression et le fondement, ou plutôt à la façon dont l'architecture s'est laissée glisser en dehors de sa vocation à constituer une distance critique vis-à-vis des conditions essentielles, pour sombrer dans le consensus indifférencié ou dans l'extravagance ovationnée.

C'est d'ailleurs ce qui oblige quelques-uns des architectes contemporains à écrire en s'interrogeant sur le sens de leur propre activité, en élargissant souvent, comme dans mon cas, les sujets de leurs propres réflexions bien au-delà des frontières de leurs propres compétences. Ce n'est qu'une tentative de restitution de la praxis à la pensée, en résistant à son abdication et à l'ineffable d'un art conçu comme étant séparé de la pensée au moins autant que des pratiques matérielles.

Cette façon d'écrire des lettres est un genre de réflexion tout à fait particulier qui n'a rien à voir avec les devoirs de la critique esthétique ou de l'historiographie. Elle se dirige en cherchant à tisser des raisonnements qui relient l'action et le fait de penser, avec ses raisons,

sous la forme d'une recherche de la vérité limitée d'un problème spécifique à l'intérieur d'une situation spécifique.

Raison de plus pour s'attacher à la forme épistolaire qui est bien représentative, me semble-t-il, dans son attente de quelque réponse et dans l'écho d'autres lettres plus anciennes, de la situation de fragmentation théorique mais aussi de dialogue ouvert à l'intérieur de laquelle la pratique artistique de l'architecture se déplace aujourd'hui, incertaine quant à ses raisons d'exister mais dans la certitude provisoire de chacune de ses œuvres.

V. G.

# Avant-propos

L'ensemble de ces lettres traverse la décennie des années quatre-vingt-dix, mais se réfère à des relations nouées bien avant.

La première lettre est adressée à Luigi Snozzi, un des meilleurs architectes européens, par son talent mais aussi par la rigueur théorique avec laquelle il contrôle le suivi de ses chantiers. C'est pour cela, outre le fait que nous avons souvent discuté ensemble de cette question, qu'il est le destinataire idéal des *Architectures du traité*, un thème déjà abordé, sous une forme différente, dans un livre qui lui était dédié.

Joseph Rykwert, le célèbre historien de l'architecture, que je fréquente depuis une cinquantaine d'années, a organisé à l'université de Pennsylvanie, en 1993, une série de séminaires de discussions sur le thème de la médiatisation de l'architecture auxquels j'ai contribué avec le texte *Disproportions*, que j'ai repris à l'occasion de ce livre.

*Futur et utopie* est le développement d'un séminaire dirigé par Pontus Hulten, qui s'est tenu le 31 mai 1995 à l'Institut des hautes études en arts plastiques à Paris. La lettre que j'en ai extraite est adressée à Jean-Louis Cohen — le plus connu des historiens français de l'architecture moderne — car j'avais discuté avec lui d'un projet de numéro spécial de la revue *Rassegna*, autour de ce thème, projet qui n'a jamais abouti.

La lettre *Accomplissement* est dédiée à Manfredo Tafuri qui disparut en 1994, et aux nombreux entretiens que j'ai eus avec lui dans les dernières années de sa vie. Cette lettre a été publiée, sous une forme à peine différente, en introduction au n° 619-620 de *Casabella* en février 1995, un numéro qui lui est dédié. J'ai essayé, dans un post-scriptum, de clarifier les raisons pour lesquelles je la reprends actuellement.

J'ai rencontré Marc Fumaroli à Paris, puis je l'ai revu à Milan. Bien qu'il ne soit pas directement concerné par les problèmes de l'architecture, j'ai été frappé par ses réflexions sur les relations entre la littérature et la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. J'en ai discuté avec lui, j'ai fait le compte rendu italien de son livre et puis la lettre ici présente (à laquelle Fumaroli a promis de répondre un jour).

Daniele Del Giudice est un ami de longue date et nous sommes très liés par l'habitude que nous avons prise d'échanger des idées en matière d'architecture et de littérature. C'est à propos de *Evil devil*, la troisième nouvelle de son livre *Mania*, que j'ai écrit la lettre intitulée *Architecture et virtualité*.

Guido Martinotti est un sociologue du phénomène urbain. Nous nous connaissons depuis plus de trente années, durant lesquelles nous avons débattu à de très nombreuses occasions. C'est à son regard critique sur la ville contemporaine que j'ai dédié la longue lettre intitulée *La ville assiégée*, dont nous avons aussi discuté lors d'un séminaire.

*Camps de concentration* est une lettre écrite à Giorgio Agamben, le philosophe, qui après avoir longtemps vécu à Paris, habite aujourd'hui à Venise où nous avons très souvent discuté du thème en question, après la publication de son livre *Homo Sacer*, en 1995.

Franco Rella enseigne l'esthétique à Venise, dans la même université que moi. Nous avons discuté de *L'architecture, le corps et la nature* lors d'un séminaire qu'il avait organisé à Lecco, mais ma lettre renvoie aussi à des références contenues dans plusieurs de ses ouvrages dans lesquels il m'a semblé que les problèmes de l'écriture se rapprochaient beaucoup de ceux de la mise en place du projet d'architecture.

Les réflexions de Bernardo Secchi sur les thèmes urbanistiques comptent parmi les plus importantes tenues en Europe ces trente dernières années. Nous avons collaboré et discuté à de très nombreuses occasions : cette lettre est née de réflexions et d'interprétations diverses autour de la question des relations qui existent entre le plan d'urbanisme et le projet. Ces réflexions ont été menées à plusieurs années de distance, à partir du moment où, ensemble, nous avons commencé à soulever ces problèmes.



J'ai toujours été très intéressé par la manière dont Wim Wenders développe ses films à partir de l'interprétation des lieux dans lesquels ils se déroulent, en ne les considérant pas comme de simples toiles de fond, mais comme les acteurs principaux de la narration. Nous en avons débattu ensemble publiquement en février 1995 ; c'est de là que provient la lettre qui s'intitule *Relevés*.

*Internationalisme critique* est une réécriture, en 1998, de l'introduction au numéro spécial de *Casabella* paru sous le même titre en janvier-février 1997. Elle témoigne aussi de la longue fréquentation de Pierre-Alain Croset, qui fut d'abord mon élève à l'université de Lausanne, puis rédacteur des revues *Rassegna* et *Casabella*, et qui enseigne aujourd'hui à l'université de Graz.

J'ai eu l'occasion de participer à quelques séminaires avec Gianni Vattimo à l'université de Turin. Je l'ai rencontré il y a très longtemps, par l'intermédiaire du regretté François Lyotard. *Démocratie et architecture* est une leçon tenue à l'université de Princeton en 1996, en partant d'un de ses textes publié dans la revue *Micromega* et des discussions que j'ai eues à ce propos avec le sociologue Marc Sennet.

Avec *Fragments de reconstruction*, j'ai essayé de payer un vieux tribut culturel que je dois à Franco Purini, un architecte extraordinaire et mon collègue à l'université de Venise. Nous avons commencé à travailler ensemble dans les lointaines années soixante et depuis je n'ai jamais cessé d'échanger avec lui des opinions.

Même si je connais Norman Foster depuis des années, *Métaphores d'éternité* (écrite sous une autre forme comme contribution à la revue *Domus* en 1997) est plus qu'une lettre, c'est une dédicace au représentant d'une tradition, ample désormais, d'architectures conçues comme des métaphores stylistiques de la technologie d'avant-garde.

La lettre *Res aedificatoria* a été écrite en 1996 en réponse à un texte de Massimo Cacciari paru dans *Casabella* de décembre 1995, mais elle ne fut pas publiée. Il s'agit en réalité de la synthèse d'un long échange, public et privé, d'opinions sur des thèmes relatifs à l'architecture et surtout à l'identité de l'architecture européenne.

Enfin, le texte *Un centre historique pour la périphérie* est la synthèse culturelle d'un grand nombre de discussions publiques qui ont eu lieu dans divers pays européens sur le thème de l'expansion urbaine. La lettre est adressée à mon ami l'architecte Oriol Bohigas, principal responsable de la renaissance de la ville de Barcelone, afin d'expliquer le projet du pôle urbain de la Bicocca à Milan (il faisait partie du jury du concours international correspondant). Mais elle est surtout dédiée à tous ceux qui travaillent, ou ont travaillé à ce projet, dans l'agence Gregotti Associati.

Je dois remercier les nombreuses personnes avec lesquelles j'ai discuté des différentes parties de ce texte, et en particulier Antonella Bergamin, qui les a maintes fois retapées avec une grande patience, ainsi que Guido Morpugo, pour ses observations passionnées.

## Dix-sept lettres sur l'architecture

À Luigi Snozzi

# 1 Architectures du traité

*Cher Luigi Snozzi,*

je crois qu'à l'origine de tout discours sur la fabrique de l'architecture il y a des motivations que l'on peut regrouper généralement en quatre ensembles principaux.

Toutefois, avant d'en commencer l'énumération, je tiens à faire part des limites d'un tel propos, en soulignant à quel point mes intérêts, comme les tiens, se trouvent justement ici tout entier concentrés dans cette « fabrique », c'est-à-dire dans le processus de constitution/construction de la pratique artistique de l'architecture et donc dans le projet. Aussi, n'ai-je pas l'intention de réfléchir à la perception fonctionnelle et esthétique que l'on peut avoir de l'architecture, dans l'usage et dans le temps, ni même d'affronter la question de sa restitution à l'intérieur d'une réflexion générale sur l'art et sur l'esthétique. Et pourtant, à côté des œuvres réalisées et de leurs interprétations, ce n'est qu'à partir des interrogations relatives aux règles de fabrication du projet, aux principes dont il émane et aux objectifs qui sont les siens, qu'il sera possible de reconstruire une telle réflexion ou bien, au contraire, en partant de l'absence de règles, de la volonté de s'en libérer et dans l'affrontement direct avec le vide de l'empirisme qui nous entoure. Tout ceci met en jeu la notion même d'architecture.

Le moindre discours sur la fabrique de l'architecture est motivé, tout d'abord, par le désir d'examiner la validité des relations qu'entretiennent la pratique avec la théorie et les fondements avec les conditions et les réponses. Il s'agit aussi de mettre au clair, y compris pour soi-même, quels peuvent être les principes directeurs et les méthodes d'élaboration du projet et s'ils sont, oui ou non, en accord avec la spécificité de la situation.

Vient ensuite l'intérêt pour la collecte et la transmission de l'expérience, véritable et actuelle, entendue comme un critère de choix possible entre les instruments, plutôt instrument elle-même, et comme l'enseignement d'une expérience organisable et communicable, dont les caractères, conformément à cette tradition, sont généralement fortement normatifs.

La troisième des motivations a trait aux débats idéologiques relatifs à la place et au rôle de l'activité architecturale dans les champs de la culture, des arts, de la créativité et du social.

La quatrième motivation, enfin, est liée aux intentions de ceux qui cherchent à clarifier les conditions de production particulières à l'architecture, à une époque déterminée et par conséquent dans ses rapports à la tradition et au devenir de la discipline.

La tradition nous a transmis des formes de discours sur la fabrique de l'architecture qui sont essentiellement celles du traité et du manuel, et celle, plus fragmentaire, des « observations », souvent autobiographiques, qui proposent des principes et des méthodes dérivés de nos expériences particulières. Il existe une immense littérature relative à ce sujet. Elle analyse les différences entre l'esthétique et la pratique de la construction, entre l'idée et la réalisation, entre le nouveau et la tradition, entre la forme et la sensation, ou plutôt entre *eidos* et *morphe*, autrement dit entre le sensible et l'intelligible. De Vitruve jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, autrement dit jusqu'aux encyclopédistes, l'essentiel de cette littérature est constitué par des traités qui ont progressivement dégagé une interprétation générale des principes et des manières d'être de l'architecture. Ces traités sont dominés par la tentative, pythagoricienne et platonicienne, de fonder une théorie de l'harmonie et de la forme, à la fois mathématique et géométrique, mais aussi philosophique et archéologique. Elle est également nourrie par l'idée de retrouver la science perdue, celle qui serait capable de nous expliquer les miracles des édifices antiques.

Par la suite, les discussions sur l'architecture, pratique créatrice reliée à une finalité, ont porté sur son degré d'appartenance au monde des arts et de l'esthétique, à moins qu'elles n'aient commencé à nier le principe d'une séparation entre l'idée et le sensible, entre la magie et l'art, à concevoir l'esthétique comme une théorie autonome, et à ramener la créativité sur un plan fortement subjectif, quand elles ne la soumettaient pas à la dépendance des idéologies.

Il y aussi le problème de l'origine de l'architecture auquel se confrontent de nombreux écrits. Dans ce cas, il s'agit de prendre conscience que l'architecture n'est pas fondée sur quelque chose d'extérieur à elle-même. En tant que pratique artistique, elle est l'origine de son essence, c'est-à-dire de ce que nous pouvons toujours reconnaître comme étant de l'architecture, sous des formes extrêmement diverses dans le temps. De toute façon, le fait que son essence soit reconnaissable dans la cabane, dans la caverne, voire dans la pierre que l'on pose sur le terrain pour en prendre possession, a donné lieu à des interprétations et des développements de la plus grande importance, y compris sur le plan de la fabrication.

Du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours, le traité a été progressivement remplacé par le manuel, devenu une somme et un guide de l'opérateur architectural. Ceci correspond, nous le savons bien, à la « scientification » de la construction et donc à une articulation grandissante des spécialisations du métier, mais, surtout, à la constitution d'un rapport de garantie, de la part de l'architecte de métier envers son client, autour de la valeur économique-pratique du résultat. C'est sur ces bases-là que va s'élaborer la configuration professionnelle moderne de l'activité de l'architecte, ainsi que, comme il se doit, son opposé expérimental et avant-gardiste. Par voie de conséquence, la formation s'institutionnalise et les instruments théoriques se développent. Finalement, la structuration de techniques de plus en plus complexes et le développement d'une pluralité des références ont rendu inutilisable le principe même d'une organisation du savoir disciplinaire à travers des manuels. D'abord généralistes, ceux-ci deviennent isolément de plus en plus spécialisés et instrumentaux.

Dans la tradition, le traité prétend aborder les principes et le traitement de la matière de manière bien plus complète et systématique que le manuel. À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, cela reste vrai en ce qui concerne les principes mais se perd progressivement avec les techniques, du fait de leur complexification et de leur diversification.

Il y a aussi les formes de discours sur la fabrique de l'architecture qui proviennent de l'extérieur de la discipline et sont fixées par les institutions, par les idéologies politiques ou par les croyances comme, par exemple, les règles édictées par saint Charles Borromée pour une architecture contre-réformiste, ou bien les formes coutumières suggérées par les goûts de la majorité, lorsque l'architecture est complètement intégrée ou qu'elle a perdu toute capacité de distanciation critique à leur égard.

Le discours sur la fabrique de l'architecture peut également s'organiser autrement, en particulier lorsqu'il est question du lieu où elle se doit d'être. Ce type de discours, qui se situe dans le prolongement de la tradition de la pensée utopique, a pris, durant notre siècle, la forme réduite du tract d'avant-garde. Cette forme, bien souvent, a réduit toute expression à l'unité du principe, mais elle a produit en même temps une projection en avant et un déplacement radical du point de vue, non seulement créatif mais de surcroît assez productif. Ces dernières années, on retrouve le style concis et apodictique des tracts des avant-gardes dans les déclarations des nombreux artistes qui fréquentent l'architecture, avec toutefois cette différence que ceux d'alors étaient liés, dans leurs intentions, à des objectifs de très longue portée, alors que ceux d'aujourd'hui, après s'être libérés de toute forme d'idéal extérieur, se promènent dans l'idéologie du provisoire accidentel de la culture de la communication de masse.

Vient ensuite une tradition très ancienne, de description de l'architecture à la gloire de la grandeur du pouvoir, ou bien comme note de voyage ou encore comme narration d'un moment d'apprentissage. Et puis il y a la grande tradition des conseils, des exhortations, des suggestions, qui, sous les formes les plus diverses, sont, à mon avis, d'un grand intérêt, avec en particulier les comptes rendus écrits des architectes ayant un problème particulier à résoudre, de technique et de forme ; ces écrits acquièrent parfois une valeur d'interprétation générale (par exemple les « opinions » autour du lanterneau du Dôme de Milan auxquelles ont contribué Léonard, Bramante et Francesco di Giorgio). Il y a aussi les suggestions de nature constructive ou esthétique, comme dans les célèbres planches de Villard de Honnecourt, et les « opinions », comme celles de Fra Giocondo pour l'église de San Pietro, ou bien les pensées générales, écrites par fragments, à propos de l'architecture, dans le style des « contributions » d'Auguste Perret, par exemple, ou des aphorismes de Adolf Loos, ou bien encore des écrits pédagogiques de Walter Gropius.

Il y a enfin toute la littérature, considérable, qui s'occupe de théorie de l'architecture à partir de la tradition historique et critique, ou plus récemment de l'approche esthétique ou sociologique et, en dernier ressort, des réflexions sur l'architecture émanant de poètes et d'hommes de lettres. Paul Valéry vaut ici pour tous.

Il arrive fréquemment d'assister à l'élaboration de fragments de théorie sur la base d'idées qui proviennent d'autres champs

disciplinaires : scientifico-techniques, philosophiques, biologiques, linguistiques, etc. Bien sûr, cela a toujours existé, mais on a atteint ces derniers temps un tel degré de mécanisation et d'instabilité, qu'il est permis d'avoir bien des soupçons quant à la faiblesse de la tradition actuelle de la pensée théorique qui sous-tend notre métier.

Cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille reposer la vieille question de l'autonomie disciplinaire. Les pratiques artistiques ne sont pas toutes entières contenues dans le comment faire. Celui-ci entre aussi en relation avec ce qu'il faut faire et c'est en vertu de la configuration architectonique d'une telle relation qu'elles deviennent de l'art. De plus, l'architecture a la particularité d'être une pratique artistique qui est structurellement amenée à travailler avec les conditions empiriques, qui constituent un matériau important du projet. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle accepte de n'être qu'au service de l'existant, ni même en position de pure représentation. Une distance critique par rapport au réel permet d'offrir une optique différente, parfois même totalement alternative, ou tout au moins porteuse d'une interprétation durable du réel en tant que tel, de telle sorte qu'aucun discours sur la fabrique de l'architecture ne peut éviter de prendre position sur ce point. Une pratique artistique comme l'architecture a besoin de longs temps d'élaboration et de réalisation. Ses effets de perception et d'usage sont durables. Elle requiert par ailleurs un engagement économique consistant et un effort de convergence de plusieurs techniques. Les questions de la durée et de la responsabilité sont donc cruciales, au-delà du quota métaphorique d'éternité auquel n'importe quelle opération de l'art est reliée. Même le discours sur la fabrique de l'architecture s'examine à long terme et doit tenir compte de contributions en provenance de traditions disciplinaires dont les niveaux d'avancement technique et théorique sont différents. Le contraste est flagrant avec l'accélération de l'instabilité caractéristique de notre époque.

Il y a enfin un dernier point difficile à résoudre pour qui veut construire aujourd'hui un discours sur la fabrique de l'architecture. Dans le passé, l'architecture, la peinture et la sculpture formaient une pratique disciplinaire relativement unitaire (même avec des différences techniquement fondées, comme le montrent les différents traités d'Alberti), alors qu'aujourd'hui de nombreuses autres activités se sont distinguées à partir du tronc commun de l'architecture. Tout en continuant à maintenir des liens importants avec l'architecture, elles constituent désormais de vigoureuses traditions séparées.



Évidemment, je fais référence à l'ingénierie (comme chacun sait, l'activité des constructeurs, des ingénieurs et des architectes était, dans l'Antiquité, presque toujours superposée), mais je pense aussi au dessin des produits industriels, à la planification territoriale et urbaine, au *landscape* et à quantité d'autres articulations et spécialisations qui sont en train de prendre forme. Toutes s'occupent de réorganisation spatiale, de formes sensibles, de problèmes morphologiques, de construction et d'usage, mais on peut se demander si cela suffit aujourd'hui à maintenir fermement unifiée notre base théorique commune et par conséquent tout discours qui s'y rapporterait.

Dans les années vingt et trente, cette base théorique unitaire fonctionnait encore, nous le savons bien. L'unité méthodologique régnait en maître, guidée par les nouvelles techniques de production au service des idéaux de l'égalitarisme et de la libération sociale (au nom de la relation nécessaire entre forme et fonction, si souvent mal comprise). Elle couvrait l'espace qui va de « la petite cuillère à la ville », selon l'expression de Hermann Muthesius. Cependant, la chute des idéaux unitaires du moderne, ou plutôt, leur transformation dans un sens productiviste, a de nouveau scindé le destin de la pratique professionnelle à l'intérieur des territoires variés de l'architecture, ne faisant qu'accentuer de nouveau les différences de pratiques vis-à-vis de l'unité méthodologique et idéale.

Entre temps, les objectifs de coïncidence entre les arts et la vie ont débordé de l'avant-garde, donnant lieu à une forme d'esthétisation du quotidien au service du marché. Ces mêmes arts visuels se sont retrouvés en situation de crise, de plus en plus conceptualisés et assujettis aux moyens de communication de masse. Paradoxalement, cela a contribué à y connecter de nouveau l'architecture devenue, à son tour, d'un point de vue idéologique, plus transitoire et gagnée par la crainte de ne pas être adaptée aux nouvelles formes de médiatisation auto-envahissantes, lesquelles sont allées jusqu'à rendre inutile l'idée de domination que renfermait la vieille définition de l'industrie culturelle.

Par rapport à notre tradition, une réflexion moderne sur la fabrique de l'architecture sera donc assez différente, dans ses contenus. Il y a par exemple la question de la réduction de la représentation à une seule technique, celle de l'informatique, qui finit, avec ses grammaires autonomes, par devenir en elle-même son propre problème, éliminant presque entièrement la longue tradition du dessin. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il faille se désintéresser de ces problèmes

et croire à la neutralité des moyens de représentation. Dans un discours sur la fabrique de l'architecture, on se posera au contraire la question de leur rôle à l'intérieur du processus d'élaboration du projet.

D'ailleurs, de manière générale, les idées des spécialistes des disciplines techniques, y compris des techniques d'optimisation, jouent un rôle qui donne matière à réflexion, du point de vue théorique. Elles sont de plus en plus nombreuses et convergent, nécessairement, vers la définition du projet, mais cela amène naturellement une question bien plus générale et déjà ancienne, celle du rôle de la technique dans le processus d'élaboration du projet : une question qui n'a absolument rien de technique.

On peut en dire autant des normes institutionnelles, exubérantes et bien souvent simplement auto-reconductibles. Cela fait maintenant deux siècles qu'elles régissent le champ pratique du projet, dans une logique interprétative qui s'éloigne de plus en plus de l'intérêt public. Dans ce domaine, il faudra dévaluer et critiquer les idéologies qui les fondent, afin d'en mesurer l'importance effective.

Enfin, dans un discours contemporain sur la fabrique de l'architecture, il y a deux idéologies qu'il est impossible de ne pas prendre en compte, car elles sont devenues particulièrement importantes aux yeux de l'opinion dans le champ de l'expérience des pratiques politico-sociales. Évidemment elles ne sont pas dépourvues de fondement, comme la plupart des idéologies, mais tout aussi empreintes de mauvaise conscience conservatrice. Je veux parler de l'idéologie de la participation et de celle de la défense de l'environnement. La première est instrumentale, la seconde structurelle et bien qu'elles soient issues, d'une manière très précautionneuse, de l'idée que tout projet présente, en substance, un risque collectif, elles pèsent d'un poids considérable sur les prémisses et les jugements que l'on peut porter sur celui-ci ; et cela d'autant plus qu'elles ont donné naissance à un champ théorique tout entier. Dans le premier cas, il faut une critique qui, même dans la plus grande ouverture au dialogue, réassigne à chacun ses propres responsabilités : aux uns, celles d'exprimer un désir le moins conditionné possible par le préjugé en cours ; aux autres, de fournir une proposition disciplinaire spécifique, avec toutes ses obligations correspondantes.

Dans le deuxième cas, la question environnementale est certainement un rappel de la survivance biologique elle-même, mais elle ne peut pas prétendre devenir un contenu prééminent pour

l'architecture, ni même une empreinte qui guide le savoir-faire architectural vers des solutions morphologiques.

Au demeurant, tout au long du xx<sup>e</sup> siècle, et de manière plus prononcée dans la seconde moitié, on a continuellement fait appel, avec plus d'insistance qu'à d'autres époques, à des formes qui étaient les produits d'une culture différente de celle qui, en quelque sorte, était la culture « haute ». Cela commença avec les formes de l'architecture populaire, spontanée, et sans référence temporelle particulière, une architecture sans architecte, une leçon de richesse architecturale, directement liée aux sciences anthropologiques. Puis ce fut au tour d'une *middle class* particulièrement influencée par la grande distribution de masse et par la publicité, de produire des formes qui, une fois amalgamées aux interprétations professionnalistes du moderne, ont produit un langage, hybride et riche, et ont finalement apporté leurs propres principes d'implantation au développement de la ville et du territoire. Une telle architecture est aujourd'hui quasiment victorieuse et c'est cette majorité silencieuse que nous pouvons remercier lorsque, de temps en temps, certains d'entre nous peuvent redevenir une minorité d'opposition.

Dans notre tradition disciplinaire, le traité antique est toujours fortement étayé par l'illustration démonstrative de projets, en général autographes, qui se veulent la preuve de la relation concrète entre la praxis et la théorie. À ce propos, il ne faut pas sous-estimer l'irruption de la reproduction photographique (et dynamique) des œuvres dans la disparition du traité, car ce type de reproduction entraîne et superpose sa logique visuelle propre, et sa prégnance augmente d'autant plus que l'image prend de l'importance, en tant que réalité de substitution. C'est pourquoi on a essayé, au cours de ce siècle, de produire avec de plus en plus d'insistance des discours purement linguistico-visuels, sur la fabrique de l'image de l'architecture plutôt que sur l'architecture elle-même.

Comparer le métier de l'architecte à celui du metteur en scène est désormais une tradition de la critique du moderne. Comme dans le cas du metteur en scène de cinéma, celui-ci choisit (ou est choisi par) un sujet, auquel il doit donner un contenu narratif ou si l'on préfère, dans le cas de l'architecture, une signification technique et spatiale. Il y a un grand nombre d'autres forces technico-créatrices qui collaborent activement à la construction de l'œuvre. Elles sont indispensables et lorsque l'œuvre est achevée, une grande part du résultat dépend de la gestion qui aura été faite du travail collectif. Comme le metteur en scène de cinéma,

l'architecte doit donc faire face à la question de l'affrontement avec les logiques du monde de la production (du bâtiment dans notre cas), y compris avec les problèmes propres à la production du projet, avec ses mécanismes économiques et de profit, les processus d'organisation du chantier et les responsabilités que l'architecture partage avec tout cela.

Mais nous avons aussi perdu la tradition propre au manuel, qui dérivait évidemment de celle de l'*Encyclopédie*, en un peu plus d'un siècle, c'est-à-dire de la publication en 1817 du *Traité théorique et pratique de l'art de construire* de Jean-Baptiste Rondelet, jusqu'au *Manuale dell'architetto* de 1947 de Mario Ridolfi, lequel avait une fonction, importante mais limitée à l'Italie, de récupération idéologico-politique des techniques traditionnelles correspondant concrètement à un état de la production du bâti.

D'un côté, les manuels d'ingénierie spécialisés se sont développés pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle ; de l'autre, le développement de l'industrie des semi-préfabriqués et de leurs catalogues a constitué une littérature technique ample et consistante même si, évidemment, elle n'était qu'instrumentale et porteuse d'objectifs commerciaux.

Il y a encore de nombreux manuels qui renseignent sur le statut complexe de la tradition des typologies du bâti, filles du très célèbre texte de Jean Nicolas Louis Durand, mais les types sont en train de perdre beaucoup de leur stabilité configurative, que ce soit face au surgissement incessant de nouvelles typologies ou dans la combinatoire entre divers organismes et la constitution de nouveaux ensembles de fonctions. C'est un aspect dont il est indispensable d'examiner l'apport dynamique plutôt que le catalogage. C'est très probablement dans ce domaine et dans celui de l'interconnexion entre des types d'édifices, des infrastructures et des typologies d'implantation, qu'un effort créatif et théorique conséquent est en train de s'instaurer. J'irai même jusqu'à penser qu'en général, les notions d'interconnexion, de relation et de système sont des traits représentatifs de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle et des années à venir, même si elles sont loin d'avoir trouvé une juste place dans notre discipline.

Le déclin des manuels techniques et typologiques n'est évidemment pas sans effets sur le développement de certaines techniques de composition par rapport à d'autres. Les techniques du montage, du collage et du bricolage, ou carrément celles du puzzle, prennent le dessus par rapport à celles des rapports de mesure, de la distinction et de la *commodulatio*.

Le problème des réflexions qui concernent en particulier l'échelle d'intervention du projet est lié à ce changement des techniques de composition, et cela pour trois raisons. D'une part, il y a la question de la dimension physique de l'intervention ; d'autre part, celle des implications de la grande intervention sur des systèmes territoriaux et urbains complexes ; enfin, et ce n'est pas le moins important, il est nécessaire de dialoguer avec le contexte physique et géographique spécifique y compris, bien entendu, si le dialogue est contradictoire.

Dans tout traité antique, ou moderne, il y a des chapitres consacrés à la nature des lieux, à la construction de la ville et aux problèmes que nous définirions comme étant ceux du dessin urbain et territorial. Cependant, ceux-ci ont pris de l'importance dans les développements des implantations humaines, non seulement quantitativement mais aussi stratégiquement. Ils se sont tellement diversifiés qu'ils doivent faire aujourd'hui l'objet d'une importante réflexion théorique particulière, même s'il s'en est fréquemment développée une, de manière parallèle, et sans réelle intégration à la réflexion architecturale.

Tout cela requiert un changement des rapports privilégiés que nous entretenons avec d'autres disciplines. Nous ne nous occupons plus, en tant qu'architectes, de la fusion des canons, comme Francesco di Giorgio, mais nous serons obligés d'ouvrir un dialogue avec les équilibres des systèmes environnementaux, avec la crédibilité des interventions, avec l'anthropologie des systèmes d'implantation, avec la modification des paysages, même s'il y a aussi des conseils sur le climat dans les traités de la Renaissance à propos du choix des lieux où il convient de construire.

Il y a un autre point essentiel pour définir la configuration d'un discours contemporain sur la fabrique de l'architecture, c'est l'importance que devra prendre la réflexion écrite par rapport à la séquence de cas exemplaires. Depuis vingt ans il y a un tel abus de la « monographie » dans les publications d'architecture que l'équilibre entre la pensée et les faits a été rompu, en faveur de ces derniers, pour des raisons quantitatives et mercantiles. Cet équilibre, fondamental dans le traité antique, sera difficile à reconstruire.

Ce que j'ai exposé jusqu'ici ne révèle qu'un des aspects de tout écrit théorique sur la fabrique de l'architecture, celui qui cherche à établir un dialogue entre la praxis et la théorie. Il y en a aussi un autre, non moins important, qui devra occuper une place de choix, dans tout discours sur la fabrique de l'architecture. Il s'agit du dialogue qu'elle

entretient avec ses propres fondations, c'est-à-dire avec ce qui, dans le temps, est toujours resté, en substance, de l'architecture, même sous la forme d'un perpétuel remodelage. Il s'agira de s'ouvrir à une manière d'être spéciale, propre à de telles fondations, qui provient de nos interprétations relatives au rôle général de l'architecture à notre époque, et à son instabilité.

Il faudra s'efforcer d'établir des hiérarchies dans la prolifération des interprétations et de prendre parti à ce propos, avec les mots et avec les œuvres, de manière cohérente, tout en ayant conscience du caractère provisoire de notre hypothèse, mais aussi de sa nécessité renaissante.

S'il fallait écrire un tel discours sur la fabrique de l'architecture, je chercherais à expliquer pourquoi, selon moi, des notions comme celles de simplicité, d'ordre, de précision, d'organicité, de durée, sont importantes ; et comment elles peuvent se constituer non seulement en processus de construction de l'architecture d'aujourd'hui mais aussi en principes ; et je chercherais à en apporter les preuves.

Si je devais rédiger un nouvel hypothétique traité, même si ce n'est pas à un critique ou à un historien d'écrire un discours sur la fabrique de l'architecture, je serais obligé de prendre aussi position sur les mouvements de goût et d'idées qui ont connu un succès opérationnel trop rapide, comme tous ceux qui sont liés aux concepts de post-modernité, de narration, de déconstruction, de *mimesis* technologique, de représentation, de crise du référent, etc. Force est de se demander si le xx<sup>e</sup> siècle, le siècle du moderne, n'a pas construit, dans son ensemble, un style et un langage, en dépit de toutes les oscillations du hasard, et comment se fait-il qu'il soit, aujourd'hui, le principal objet de discussion, au lieu de susciter des alternatives (même si tout cela ne faisait certainement pas partie de ses objectifs originels) et, finalement, si nous nous sommes vraiment détachés de tout cela pour entrer dans une nouvelle contemporanéité. C'est à partir de ces conclusions que nous pourrions décider d'affronter ou non la question de la grammaire d'un tel langage, ou plutôt celle de savoir si nous sommes encore concernés par les éléments de la composition architecturale, en tant que tels, de manière autonome, ou s'ils ne gardent une signification que dans l'ensemble de la résolution de ce problème spécifique, auquel cas ils seraient devenus intransférables en quelque sorte, navigant ainsi sur une complexité empirique.

Dans un discours sur la fabrique de l'architecture, il faudra donc s'occuper aussi des questions relatives à la spécificité des

instruments expressifs propres à l'architecture, mais pas tant pour fixer les limites de son territoire et de ses tangentes, que pour individualiser un lieu qui soit assurément interne à la discipline et, à partir de ce lieu, aller vers le monde et vers les autres disciplines qui le traversent.

Si l'on veut, aujourd'hui, mesurer les raisons propres à nos propositions architecturales, il n'est pas négligeable de reconnaître l'existence d'une tradition de la modernité et d'adopter, à son égard, une prise de position critique. Je crois que cela vaut beaucoup mieux que toutes les obsessions du futur qui hantent l'architecture de la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Jamais aucun des grands architectes du passé n'a été marqué par ce genre d'obsession. En revanche, leur « modernité » s'est toujours mesurée sur la base du renouvellement critique qu'ils ont opéré vis-à-vis du passé, en fonction des problèmes de leur propre présent.

Il est peut-être important d'arracher le passé à son autorité mythique, en allant jusqu'à le nier à travers la pratique de l'art, mais il est autrement plus important, aujourd'hui encore, de le défendre de l'oubli, c'est-à-dire des formes d'imitation stylistique qui en sont un des instruments, et d'affronter la contradiction que cela met en évidence, c'est-à-dire de considérer avec le maximum d'objectivité et de passion le caractère transitoire du présent et la grandeur de ses difficultés.

En conclusion ou en préambule à un discours sur la fabrique de l'architecture, il subsiste pour nous une question, différente de par le passé, qui est de savoir s'il est possible d'accéder aujourd'hui à une quelconque définition universelle de l'activité de l'architecture et de sa signification, voire de son ontologie, ou bien si cette tentative n'est pas, actuellement, vouée de toute façon à l'échec, sinon à l'inutilité. Ou bien encore, si le discours sur la fabrique de l'architecture est encore en mesure de conserver, aujourd'hui, en se limitant à une description des particularités des œuvres, c'est-à-dire en se rattachant au *dissimili scribendi genere* de Cicéron, outre l'enseignement qui était un des éléments importants de la tradition du traité, la trace effective de ces fondements dont l'émergence, dans ce contexte historique et géographique spécifique, reste représentative de la substance même de l'architecture.

À Oriol Bohigas

17

## Un centre historique pour la périphérie

*Cher Oriol Bohigas,*

peu de personnes connaissent aussi bien que toi les difficultés qu'il y a à mener un grand projet urbain ainsi que les enthousiasmes qui y sont liés. Bien peu peuvent donc comprendre à quel point sa longue élaboration est une confrontation permanente entre la pratique et la théorie mais aussi une prise de position non seulement vis-à-vis de la question de la transformation de la ville, mais également de celle de l'architecture dans son ensemble.

Les situations urbaines contemporaines font l'objet d'un vaste débat qui oscille entre les visions de ceux qui préconisent de nouvelles échelles dimensionnelles pour la ville-région ou les villes-territoires, les points de vue dissolutifs des partisans du village global ou encore ceux des observateurs de la cité diffuse, de la basse densité et du mélange relativement fonctionnel caractéristique des périphéries européennes. Il y en a d'autres, au contraire, qui soutiennent les principes de la haute concentration et de l'intersection spatiale ; c'est ainsi que le projet Bicocca, sur lequel je voudrais écrire, se présente comme une invitation à passer des idées généralistes à une optique de confrontation avec des situations spécifiques et avec leurs perspectives.

Le projet de restructuration de la Bicocca, une grande zone en friche dans la partie nord de Milan, ne se présente pas comme un modèle exportable n'importe où, mais comme une résolution ponctuelle, même s'il prend en considération plusieurs niveaux d'échelles superposés : celui de la consolidation de la périphérie urbaine, celui de la dimension métropolitaine et celui du réordonnement de la zone qui l'entoure, étant donné la situation historique très spéciale dans laquelle nous sommes, celle d'une reconstruction critique de la ville européenne.



La question des zones laissées en friches étend désormais sa problématique dans toute l'Europe, jusqu'à en arriver à produire un nouveau mode d'actualisation de la planification urbaine et territoriale. Loin d'être une finalité pour le plan, il s'agit d'une situation nouvelle dans laquelle un grand nombre de possibilités offrent une occasion historique de transformation concrète, qui ne se représentera plus avant de nombreuses années. Elle ressemble, sous bien des aspects, au moment où l'on construit l'armature industrielle de la ville et aux conséquences qui s'ensuivirent pour les deux derniers siècles. Bernardo Secchi a comparé cette occasion historique de renouvellement des villes européennes au phénomène de la confiscation des biens de l'Église qui fut l'occasion, à partir d'octobre 1789, de doter nos villes d'une série de services collectifs importants, à travers des changements radicaux de destination de grands complexes monumentaux.

Le phénomène est en marche depuis trente ans au moins et il est aujourd'hui vraiment possible de dresser un premier bilan, en commençant par reconnaître la diversité des cas, en fonction des origines, des situations et de la valeur stratégique des diverses occasions.

Mais surtout, il faut souligner que le phénomène des friches n'est pas seulement lié à la cessation, ou disons plutôt au transfert des activités de production, mais qu'il est aussi lié, et de manière significative, à la modernisation des services et des infrastructures et qu'à ce titre on devrait donc l'étendre afin qu'il englobe le vaste phénomène, déjà à l'œuvre depuis quelque temps, de la restructuration des quartiers d'habitation de banlieue construits après-guerre, avec les démolitions que cela implique. Ce phénomène doit être rattaché à une nouvelle façon de penser la ville, comme une dialectique entre la diffusion sans aucune régulation et la prise de conscience du caractère artificiel de la notion de bien-territoire. Dans ce cadre, tout au moins en Europe, il représente à la fois une occasion et une perspective. À partir du moment où l'on estime qu'il n'y a pas de coïncidence entre le développement physique et le développement économique, on peut envisager (dans la perspective d'un rééquilibrage démographique relatif, grâce à l'immigration des pays du tiers-monde et à une mobilité accentuée) un effort d'amélioration et de substitution qui se situerait essentiellement à l'intérieur de l'espace déjà infrastructuré de la ville et de sa périphérie stable.

C'est à ces règles que le tracé de ces nouvelles parties de la ville consolidée doit se plier, sans tomber pour autant dans une

fermeture autarcique à l'égard de l'indispensable culture du cosmopolitisme critique. Si on construit au milieu du bâti c'est pour obtenir une amélioration de qualité et un enracinement dans l'identité structurelle du cas spécifique.

S'il est vrai que nous ne sommes pas dans une période dominée par des esthétiques normatives (mis à part celles des modes, qui sont passagères), il est également vrai que le dessin de ces nouvelles parties de villes doit apporter, de toute façon, une tension vers un horizon de longue portée et sa part d'hypothèses de transformation générale du sens propre à la ville. Au lieu de nous tourner avec nostalgie vers le passé ou de déposer ingénument notre confiance dans un futur nébuleux, nous croyons qu'il est de notre devoir idéal, à partir de la thématique particulière des friches, d'apporter de l'ordre, de la clarté et de l'ouverture dans les possibilités de notre présent. Voilà ce qu'est notre futur.

Cela veut dire quelque chose pour l'architecture d'aujourd'hui. Cela signifie qu'elle doit s'interroger sur ses fondements et construire des points de référence qui soient tellement amples que l'on puisse y glisser toute notre diachronie nerveuse. Mais ils doivent aussi être suffisamment perméables à son égard pour éviter toute transformation en de nouveaux fondamentalismes, ou encore en des défenses de valeurs ethniques et de comportements idéologiques.

Si les conditions données sont les suivantes : appartenir dialectiquement à une stratégie de plan imaginative, établir une comptabilité économique, être capable d'écoute et rechercher le dialogue, quelles vont être les règles spécifiques au dessin, lorsque tout cela deviendra de l'architecture ?

Je dis qu'il s'agit de règles simples. Le nouveau dessin doit repenser avant tout le contexte historique et géographique, en tenant compte de ses aspects structurels (et non pas de ses aspects stylistiques) mais aussi de ses possibilités de transformation aussi bien vis-à-vis de la situation globale que vis-à-vis de la nouveauté spécifique. C'est justement grâce à la découverte de tels aspects instrumentaux que se révélera l'inconnu, l'inconnu étant bien souvent la manière d'être du permanent, ainsi que sa capacité à instaurer un dialogue qui, pour exister, doit s'établir entre des identités que la nouvelle chose construite contribue à faire reconnaître.

À la suite de quoi il faudra porter une grande attention aux objets architecturaux singuliers, mais aussi à la relation qui existe entre eux, aux séquences, aux échelles et aux hiérarchies entre les

différentes parties. Reconstruire artificiellement le surréalisme urbain qui résulte de la séquence historique est une forme de falsification dont on a bien compris qu'elle ne menait à aucun résultat positif ; c'est justement pour cela qu'il est important que la relation entre les parties soit le sujet prééminent de la projection de l'intérieur urbain de la ville future, qu'il s'agisse d'une ville diffuse, d'une reconstruction de réseaux reconnaissables, d'une réhabilitation de la dialectique entre ville et campagne ou d'une reconstruction critique de la ville consolidée.

C'est en partant de ces convictions que notre agence d'architecture s'est occupée, il y a maintenant plus de dix ans, d'une grande zone de friche industrielle de la partie nord de Milan (Pirelli-Bicocca) et des conséquences que l'implantation d'un nouveau centre doté d'un ordre architectural pouvait avoir sur l'aire métropolitaine, en application d'un principe insolite, étant donné la dérégulation généralement instaurée par l'urbanisation de la campagne.

Le « projet Bicocca » avait pour objectif de réutiliser une vaste aire démise de ses fonctions industrielles afin de constituer un pôle de centralité pour l'aire métropolitaine du nord-est de Milan, un pôle qui soit caractérisé par le mélange des fonctions et la présence d'activités de recherche et d'enseignement universitaire. Il s'agit d'une des plus vastes interventions organiques de restructuration urbaine qui ait été opérée en Europe ces trente dernières années et probablement de la plus stratégique de l'aire milanaise.

L'acte premier et fondamental a été d'ouvrir le mur d'enceinte industriel, ce qui n'a pas manqué de poser, dans un premier temps, le problème de la nouvelle signification à donner à la zone. Par la suite il y eut les questions dérivées de la reconnexion avec l'entourage, de la régulation des systèmes d'accessibilité et de service et, tout d'abord, celle de la définition des caractères morphologiques et de l'usage de la partie nouvelle et privilégiée de l'aire métropolitaine qu'on allait construire.

On doit considérer que de tels caractères sont privilégiés et ce pour de nombreuses raisons. Cette nouvelle partie de ville est dans une position particulièrement avantageuse du point de vue de l'accessibilité et du transport, tant privé que public ; elle est adossée au parc nord de la ville et à celui futur du fleuve Lambro avec lesquels les propositions de projet instituent des liaisons directes ; elle possède, par destination et par choix, des morceaux mélangés fonctionnellement, socialement et dans leur usage, et particulièrement articulés (ce qui est un principe peu

pratiqué dans les zones nouvellement constituées) ; elle offre, à travers la nouvelle systématisation, des services et des espaces collectifs ouverts et fermés, des espaces verts et des parkings qui, de par leur qualité, leur quantité, leur dessin et leurs enchaînements, ne se retrouvent nulle part ailleurs, dans toute la partie nord de la ville, de la ceinture ferroviaire jusqu'aux centres des communes environnantes ; elle est capable, en partant de la présence de services rares et spécifiques, d'établir des interrelations internes ainsi qu'avec d'autres parties distantes de l'aire métropolitaine.

Il faut ajouter à cela la perspective de construire, avec la nouvelle grande Bicocca, un nœud de référence et un pôle de centralité dans le cadre de la transformation des vastes friches industrielles caractéristiques de l'ensemble de la zone nord-est de Milan. Un tel nœud urbain pourra représenter, en outre, une référence tout aussi décisive pour la polarisation de la campagne urbanisée et densément productive qui s'est implantée en une vaste zone au nord de la ville.

En un mot, le projet de la grande Bicocca tend à constituer un véritable « centre historique de la périphérie diffuse », ou plutôt elle tend à contribuer à une vision polycentrique de l'aire métropolitaine milanaise, dans l'optique des caractères, de l'identité et de l'articulation urbaine, qu'elle soit morphologique ou relative à l'usage qu'elle souhaite offrir, en cherchant, avec son dessin, à retrouver une continuité d'échelle, de proximité et de densité avec les relations et les avantages de la ville consolidée.

Parler de « centre historique de la périphérie diffuse » revient à s'exprimer à travers une métaphore dont la pertinence dérive justement de la contradiction qui existe entre les termes qui la composent. Il est probable que l'obstacle insurmontable auquel se heurte aujourd'hui la reproduction de la densité et du maillage serré qui construisent le sens de la ville historique — en même temps que la stratification dans le temps, les adaptations et les variations inattendues, les monuments et les mémoires — ne réside pas tellement dans la traditionnelle question des transports et des services conséquents, mais plutôt dans la conception même de la délocalisation de l'effet-ville, à laquelle il faut ajouter la référence à des modèles et des logiques étrangères au contexte spécifique. On pourrait considérer que la superposition des nœuds de nouvelles typologies avec les lieux errants de nouvelles agrégations sociales, les centres commerciaux à grande échelle et les nœuds d'échange des infrastructures, sont autant de métaphores du bricolage

dense de la ville ancienne, dispersées sur une vaste échelle discontinue. Le réseau serré des systèmes informatiques y propose une simulation de la richesse de l'expérience directe de la ville ancienne tandis que la constitution de points variables d'encombrement imite sa vitalité collective. Étant donné la référence que nous faisons ici à la notion de centre-ville nous sommes probablement aussi dans un cas de simulation métaphorique car cette notion, dans la tradition européenne, présente des caractères singuliers et imitables lentement attribués par l'histoire spécifique.

Quant à la partie des Arcimboldi dans la zone de la grande Bicocca elle présente une véritable description des composants qui forment l'image d'un centre historique : le mélange des fonctions, des activités et des composantes sociales, la co-présence d'usines avec des caractères et des échelles différents, qui définissent la hiérarchie des choses et des espaces, la présence de la profondeur historique dans la permanence des tracés et des mesures de l'ancienne implantation industrielle, le fait que les parties soient reconnaissables, l'ornementation des espaces ouverts, la possibilité de supporter des variations, des adjonctions et des décrochements sans perdre en identité dans le principe de constitution. En revanche, si un tel « caractère urbain » veut être quelque chose de plus concret qu'une simple métaphore, il doit trouver le moyen de revisiter de manière critique les composants de la ville, à la lumière de la tradition de la modernité. Ce qui veut dire qu'il doit être capable de construire un modèle d'implantation, en assignant justement une qualité à la distance critique qui le sépare de la ville historique consolidée.

Il ne s'agit pas d'étendre à la périphérie les caractéristiques urbaines que nous tenons pour supérieures, mais de découvrir les caractères propres à ses conditions de localisation et d'usage et de les utiliser pour la constitution d'un nouveau contexte doté d'identité dialectique, à la différence de ce qui se passe dans le développement discontinu du suburbain. Ce qui, évidemment, n'est pas reproductible, tout au plus en un folklore pittoresque, c'est la dimension qui découle de la superposition des strates produites dans la ville historique par le passage du temps, par le changement des orientations, des goûts, des mentalités, des désirs. Ce qui est devenu tout à fait irréproductible, à moins que l'on veuille réduire le dessin urbain à une scénographie urbaine, c'est le système d'appartenance, qui est une causalité positive, et le système de fragmentation et de surprise qu'il induit dans les centres historiques. Ce qui nous est interdit, à moins de l'utiliser en un sens largement métaphorique, c'est la stratification des lieux et des temps. De

même qu'il n'est pas possible d'imiter les caractères morphologiques du cynique et du banal, ni même ceux de la régression dans la fantaisie qui sont désormais devenus le style affirmé des campagnes urbanisées.

Nous devons affronter le thème difficile du dessin à la ronde bosse. Nous devons affronter les rigidités qui viennent du fait qu'il aura été fait en un laps de temps relativement bref, des rigidités elles-mêmes fondées sur des logiques bureaucratiques ou bien sur des logiques de marché fortement idéologisées. Le projet s'étend comme un principe sur le territoire, il simule l'entière finitude d'une ville idéale même s'il sonne le glas d'une hypothèse d'utopie volontaire et bien souvent non partagée. Probablement s'agit-il, surtout pour nous, de construire le plan d'appui de la stratification future, des futurs changements et des futures interprétations.

La tradition de la ville idéale décrite par les traités de la Renaissance italienne est le résultat de deux regards différents : d'un côté, il y a celui de l'utopie, de la ville comme image du cosmos, avec l'utilisation platonicienne de la régularité géométrique, ou de la ville de Dieu, avec toute la symbolique du salut et de la justice sociale. Mais d'un autre côté, il y a le processus compliqué de l'affrontement entre la rationalisation et le quotidien fatigant de la ville : les nécessités construites, l'affrontement avec les conditions géographiques et historiques de l'implantation, avec le fleuve, la colline, la forêt, mais aussi avec les cultures, les croyances, les volontés, les résistances. L'architecte se transforme en législateur imaginaire mais aussi en ingénieur hydraulicien, en pédagogue, en constructeur, en producteur d'espaces et de possibilités.

En parlant du projet de la Bicocca, nous avons donné ici à la notion d'utopie une signification qui est évidemment incorrecte par rapport à celle qui est historiquement constituée : assez peu projetée vers le futur, mais tournée, en ce début de nouveau siècle, dans une direction qui fait le point sur les expérimentations menées par le mouvement moderne, et qui regarde aussi vers une immense tradition dont les résultats sont aujourd'hui en train de se mesurer avec des situations hautement contradictoires, par rapport aux prémisses qui les ont constituées. Il se trouve aussi que ces résultats sont diversement perçus à l'intérieur d'une situation sociale inquiète et incertaine, homogène dans ses comportements et dans ses désirs de fragmentarité et de flexibilité subjective, vouée à n'assumer qu'une faible responsabilité collective, ayant tendance à considérer que l'image des choses est plus importante que les choses elles-mêmes, faiblement intéressée par les idées de durée

et d'organicité, et faiblement disposée à attribuer à la qualité morphologique de l'environnement une place importante dans l'échelle de ses valeurs.

Nous nous sommes fixé la tâche de dissoudre modestement certains de ces nœuds, de disposer sur un plan leurs nouveaux éléments constitutifs et de les remonter, jusqu'à les mener à terme, en empruntant les voies étroites qui nous sont aujourd'hui autorisées.

Il existe ainsi un troisième état, entre le « plein » de la ville traditionnelle et le vide de la ville moderne, parsemé d'objets séparés.

Les espaces ouverts du projet Bicocca sont donc pratiquement tous des espaces publics. Ils forment entre eux des chaînes de séquences environnementales différenciées ; à la simplicité des volumes externes correspond une complexité interne dans laquelle nous avons rabattu les flexibilités d'usage ; une partie importante de ce qui est édifié a été construite à travers un processus de restructuration et d'assimilation morphologique de l'existant ; l'échelle des édifices industriels isolés a permis d'instaurer une nouvelle hiérarchie entre les rues, les places et les constructions ; le caractère reconnaissable de chaque partie et l'orientation perceptive sont les toutes premières questions que pose le système d'implantation.

En ce qui concerne le débat relatif au dessin urbain, le projet de la grande Bicocca se propose comme une forme de recomposition, de ré-ordonnancement, d'organicité de l'ensemble et de chacune de ses parties par rapport à celui-ci. C'est un point de vue qui se tient suffisamment à l'écart des modes. Nous ne l'interprétons pas comme une recherche de conciliation mais comme la recherche d'un fondement de reconstruction.

Sur cette question, nous savons parfaitement que certaines prises de position ne partagent pas ces principes de continuité et donc de recomposition, même s'ils représentent la tradition la plus ancienne et la seule qui nous soit parvenue dans ce domaine de travail, à travers les témoignages construits les plus importants et les plus convaincants. Il y a ceux qui voudraient remplacer la variation provenant de la stratification historique par une fragmentation des projets architecturaux ; il y a ceux qui poursuivent cette fragmentation sur une plus grande échelle, faisant du dessin urbain un espace résiduel entre de grands objets urbains ; il y a ceux qui voudraient imiter la vitalité du désordre cumulatif des campagnes urbanisées en l'étendant à n'importe



quelle situation urbaine ; il y a ceux qui utilisent la notion de recomposition comme si c'était une représentation académique, une nostalgie stylistique et une forme de légitimation ; il y a ceux qui préfèrent mimer le monde des technologies avancées ; et il y a ceux, finalement, qui insistent en faveur d'une subdivision corporative du travail, y compris en fonction de la variation morphologique.

Il est évident que l'implantation de la Bicocca se fonde sur un système de grille qui est si vieux qu'il met hors jeu jusqu'à l'idée même de nouveau, pour se proposer seulement comme une interprétation de ce principe. Au demeurant, faire du nouveau n'est pas le but principal de notre projet ; ce serait plutôt de penser l'adapté, l'organique, la constitution d'une distance critique par rapport à la situation de la périphérie, afin d'éviter que cette partie de la ville ne se présente comme un amas d'objets si tristement disparates qu'il dépasse, de loin, le bénéfice de la variété, par la restitution du bruit d'un chaos indistinct, inutile et prétentieux.

Ce choix d'implantation n'a aucune prétention à détenir une valeur de transférabilité universelle, à la différence, par exemple, de celui de la grille de la Ville Radieuse, ni même à être le signe de l'avènement d'une société rationnelle et universelle. Bien au contraire, il s'agit d'un choix dont les valeurs structurelles de géométrie et de mesure sont intimement liées aux conditions spécifiques de la zone, à la nature de sa localisation, de son histoire, de ses frontières et de ce qui l'entoure. Toutes les variables secondaires, les adjectifs, les adjonctions, les variations, les violations qui se développeront dans le temps sur le fond de ce tissu font aussi référence à ces principes (ou plutôt y puisent leur sens). Rien de tout cela ne se soustrait à l'affrontement avec la réalité empirique de la mutation des conditions de production et de marché, ni même au surgissement des contrastes et des défaites. Nous cherchons plutôt à les utiliser à des fins de différenciation et à les reconduire vers des principes d'implantation généraux, afin de ne pas perdre le sens d'un système autre, par rapport à l'expansion discontinue de la périphérie.

Cela ne veut pas dire non plus que le plan de la Bicocca fasse référence idéalement à une société reconstruite, dans la tradition du moderne. Il s'agit plus simplement d'un appel à utiliser aussi bien les conditions institutionnelles que celles du marché et de la localisation, afin de construire une proposition qui ne soit pas seulement une réponse collaborationniste et un simple portrait des conditions de fait et des idéologies du marché, mais une proposition qui puisse prétendre à



stimuler aussi une réorganisation idéale du présent et à fixer un point de vue à partir duquel il soit possible de l'observer.

En ce sens, le projet de la grande Bicocca n'est pas l'affirmation d'un destin historique mais d'une espérance de modification positive, dans l'intérêt collectif — ce qui fait qu'elle est bien souvent opaque à elle-même —, et dans le cadre d'un système complexe de poussées divergentes qu'elle cherche à faire converger vers un objectif spécifique d'identité. C'est en ce sens que se révèle le rôle important et nécessaire du résultat formel, que se révèle sa vérité. Gargani a écrit quelque part que « la vérité n'est pas la conjuration d'une assertion avec un fait mais ce qui s'instaure quand ce que je dis ou fais se révèle être nécessaire et correspond au besoin de le dire ou de le faire. »

Il s'agit donc de la description d'une image qui se fixe comme une chose sur le terrain, pour fonctionner comme un système de références doté d'une capacité de permanence.

Ce devrait être à la globalisation des flux, et à la flexibilité productive sociale et localisatrice de notre époque, de demander aux lieux de se manifester, dans leur spécificité, afin d'offrir à ces systèmes des éléments de référence sans lesquels ils ne pourraient pas fonctionner. Quand tout se met à circuler et à changer, les points fixes deviennent essentiels pour mesurer le changement et on demande aux lieux de se révéler dans leur identité justement pour que le système globalisé, discontinu et mobile puisse fonctionner lui aussi et se confronter avec d'autres identités que les siennes, des identités qui permettent de mesurer des alternatives.

Un « centre historique pour la périphérie » doit finalement souscrire aux sept conditions suivantes, ce qui représente en même temps une prise de position précise à l'intérieur du débat pour ou contre la régulation du dessin de l'expansion urbaine :

1. une articulation suffisante des destinations d'usage et des services ainsi que la présence, en son sein, d'un service supérieur de valeur territoriale qui rende nécessaire l'échange avec les autres parties de la zone et de la ville ;
2. un usage interne socialement différencié, par activités, pouvoir d'achat, mélange d'origines, d'âge et de condition ;
3. une attention portée au dessin du sol et à la gestion des espaces ouverts et collectifs : les rues, les places, les espaces verts, les chemins, etc. : l'espace des relations entre le bâti est autrement plus important que la qualité du bâti en lui-même ;

4. un système de mobilité qui rende l'accès au système efficace et différencié, sans que des mouvements inappropriés viennent s'accumuler à l'intérieur ;

5. un dessin urbain ordonné par un principe d'implantation précis, clairement lisible et suffisamment maillé, de manière à ce qu'il puisse constituer à la fois un système d'intérieurs urbains riche et lié et un ensemble de parties différemment reliées entre elles ;

6. une structure capable d'ordonnancer des parties et des espaces identifiables ou variés et de faire en sorte qu'on les reconnaisse dans leur enchaînement, de manière à favoriser un système d'orientation simple et la possibilité de percevoir différents niveaux d'approfondissement ;

7. de conférer un sens particulier à quelques grands services de valeur territoriale, à travers leur localisation, à l'intérieur de la zone. Dans le projet Bicocca — placé en position charnière entre la campagne urbanisée et la ville consolidée —, la présence de l'université, d'un grand théâtre lyrique et du siège de quelques grandes entreprises de portée internationale est motivée par sa relation avec l'aire métropolitaine de la zone nord de Milan.

Dans notre cas, le système d'implantation de la grille est entrecoupé et complexifié par une série d'autres éléments, de manière plus spécifique. Nous avons déjà fait allusion au premier d'entre eux qui est constitué par la dimension exceptionnelle de l'îlot de base (140 × 140 m) une dimension qui remet nécessairement en discussion la notion même d'îlot urbain. C'est ainsi qu'un ensemble de places piétonnes publiques remplace l'intérieur traditionnel à cour privée. Le principe d'implantation adopté structurellement devient semblable à celui du centre historique de Venise, même si stylistiquement, il en est on ne peut plus éloigné. Ici aussi il s'agit de « faire coïncider rigoureusement la finition des espaces publics et privés le long du diaphragme des façades qui en filtre l'image dans les deux sens », ainsi que l'écrit Leonardo Benevolo à propos de Venise.

Le second élément est constitué par le fait que les séquences morphologiques retirent un sens ultérieur des agrégations d'usage autour desquelles elles se sont construites. Enfin, un certain nombre de situations d'implantation autour de l'aire du projet constituent un système ultérieur qui croise la grille avec, en particulier, le système parallèle des grands boulevards, à l'ouest, et le faisceau de quais de la gare, à l'est.

Nous avons accordé une attention particulière au dessin des espaces ouverts. Nous avons même fondé notre conception du dessin urbain sur la conviction que les espaces entre les choses sont autrement plus importants que les choses elles-mêmes, et que les idées de positions et de relations constituent les éléments fondamentaux du dessin de la ville. Les places, les rues, le parc de la colline artificielle qui a été construite, les espaces verts et généralement tous les vides entre les choses sont la grammaire de cette conception. Les espaces verts, par exemple, ne constituent pas un élément de liaison général entre des objets construits que l'on aurait distribués à l'intérieur comme s'il s'agissait d'une part ajoutée spécialisée, comme cela arrive dans le parc urbain au XIX<sup>e</sup> siècle (dans lequel, par ailleurs, cela se présente avec des dimensions insolites). De toute façon, pour éviter que la ville dans le parc ne devienne une ville dans le parking, le nombre des espaces de stationnement à l'air libre a été réduit au minimum autorisé par une animation raisonnable. Non seulement, il faut gérer cette « quantité insolite » d'espaces verts (une bonne intention de moins en moins fréquente dans nos villes) mais aussi la réintégrer, en traitant ces espaces comme s'il s'agissait d'éléments architecturaux composés d'une matière différente mais non moins solide. Délimités, surélevés, clôturés, utilisés comme des éléments singuliers et disposés en tant qu'acteurs du dessin urbain.

De même, nous avons accordé une grande importance aux espaces intermédiaires, à ceux qui se trouvent entre l'extérieur et l'intérieur des édifices : les entrées, les cours surbaissées ou les places surélevées, les passages souterrains piétonniers, les atriums passants. Ce sont tous des éléments essentiels d'articulation du principe général d'implantation. À ce titre, ils doivent avoir un rôle important d'exceptions morphologiques.

Enfin, il convient d'ajouter quelques réflexions à propos de la valeur de cohérence du rapport entre le dessin urbain global et les caractères architecturaux des édifices qui en composent les parties. En fait, sur le dessin, en plus des arbres, il y a plein de choses communes et quotidiennes qui vont devoir grandir, beaucoup d'événements dont les ombres vont s'allonger, avant que ce dessin ne devienne pleinement une ville. Nous sommes pourtant convaincus que dans les conditions actuelles de dispersion et de désarroi de la culture architecturale, une forte unité dans la conception du dessin des différentes parties reste la seule garantie d'articulation et de flexibilité d'usage. Ce n'est qu'à travers elle qu'il est possible de mesurer les différences morphologiques, de

contrôler leurs dialectiques internes et de faire des hypothèses de variations qui ne détruisent pas la valeur urbaine de l'ensemble.

La simplicité, l'ordre, le caractère organique et la précision sont les qualités nécessaires pour atteindre ce but. Contrairement à ce qui est communément admis, le résultat est d'autant plus précis, simple, organique, adapté et ordonné, qu'il est disponible à l'interprétation d'usage, à l'imagination sociale et finalement à de futures modifications physiques. Comme je l'ai plusieurs fois affirmé, le chemin pour atteindre la simplicité est particulièrement complexe : même dans le cas de l'aire Bicocca, la simplicité des résultats architecturaux est passée à travers une série de solutions alternatives et de réponses à des questions complexes et contradictoires. La périphérie externe et interne d'aujourd'hui nous l'enseigne, il y a plus à craindre d'une confusion excessive de compétition entre les langages de différents objets architecturaux, que de la lisibilité disciplinée et hiérarchisée, en fonction de la construction, entre les parties d'un ensemble qui possède une identité attractive et capable de durer. On sait bien à quel point cette quantité de choses capricieusement différentes produit un bruit qui ne se distingue même plus de celui de l'uniformité. Les articulations et les exceptions nécessaires se fondent au contraire sur la clarté d'une règle d'implantation par rapport à laquelle on peut mesurer les différences d'interprétation (ce qui est facile à dire mais beaucoup moins à pratiquer). La règle est le contraire de l'uniformité : c'est ce qui permet au rythme, aux séquences et à la variété de s'instituer, c'est ce qui rend visible l'identité du site. Il est aussi nécessaire de projeter une telle règle d'implantation dans le choix de certains éléments communs de composition : la planimétrie, les alignements, les mesures, le dessin des couronnements et des portiques, le choix des matériaux entre les oscillations de leurs compatibilités. Généralement, une telle règle doit générer une stratégie dans laquelle la valeur des relations entre les éléments construits est un des traits importants, même pour le dessin de l'édifice.

Nous avons cherché, dans le projet de la Bicocca, et durant le délicat passage des principes à la construction, à élaborer une architecture civile, simple, qui ne coure pas après les applaudissements.

Un tel passage ne peut être décrit qu'en suivant les événements différenciés qui ont caractérisé l'histoire de chaque édifice. Les différentes hypothèses de programmes spécifiques souvent promues par les offres mêmes du projet, les diverses structures sociétaires que dirige chaque édifice, la complexité de leurs aventures, les méthodes avec

lesquelles la structure immobilière s'est organisée à la tête de l'ensemble de l'opération, et enfin le réseau particulièrement compliqué des relations avec les institutions publiques, tout cela pourrait faire l'objet d'un récit passionnant. En fait, il s'agit d'un bon exemple du fonctionnement des mécanismes de constitution des grands projets dans l'Italie de gauche des années quatre-vingt. Il présente sûrement un grand intérêt pour qui voudrait mesurer les difficultés et les efforts généreux de tous ceux qui ont voulu construire cette occasion extraordinaire, avec une rare obstination, de la fidélité et de la confiance.

Ce qui crée sûrement un problème, dans la conception du projet de la Bicocca, c'est d'avoir voulu prétendre, contrairement à la condition urbaine, que toutes les constructions devaient être de l'architecture. Il n'est pas dit que toute construction soit obligée de devenir de l'architecture, de même que tous les discours et tous les écrits ne doivent pas forcément être de la littérature. Mais son absence de la construction contemporaine courante (qu'elle soit noble ou commune) est une situation contradictoire. Abandonnée à elle-même, elle touche aujourd'hui le fond du puits de l'indifférence ou celui des prétentions de personnalités supposées. Et ce serait pour nous un grand succès si l'on en venait à considérer, un jour, que ce que nous avons pensé et construit pour la Bicocca est de l'authentique construction courante du xx<sup>e</sup> siècle.

Évidemment, une aussi longue période d'élaboration a aussi rendu notre projet sensible aux vicissitudes de la culture architecturale elle-même. Mais il aurait été impossible de réaliser la grande Bicocca sans y mesurer les décisions, à chaque fois et en fonction des principes généraux que nous venons de décrire, et si le projet n'avait pas été maintenu entre des mains solidement unitaires, même au prix de fortes critiques de la part de la corporation des architectes.

Si nous avons été certains, depuis le début, du contenu final des programmes architecturaux et en particulier des sujets qui allaient les constituer et, par ailleurs, d'en avoir le dessin de toute façon, nous aurions vraisemblablement pu nous permettre d'avoir une plus ample articulation morphologique. Mais il n'est pas dit que le résultat aurait été meilleur.

Il est certain, comme cela arrive souvent, que le style, qui traduit déjà la volonté de donner une forme à la discussion entre les conditions et les fondements, entre les prévisions et les prédictions, est aussi, en bonne partie, le résultat de la nature du processus.

Nous pouvons observer que l'introduction de langages qui, comme le collage, ont été mis en lumière par la tradition du moderne, est pour ainsi dire insuffisante dans le projet. Il manque de ces épisodes inopportuns, évocateurs d'usages et de règles différents, et qui une fois introduits reçoivent une nouvelle signification du contexte dans lequel ils sont insérés. Toutefois, une telle collision ne peut résulter du rapprochement de principes architecturaux alternatifs ; elle doit naître, au contraire, de l'intérieur d'un mode de formation unitaire. Il ne s'agit pas d'un desserrement de l'ordre mais d'un niveau de complexité différent : les volumes sur le toit de l'Unité d'habitation de Marseille sont un exemple de ce procédé.

Dans le cas du projet Bicocca, il se peut que la cohérence des parties à grande échelle ait assumé un rôle excessif par rapport à la possibilité d'introduire des techniques morphologiques de variation, nécessaire à l'intérieur du système des composants particuliers.

Il y a un autre aspect dont il faut certainement discuter, et qui dépasse les raisons du dessin urbain, car il s'agit d'un fondement construit au-dessus de ce dernier. Il s'agit de la question des règles métriques que nous nous sommes nous-mêmes données, des exclusions que nous avons volontairement adoptées et donc du langage des éléments employés dans les différentes architectures — bases, ouvertures, murailles, couronnements, porte-à-faux, matériaux, correspondances.

Cette procédure renseigne déjà sur le style qui en résulte, par le fait surtout qu'elle reprend la notion même d'éléments d'architecture, avec une prétention à construire un langage doté de quelque stabilité récapitulative, au lieu qu'il provienne uniquement de la furie expérimentale post-avant-gardiste qui, pour certains, caractériserait le savoir-faire d'aujourd'hui.

Les références morphologiques générales vers lesquelles se tournent les architectures du projet Bicocca sont assez évidentes. Nous sommes convaincus que les caractères structurels des langages que nous utilisons ont été tracés, dans leur variété, dans les trente premières années du xx<sup>e</sup> siècle, et que c'est encore avec eux que nous discutons, en les modifiant, en nous opposant à eux ou en les variant. C'est pourquoi nous avons regardé de près l'interprétation particulière que la culture italienne a proposée du rationalisme, la solidification tectonique qui a été offerte par la tangente du Mouvement moderne en Italie et certains aspects des avant-gardes modérées situées entre le Futurisme et le mouvement du Novecento. Les noms de Giuseppe Terragni et de

Mario Sironi nous viennent immédiatement à l'esprit, même dans les variations interprétatives que nous avons adoptées pour notre projet, et en particulier le Sironi des peintures des premières années et celui des périphéries industrielles. Le choix que nous avons fait, de puiser notre inspiration dans ce monde-là, est un appel évident à la figuration qui va à l'inverse des modes des vingt dernières années du xx<sup>e</sup> siècle.

On peut aussi songer à élaborer une calligraphie résultant d'une opération de brouillage ou d'imitation mécanique du globalisme. De nombreux architectes y pensent aujourd'hui. C'est une position, par contre, que l'architecture du projet Bicocca ne partage pas, au nom de cette continuité entre la durabilité du dessin urbain et l'architecture que l'on veut poursuivre. Plutôt que durabilité, je dirai même qu'il s'agit, dans notre cas, d'une architecture de l'attente et de la disponibilité à accueillir.

La réalisation du projet de la grande Bicocca est loin d'être terminée, pas tellement en ce qui concerne la construction de ses bâtiments qu'en ce qui concerne la croissance de sa vie et les modifications qu'elle induira dans l'entourage immédiat et dans l'aire métropolitaine, à partir du moment où cette dernière re-connaîtra pleinement l'existence d'un de ses nouveaux lieux et de ses fonctions urbaines et territoriales.

# Table

<b>Introduction</b>	5
<b>Avant-propos</b>	9
À <i>Luigi Snozzi</i>	
<b>1 Architectures du traité</b>	15
À <i>Joseph Rykwert</i>	
<b>2 Disproportions</b>	27
À <i>Jean-Louis Cohen</i>	
<b>3 Futur et utopie</b>	45
À <i>Manfredo Tafuri</i>	
<b>4 Accomplissement</b>	57
À <i>Marc Fumaroli</i>	
<b>5 L'architecture et la parole</b>	73
À <i>Daniele Del Giudice</i>	
<b>6 Architecture et virtualité</b>	79
À <i>Guido Martinotti</i>	
<b>7 La ville assiégée</b>	87
À <i>Giorgio Agamben</i>	
<b>8 Camps de concentration</b>	109
À <i>Franco Rella</i>	
<b>9 L'architecture, le corps et la nature</b>	117
À <i>Bernardo Secchi</i>	
<b>10 Plan, projet et XXI<sup>e</sup> siècle</b>	125
À <i>Wim Wenders</i>	
<b>11 Relevés</b>	143
À <i>Pierre-Alain Croset</i>	
<b>12 Internationalisme critique</b>	149