

Textes en français

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 9: **Die Öffnung - ein Bauteil = L'ouverture - un élément de construction = The aperture - a building component**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

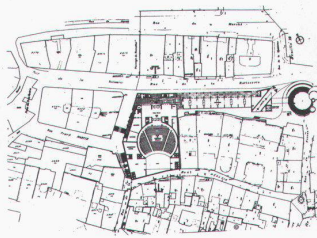
Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Richard Quincero

De Céard à C'Art: la dernière chance?

Voir page 6



Au cœur de Genève, entre la vieille ville et la zone commerçante des rues basses, un terrain est vide depuis cinquante ans. Il résulte d'un «curetage» du début du siècle, réalisé dans un double souci hygiéniste et monumental: la destruction «d'îlots insalubres» devait dégager la plus vieille muraille de la haute ville, relue comme une «Acropole»². Sur le nouveau tracé des rues, on a reconstruit un cinéma baptisé, à la mode exotique des années trente, Alhambra, et... l'opération s'est arrêtée là. Aujourd'hui encore la très respectable rue Calvin s'interrompt sur un terrain vague. Au pied des murailles un no man's land sert de couloirs aux rues basses, occupé par un petit parking et un baraquement provisoire.

La situation met dans l'embarras les défenseurs de l'histoire: le seul «patrimoine» restant est le cinéma Alhambra de l'entre-deux-guerres, qui commémore la disparition de l'ancienne ville à jamais perdue. Faut-il le maintenir, ce qui fragmente le site en deux périmètres étroits, exigus? Ou le démolir, libérant un site large à l'articulation de la haute et de la basse ville?

L'opération voisine de la Péllisserie, combinant restauration et réinvention d'un îlot³, a montré qu'il est toujours plus facile de conserver que de démolir. Les défenseurs du patrimoine prennent parti pour la conservation du cinéma Alhambra. Après plusieurs études, le Département des travaux publics retient l'option et ouvre un concours pour aménager l'un des deux sites restants.⁴ Le débat est relancé à l'intérieur du concours par l'équipe Brunoni, Guex-Kirchhoff, de Freudenreich, qui pré-

sente un projet hors programme, supposant la démolition du vieux cinéma. Dans la grande tradition des «hors-concours», ce projet-message mérite mieux que l'achat auquel il s'est lui-même condamné.⁵

Fidélité historique oblige: la topologie du projet recompose l'îlot démolí il y a cinquante ans, dont témoigne le plan Céard de 1837. Elle n'annule pas pour autant l'acquis des démolitions du début du siècle: le spectacle de la plus vieille muraille de Genève est restitué au centre de l'îlot, depuis la façade transparente et introvertie d'un musée (C'Art) occupant le bas de la pente (et bénéficiant ainsi du soleil). Le besoin existe: il y a des années qu'une Association pour un Musée d'Art Moderne (AMAM) cherche un site pour doter Genève d'un lieu culturel contemporain digne de sa réputation.⁶ Entre musée et muraille, la cour se prête à des expositions en plein air; en dessous une grande salle de spectacles, qui manque également à Genève, se loge facilement dans la pente, remplaçant avantageusement le vieux cinéma. Au-dessous encore, il y a place pour des parkings en sous-sol, en quantité qui reste à préciser.

Le projet est donc d'abord une proposition de programme, tentant de «remettre l'église au milieu du village»: en perdant l'Alhambra des années trente, Genève pourrait gagner un grand musée contemporain en pleine ville (Centre-Arts), comme Beaubourg à Paris ou le MOMA à New York. C'est aussi une belle démonstration «d'art urbain»: la barre étroite du nouveau musée mettrait en valeur une place piétonne voisine pour l'instant dépeuplée; des arcades rétabliraient un parcours continu entre les rues basses et la haute ville, où des logements sont prévus conformément au programme du concours.

L'avenir dira le destin ultérieur de cette «occasion à ne pas gâcher». Elle a déjà un effet immédiat: montrer que le projet architectural peut être un outil de communication efficace dans un débat social réel. Les rapports entre les architectes et le grand public ont longtemps été, dit-on, empoisonnés: serait-ce un nouveau signe que, décidément, les choses changent à Genève? R. Q.

Notes

- 1 L'histoire de ce curetage est résumée dans deux cartes (1900 et 1930) publiées par le Centre de recherche sur la rénovation (CRR, Ecole d'architecture de l'Université de Genève), dans *Werk-Archithese* 15-16, mars/avril 1978; p. 22 (fig. 28/29).

2 Armand Brulhart - Naissance du concept de vieille ville au XIXe siècle à Genève - *Genava*, tome XXVII, 1979; pp. 7-32.

- 3 Architectes J. Cerrutti et J. Farago. Cet antipastiche récompensé par le Prix Interassar 1983 a été abondamment publié à partir de 1979 (*Werk-Archithese* 25-26, janvier/février 1979), donnant naissance à un dossier de presse riche d'enseignement.
- 4 Il faut saluer le courage du Département des travaux publics, qui a accepté d'ouvrir un concours public souhaité par l'Interassar sur ce sujet délicat.
- 5 Les résultats complets du concours sont: 1er prix ex aequo: a) H. Dessimoz et S. Heinzmann (collab. S. Heinzmann); b) S. J. Bendahan et R. Schwerz; c) A. Milone (collab. M.-C. Ducrey); 4e prix: Schneebeli, Lepori, Obergfell, Thomaidès; 5e prix: Belaieff-Ravarino; 6e prix: F. Maurice, J. M. Comte, C. Maurice, O. Thurnhauer. Achat: U. Brunoni, Guex-Kirchhoff, G. de Freudenreich.
- 6 Il était envisagé dernièrement d'installer le Musée d'Art Moderne dans une usine désaffectée du quartier de Plainpalais (terrains de la SIP). Le site de l'Alhambra, plus central, proche des zones piétonnes et du lac, serait évidemment beaucoup plus favorable.

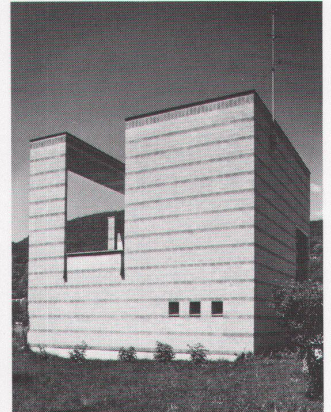
Anmerkungen

- 1 Die Geschichte dieser Kürettage ist in zwei Karten zusammengefasst (1900 und 1930), veröffentlicht vom Forschungszentrum über die Erneuerung (CRR, Architekturfakultät der Universität Genf), in *Werk-Archithese* 15-16, März/April 1978, S. 22 (Abb. 28-29).
- 2 Armand Brulhart - Entstehung des Altstadt-konzepts von Genf im XIX. Jahrhundert - *Genava*, Band XXVII, 1979, S. 7-32.
- 3 Architekten J. Cerrutti und J. Farago. Dieses 1983 mit dem Interassar-Preis ausgezeichnete Anti-Pasticcio wurde ab 1979 ausführlich veröffentlicht (*Werk-Archithese* 25-26, Januar/Februar 1979), womit ein lehrreiches Pressepapier entstand.
- 4 Man muss den Mut des Amts für öffentliche Bauvorhaben begrüßen, das bereit war, einen von Interassar gewünschten Wettbewerb über dieses delikate Thema auszuschreiben.
- 5 Die vollständigen Ergebnisse des Wettbewerbs sind: 1. Preis ex aequo: H. Dessimoz und S. Heinzmann (Mitarb. S. Heinzmann); S. J. Bendahan und R. Schwerz; A. Milone (Mitarb. M.-C. Ducrey); 4. Preis: Schneebeli, Lepori, Obergfell, Thomaidès; 5. Preis: Belaieff-Ravarino; 6. Preis: F. Maurice, J. M. Comte, C. Maurice, O. Thurnhauer. Ankauf: U. Brunoni, Guex-Kirchhoff, G. de Freudenreich.
- 6 Es war kürzlich beabsichtigt worden, das Museum für Moderne Kunst in einer nicht mehr benutzten Fabrik im Plainpalais-Viertel (Gelände der SIP) unterzubringen. Das Grundstück des Alhambra, zentraler, nahe den Fußgängerzonen und dem See, wäre eindeutig viel vorteilhafter.

Paolo Fumagalli

Intérieur contre extérieur

Voir page 7



Ce n'est, en fait, qu'indirectement que la génération des architectes formés après 1975 a pu connaître les grands maîtres de l'architecture moderne: Wright est mort en 1959, Le Corbusier en 1965, Mies van der Rohe en 1969, Kahn en 1974 et Aalto en 1975. Certes, si ces jeunes architectes ont présent à l'esprit leurs œuvres, pour eux, cependant, elles appartiennent à l'histoire et n'alimentent plus l'actualité du débat architectonique. Elles feraient plutôt partie, désormais, de cette stratification de connaissances appelée culture architectonique. Par contre, ce qui constitue aujourd'hui leur réalité, ce sont tous les architectes qui occupent le devant de la scène architectonique depuis 1960: Stirling, Krier, les Five américains, Johnson, Ungers, Rossi, Hollein, Venturi pour ne citer que quelques noms.

Mais cette réalité, disons, internationale ne doit pas faire oublier qu'il existe, à côté, une autre réalité: la réalité locale. Ainsi, pour un jeune architecte qui, en plus, est né au Tessin, entre en jeu l'inévitable confrontation avec tout ce qui a été réalisé dans ce canton entre 1960 et 1980. En d'autres termes: le jeune architecte tessinois puise son inspiration non seulement auprès de modèles qu'il va chercher à l'étranger, mais aussi auprès de ceux qu'il a à sa porte, grâce à l'impact d'œuvres et de personnalités telles que Botta, Vacchini, Snozzi, Galfetti, Campi.

Alors, s'inverse le problème:

il s'agit de savoir se détacher suffisamment et de ne pas se laisser écraser par des architectures géographiquement proches et par des architectes presque quotidiennement cotoyés, afin d'éviter de tomber dans le plagiat. Preuve en est: la multiplication de ces petits «pseudo-Botta» qu'au Tessin on rencontre à chaque détour de chemin. Le résultat est tellement perfide qu'il trompe beaucoup de non-initiés, au point de ne plus savoir distinguer l'œuvre originale de sa copie...

Ces deux prémisses sont indispensables pour introduire l'architecture de Bernegger, Keller, Quaglia, ces trois architectes qui, depuis 1978, travaillent ensemble et qui, en l'espace de quelques années, ont su se distinguer soit par les (quelques) constructions réalisées, soit par les (nombreux) concours auxquels il ont participé. Il font partie de ces, rares, jeunes architectes qui ont su faire une synthèse positive de la recherche architectonique qui, ces dernières décennies, a marqué le Tessin: à en filtrer et à en interpréter, de manière autonome, les suggestions les plus séduisantes. En d'autres termes: c'est une recherche dans laquelle les dettes concernent plus le domaine du culturel que celui du formel, et qui, en même temps, renonce aux solutions faciles qui consistent à imiter.

Selon nous, au Tessin, l'héritage laissé aux jeunes repose essentiellement sur deux valeurs; la première: le rapport entre l'édifice construit et le lieu urbain et géographique dans lequel il s'insère; la deuxième: le rapport entre le matériau de construction, la façon de le mettre en évidence dans les structures, et la forme architectonique qui en résulte.

Ce rapport avec le lieu, aujourd'hui thème presque banal à force d'être central, est celui sur lequel se base bon nombre d'architectures contemporaines, et pas seulement au Tessin. Or, ce rapport est celui que l'expérience tessinoise a toujours traité avec la plus grande clarté, le concevant non seulement comme l'adéquation et l'insertion correcte du nouvel objet architectonique dans un contexte déjà bâti, mais aussi en tant qu'élément capable d'engendrer d'autres dynamiques dans une situation, en apparence, en équilibre. Donc, adéquation non seulement passive, mais aussi active.

C'est de manière presque pragmatique que Bernegger, Keller, Quaglia reprennent ce thème. Il est, en fait, déjà présent dans les maisons

qu'ils ont réalisées et où le rapport avec le lieu (même s'il est limité par les contingences du mandat et par les caractéristiques modestes du terrain sur lequel elles sont construites) est vécu non seulement dans la sphère privée, dans la mesure où des contacts visuels ou spatiaux sont établis avec l'environnement extérieur, mais aussi dans la sphère publique, dans la volonté de marquer ce lieu, d'y affirmer sa propre présence et d'établir une relation dialectique avec ce qui préexiste. La maison de Muzzano l'illustre fort bien: c'est un volume triangulaire dont les deux côtés de l'angle droit sont autant d'axes de géométrie qui se prolongent au-delà des limites de la parcelle et qui proposent des tensions dialectiques avec les alentours. Quant au mur compact, linéaire, qui donne vers le noyau ancien du village, il se veut limite physique de la nouvelle partie bâtie de ce village. Ce rapport est encore plus évident dans les projets de concours, c'est-à-dire lorsque le projet est de plus grande envergure, comme c'est le cas, par exemple, pour celui du concours de l'Etang Long à Crans, dans le Valais. Là, l'intervention architectonique réussit à mettre en valeur la partie construite et à redéfinir les rapports avec le contexte naturel où les lignes sinueuses des rives viennent se souder à la géométrie des nouveaux volumes pour donner au lac un espace qui le finit.

Que ce soit dans le petit édifice qu'est la maison ou dans le complexe polyvalent de Crans, le rapport avec le lieu est toujours fondé sur un élément précis (qu'il soit historique ou inventé) qui appartient intimement au paysage créé par l'homme: le parcours. Ce problème du parcours est pris en compte tant dans la phase d'approche vers le bâtiment, qu'au moment de passer à travers l'épaisseur du volume architectonique ou même dans son déroulement dans les espaces internes. Ce thème du parcours nous amène à devoir parler de la forme architectonique et de sa construction.

La construction de l'édifice, c'est-à-dire l'adoption de matériaux de construction et la manière de les utiliser, est l'acte qui fait le lien entre la conception initiale du projet et la forme architectonique finale. Dans l'architecture de Bernegger, Keller, Quaglia, on peut dire que le thème constamment poursuivi est celui de baser leur projet sur un rapport dialectique entre l'enveloppe architectonique externe et les éléments de sub-

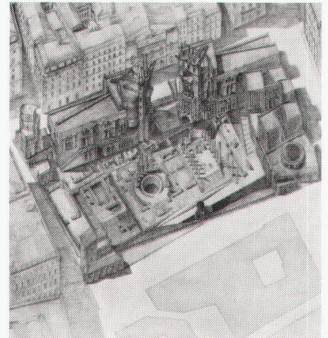
division spatiale internes. Rapport dialectique donc, et non d'indépendance: le mur extérieur définit le volume global du bâtiment – généralement basé sur une géométrie précise – tandis qu'à l'intérieur les murs de subdivision, les escaliers, les éléments verticaux des cheminées obéissent à d'autres lois planimétriques, complémentaires mais non dépendantes de celles qui dictent le volume extérieur. Dans la petite maison Togni, à Origlio, le mur interne qui soutient la dalle du premier étage introduit des rapports spatiaux inédits avec l'enveloppe architectonique externe, formée par le mur en brique. Dans la maison Trentin, à Caslano, c'est l'emplacement de l'escalier intérieur qui détermine l'espace et qui définit les axes vers l'extérieur, en opposition avec le volume cubique du bâtiment même.

Les matériaux de construction se font l'interprète des intentions du projet et interviennent pour accentuer ce rapport dialectique: c'est le matériau «naturel» tel que la brique apparente qui, en donnant une structure au mur extérieur, concrétise la volonté de construire, c'est la surface blanche du crépi dont on revêt les murs qui définit les espaces intérieurs. C'est à l'endroit même où ils s'opposent que la conception du projet se lit dans l'architecture réalisée. Intérieur contre extérieur: il faut y ajouter qu'à l'intérieur les éléments de structures et les éléments portants sont privilégiés, alors qu'à l'extérieur – en toute cohérence avec le choix volumétrique – ce sont les parois qui prévalent. Le matériau de construction intervient pour souligner clairement ces intentions. De plus, tandis que les ouvertures internes naissent des espaces laissés libres entre ces structures, à l'extérieur, les fenêtres, les portes et les entailles de la façade naissent des coupures nettes et brutales pratiquées sur l'enveloppe architectonique. Gestes forts qui, toutefois, laissent intacts les volumes géométriques qui déterminent la forme architectonique d'ensemble. P. F.

Giorgio Muratore

Architecture et urbanisme dans la Rome actuelle

Voir page 14



La situation de l'architecture romaine actuelle n'est ni facile à cerner dans son ensemble, ni facile à décrire dans son évolution. En fait, il s'agit d'une situation liée à de nombreux facteurs qui, quant à eux, ont leurs racines dans l'histoire lointaine et qui, de temps à autre, trouvent l'occasion de refaire surface à travers l'histoire fragmentaire de la ville. Or, cette histoire est faite d'opportunités, de résolutions, de conflits de compétence et de problèmes particuliers, qui ne sont presque jamais parvenus à passer sans problème de l'état de plan d'urbanisme à celui de projet de construction.

Probablement s'agit-il, ici, d'une caractéristique structurelle de cette ville historique, d'une sorte de fatalité historique qui lui interdirait de se développer selon une courbe projetée, sans compromis ni changements de cap, sans devoir recourir à la superposition, voire à la contradiction.

En fait, si l'on regarde l'histoire de la ville, du moins la plus récente (mais pas seulement celle-ci), on s'aperçoit tout de suite du chevauchement de moments et de situations urbaines morphologiquement incongrues, d'entassement sans ordre, pêle-mêle. Il est fort rare que ces situations urbaines soient harmonisées entre elles selon des règles que dicteraient soit des techniques urbanistiques internationalement reconnues, soit, parfois le plus élémentaire bon sens. Naturellement, pour certains – notamment pour ceux qui voient dans la dégradation de la périphérie mé-

ropolitaine l'image la plus éloquente d'une forme fort répandue de sous-développement très méditerranéen – une situation urbaine telle qu'on vient de la décrire n'est rien d'autre que le résultat du vide politico-administratif dans lequel la ville a été laissée pendant les trente premières années de l'après-guerre par l'administration de centre-droite; cette administration particulièrement liée aux milieux de la finance du Vatican et de la Démocratie chrétienne. Mais, au cours des dix dernières années (1975–1985), la ville s'est dotée d'une administration nouvelle, à direction socialo-communiste, qui, normalement, aurait dû (faute de vraiment le pouvoir) vouloir renverser ces tendances qui conduisaient à une certaine dégénérescence et donner à la ville des instruments technico-administratifs adéquats, instruments en mesure de suggérer de nouvelles formules, de nouveaux modèles de comportement, de nouvelles dimensions culturelles mais, surtout, opérationnelles. Mais, ce ne fut pas le cas.

Bien sûr, quelque chose a été fait, du moins en ce qui concerne cette corruption particulièrement flagrante qui, dans les années passées, régnait parmi des entrepreneurs particulièrement agressifs et une administration particulièrement complaisante. Mais il ne suffit pas «d'avoir les mains propres» pour gérer une ville de plusieurs millions d'habitants. On aurait dû aussi se rendre compte qu'il était nécessaire de prendre quelques risques, quelques paris (au moins sur le plan culturel), de se doter d'un programme clair et de quelques idées un peu originales pour pouvoir dire qu'au moins on avait essayé d'aller dans la direction du progrès souhaité.

Malheureusement, comme nous l'avons déjà dit, il n'en fut rien, et la «décennie rouge» qui vient de prendre fin avec l'exclusion, peu glorieuse, des représentants communistes au sein du conseil municipal n'a représenté qu'une autre des innombrables étapes de la lente et tortueuse évolution de cette ville millénaire. Étape marquée par une politique de compromis, de craintes, d'incertitudes, de programmes confus, d'arrangements, en somme, par une médiocrité ambiante.

Certains des projets que nous présentons ici, qui constituent un échantillonnage non fortuit de ce qui a été fait (ou mieux, de ce qui n'a pas été fait) durant ces dernières années, illustrent le climat qui s'est créé, entre les années 70 et 80, chez les archi-

tectes romains des nouvelles générations, ces architectes les plus engagés dans une expérimentation au niveau de leur discipline.

En l'absence presque totale d'un marché privé de la construction capable de mettre à profit les différents apports de ces architectes, il s'avère évident que le marché a été complètement orienté par la demande des collectivités et des administrations publiques; une demande, donc, marquée par des rapports moralement coûteux et non dépourvus d'ingérences politiques ou d'ingérence des partis. C'est ainsi que les différentes administrations qui se sont succédé à la tête des diverses collectivités publiques n'ont su, dans l'ensemble, ni saisir, ni contrôler les différentes requêtes qui émanaient de la ville, que ce soit dans le domaine culturel ou celui, plus vaste, du social.

Les conséquences désastreuses d'une telle incapacité sont visibles par tous et sont le témoignage concret d'une dynamique évolutive de la ville qui, dans son ensemble, est restée dépourvue de règles, d'instruments, de contrôle. Bref, une dynamique de développement dépourvue de projet pendant de trop nombreuses années.

Ainsi, les différentes administrations communales qui se sont relayées tout au long de ces quarante dernières années, y compris donc le Conseil municipal de gauche, n'ont su ni saisir ni contrôler les différentes tendances qui s'exprimaient successivement dans la ville à travers l'évolution sociale: d'abord, entre les années 40 et les années 60, par une croissance démographique excessive, ensuite, durant les deux décennies suivantes, par l'incapacité à gérer l'accalmie de cette croissance et de ses effets, se traduisant par l'absence d'instruments de planification urbaine et de projets de construction dignes de ce nom.

Nous l'avons déjà dit: l'histoire de cette ville est l'histoire d'une incessante accumulation de velléités, de fautes, d'illusions, de défaites; cela en fait sa caractéristique, et tout compte fait, son charme et, dans un certain sens, la particularité de sa culture. Ainsi, si, d'un côté, pendant toutes les années 70 et 80, on a continué à construire une «ville légale» selon des modèles unanimement considérés comme obsolètes depuis longtemps, et continué à juxtaposer de manière incohérente des bouts de ville dans la plus chaotique des périphéries européennes, de l'autre, et

avec autant d'aveuglement, on a abandonné à son sort le plus important centre historique d'Europe, désormais réduit à l'état de champ de ruines que seul un nouveau Ruskin de l'an 2000 saurait aimer justement pour son côté décadent. L'inconscience et coupable incapacité des techniciens et des gouvernants a été telle (et ce n'est pas seulement un paradoxe) qu'aujourd'hui, certains fragments et certains lambeaux de la périphérie, construits en dehors de toute loi et de tout règlement, sont certainement plus intéressants et représentatifs que n'importe quelle architecture construite selon les normes et sous la surveillance des institutions et de l'administration préposées à veiller à sa réalisation.

Les travaux que nous présentons dans cet article doivent donc être replacés dans ce contexte spécifique et très particulier. Il s'agit, en général, d'un échantillonnage restreint, représentatif de «l'état de l'art» de l'architecture romaine actuelle. Un échantillonnage tel qu'on pourrait l'offrir à l'examen de tout visiteur-architecte qui voudrait se faire une première idée de l'architecture romaine de ces dernières années. Voilà donc la disposition d'esprit avec laquelle il faut aborder ces projets, véritables fragments d'une image très articulée et très complexe de la ville, image qui, on le répète, est sûrement impossible à rendre en un seul tableau.

Il faut tout d'abord analyser, parmi d'autres, les propositions issues de la gestion de gauche et plus particulièrement celles de Carlo Aymonino, responsable du centre historique. Il s'agit là de projets qui n'ont pu se concrétiser pour des raisons politiques, mais aussi faute d'organisation.

En effet, presque rien de ce qui a été projeté n'a été réalisé. En ce qui concerne la participation du public et l'impact symbolique, les manifestations éphémères des différents moments de «l'Estete Romana», organisées par le Département de la Culture, dirigé par Renato Nicolini, ont été, à coup sûr, beaucoup plus marquantes. Ainsi, paradoxalement, de ces presque dix ans de gestion administrative socialo-communiste, il ne reste, comme témoignage concret et visible de ses réalisations, que le souvenir commun des manifestations, aussi heureuses qu'éphémères, de Nicolini. Bien qu'à l'époque en désaccord avec ce type de choix (une politique qui mettait en avant une forme d'architecture-spectacle destinée à

durer l'espace d'une saison), nous devons bien admettre, aujourd'hui, que le souvenir de ces manifestations dans la mémoire collective revêt une importance beaucoup plus grande que n'importe quelle autre tentative de participation lancée lors d'opérations, en apparence, moins fortuites.

Malgré cela, il faut admettre que les années entre 1975 et 1985 représentent, pour la culture architectonique romaine, une étape fondamentale pour les recherches portant sur l'architecture destinée à la ville contemporaine.

Une fois dépassés les mythes et les lieux communs de la culture internationale des années soixante à septante – dus, pour la plupart, à une interprétation fautive et ambiguë de l'héritage des mouvements d'avant-garde, des nouvelles dimensions urbaines, du Town design, des macrostructures et de toute la flopée de banalités nées d'une vision opulente, pseudo-intellectuelle et éminemment superficielle de l'expérience urbanistique et architectonique de Rome – on a travaillé à la recherche d'un nouveau rapport entre la dimension du projet et de ses instruments et la dimension de la ville et de son histoire.

Autrement dit, on a recherché, surtout au niveau théorique, un nouveau rapport entre histoire et projet, entre, d'un côté, la recherche et l'analyse d'une nouvelle approche de l'architecture et de la ville du passé et, de l'autre, une attitude tout aussi nouvelle vis-à-vis des possibilités de rattacher les instruments et les valeurs de la composition architectonique contemporaine aux instruments et valeurs de la composition architectonique, et de la profession, traditionnels. Il nous semble que les efforts des architectes les plus engagés dans le renouvellement des instruments opérationnels et de langage de l'architecture contemporaine à Rome aillent dans cette direction. C'est le cas, par exemple, pour les travaux de ces dernières années de Sandro Anselmi, Franco Purini, Franz Prati et Dario Passi.

Le travail de Sandro Anselmi a sûrement été fort important pour plusieurs générations de jeunes architectes romains, au point d'engendrer aussi une sorte de maniérisme diffus, ambigu et condamnable. Il n'en reste pas moins que, dès la deuxième moitié des années soixante, son apport représente le point de référence le plus radical pour définir cette nouvelle façon de projeter et de s'inspirer de ces valeurs de l'histoire et de la

tradition qui, désormais, sont devenues indispensables pour tenter de donner un sens aux nouvelles propositions de composition architectonique. Ses architectures, jamais fortuites ni dépourvues de force expressive ou symbolique, sont, sans doute, parmi les expressions de plus grande maturité atteinte par les architectes romains, ces vingt dernières années.

En ce qui concerne Franco Purini, il nous semble inutile, ici, de rappeler sa série de propositions, innombrables et très souvent publiées, qui dérivent, d'un côté, de la tradition d'une formule néorationaliste particulière, abondamment interprétée et, de l'autre, de la tentative d'insérer ce courant de l'architecture moderne à l'intérieur d'une recherche formelle, très particulière, sur le passé, recherche qui s'inspire, quant à elle, de Piranèse. Par contre, il nous semble plus utile de rappeler ici le poids et l'importance qu'ont revêtus ses architectures dans la redéfinition de l'imaginaire architectonique en Italie comme à l'étranger et de rappeler l'importance de la dette morale envers lui de tant d'architectes contemporains, lesquels, à l'inverse de Purini, ont eu l'occasion de réaliser ailleurs ce que lui n'avait pu que dessiner.

Quant à Franz Prati, il faut souligner sa volonté de récupérer, dans une définition formelle personnelle, une situation particulière tant culturelle que formelle propre à la Rome des années trente. Définition qui, d'un côté, tend à reprendre philologiquement des images à haute valeur symbolique et, de l'autre, à créer une possibilité d'intervention à l'intérieur du tissu historique sans inhibition ni faux scrupules moraux.

De Dario Passi, que nous considérons comme, sans doute, le plus engagé des architectes de sa génération ayant réussi à établir un rapport concret entre la culture du projet et la culture de la ville, il faut souligner la clarté de son attitude sans compromis, extrêmement rigoureuse, jamais réductrice, ni bloquée par les circonstances. Ses choix formels et conceptuels dérivent d'une volonté précise de réunir, dans un horizon culturel unique, la ville au passé récent (celle des années trente et cinquante et la ville contemporaine prise dans le sens de ses nécessaires rapports avec la culture d'une tradition spécifique que l'on ne peut pas se cacher et encore riche d'un potentiel inexprimé.

Si ceux-ci, avec très peu d'autres, sont les interprètes les plus re-

présentatifs de l'architecture romaine de la génération intermédiaire, il est évident pour tout le monde que les limites et les contraintes imposées à leur travail, pour toutes sortes de raisons conjoncturelles, empêchaient que celui-ci débouche sur des réalisations concrètes. Véritables «clients d'eux-mêmes», ces architectes, qui ne sont plus très jeunes, se trouvent, de toute façon, au centre du débat culturel, mais sont, de toute façon aussi, systématiquement exclus du marché de la construction, qui, quant à lui, s'oriente surtout vers des solutions de routine pour lesquelles le problème de la qualité architectonique n'entre même pas en considération.

C'est la raison pour laquelle l'architecture romaine la plus récente semble s'orienter encore vers les thèmes habituels de l'habitat de masse et des immeubles de bureaux selon des modèles étriqués et dépassés, dont l'application en a déjà révélé depuis des années les insuffisances. Il en est ainsi dans le cas du récent PEEP (Plan de constructions à bon marché et populaires de la Commune) et dans le cas du SDO (système directionnel oriental).

En ce qui concerne le problème du centre historique, les intentions récentes de l'administration de la ville nous paraissent très confuses, dépourvues d'objectifs clairs issus d'une véritable stratégie. Exception faite du projet pour l'aménagement des Fori Imperiali, élaboré par Leonardo Benevolo et Vittorio Gregotti sur mandat de la Sovrintendenza ai Beni Culturali, il n'y a pas d'autres études qui vailent la peine d'être citées car il s'agit, en général, de projets dépourvus de qualités et surtout dépourvus de toute compréhension des problèmes de la ville et de son architecture. Quant à celui de Benevolo et Gregotti, bien que totalement abstrait, il représente une proposition-programme qui, même si on peut ne pas en partager les lignes générales, peut au moins servir de base à la discussion.

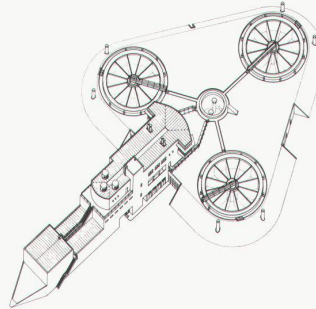
Enfin, la situation de l'enseignement à l'école d'architecture mérite une dernière observation. Cette école est, depuis toujours, un lieu d'expérimentation (peut-être seulement autodidacte) très important. Cependant ses effectifs déjà excessifs (presque 15000 étudiants), sa tendance à une bureaucratisation omniprésente dans ses structures et ses instruments de gestion en ont bloqué définitivement le fonctionnement et étouffé les voix les plus stimulantes,

orientant la recherche avant tout vers des sujets dépourvus de contenu concret et éliminant toute forme de confrontation et de débat constructif, indépendant du pouvoir institutionnel, politique et universitaire. G. M.

Architecte: *Gustav Peichl*

Installation de déphosphatation à Berlin-Tegel, 1985

Voir page 30



Grâce à l'insistance des dirigeants de l'exposition internationale d'architecture de Berlin-Ouest, une architecture industrielle n'est pas née sans architecte. Le projet d'ensemble de déphosphatation (améliorant la qualité des eaux du lac de Tegel) est le résultat d'un concours. Dans un domaine «administré presque uniquement par la voie technocratique au cours de l'histoire de l'architecture récente» (Kleihues), ce concours a donné l'occasion de présenter un élément de culture architecturale. Peichl, lauréat du concours, a projeté ce complexe de 210 millions comme le vaisseau amiral de l'architecture qui se serait échoué sur le rivage de l'Oberhavel.

Au moment précis où l'on parlait de son déclin, l'architecte viennois a réanimé le symbolisme du bateau à vapeur (voir entre autres Gert Kähler: Le motif du bateau à vapeur dans l'architecture, 1981).

Lorsque la foi inspirée par le

progrès industriel était encore sans faille, la métaphore du bateau à vapeur proclamait l'avènement d'un avenir social meilleur. Au niveau des images architecturales, le motif concret et mystifié de l'avènement du siècle de la machine; il était le véhicule accompagnant le moderne sur son chemin jusqu'à ce que sa sémantique architecturale unificatrice ne disparaisse progressivement.

La transposition contemporaine du motif bateau à vapeur pose la question de sa validité. La «machine», par le bateau à vapeur comme métaphore, symbolise-t-elle toujours l'espoir d'un avenir meilleur?

Bien avant Tchernobyl, la foi inspirée par le progrès technique était ébranlée et on savait que ses avantages ne dépassaient pas toujours ses inconvénients. La méfiance est profonde et fait partie de l'esprit du temps actuel. La réanimation du motif bateau à vapeur pose donc la question de sa référence dans la société, de sa valeur métaphorique nostalgique ou autonome.

Peichl lui-même s'est sûrement demandé si la célébration d'une métaphore architecturale entrée dans l'histoire doit être reprise telle quelle. C'est pourquoi il a «rompu» et «coulé» son navire (voir coupes), pour lui retirer tout effet monumental. Avant tout les ouvertures assurent le contraste avec le volume général; ce sont des percements à angles vifs (à un autre nu que celui de la façade) pratiqués dans le volume. Par contre, fidèle à une esthétique technique qui reste indifférente, il a conservé les détails modernes traditionnels sans aucun ornement pour les pièces de construction. Ainsi dans les locaux de travail et la salle de conférence, les fenêtres n'encadrent pas des vues particulières; elles sont de simples sources d'éclairage: hublots et lanterneaux cylindriques. Les fenêtres se réduisent au rang d'éléments de construction fonctionnels courants. C'est ainsi que par le détail des ouvertures, le complexe, un instrument technique, acquiert le caractère qui lui convient. Ernst Hubeli