

Vittorio Gregotti

Le territoire de l'architecture

collection eupalinos
série architecture et urbanisme

Traduit de l'italien par Vittorio Hugo

*Traduction revue et mise au point
par Régine Pietra et Béatrice Bonne*

Préface de Umberto Eco

Parenthèses

Umberto Eco

Préface

à l'édition française de 1982

Le livre de Vittorio Gregotti, publié en Italie en juin 1966, a été écrit en 1965 et reflète les expériences des années précédentes. Si j'insiste sur ces dates, ce n'est pas pour discuter l'actualité du livre : les problèmes traités me semblent encore actuels, et l'auteur aura probablement introduit plusieurs mises à jour. Le fait est que ce livre, par les discussions auxquelles il se réfère, par son orientation méthodologique, et la tension interdisciplinaire qui l'anime, doit être vu dans le contexte du débat culturel italien (et largement « milanais ») des années soixante. Il s'agit d'un contexte qui peut en partie échapper au lecteur français, qui risquerait d'être victime de certains effets trompe-l'œil. Par exemple, les références au débat structuraliste alors en cours en France, les allusions à la possibilité d'une sémiologie de l'architecture, pourraient sembler le résultat d'une mise à jour opportune de certains problèmes « à la mode ». Or ces références sont l'aboutissement naturel d'un discours plus ancien et construit, et doivent être vues dans une perspective précise, que je tenterai de définir selon deux *axes* de l'histoire de la culture italienne de l'après-guerre.

1. Le rêve léonardien de l'architecte des années cinquante.
2. L'atmosphère interdisciplinaire et critique de la nouvelle avant-garde.

Apparemment ces deux filons courent indépendamment l'un de l'autre. Le premier appartient en effet à l'histoire de la

La première édition française de cet ouvrage a été publiée par les Éditions de l'Équerre en 1982.

Nota : Les références bibliographiques ont été actualisées pour cette nouvelle édition.

Titre original : *Il territorio dell'architettura*.

COPYRIGHT © 1966, MARINA GREGOTTI, PER GLI EREDI DI VITTORIO GREGOTTI.

COPYRIGHT © 2023, ÉDITIONS PARENTHÈSES, MARSEILLE, POUR LA PRÉSENTE ÉDITION.

www.editionsparentheses.com

ISBN 978-2-86364-689-2 / ISSN 1279-7650

pensée (et de la pratique) architecturale et il est réellement typique du climat milanais, alors que le second est un phénomène qui a touché la culture italienne dans son ensemble. Mais nous allons voir que des points de jonction existent, et qu'ils sont assez évidents.

L'architecte milanais de l'après-guerre (et par le terme architecte j'entends aussi l'urbaniste, le designer industriel et même le graphiste publicitaire et éditorial) a été formé par des maîtres qui, même au cours de la période fasciste, avaient constitué des cénacles d'expérimentation et de discussion critique d'une importance considérable. Déjà à cette époque, remarquerons-nous, ces cénacles n'étaient pas seulement formés d'architectes : ils constituaient de curieux agglomérats d'intellectuels comprenant un critique de l'architecture comme Edoardo Persico, des éditeurs comme Rosa E. Ballo qui, pendant la guerre, ont introduit en Italie Bertolt Brecht et Arnold Schoenberg, des historiens du cinéma comme Luigi Rognoni qui traversait la ville en vélo sous les bombardements pour sauver une pellicule de René Clair ou de Jean Renoir, et un groupe de philosophes, Antonio Banfi en tête, qui, contre l'influence de l'idéalisme de Benedetto Croce (qui dominait la culture libérale centro-méridionale) d'un côté et l'idéalisme de Giovanni Gentile de l'autre, devenu philosophie quasi officielle du fascisme, discutait avec ses étudiants et amis des thèmes du marxisme, de la phénoménologie de Edmund Husserl, des philosophies des sciences. Ce pôle d'intérêt était connu sous le nom d'illuminisme lombard (selon une tradition remontant au XVIII^e siècle, et ce n'est pas un hasard si, comme nous allons le voir, la première revue dans laquelle s'illustreront les théoriciens et les écrivains de la nouvelle avant-garde a pris pour titre le nom d'un illuministe de cette époque, Alessandro Verri).

Les architectes milanais (et à propos de Vittorio Gregotti il faudra rappeler son maître, Ernesto Rogers) naissent dans ce climat et deviennent dans l'après-guerre les interprètes et les critiques d'une bourgeoisie industrielle, de tendance radicale-socialiste (alors qu'un philosophe comme Antonio Banfi adhère au Parti communiste), qui tente de composer positivement avec la science, la technique et la programmation industrielle. Mais ces architectes accomplissent leur œuvre de modernisation de la culture visuelle italienne en maintenant

un rapport très étroit avec les artistes, les écrivains, les philosophes. On comprend pourquoi un livre comme celui-ci, qui parle d'architecture, est sans cesse constellé de références à Martin Heidegger, Maurice Merleau-Ponty, Ludwig Wittgenstein, Alfred North Whitehead et Jean-Paul Sartre. Il ne s'agit pas d'intérêts culturels privés de l'auteur, mais d'une attitude diffuse, d'un style intellectuel. À cette époque, les architectes trouvent près d'eux Enzo Paci, un penseur de l'école de Banfi, et il faut tout de suite observer qu'une bonne partie de la thématique de la signification et du sens de l'architecture, qui dans ce livre s'accroche aux premières réflexions sémiologiques des années soixante, naît dans un milieu phénoménologique. Derrière la linguistique se trouvent les *Recherches logiques* de Husserl où le problème de la signification (pas seulement linguistique) était déjà posé de manière superbe et qui mériterait encore d'être médité. J'ai parlé tout à l'heure du rêve léonardien de l'architecte milanais de l'après-guerre : l'idéal d'un projet total qui investit la société à tous les niveaux et dont l'architecture semble être la voie royale. L'architecte milanais des années cinquante reflète l'idéal renaissant de l'intellectuel complet, qui cherche à harmoniser à travers son projet tous les problèmes et toutes les réponses de la culture de son temps.

Utopie, certes, dont les fondements critiques se perçoivent déjà dans les livres de Gregotti (1968 n'est pas loin, l'architecte sait désormais qu'architecture et projet ne peuvent pas à eux seuls changer le monde).

Mais cela explique pourquoi dans le livre de Gregotti le problème architectural s'emboîte aussi nettement dans celui du territoire de la ville, du paysage, du tissu régional. L'architecture des années cinquante ne se posait pas en général le problème de la «ville». *Le Territoire de l'architecture* posait, emblématiquement, par son titre même, la question des limites disciplinaires. De tout cela restent, dans les années soixante, certaines tentatives de communication globale, d'exploration théorique et expérimentale. Dans ce sens, je veux rappeler l'intéressante expérience à laquelle Gregotti et moi avons étroitement collaboré : la Triennale milanaise de 1964. La Triennale était une exposition d'arts appliqués (c'étaient, on s'en souvient, les années d'or de

l'*industrial design* italien qui, des automobiles aux machines à écrire et aux cendriers, de la cuillère à la ville, était en train de s'imposer dans le monde et déposait ses produits, tels des objets d'art, au musée d'Art moderne de New York), mais pour ces trois années-là le projet fut plus ambitieux. La Triennale devait parler (et pas seulement à travers l'exposition d'objets et projets infrastructurels) des «loisirs». C'était là aussi un thème utopiste, typique du «boom» de l'après-guerre, la conquête d'un temps libre comme libération (ou pause) de l'aliénation du travail. Nous décidâmes, lors de la Triennale de 1964, de faire accéder aux expositions proprement dites à travers — comment le définir ? — un parcours labyrinthique, une série de réseaux audiovisuels, où l'architecture, les arts appliqués, la peinture, la sculpture, le cinéma, la télévision, s'unissaient dans un discours critique sur l'idée de loisir : on utilisait l'architecture comme projet global pour discuter et mettre en cause les utopies de l'architecture comme projet global.

Des artistes comme Lucio Fontana construisirent également des chambres de décompression astrales d'où provenait une voix récitant des textes de Herbert Marcuse (qui n'avait pas encore écrit *L'Homme unidimensionnel*) ; des parcours décorés par des bricolages de Lucio Del Pezzo affichaient sur de grands tableaux des textes d'Antonio Gramsci sur la situation de la société italienne ; des projections de diapositives évoquaient des rythmes de travail ; un lieu conçu par Enrico Baj servait de contrepoint, à travers des miroirs brisés et des robots de science-fiction, à la série de réflexions de Friedrich von Schiller sur le jeu.

L'architecture de Gregotti, faite d'escaliers et de miroirs qui multipliaient les effets visuels, ne servait pas seulement à contenir le discours critique mais à le produire. Le résultat, dont il ne reste plus que de pâles témoignages photographiques, constituait un exemple de machine audiovisuelle intégrale, où l'architecture était justement un moyen de construire le sens — et en même temps d'en montrer les vides, les absences, les fractures. Artistes et écrivains de l'avant-garde historique et de la nouvelle avant-garde y avaient participé.

Nous voilà donc arrivés au thème de la nouvelle avant-garde. Le mouvement de la nouvelle avant-garde italienne prend son

essor en grande partie dans l'entourage milanais de la revue *Il Verri*. Dans ce milieu naissent les Novissimi qui constitueront plus tard le noyau du Groupe 63. Aux réunions du Groupe 63, ne participaient pas seulement des poètes et des romanciers, mais aussi des peintres, sculpteurs, hommes de théâtre et architectes, ou plutôt un architecte : Vittorio Gregotti.

Cela aussi me semble un exemple du mouvement d'idées qui a pesé sur l'histoire des rapports entre les disciplines. C'est dans ce cadre que s'est développée une discussion sur la critique du langage, sur la transgression linguistique comme opération de rupture sociale, et sur les sciences du langage. «Langage» était encore un terme général recouvrant les produits de la langue comme ceux de l'architecture. Mais c'est sur cette toile de fond que se sont inscrites en Italie les premières recherches de sémiologie qui — et il s'agit là d'un phénomène spécifiquement italien — se sont orientées rapidement et largement vers une interprétation sémiologique de l'architecture. Des études et des recherches de ce genre avaient déjà été réalisées en Italie avant les années soixante, se fondant soit sur la sensibilité phénoménologique soit sur les textes de la sémiotique anglo-saxonne : bref, la première sémiotique architecturale en Italie s'est inspirée d'Edmund Husserl comme de Charles Morris, avant de recourir au structuralisme linguistique.

Ces données permettent de comprendre le climat dans lequel Gregotti développa ses réflexions sur l'architecture comme communication, qui apparaissent spécifiquement dans deux chapitres mais qui traversent tout le livre. Peut-être le problème du rapport entre projet et construction, puis celui entre la construction comme forme concrète et sa signification, ont-ils été développés plus amplement par la suite. Mais une idée me semble centrale dans ce livre, une idée qui n'a pas encore été explorée jusqu'au bout par la réflexion sémiotique : à savoir que l'architecture ne doit pas être abordée comme une grammaire, comme un système d'articulation minimal, mais comme un *texte*, et un texte dont font partie, de manière difficilement séparable, l'édifice, le paysage, le tissu urbain, toute la dimension territoriale. «La ville n'est plus, comme autrefois, quelque chose de clairement isolable ; sa définition étant incertaine, il vaut mieux faire coïncider

le corpus de la langue avec l'environnement physique global d'une région formelle. Cette région ou zone formelle [...] se prête mieux à une analyse en termes de structuralisme linguistique.»

C'est une affirmation importante. J'ajoute tout de suite que dans le livre de Gregotti, pour des raisons historiques évidentes, la notion de «langue» est encore métaphorique (et l'auteur le sait et l'utilise avec grande précaution).

Aujourd'hui nous dirions que le modèle d'une telle analyse de la communication en architecture ne doit pas être un modèle pris dans la langue verbale, mais un modèle sémiotique plus général et «profond». Mais il est certain que toute l'histoire postérieure de la sémiologie de l'architecture, qui s'est beaucoup développée depuis lors, n'a pas encore répondu à de nombreuses questions qui étaient déjà posées lucidement dans ce livre. Et ce sera encore une manière d'y répondre que de reprendre les questions sous la forme qu'elles avaient ici.

U. E.

Vittorio Gregotti

Préface à l'édition française de 1982

Il y a plusieurs manières, en quelque sorte symétriques, de se relire à près de quinze ans de distance. Parfois c'est le découragement qui l'emporte, parfois au contraire on est émerveillé, plus que content, de quelque intuition étonnamment proche de la vérité des faits. Dans ce cas elle ne semble presque plus être notre produit personnel, mais plutôt appartenir aux questions qui, par leur existence, circulent et se discutent : elle est devenue un matériau commun et les propriétés n'ont plus d'importance.

À côté de ces rares fragments, il y a de nombreuses affirmations arbitraires, des tentatives avortées, le manque de clarté, les concessions aux modes culturelles, les ambiguïtés de la pensée et du désir. J'y suis pourtant particulièrement attaché parce qu'il s'agit là du terrain authentique, de la géographie laborieuse où se situe et prend son sens ce rare fragment capable d'agir, par la force de sa vérité tendancieuse, sur le terrain concret du projet architectural. Je dois en effet déclarer tout de suite que ce livre n'a jamais été pour moi un texte purement théorique ni un exercice académique ; il a eu des conséquences directes sur mon travail d'architecte. Comme l'enseignement universitaire ou l'étude de l'histoire de l'architecture, la réflexion théorique reste surtout pour moi une manière d'accumuler et d'ordonner des matériaux pour le projet architectural.

La première question que je devrais me poser ici est celle de l'influence de cette réflexion théorique sur mon travail d'architecte au cours des quinze dernières années : a-t-elle ouvert pour moi des possibilités nouvelles, de nouvelles passions ? La meilleure introduction à cette édition de mon livre aurait donc été la publication de mes travaux de ces dernières années. Ils sont aussi, que ce soit en bien ou en mal, la preuve de la valeur grande ou petite de l'effort théorique d'ordonnement et de réflexion que ce texte représente.

La théorie des matériaux de l'architecture et de la prééminence de la figure en tant que structure organisatrice était au centre de ce texte. Elle laissait toutefois ouvert le problème des hiérarchies et des choix de ces mêmes matériaux offerts à l'élaboration du projet, ne donnant que quelques indications premières.

Parmi ces matériaux (nous en avons aujourd'hui pleinement conscience) étaient incluses au premier plan les questions de la théorie et de l'histoire, soit comme hypothèses d'ordonnement de la mémoire personnelle et de groupe, soit comme histoire spécifique de la discipline, des oscillations de ses limites, de son territoire, des déplacements de son centre d'intérêt, de ses relations privilégiées avec d'autres disciplines.

Mais l'aspect physique de l'histoire est le milieu construit qui nous entoure ; il est sa manière de se transformer en choses visibles, de s'accumuler selon des épaisseurs et des significations différentes, non seulement selon les apparences mais selon la structure : le milieu est construit par les traces de sa propre histoire.

Si la géographie est donc la manière dont les signes de l'histoire se solidifient et se superposent en une forme, le rôle du projet d'architecture est de mettre au jour, à travers la transformation de la forme, l'essence du contexte environnant.

Dans les années 1963-1964, j'ai commencé à mettre ces problèmes au centre de mes réflexions sur l'architecture : une première occasion pour en expérimenter les conséquences concrètes a été la conception et la réalisation de la section introductive de la XIII^e Triennale de Milan en 1964.

Depuis lors j'ai toujours tenté de laisser ouverte (sinon cohérente) la relation entre la théorie et le travail dans un projet.

J'ai tenté par exemple de comprendre ce qu'on pouvait tirer d'une réflexion autour de l'idée même de paysage et de nature en tant qu'ensemble de toutes les choses, de leurs représentations symboliques et que souvenir de configurations passées.

Il ne s'agit donc plus de la nature comme force indifférente et indéchiffrable ni de la nature rachetée par la raison humaine ni de la nature comme devenir cohérent et reproduction des choses en tant qu'ordre divin, mais de la nature comme ensemble des choses matérielles dont l'architecture a la tâche de révéler les raisons et les relations ; donc de modifier, redoubler, mesurer, se placer, utiliser pour connaître et pour rencontrer l'environnement comme ensemble géographique de choses concrètes non séparables de leur organisation historique. Cela est possible à condition d'abandonner le terrain de la sociologie, de l'écologie et de la gestion, où l'idée d'environnement est emprisonnée, et de considérer ce dernier comme un matériau architectural. Il va de soi que cette idée d'environnement n'est pas un système où se dissoudrait l'architecture, mais au contraire un matériau riche pour le projet architectural, et même, à travers les notions de site et de principe d'enracinement, le matériau essentiel de l'œuvre architecturale.

On peut alors recourir pour l'élaboration du projet à de nouveaux principes et à des méthodes qui mettent au premier plan la stratégie de l'emplacement, la manière de se placer sur un terrain situé dans un environnement spécifique en cherchant à connaître le contexte à travers sa modification.

La « modification » est pour la langue une manière d'être du mode, c'est-à-dire de la catégorie du verbe qui définit la qualité de l'action : on dit mode subjonctif, indicatif. Elle implique donc également l'appartenance à un ensemble préexistant, la transformation qu'introduit dans tout système le changement d'une de ses parties. Par sa racine étymologique qui la relie au concept de mesure (*modus*), la « modification » rejoint enfin le monde géométrique des choses réglées. Cette modification qui transforme le lieu en chose de l'architecture fonde l'acte originel et symbolique de la prise de contact avec le sol, avec

le milieu physique, avec l'idée de nature comme totalité, à travers la construction du principe d'enracinement.

Dans une conception aussi dynamique du projet, la chose architecturale est surtout système de relations, de distances, de mesures des intervalles et non objet isolé : la spécificité de la solution est alors étroitement liée à la différence des situations. L'espace n'est donc plus conçu comme étendue uniforme et infinie, où aucun lieu n'est privilégié et où toutes les directions s'équivalent, comme dans l'espace des théories économiques ; mais plutôt comme un espace fait de différences, de discontinuités, qui sont valeur et expérience. Espace construit sur la prééminence de l'idée de lieu et de l'idée de principe d'enracinement qui transforme le lieu par le projet. «Le lieu donc, affirme Martin Heidegger, ne se trouve pas à l'intérieur d'un espace déjà donné, tel que l'espace psycho-technique, c'est plutôt ce dernier qui se développe à partir du règne du lieu.» C'est seulement par là que la notion de relation, de circuit, qui alimente aujourd'hui tout effort de refonte du projet, selon une pensée qui traverse, en architecture comme dans les arts visuels, toute la tradition du nouveau, sort de son ouverture empirique infinie pour se fixer dans la singularité architecturale, à partir du lieu. L'origine de l'architecture n'est ni dans la cabane ni dans la caverne ni dans la mythique « maison d'Adam au paradis » : avant de transformer le support en colonne, le toit en tympan, avant de poser pierre sur pierre, l'homme a posé la pierre sur la terre pour marquer un lieu dans l'univers inconnu — pour le mesurer et le modifier.

Ce qui, comme tout mesurage, demande des gestes d'une radicale et claire simplicité. Il n'y a que deux façons de se situer par rapport au contexte. D'abord, par l'imitation mimétique, l'assimilation organique, la lecture de la complexité. Ensuite par la mesure, la distance, la définition, le renversement au sein de la complexité.

Dans le premier cas, il s'agit de refléter le réel ; dans le second, de constituer un double. Cette constitution se fonde sur une série d'actes de division inquiète : dresser un mur, construire une enceinte, définir des régions, produire un intérieur articulé et dense qui corresponde à la fragmentation des comportements : un simple extérieur donne la mesure de la complexité de la grande échelle géographique

du milieu. C'est pour cela que la géographie est un matériau important dans mon travail : la géographie n'est pas la nature, c'est pour moi une notion à la fois plus terrestre et plus abstraite, touchant à la forme du lieu, aux choses dans leur cohabitation, mais aussi à ce qu'il y a en dessous, au support géologique, à une nature historiquement transformée, à une nature pensée, devenue mémoire commune par le jeu de la fréquentation. Pour construire le projet, il faut alors avant tout établir une règle : elle a à voir essentiellement avec la tradition du style et du métier, mais ce qui rend la règle vraie et architecturalement concrète, c'est le choc avec le site : ce n'est que de l'expérience du site en tant qu'environnement spécifique que naissent les exceptions qui ouvrent et forment l'architecture. Cette idée d'architecture de l'environnement est légitime à tous les niveaux, mais c'est à grande échelle qu'elle est la plus efficace et la plus pertinente.

C'est à partir de là que j'ai tenté d'orienter mon travail de ces dernières années vers des thèmes qui impliquent cette idée d'architecture du contexte et en approfondissent les conséquences sur le langage de l'architecture. Je me suis tout particulièrement occupé de l'environnement du travail dans le domaine de l'industrie, de la grande distribution et de l'université, en m'engageant, avec bonheur, dans certains grands concours, entre 1969 et 1972. Cela m'a également confronté au problème de la réalisation de grands ensembles et m'a permis de contrôler la résistance des principes et des méthodes aux chocs des réalités productives. Certes, j'ai toujours attribué une importance centrale aux questions de métier. Je pense que le cheminement laborieux du projet vers la production de l'objet architectural contribue à augmenter l'épaisseur et la profondeur de la chose architecturale, et non l'inverse : l'architecture est heureusement un fait avant d'être un moyen d'expression ; il importe donc de souligner dans le projet le caractère manuel, pratique, expérimental, ouvrier, du métier. Toutefois les questions de métier (un terme que je préfère à profession, qui n'est qu'un mode historique du métier) me sont apparues dans toute leur dramatique contradiction au niveau de l'organisation et de la production, et pas seulement de la technique, justement parce que je les considère comme un mode de réalisation d'une réflexion qui porte avant tout

sur le problème du projet et de ses transformations de méthodes et de langages dans la tradition du Mouvement moderne. Que l'on me passe cette expression « mouvement moderne » dont la valeur mythique plutôt qu'historico-critique m'est parfaitement claire.

Tout cela ne me rend pas optimiste sur le rôle et l'importance que le projet aura à l'avenir dans l'organisation sociale. Certes l'architecture, comme moment de coordination sociale et productive, a été, dans la tradition mythique du Mouvement moderne, une utopie généreuse ; tout comme le socialisme utopique, elle a engendré de nombreuses déceptions, mais aussi de grandes œuvres. Elle continue pourtant à refléter en grande partie le mythe de la coordination sociale et productive comme planification sociale, même si elle a cessé depuis longtemps de croire qu'elle la détermine.

Il faudrait toutefois s'interroger maintenant sur les qualités et les résultats de ce mythe, se demander si l'architecture, au-delà de ces tâches fatalement positives, ne doit pas introduire — et si en quelque sorte elle ne l'a pas toujours fait — les grains de poussière du doute radical au sein du mécanisme institutionnel auquel est fatalement lié le processus de sa production ; si elle ne produit pas ou ne diffuse pas toujours clandestinement une charge de pensée négative en évoquant ce qui n'est d'aucune manière présent. Cette pensée négative est aujourd'hui probablement beaucoup plus liée aux processus de représentation d'une subjectivité authentique, d'une socialité non historiciste, à un retour à la terre et au ciel, au toucher et à l'expérimentation qu'à la rationalité des programmes de coordination : il faut toutefois compter avec ces indispensables programmes ; ils sont un élément structurel du paysage social même si, comme la technologie, ils ne sont plus un mythe.

C'est bien parce que je crois, en architecture, à la nécessité d'une tension idéale que je pense que ces mythes, tant qu'ils sont restés des mythes authentiques, n'ont déterminé aucun déclin dans les instruments de la discipline : le déclin commence lorsque le mythe devient simplement un instrument pratique de l'action professionnelle sans être remplacé par de nouvelles tensions, comme cela arrive aujourd'hui ; ou bien lorsqu'il existe des tensions idéales qui ne

parviennent pas, comme c'est le cas aujourd'hui, à entrer en rapport avec la tradition de la discipline. Dans le contexte actuel, notre architecture peut tout au plus établir une distance critique par rapport à la réalité et lutter pour la maintenir, pour ne pas faire de l'utopie un abri contre les difficultés du présent, et ne pas croire dans le présent au point d'y rester irrémédiablement enlisée.

Cela renforce ma conviction que nous, architectes, ne devons pas nous laisser expulser de notre univers disciplinaire, fait de théorie et de métier ; défendre cet univers disciplinaire, c'est aujourd'hui défendre l'identité même de l'architecture. Une identité faite de raison, mais consciente des limites de la raison, des ambiguïtés et des incertitudes qui en forment l'épaisseur et la profondeur, et qui devra s'accompagner d'un regard froid sur sa morale. Une identité fondée, donc, sur la recherche de la radicalité complexe des formes élémentaires qui révèlent et cachent, dans l'exception, la présence de l'image. Une identité qui veut se fonder sur un rapport entre l'inquiétude historique et un système rigoureux d'organisation spatiale capable de mesurer les points de déplacement et les surfaces indéfinissables de cette inquiétude. Une raison consciente aussi du renversement possible de son évolution.

Ces contradictions, toutefois, ne justifient en aucune manière le défaitisme cynique ou désespéré, si répandu dans la culture architecturale de ces dernières années. Capitulation d'abord devant un formalisme moderne réduit à des codes minables de recettes linguistiques, capitulation devant la contradiction des rapports de production qui nous font souvent opter pour un professionnalisme servile ou nous retrancher dans l'utopie, l'illustration, le simple dessin ; perte de confiance dans l'action créatrice alors que, sous couvert de gestion et de défense des patrimoines historiques, le vieux conservatisme stylistique refait surface. Capitulation devant ceux qui croient que l'architecture dépend mécaniquement de la planification ou qu'elle peut se réduire à une science formalisable ; capitulation enfin devant les tentations néo-académiques ou devant une culture de masse petite-bourgeoise que les idéologies post-modernistes tentent en vain de racheter.

Avant-propos à l'édition originale

Ce livre est quelque peu contradictoire et dépourvu de systématisme. Ce n'est pas un traité, mais plutôt un exercice, quelque chose d'analogue à la construction d'un projet d'architecture : là, constamment, on ébauche et on corrige, on dresse de longues listes de problèmes à résoudre, on note, dans la marge, des solutions possibles qui voisinent avec des numéros de téléphone à ne pas oublier. Mais des traces demeureront sur le papier, pour nous rappeler ce que nous avons exploré et rejeté ; tentatives et erreurs donnent à la solution définitive son sens plein.

En outre, comme pour un projet d'architecture, je ne désire pas m'adresser aux seuls spécialistes, mais ouvrir la voie à des lectures diverses, aussi éloignées soient-elles de mes propres intentions ; je souhaiterais, pour ainsi dire, différents niveaux « d'habitabilité » de mon livre.

Les idées qu'il contient convergent à partir de tant de directions et sont si intimement mêlées à mes expériences d'architecte que je ne saurais plus en retrouver la source, en distinguer la provenance.

Je désire toutefois témoigner ma reconnaissance aux architectes Lodovico Meneghetti et Giotto Stoppino auxquels me lient des années d'expérience commune dans le travail professionnel ; aux assistants de mon cours universitaire sur les éléments d'architecture, avec lesquels j'ai discuté, avec acharnement, durant deux ans, bien des thèmes de ce livre ; enfin à mes amis de la jeune littérature italienne, car leurs idées, leurs polémiques ont été pour moi une source de réflexions souvent infiniment plus fécondes que la critique architecturale proprement dite.

Le lecteur remarquera tout au long de l'ouvrage la présence de courants d'idées différents : la pensée phénoménologique, notamment dans la version qu'en donnent Maurice Merleau-Ponty et, en Italie, Enzo Paci ; les thèses du structuralisme, en particulier les recherches faites à l'aide de cette méthode dans les domaines de la sémiologie et de l'anthropologie. J'ai adopté ici ces idées en tant que

moyens de réflexion, dans la mesure où elles m'ont paru les plus aptes à faire avancer la recherche architecturale, au-delà des faits de l'architecture elle-même, qui demeurent au centre de mon expérience.

Je me rends bien compte que ces idées représentent des thèses et des questions qui sont difficilement conciliables, souvent même opposées. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est d'une part de contribuer à ce débat avec le matériau spécifique de l'architecture, et d'autre part de vérifier que les hypothèses présentes dans ce livre ont fait resurgir des problèmes qui sont, à mon avis, décisifs pour la culture moderne, et surtout pour le sens qu'a l'architecture dans cette culture.

Chapitre premier

Les matériaux de l'architecture

1

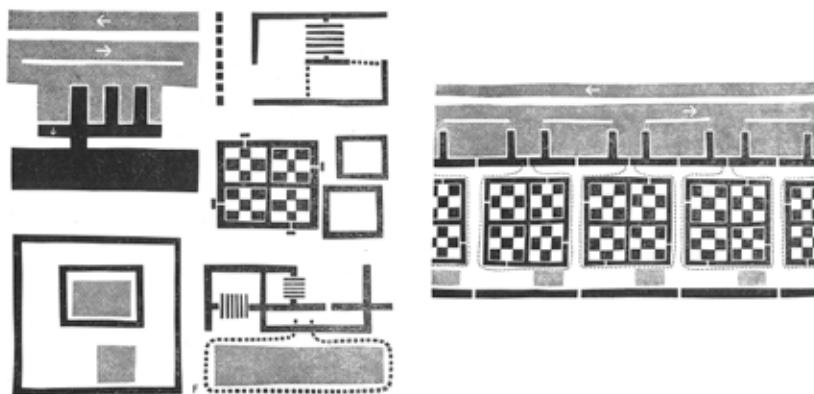
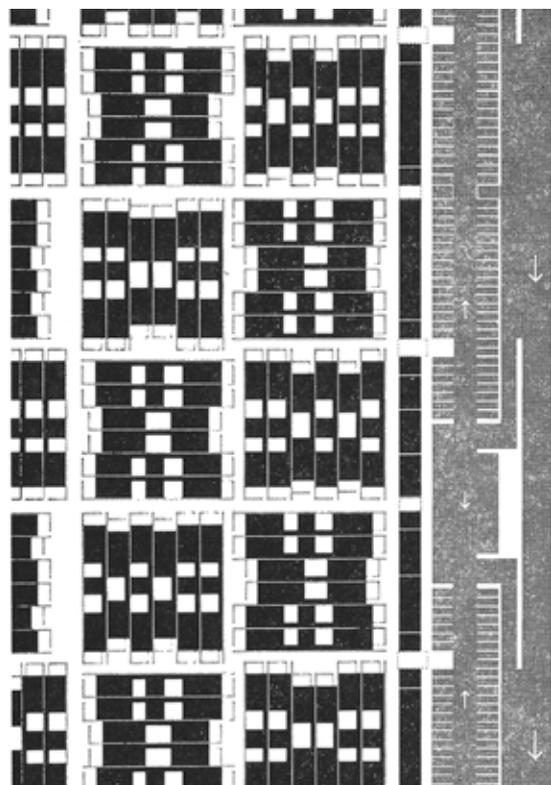
Le projet d'architecture

Comme l'affirme Norman Brown dans son livre sur la signification psychanalytique de l'histoire, le processus historique repose sur le désir humain de devenir autre que ce que l'on est. L'histoire se fait par-delà notre volonté, non pas par la « ruse de la Raison », mais par la « ruse du désir¹ ». Je ne crois pas que l'on puisse parler de projet sans parler de désir : le projet est la façon dont nous essayons de satisfaire notre désir.

Le mot projet implique toutefois l'idée d'une distance entre le désir et sa satisfaction, d'un long effort pour organiser, en vue d'un but, une série de phénomènes, à un moment précis du processus historique. Ce but doit se concrétiser, devenir présence et signification, pour se transformer à son tour en matière capable de se recharger de sens en fonction d'un nouveau désir.

Du point de vue de l'architecture, le projet est la façon dont sont organisés et fixés, au sens architectural, les éléments d'un problème donné. Ces éléments ont été choisis, élaborés et chargés d'intentionnalité par le procès de composition, ce qui institue entre eux de nouvelles relations dont le sens général (structurel) appartient finalement à la « chose » architecturale, à ce nouvel objet que nous avons construit par l'intermédiaire du projet.

L'activité projectuelle n'est pas réservée au seul architecte. Cela intéresse tout ce qui implique une exécution dans le temps, tout ce qui se fait et se prévoit suivant une direction déterminée et, dans le cas de l'activité artistique, toute opération qui s'autoconstitue comme signification. On peut faire le projet d'une école, d'une voie de chemin de fer, d'une calculatrice, ou bien d'une recherche ou d'une loi ;



Serge Chermayeff et Christopher Alexander : Tentative d'application de l'ordinateur à l'élaboration du projet d'un secteur d'habitat urbain. Groupes de relations obtenues en introduisant dans l'ordinateur 33 données choisies, et plan schématique de projet.

Extrait de Serge Chermayeff et Christopher Alexander, *Intimité et vie communautaire* [1963], Paris, Dunod, 1972.)

de l'efficacité⁴. Jusqu'à présent la rationalisation de ces efforts a pu exploiter le patrimoine des techniques d'organisation du travail, développé par près de cent ans d'expérience industrielle. Ce sont ces mêmes techniques de rationalisation qui doivent aider à clarifier le problème de l'exécution grâce à la série de solutions sectorielles déjà produites par l'organisation industrielle de la production : coordination des modules, industrialisation des chantiers, préfabrication, méthode PERT, etc.

Enfin, du point de vue de l'utilisation du service et de sa flexibilité dans le temps, peuvent concourir à la rationalisation du projet tous les systèmes de liaison avec la demande (recherches de préférences, de motivations, etc.), de contrôle ergonomique, de calcul en termes de rapport coût-bénéfice des choix, de rationalisation du rapport forme-finalité, etc.

Ce rapport entre projet d'architecture et recherche scientifique comporte donc deux aspects : la rationalisation des méthodes de production du projet et le traitement scientifique des connexions internes et externes du projet. Ces deux aspects présupposent que la recherche scientifique se développe en architecture indépendamment du projet, celui-ci pouvant être considéré, pour sa part, comme l'une des formes possibles et sans doute privilégiées de recherche architecturale.

En revanche, il semble que, par la seconde attitude que nous avons décrite, on puisse faire porter les instruments de contrôle sur la production du projet d'architecture considérée comme opération artistique au niveau de la signification.

⁴ La crise du rapport traditionnel entre professionnel et client est évidente depuis plusieurs années. La structure de la profession y répond soit par la constitution d'équipes professionnelles étroitement spécialisées (des spécialistes en écoles, en hôpitaux, etc.), soit en augmentant la dimension des agences et en spécialisant les compétences à l'intérieur de celles-ci. Le *consulting*, autre organisation possible, a eu une diffusion et une application importantes dans les problèmes de transformation intégrale de vastes territoires. Il s'agit de structures largement interdisciplinaires, pourvues d'équipes fixes, et en relation, le cas échéant, avec des experts extérieurs. Le succès de ces structures est lié aussi au fait qu'elles offrent une garantie technique aux pays en voie de développement vis-à-vis des systèmes d'emprunt internationaux. Un autre système de production projectuelle tend à converger, surtout dans le cas d'une demande publique, avec les organismes universitaires. Tout en présentant de gros risques, et d'abord celui de verser trop rapidement dans l'instrumentalisme, cette solution offre certainement aussi de remarquables avantages et la garantie de réponses adéquates aux problèmes posés, de même qu'elle permet l'échange direct entre les expériences de recherche dans les domaines de la théorie et du projet.

traités écrits par les architectes les plus importants de l'âge baroque : Francesco Borromini, Guarino Guarini, Bernardo Antonio Vittone¹¹.

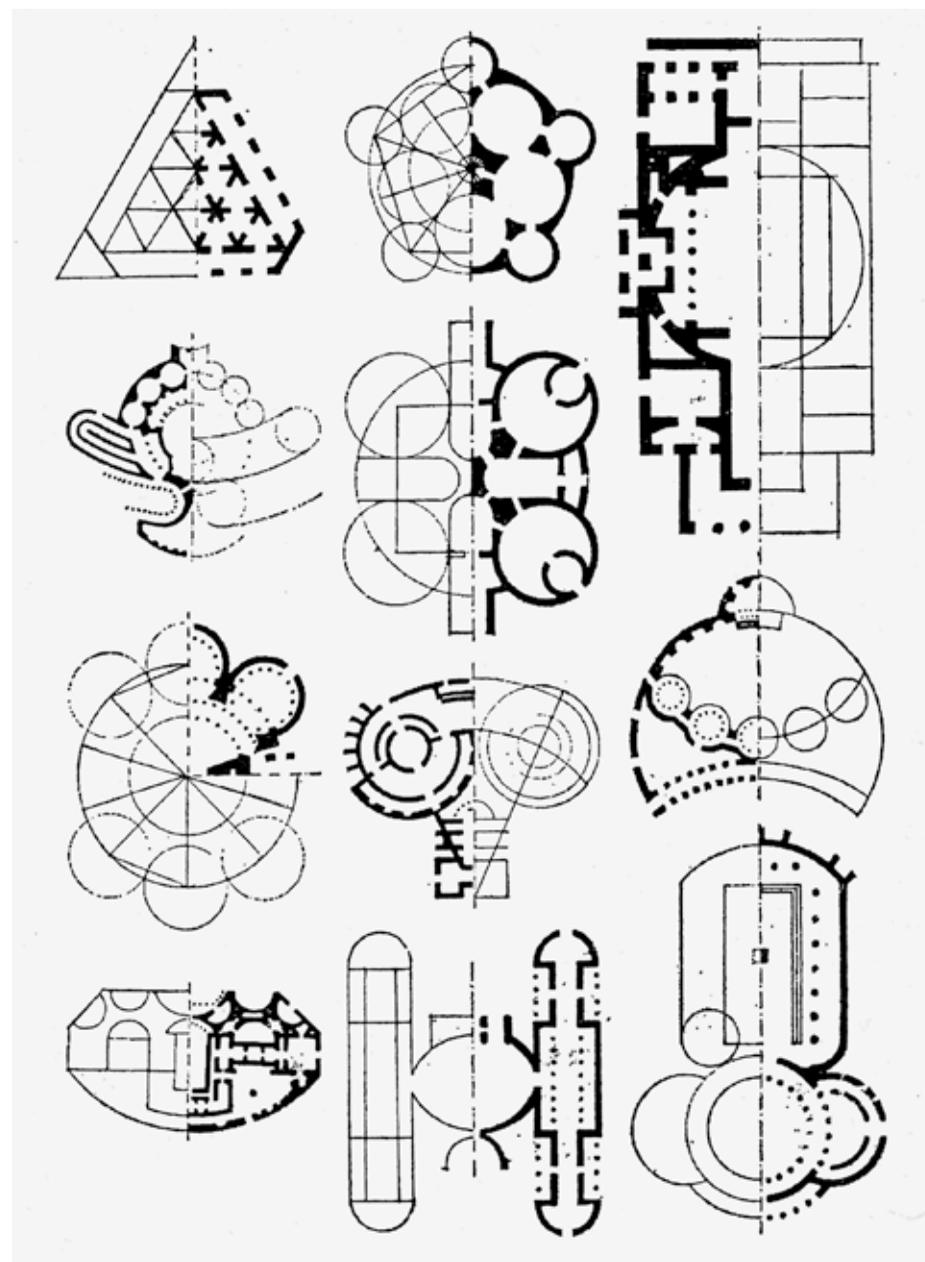
Parallèlement, le principe de subdivision de l'espace est lui aussi relativisé ; une nouvelle structure de l'espace, polycentrique, reflète la révolution copernicienne, la méthode expérimentale de Galilée, la découverte des géométries projectives. Mais le nouveau pas, fondamental peut-être, pour les théories et les pratiques du projet à l'âge baroque, est le rapport qui s'établit entre l'architecte, la ville et la nature : la négation du rapport monument/tissu, l'exaltation du morcellement urbain et l'intérêt pour la scénographie en sont, en quelque manière, les effets secondaires. La nature (dans ce paysage concrètement matériel) devient l'un des éléments dialectiques de la structure de la ville baroque, l'un des éléments avec lesquels l'architecte devra dorénavant se mettre en rapport.

Schématiquement, trois groupes de traités président à la formation des paramètres du projet à l'époque néo-classique. Le groupe des textes écrits entre 1760 et 1762 par Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, Raffaello Mengs et Piranèse ; ceux de Francesco Milizia et de Carlo Lodoli, entre 1781 et 1786 ; enfin, ceux des architectes de la Révolution française, au début du XIX^e siècle¹².

Se développe ainsi un type de manuels, distinct des traités, qui prennent une valeur théorique et morale en présentant l'architecture comme un service civique. Concevant la rationalité comme distinction et se fiant à l'analyse par éléments, la linguistique classique se donne comme instrument syntaxique fondamental, universel, tout en restant disponible pour des usages combinatoires. L'idéologie constituera l'autre paramètre de contrôle de la validité du projet : idéologie révolutionnaire et idéologie conservatrice se retrouvent dans la syntaxe néo-classique où elles proposent, au

¹¹ Francesco Borromini, *Opus architectonicum*, Rome, 1735 ; Guarino Guarini, *Architettura civile* (posthume), Turin, 1737 ; Bernardo Antonio Vittone, *Istruzioni elementari per l'indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, Lugano, 1762.

¹² Johann Joachim Winckelmann, « Notre aptitude naturelle à connaître le beau », in *Recueil de différentes pièces sur les arts*, Paris, 1786 ; *Histoire des arts de l'antiquité*, Paris, 1798 ; Raffaello Mengs, *Réflexions sur la beauté*, Paris, 1786 ; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [1856], Paris, Hermann, 1990 ; Andrea Memmo, *Elementi dell'architettura lodoliana, ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, Rome, 1786 ; Francesco Algarotti, *Saggio sopra architettura*, 1756 et *Lettera sopra architettura*, 1742 ; Francesco Milizia, *Principi di architettura civile*, Bassano, 1813.



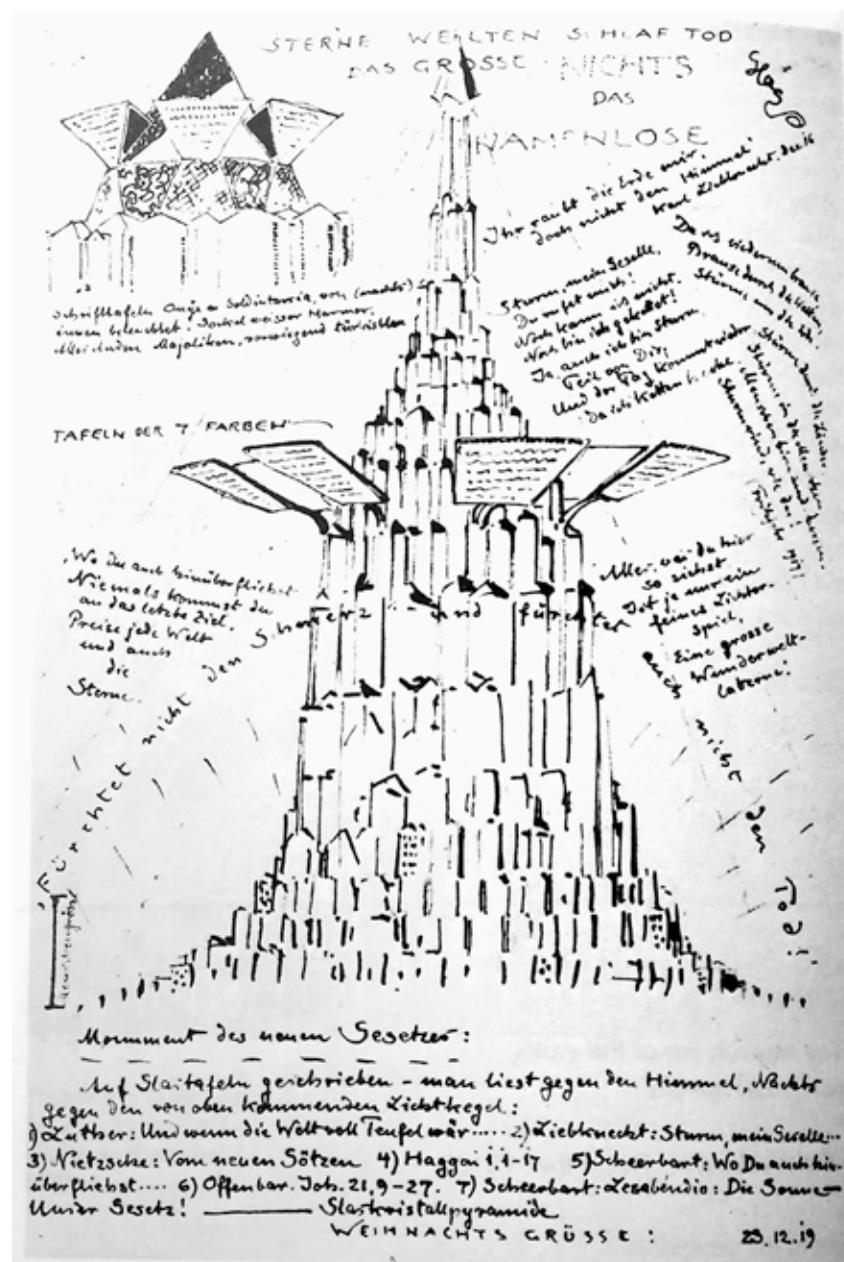
Giovanni Battista Piranèse : Schémas pour servir à la composition de plans d'architecture (1765 ?).

Il y a enfin des éléments du paysage qui, par leur prééminence et leur localisation par rapport au milieu environnant, ou par leur caractère exceptionnel, prennent une densité de signification particulière. Les éléments totémiques naturels, l'atoll volcanique, l'acropole, le noyau d'un système radial de routes sont les objets par lesquels la raison mythologique et la raison technologique ont institué et distribué leurs significations. Aujourd'hui, elles dépendent surtout de l'usage public des lieux, de ce que la culture de masse y projette, car l'usage change leur sens traditionnel. Une analyse de notre modèle de culture, conduite selon d'autres schémas plus vastes et plus modernes, pourrait probablement mettre à jour de nouveaux éléments utiles pour proposer des valeurs de référence à la lecture et à la structuration formelle. Pour ce qui est, par exemple, de l'analyse des mythologies contemporaines et de leurs connexions avec les attributions sémantiques de la forme, nous pourrions peut-être découvrir un vaste champ d'images nouvelles et même d'ensembles environnementaux fonctionnellement actifs qui attendent un nom et une figure, sur lesquels projeter un travail de structuration formelle.

10 Les possibilités de dessin à l'échelle géographique

Mais quand on parle de dessin ou d'invention géographique, quelle est la limite temporelle et spatiale de leur possibilité de réalisation ? De quelle nature doit être un tel dessin pour rencontrer le processus de croissance et de substitution par déplacements infinitésimaux par lequel le monde vivant des choses se transforme ? En quel sens les opérations figurales, spécifiques de ce niveau dimensionnel, se distinguent-elles de celles qui sont liées à la tradition du Mouvement moderne en architecture ? Ou mieux, quels sont les éléments, parmi ceux que nous reconnaissons comme structuraux dans cette tradition, qui nous semblent récupérables comme valeurs pour les opérations qu'institue notre hypothèse de travail ?

Cette possibilité de dessin ne se laisse sans doute plus reconnaître en des termes traditionnels, et nous devons à l'avenir tenir compte d'instruments de projet qui symbolisent largement les processus d'autodétermination par stratification des impulsions, ou



Bruno Taut : Dessin illustrant une des lettres utopiques (Gläserne Kette), 23 décembre 1919.

le cadre de validité de ce processus et de cette méthode et en interdit le simple transfert. Ajoutons que l'intérêt pour le processus est une façon classique de s'intéresser à la structure (qu'elle soit consciente ou inconsciente) de celui qui agit et qui se réalise en tant qu'individu, dans sa rencontre avec le monde ; de s'intéresser à la structuration de la mémoire et de l'imagination collectives des groupes, qui se traduisent à travers l'architecture dans des stratifications de l'environnement physique. L'histoire devient ainsi histoire d'elle-même (et pas seulement du groupe social), non comme personnalité artistique, mais dans sa formation et sa recherche des racines de l'être et de l'agir humains ; l'histoire apparaît donc comme confrontation possible entre l'histoire de l'environnement physique et l'histoire même de l'homme.

Une dimension inexplorée (importante pour l'instauration de nouvelles relations) de l'histoire de l'architecture s'ouvre alors : nous sommes nous-mêmes moment et expérience historique ; nulle psychologie, ici, mais un dévoilement progressif du mode selon lequel la structure du sujet modifie et connaît le monde en le désirant¹⁹.

¹⁹ Ce texte est, d'une certaine façon, traversé par des années de polémiques sur le sens de l'histoire et sur la récupération de la dimension créative de la mémoire ; de ces discussions, l'architecture italienne a été la protagoniste, et notamment la revue *Casabella*, n° 210 (1956) à 251 (1961). Je voudrais renvoyer à mon texte paru dans le n° 251 de *Casabella*, p. 16-19, où je faisais le point sur l'expérience réalisée.

Chapitre quatrième

Type, usage, signification

1

Complexité structurelle et fonctionnelle des types

L'idée de typologie a été largement utilisée en architecture depuis plusieurs siècles, surtout dans les traités où l'on a tenté, pour des raisons à la fois pratiques et théoriques, de mettre en ordre les expériences, de systématiser la matière de notre discipline. Cette notion de typologie renvoie cependant à une idée plus vaste, indépendante de l'organisation de notre discipline, mais liée plutôt à l'utilisation générale du concept de type¹. Le type peut se définir, en un sens très général :

A) comme modèle dont sont tirés copies et schémas de comportement (dans la mesure où il résume les traits caractéristiques d'un groupe de phénomènes) ;

B) comme ensemble de traits caractéristiques dont la découverte au sein d'un phénomène permet la classification².

Dans tous les cas, le concept de type vise à ordonner l'expérience selon des schèmes qui la rendent opératoire (sur le plan de la connaissance et de la construction) en réduisant à un nombre fini de cas l'infinité des phénomènes possibles. De nombreuses disciplines, des mathématiques à la sociologie, font un ample usage du concept de type. En architecture, une première notion de type, plus étroitement liée à la forme, désigne la quasi-forme d'un phénomène, dont les caractéristiques sont proches de l'institution (sinon de l'invention) de l'organisme ; tandis qu'une autre notion de type, proche de l'idée de classification des relations instituées, est plus éloignée, au contraire, de l'idée de forme. Le même phénomène peut être ramené

à des schèmes typologiques divers selon la façon dont on analyse ses relations constitutives internes et référentielles, selon l'utilisation que l'on veut en faire.

On ne peut méconnaître par exemple l'importance que l'étude des types (réduction du phénomène à un schème relationnel invariant) revêt dans le projet pour l'élaboration des méthodes de numération et la réduction à des algorithmes des données d'un projet afin d'en définir les conditions optimales ; en outre, le projet, pour se faire opératoire, recourt à la notion de type comme modèle et comme classification. À partir du concept de réalité physique de l'environnement (comme matière utilisable pour l'architecture — concept auquel je reviens souvent), la réduction typologique permet d'analyser cette matière sous deux aspects que nous appellerons, selon la terminologie adoptée par Abraham A. Moles pour les problèmes de design, la complexité fonctionnelle et la complexité structurelle d'un phénomène donné³. Sont réductibles à la seconde toutes les relations qui président de l'intérieur à la construction de l'objet comme organisation des relations linguistiques et des relations technologiques selon des types.

À ce même groupe se rattachent par exemple les tentatives d'analyse sémiologique de la forme architecturale portant sur les aspects syntagmatiques et paradigmatiques (ou associatifs) déjà cités⁴. Au premier, toutes les relations externes de l'objet, les principes d'usage et de manipulation en vue desquels l'objet se constitue comme « moyen pour », comme instrument. Le concept de type (qu'il soit structurel ou fonctionnel) conduit ensuite, à travers les diverses échelles dimensionnelles, à fonder une série possible de strates qui interagissent, et dont la relation pose des problèmes spécifiques : ainsi par exemple de la typologie du bâtiment par rapport à la typologie urbaine.

¹ Je me réfère ici à la notion de « type » en sociologie, et notamment au débat sur les diverses thèses d'Émile Durkheim (*Les Règles de la méthode sociologique*, 1895) concernant le type en tant que moyenne d'un relevé statistique, ainsi qu'à Max Weber, qui avance l'hypothèse de « l'idéal-type » comme référence conceptuelle. Ce débat sur la théorie des types m'a servi à clarifier une alternative sur l'usage de l'idée de type, qui me semble particulièrement importante pour l'architecture. Je me suis également appuyé sur le *Traité de sociologie* (anthologie sous la direction de Georges Gurwitsch, Paris, Puf, 1958), notamment ses deux premiers chapitres.

² Francesco Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, Milan, 1934 (entrée « Tipo »).

³ Abraham A. Moles, *La Création scientifique*, Genève, Kister, 1957 et *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, Flammarion, 1958.

⁴ Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964, p. 116 sq.

Nous disons interaction parce qu'on ne peut jusqu'à présent parler en architecture (comme c'est au contraire le cas dans les classifications de type zoologique) d'une pyramide de classes interdépendantes, et parce que les diverses classes de types induites par les différents niveaux dimensionnels n'ont pas de rapport causal.

Ainsi nous pouvons parler de types de milieu géographique, de types de structure agraire du sol, de types d'utilisation fonctionnelle, de types de région formelle, de types d'environnement, de types de tissu urbain, de types de villes, de types de bâtiments, de types de biens de consommation, etc. Mais on peut coiffer chacun de ces types d'ordonnances typologiques, ou remonter à divers idéaux-types ; il est nécessaire, en outre, de considérer l'ensemble des classes de types qui peuvent concerner un phénomène comme les éléments constitutifs d'un organisme-type configurable.

Avant de poursuivre, il nous faut éclaircir un autre point : celui de la morphologie des types, en entendant par « forme » du type l'aspect de ses relations structurelles.

Comment passe-t-on d'un type à un autre ? En partant de la subdivision que nous avons proposée entre organisation structurelle et organisation fonctionnelle du type, on peut établir une sorte de gradation, qui va du plus interne, avec les éléments de la typologie linguistique qui sont les plus aptes à la construction des règles morphologiques relativement autonomes, au plus externe, avec les types de technologie, d'agrégation des fonctions, de relation d'usage, jusqu'à des éléments qui sont toujours plus étroitement liés à des motivations externes et qui sont difficilement réductibles à des schèmes de comportement capables d'une autonomie morphologique.

De plus, la réponse concernant la morphologie dépend de la plus ou moins grande généralité de la définition du type entendu comme modèle ou classe ; elle dépend, enfin, de la réduction de l'expérience que le type a opérée.

La réponse la plus générale est donnée par le rapport entre le type comme schéma et l'expérience des phénomènes.

Chaque fois que l'invariant typologique excède (en raison des transformations des conditions historiques) le phénomène, s'institue une différence, une tension avec la réalité, qui se résout dans la construction d'un nouveau type élaboré à partir d'un nouvel examen de la réalité dont la schématisation typologique existante fait partie. Le passage d'un type à un autre s'effectue par conséquent en revenant à la complexité des phénomènes pour les ordonner à nouveau. Mais cet

ordonnement, nous l'avons vu, peut se faire dans deux directions : il est soit la construction, le choix d'un idéal-type de relations entre les phénomènes, soit une classification, c'est-à-dire une réduction des phénomènes à des schèmes utilisables. Dans le premier cas, les types tendent à coïncider avec la singularité du phénomène et ils ont toutes les caractéristiques de l'objet formé ; dans le second, ils ont la neutralité illusoire d'une classification technique. Mais on pourrait concevoir une troisième notion de type et la penser comme structure orientée, champ des possibles, qui réunirait l'instrument opératoire et le choix du sens.

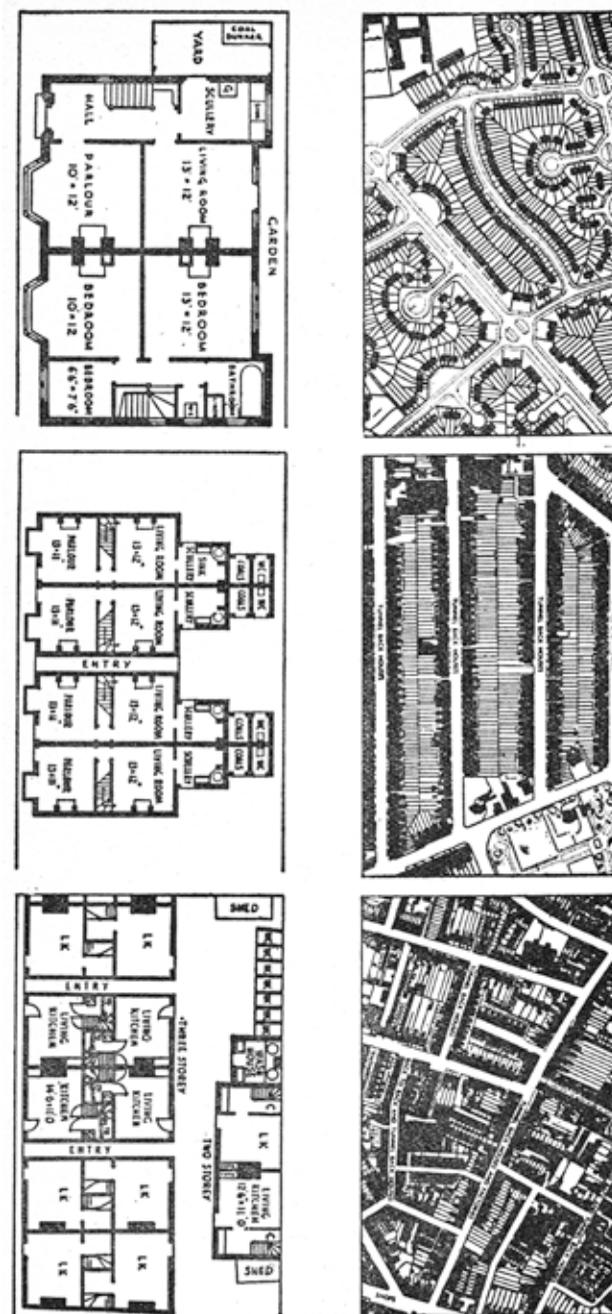
La discipline qui discute, classe et fonde les types (la typologie) se constitue donc dans l'ensemble de ses résultats et de ses méthodes comme une sorte de matière riche pour l'architecture.

En particulier, à l'acception limitative de la typologie comme complexité fonctionnelle de la matière architecturale on peut ramener tout ce qui concerne, d'un point de vue strictement architectural, les nécessités de l'usage : relevé du besoin, analyse de la condition d'efficacité du service, classification des expériences accomplies, méthodes de contrôle des résultats.

Nous n'étudions pas ici les caractéristiques dimensionnelles et distributives des différents types ; nous recherchons plutôt comment elles définissent un champ de contraintes et de possibilités pour l'organisation significative du projet ; nous recherchons comment cette question a été formulée dans les recherches et la représentation, et quelles transformations elle connaît à l'heure actuelle.

2 Le type dans la construction

Partons, par commodité, d'un exemple dimensionnel immédiatement perceptible pour tous : le domaine de la construction. Que signifie alors le « type » ? Quand nous parlons d'hôpitaux, d'écoles, d'églises pour désigner un fait spécifique de l'architecture, nous opérons une généralisation et une schématisation qui se réfèrent précisément au type dans la construction. C'est-à-dire qu'une certaine série de fonctions de l'habiter humain (dans le sens général que nous avons donné à ce mot jusqu'ici) se sont unies selon leur organisation réciproque et de leur signification d'après une certaine agrégation dont l'« habit » se nomme école, hôpital, etc. Nous parlons d'un ensemble de



Birmingham. Types de logements et leurs agrégations, selon les règlements d'urbanisme, dans différents secteurs de la ville (de la banlieue vers le centre) dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Table

<i>Umberto Eco</i>		
Préface		5
<i>Vittorio Gregotti</i>		
Préface		11
Avant-propos à l'édition originale		18
<i>Chapitre premier</i>		
Les matériaux de l'architecture		21
1	Le projet d'architecture	21
2	Autonomie de la phase du projet	22
3	Architecture et méthode scientifique	24
4	Modèle et utopie	29
5	Formation et transformation du projet	31
6	L'organisation des données	34
7	Le problème de la signification	35
8	Le projet d'exécution	38
9	Les instruments de contrôle du projet	40
10	Schéma du développement des théories relatives au projet	42
11	L'habiter comme essence	54
12	Spécificité de la matière architecturale	56

13	L'environnement total	57
14	Spécificité des niveaux dimensionnels	58

Chapitre deuxième

	La forme du territoire	65
1	La géographie du paysage	65
2	Le paysage comme objet esthétique	68
3	Les théories sur les aspects formels de la ville	72
4	Une interprétation sémiologique	78
5	Dynamique morphologique du territoire	80
6	La tradition du Landscape et la défense du paysage	82
7	La figure du territoire et la tradition disciplinaire architecturale	88
8	Problèmes de lecture des ensembles environnementaux	92
9	Catalogue des approches formelles	97
10	Les possibilités de dessin à l'échelle géographique	100
11	Architecture, environnement, nature	103

Chapitre troisième

	Architecture et histoire	107
1	Le point de vue architectural	107
2	Historicité des matériaux de l'architecture	119
3	Architecture et histoire de l'architecture	124
4	La formation des catégories de jugement	125
5	La formation du concept de rationalité en architecture	129

6	La notion de fonctionnalité	132
7	Histoire et projet	136
8	La tradition du Mouvement moderne	138
9	Recherche de l'essence de l'architecture et utilisation de l'histoire	141

Chapitre quatrième

	Type, usage, signification	145
1	Complexité structurelle et fonctionnelle des types	145
2	Le type dans la construction	148
3	La sémantique du type	153
4	Crise et transformation du type	155
5	Le problème de la technique	158
6	Les techniques du bâtiment	162
7	Technique et production du bâtiment	165
8	Nouveau concept de qualité technique	168
9	Usage et utilisabilité	169
10	La sémantique de l'usage	171
11	Complexité et complication	176

collection eupalinos

série architecture et urbanisme

derniers titres parus :

Isabelle Chesneau (dir.)

La ville mot à mot

Lisa Heschong

Architecture et volupté thermique

Olivier Chadoin

Sociologie de l'architecture et des architectes

Véronique Biau

Les architectes au défi de la ville néolibérale

Eugène Viollet-le-Duc, Ferdinand de Guilhermy

**Description de Notre-Dame,
cathédrale de Paris**

Francesco Tonucci

La ville des enfants

Pour une [r]évolution urbaine

Otto Wagner

Architecture moderne et autres textes

Céline Bonicco-Donato

Heidegger et la question de l'habiter

Une philosophie de l'architecture

Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson

Le Style international

Frank Lloyd Wright
Testament

Mario Botta
Éthique du bâti

Joseph Rykwert
La maison d'Adam au paradis

Henri Raymond
L'architecture, les aventures spatiales de la raison

Giulio Carlo Argan
Walter Gropius et le Bauhaus

Louis I. Kahn
Lumière blanche, ombre noire
Entretiens

Rem Koolhaas
Vers une architecture extrême
Entretiens

Santiago Calatrava
Force, mouvement, forme
Entretiens

Lewis Mumford
Technique et civilisation

Bruno Zevi
Le langage moderne de l'architecture
Pour une approche anticlassique

Thierry Vilmin
L'Aménagement urbain
Acteurs et système

Robert Venturi, Denise Scott Brown
Vu depuis le Capitole et autres textes

Virginie Picon-Lefebvre, Cyrille Simonnet
Les architectes et la construction
Entretiens avec Paul Chemetov, Henri Ciriani, Stanislas Fiszer, Christian Hauvette, Georges Maurios, Jean Nouvel, Gilles Perraudin, Roland Simounet

Colin Rowe
Mathématiques de la villa idéale et autres textes

Jean-Charles Depaule
À travers le mur

Guy Tapie
Sociologie de l'habitat contemporain
Vivre l'architecture

Mario Salvadori, Matthys Levy
Pourquoi ça tombe ?

Jane Jacobs
Déclin et survie des grandes villes américaines

Aldo Rossi
Autobiographie scientifique

Raymond Unwin
Étude pratique des plans de villes
Introduction à l'art de dessiner les plans d'aménagement et d'extension

Mario Salvadori
Comment ça tient ?

Peter Collins
L'architecture moderne
Principes et mutations, 1750-1950

Véronique Biau et Guy Tapie (sous la direction de)
La fabrication de la ville
Métiers et organisations

Philippe Panerai, Jean Castex, Jean-Charles Depaule
Formes urbaines, de l'îlot à la barre

Philippe Panerai, Jean-Charles Depaule, Marcelle Demorgon
Analyse urbaine

David Mangin, Philippe Panerai
Projet urbain

Bernardo Secchi
Première leçon d'urbanisme

Reyner Banham
Los Angeles