

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

**VILLE ET ARCHITECTURE : DES
RELATIONS
CONFLICTUELLES ?**
REPRÉSENTATIONS, THÉORIES ET PRATIQUES
(XIX^e-XX^e SIÈCLE)

Dirigé par Andrés Avila Gómez, Fanny
Bocklandt, Nicole Cappellari et Pauline Tékatián
sous la responsabilité scientifique de Jean-Philippe Garric

Pour citer cet ouvrage

Andrés Avila Gómez, Fanny Bocklandt, Nicole Cappellari et Pauline Tékatián (dir.), *Ville et architecture : des relations conflictuelles ? Représentations, théories et pratiques (XIX^e-XX^e siècle)*, L'atelier de la recherche, Paris, 2024, site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2024.

ISBN : 978-2-491040-13-0

SOMMAIRE

Andrés Avila Gómez, Fanny Bocklandt, Nicole Cappellari et Pauline Tékatián, Éditorial	3
Pierre Coffy, Réformer la ville par l'architecture au début du XIX ^e siècle? le cas milanais (1796-1814)	6
Romain Iliou, L'utilité publique à l'assaut des façades. Politique et nivellement des rues dans la Milan napoléonienne: réforme de la ville ou dilatation de l'urbain?	22
Maximiano Atria, La construction du « grand bâtiment » de la <i>plaza de armas</i> de Santiago du Chili	41
Magalí Franchino, Virginia Bonicatto, A Stage for a New Capital: The <i>Casa de Renta en Altura</i> in the Construction of Buenos Aires Metropolitan Grid (1880–1930)	52
Mélina Ramondenc, « Douze villes prospectives »: Le Groupe international d'architecture prospective (GIAP) à la recherche du futur de l'urbanité	69
Nolwenn Le Goff, « Construire pour la ville »: entre discours, théorie et projet. Croisements et divergences entre Mario Botta et Bernard Huet	88
Serena Dambrosio, <i>Tabula Rasa</i> . REM Koolhaas and the Retroactive Manifesto for an Architecture of Neutralization	106
Chiara Velicogna, The Museum and the <i>Genius Loci</i> : James Stirling's Design for the Clore Gallery	119

Cette livraison de *L'Atelier de la recherche* regroupe des contributions de jeunes chercheurs – doctorants et post-doctorants – en histoire de l'architecture, de diverses institutions françaises et internationales. Dans un contexte différent, une telle publication aurait pu retracer les interventions et les débats d'une journée d'étude, qui n'a finalement pu se tenir, en raison de la crise sanitaire. Le choix alternatif de s'engager directement dans la production de ce volume thématique a semblé le plus pertinent pour livrer néanmoins, sur un thème déjà riche de réflexions passées, de nouveaux questionnements et de nouvelles pistes de recherche.

Quelles relations – complices, respectueuses, problématiques ou, bien plus souvent, conflictuelles – entretiennent la ville et l'architecture aux XIX^e et XX^e siècles dans les cultures occidentales ? Les points de vue se partagent entre ceux qui demeurent attachés au principe d'un rapport analogique, sur le modèle albertien, de « la ville comme une grande maison, la maison comme une petite ville¹ », et ceux qui reconnaissent au contraire une rupture consommée entre ville et architecture. C'est le cas de l'architecte Bernard Huet, dans son article-manifeste « L'architecture contre la ville² » (1986) et de la théoricienne Françoise Choay, dans le fameux texte « Le règne de l'urbain et la mort de la ville³ » (1994). D'autres auteurs pensent la ville comme un système d'accumulation d'objets ou bien en fusion avec son architecture⁴, contribuant à une diversité d'approches, non pas seulement d'un point de vue théorique, mais aussi dans la conception de modèles formels, abstraits ou opérationnels, comme du point de vue des représentations de cette dialectique. De même, dans la fabrication de la ville, s'affirment divers exemples de continuité entre ville et architecture, ville

1 Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, livre 1, chapitre IX, 4-5, voir id. *L'Art d'édifier. Texte traduit du latin, présenté et annoté par Pierre Caye et Françoise Choay*, Paris, Seuil, 2004, p. 79-82. Le thème est repris par Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venise, Dominico de' Franceschi, 1570, livre II, chapitre XII.

2 Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », dans *De l'architecture à la ville. Une anthologie des écrits de Bernard Huet réunis et présentés par Juliette Pommier*, Paris, Zeug, 2019, p. 381-395 (1^{re} éd. dans *Architecture mouvement continuité*, 14, 1986, p. 10-13).

3 Françoise Choay, « Le règne de l'urbain et la mort de la ville », dans Jean Dethier et Alain Guiheux (dir.), *La ville. Art et architecture en Europe. 1870-1992*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1994.

4 Pour ces différents positionnements voir entre autres : Andrea Branzi, *Nouvelles de la métropole froide : design et seconde modernité*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1991 ; Jaap Bakema, « L'homme, la société, l'architecturbanisme », *Architecture Formes Fonctions*, 15, Lausanne, 1969, p. 62-65 ; Kenneth Frampton, *Megaform as Urban Landscape*, Ann Arbor, The University of Michigan, 1999 ; Reyner Banham, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, London, Thames and Hudson, 1976.

ancienne et ville contemporaine, tandis que d'autres marquent une césure, voire une opposition entre l'architecture comme œuvre d'art et son contexte urbain.

Théories, représentations et pratiques se présentent ainsi comme des axes privilégiés de questionnement des relations entre ville et architecture en Europe et en Amérique. Les mécanismes de pouvoir et de négociation qui sous-tendent la construction architecturale et urbaine ainsi que les rapports entre l'architecte « démiurge » et les politiques urbaines s'imposent comme des thématiques transversales; les contributions rassemblées ici vont ainsi bien au-delà de la présentation de cas d'études historiques et contribuent à repositionner ce discours dans le débat contemporain.

Un premier axe s'intéresse aux relations établies entre la ville et les pratiques en architecture. Ces relations sont tout d'abord questionnées par deux études portant sur le cas de Milan, devenue capitale napoléonienne au début du XIX^e siècle: **Pierre Coffy** montre comment, pour répondre aux nouvelles exigences d'une capitale moderne au lendemain des événements révolutionnaires, cette ville européenne est réformée par le biais d'un renouvellement des pratiques architecturales; puis **Romain Iliou** s'intéresse aux transformations induites par la politique urbaine et le nivellement des rues de la ville italienne, interrogeant la réforme de la ville et la dilatation de l'urbain.

Les relations entre ville et pratiques architecturales et urbaines dans la deuxième moitié du XIX^e siècle sont ensuite abordées dans le cas de deux capitales d'Amérique du Sud. **Maximiano Atria** analyse ainsi la transformation de Santiago du Chili par la modernisation de la Plaza de Armas, principal espace public de la ville depuis le XVI^e siècle, en lien avec la construction architecturale, tandis que les travaux de **Virginia Bonicatto** et de **Magalí Franchino** interrogent la modernisation de la ville de Buenos Aires à partir d'un modèle de logement novateur, lors de la construction de son réseau métropolitain.

Le deuxième axe porte sur les rapports entre théories, représentations et conceptions au XX^e siècle. L'« image de ville » jusqu'à l'utopie, qui explore la façon dont le projet d'architecture, l'architecture, ou l'architecte lui-même, peuvent être réinventés par une vision qui peut être aussi bien formelle, politique ou sociale et qu'il convient de questionner. **Mélina Ramondenc** s'intéresse ainsi à la façon dont un collectif d'acteurs de la première moitié du XX^e siècle, le « GIAP », cherche, à travers la mise en œuvre d'un processus scientifique de fabrication de « villes prospectives », à dénoncer et anticiper l'avenir de nos sociétés. **Nolwenn Le Goff** aborde des problématiques comparables à propos des résonances entre les discours de deux architectes européens – Mario Botta et Bernard Huet – qui ont alimenté les débats du siècle et mis en lumière l'importance de la création de modèles divergents d'architecture, dans l'imaginaire collectif de la construction des villes modernes. **Serena Dambrosio** revient quant à elle sur l'influence

physique et sémantique des théories formulées par l'architecte Rem Koolhaas autour du concept de *tabula rasa*, lorsque, via la publication d'un manifeste, l'architecte néerlandais questionne et imagine à son tour les mutations et les limites idéologiques de l'urbain en émettant une critique de la société. Enfin, **Chiara Velicogna** aborde, à travers le projet de la Clore Gallery de Londres de James Stirling, l'invention d'un nouveau modèle de réflexion, destiné à pallier le problème de l'intervention architecturale dans les franges urbaines. Cet exemple important est basé sur une approche historiciste, qui prête à l'espace public une valeur fondamentale d'élément de définition de la relation du bâtiment à la ville. Une conception dans laquelle il est demandé à l'architecte d'aller bien au-delà de la simple production de bâtiments symboliques et spectaculaires.

Andrés Avila Gómez, Fanny Bocklandt, Nicole Cappellari et Pauline Tékatlían (doctorants en Histoire de l'architecture à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne [ED441])

Remerciements

Nous remercions chaleureusement l'ensemble des acteurs de ce projet qui, malgré tous les aléas et difficultés rencontrés depuis son lancement il y a maintenant plus de deux ans, nous permettent aujourd'hui de proposer un ouvrage collectif riche d'enseignements.

Nous tenons à remercier tous les auteurs qui nous ont suivis jusqu'ici : Maximiano Atria, Virginia Bonicatto, Pierre Coffy, Serena Dambrosio, Magalí Franchino, Romain Iliou, Nolwenn Le Goff, Mélina Ramondenc et Chiara Velicogna.

Tous nos remerciements les plus sincères vont également aux membres de notre comité scientifique, Federico Bucci (Politecnico di Milano), Hélène Jannièrre (Université Rennes 2), Marilena Kourniati (ENSA Paris-Val de Seine), Éléonore Marantz (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Catherine Maumi (ENSA Paris-La Villette), Clément Orillard (École d'Urbanisme de Paris), Juliette Pommier (ENSAP Lille), qui ont enrichi les travaux publiés de leur expertise.

Un grand merci aussi pour toute l'aide et le soutien logistique de Zinaïda Polimenova (HiCSA) et d'Antoine Scotto (ED441) qui accompagnent ce projet scientifique depuis ses débuts.

Enfin, nous tenons à exprimer notre reconnaissance à M. Jean-Philippe Garric (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), pour la confiance qu'il a su placer en nous et pour l'aide qu'il nous a apportée à chaque étape de ce long parcours.

Les organisateurs

RÉFORMER LA VILLE PAR L'ARCHITECTURE AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE ? LE CAS MILANAIS (1796-1814)

PIERRE COFFY

Au début du XIX^e siècle, la question de la ville moderne se pose avec une acuité nouvelle en Europe. Dans un contexte de profondes transformations politiques et sociales, suite aux événements révolutionnaires, il y a en effet une réelle prise de conscience par rapport à l'objet urbain appelé à incarner une « civilisation régénérée », par l'intermédiaire notamment d'une architecture renouvelée développée dans le contexte des Lumières. À la faveur de l'épopée napoléonienne, Milan devenue capitale d'un nouvel État Italien, fait figure de cas d'étude particulièrement révélateur (**fig. 1**).



Fig. 1. Milan, *Pianta degli Astronomi di Brera*, 1814, Museo Astronomico - Orto Botanico di Brera.

Pour répondre aux exigences de son nouveau statut, les nouvelles autorités entreprennent d'importantes transformations de la ville. Celles-ci sont le fruit d'un intense débat autour de l'architecture, l'un des principaux vecteurs pour matérialiser la nouvelle position de la métropole lombarde. Un tel processus entraîne cependant d'importantes tensions entre la ville telle qu'elle existe comme cadre de vie et l'idée que s'en fait une grande partie de l'élite culturelle durant cette période. Une dialectique s'établit ainsi entre différentes conceptions du rapport entre l'architecture et la ville, alors que se profile un modèle pour les grandes capitales européennes du XIX^e siècle.

Vers 1750, Milan est une ville encore modeste s'organisant autour d'un noyau hérité de la période antique, entouré d'un anneau médiéval ceint d'un canal dit *naviglio*, source d'insalubrité. Le tissu urbain y est dense, et desservi par un enchevêtrement de *contrade* issu de deux trames viaires distinctes, l'une découlant de l'organisation orthonormée de la ville romaine, l'autre répondant aux exigences de l'orientation de la cathédrale érigée au V^e siècle. Cet espace restreint accueille la majeure partie du bâti résidentiel, ainsi que la plupart des commerces, ce dont témoigne la Piazza dei Mercanti depuis la Renaissance. Il est lui-même englobé dans une surface plus grande et partiellement lotie, comprise dans une enceinte bastionnée bâtie au XVI^e siècle et principalement occupée par des activités artisanales et agricoles (**fig. 2**).

À la différence de la plupart des autres villes italiennes d'importance, Milan ne présente que peu d'édifices monumentaux, à quelques exceptions près, le plus souvent des édifices religieux, comme son célèbre *Duomo*¹. Victime d'un long déclin à la fin de la domination espagnole, la métropole lombarde connaît cependant un certain renouveau lors de son intégration à l'empire des Habsbourg d'Autriche au début du XVIII^e siècle. Marie-Thérèse, puis son fils Joseph II entreprennent en effet une politique éclairée en Lombardie à partir de 1750 pour redresser l'économie locale.

Milan voyant son importance croître, son réaménagement devient l'objet d'une nouvelle réflexion, d'autant plus qu'elle redevient le siège d'une cour avec l'installation de son gouverneur, Ferdinand de Habsbourg². Cela s'inscrit en réalité dans un mouvement plus général de l'Europe des Lumières, où l'on se soucie de la réforme et de l'embellissement des centres urbains, particulièrement représenté en Italie par la pensée de Francesco Milizia. Grand adepte

1 Giuseppe De Finetti, « La città compatta », dans Giuseppe de Finetti, Giovanni Cislighi, Mara De Benedetti et Piergiorgio Marabelli (dir.), *Milano: costruzione di una città*, Milan, Hoepli, 2002 [1969], p. 30-57.

2 Paolo Mezzanotte, Giacomo Carlo Bascapè et Gianni Mezzanotte, *Milano nell'arte e nella storia*, Milan et Rome, C. Bestetti, 1968, p. 55-80.



Fig. 2. Plan de Milan, [S.l.] : [s.n.], ca 1780, BnF.

des doctrines rationalistes de Lodoli, ce dernier milite pour l'innovation urbaine afin d'améliorer la ville grâce à l'architecture³. En réaction à l'évolution de la société au XVIII^e siècle, Milizia participe au courant philosophique cherchant à donner de nouvelles fonctions aux grandes capitales alors jugées imparfaites. Conscient de leur importance, il rappelle que c'est en leur sein que sont nées la plupart des institutions humaines. Il souligne cependant qu'elles souffrent à son époque de ce que nombre de ses contemporains dénoncent comme un désordre urbain toujours plus grave, et qu'il est donc temps de tirer une leçon raisonnée du passé et des accidents de l'histoire des villes, tels que les grandes épidémies ou les incendies. L'idée du théoricien est ainsi de développer une nouvelle science pour résoudre les problèmes de son temps. Ces considérations générales lui permettent d'énoncer de nouveaux principes pour réformer le

3 Voir en particulier Sergio Villari, « La ville est malade: Fondamenti filosofici dell'Embellissement urbano: Voltaire, Milizia, Cuoco », dans Letizia Tedeschi et Daniel Rabreau (dir.), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie: institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2012, p. 67-81.

cadre urbain, en soulignant particulièrement la nécessité de devoir détruire pour mieux reconstruire : « Pour embellir une ville, il est nécessaire d'en détruire différentes parties. Cette destruction n'est qu'apparente, mais il s'agit en réalité d'une reconstruction plus belle et plus saine de celle-ci »⁴.

Ce constat de la nécessité de transformer la ville pour l'adapter aux exigences modernes se traduit à Milan dès les années 1770 par différentes initiatives fortes de la part du gouvernement autrichien, à commencer par la suppression drastique d'ordres religieux jugés superflus. Dans le cadre de la Contre-Réforme, ils s'y étaient en effet multipliés de manière très importante, représentant à la fin du XVIII^e siècle tant un grand poids pour l'économie qu'une entrave pour le développement urbain. Il est donc décidé de mettre un terme à cette trop grande emprise de l'Église sur la ville.

La réduction des enclaves ecclésiastiques concourt alors à définir un nouvel espace public, nécessaire dans le cadre de l'évolution sociale de l'époque. Cela passe par la réaffectation de nombreux édifices religieux à des programmes d'architecture publique, mais aussi par la destruction de certains, ce qui facilite l'ébauche d'un réaménagement de Milan, sans trop affecter le tissu urbain appartenant à des particuliers où l'intervention est difficile⁵. Dans cette optique, de nombreuses mesures administratives sont mises en place pour améliorer la gestion des rues et des eaux pour le *pubblico comodo urbano*.

Cette prise en main hygiéniste de la ville est inédite en Italie avant cette période⁶. Cela permet aussi la coordination de quelques opérations viaires localisées, afin de corriger une partie du réseau urbain grâce à la disponibilité de parcelles centrales.

Enfin, l'Accademia di Brera est fondée en 1776 avec pour objectif de rétablir le « bon goût » dans les arts et particulièrement l'architecture. La libération de l'espace permet en effet la construction de nouveaux édifices devant participer à la mise en scène du pouvoir impérial autrichien. En réponse à l'épuisement du *Barocchetto* local, la nouvelle esthétique architecturale classicisante, qui s'impose progressivement en Europe, se développe à Milan⁷. En témoigne particulièrement le théâtre de la Scala, érigé à l'emplacement de Santa Maria alla Scala en 1778

4 « Per abbellire una città, bisogna distruggere più pezzi. Questa distruzione non è che apparente, ma in realtà è una nuova edificazione più bella e più sana ». Francesco Milizia et Giacomo De Rossi, *Principi di architettura civile*, [s.l.], 1781, vol. 2, p. 59.

5 Aurora Scotti Tosini, *Lo stato e la città: architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milan, Franco Angeli, 1984, p. 7-14.

6 Giuseppe Stolfi, « L'Urbanistica del pubblico comodo », dans Marcello Francone (dir.), *Il laboratorio della modernità: Milano tra austriaci e francesi*, Milan, Skira : Provincia, 2003, p. 49-54.

7 Aurora Scotti Tosini, *Brera 1776-1815: nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, Florence, Centro Di, 1979, p. 45.

par l'architecte Giuseppe Piermarini (1734-1808), qui coordonne les différents chantiers de cette période, comme ceux du palais ducal. Cette redéfinition de l'architecture marquée par un retour à l'Antique, principalement en contexte lombard, au travers du prisme des grands maîtres de la Renaissance, cherche à répondre à une aspiration à des formes plus équilibrées, en adéquation avec les réformes politiques et sociales en cours⁸.

Ces différentes réalisations à Milan, induisant une reconsidération du rapport entre la ville et l'architecture dans le cadre général d'une aspiration à la modernité, ne sont cependant que peu remarquées des contemporains. Cela s'explique certainement par le caractère assez ciblé de ces interventions qui n'entraînent qu'une transformation limitée de l'aspect de la ville⁹.

En dépit de leur envergure restreinte, ces entreprises contribuent cependant à la préparation du terrain pour une métamorphose plus importante de Milan à l'aube du XIX^e siècle, alors que le milieu local se retrouve confronté à des expériences extérieures aux ambitions inédites en matière de renouvellement urbain. Parmi celles-ci, l'intense réflexion autour de l'architecture civile anime les cercles académiques européens les plus prestigieux, particulièrement à Paris et Rome, durant cette période¹⁰.

Leurs membres cherchent à répondre aux questionnements sociaux des contemporains, par l'intermédiaire notamment du développement de nouvelles typologies. Leurs compositions rationnelles puisent principalement dans le répertoire d'une Antiquité qu'on ne cesse de redécouvrir et dont on admire la civilisation urbaine, les propositions des architectes revêtant un caractère toujours plus monumental et épuré. En Italie, ce mouvement s'est affirmé plus radicalement vers 1790 dans le cadre de l'Accademia della Pace¹¹. Formée autour du peintre Felice Giani (1758-1823), avec une section consacrée à l'architecture, elle a rapidement attiré des artistes de toute la péninsule, parmi lesquels certains issus d'une sphère milanaise encore modeste, comme Leopold Pollack (1751-1806) recommandé par Giacomo Albertolli (1761-1805).

8 Voir en particulier Gianni Mezzanotte, *Architettura neoclassica in Lombardia*, Naples, Edizioni scientifiche italiane, 1966.

9 Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e-début XIX^e siècle*, [s.l.], Publications de l'École française de Rome, 2013, p. 355.

10 Voir en particulier Carolina Brook, *Roma-Parigi : accademie a confronto : l'Accademia di San Luca e gli artisti francesi : XVII-XIX secolo*, Rome, Accademia nazionale di San Luca, 2016.

11 Susanna Pasquali, « A Roma contro Roma : La Nuova scuola di architettura », dans Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli et Susanna Pasquali, *Contro il barocco : apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Rome, Campisano, 2007, p. 81-88.

Le résultat de ses recherches s'exprime particulièrement à l'occasion de la publication de la *Raccolta di X progetti architettonici*, fournissant de nouveaux modèles pétris de la pensée des théoriciens tels que Milizia, en quête d'une architecture adaptée aux exigences de leur temps¹². Ces laboratoires architecturaux n'articulent cependant pas véritablement leurs projets conçus de manière indépendante, avec la ville telle qu'elle se présente à leur époque. Leurs dimensions imposantes ne sont d'ailleurs pas adaptées aux tissus urbains souvent denses et irréguliers des métropoles européennes, hormis quelques exceptions. Leur caractère abstrait semble ainsi davantage propice à pousser la réflexion sur l'architecture publique qu'être réellement réalisable.

L'épisode du *Triennio rivoluzionario* et les nouveaux idéaux qu'il véhicule en Italie confèrent cependant à ce mouvement un poids inattendu, reprenant une dynamique développée en France dès le début de la Révolution. L'architecture, en effet, y a été rapidement sollicitée, pour matérialiser les bouleversements sociétaux à l'œuvre. En témoignent particulièrement les concours de l'An II, bien qu'ils soient demeurés sans suite¹³.

À partir de 1796, cela prend une dimension remarquable à Milan, avec l'arrivée des Français. Promue capitale d'un nouvel État italien, la ville est appelée à se transformer rapidement¹⁴. Des figures telles que le très actif journaliste Cuoco encouragent une telle entreprise et rappellent l'importance du rôle propulsif des grandes villes au regard de tant de bouleversements politiques et sociétaux¹⁵.

Convoqué par les nouvelles autorités pour participer à ce mouvement, le milieu artistique milanais semble alors connaître une certaine renaissance. Celle-ci est favorisée par la réforme progressive de l'Académie de Brera, appelée à nourrir de manière très féconde le patriotisme et la sphère culturelle locale d'un élan vers la modernité accéléré par la présence française, complétant le travail commencé par l'Autriche¹⁶. Cela suscite l'enthousiasme de ce que l'on considère souvent comme la « génération Bonaparte », ces hommes formés

12 Piero Zanetov, « Un album di progetti architettonici di Giuseppe Camporesi », dans Elisa Debenedetti, *Architettura, città, territorio: realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo*, Rome, Bonsignori, 1992, p. 272-283.

13 Werner Szambien, *Les projets de l'an II : concours d'architecture de la période révolutionnaire*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1986.

14 Antonino De Francesco, *L'Italia di Bonaparte : politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni, 1796-1821*, Turin, UTET, 2011, p. 13.

15 Sergio Villari, *art. cité*, p. 77.

16 Giuliana Ricci, « L'Architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera, Insegnamento e Dibattito », dans Giuliana Ricci (dir.), *L'architettura nelle accademie riformate : insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Milan, Guerini studio, 1992, p. 253.

sous l'Ancien Régime mais ralliés aux idées nouvelles tels que Luigi Cagnola (1762-1833) ou Luigi Canonica (1762-1844).

Grandes figures locales, ils contribuent bientôt à faire de Milan un lieu de réflexion et de création majeur, notamment pour le domaine de l'architecture. La période de la République Cisalpine, plus encore après son rétablissement en 1800 suite à la victoire de Marengo, est ainsi propice à l'affirmation d'un nouveau rapport entre la ville et l'architecture, au moment où l'on cherche à exalter par l'intermédiaire de cette dernière, tant le nouvel ordre qui paraît s'installer que la figure de Bonaparte, héros républicain. L'attractivité de la nouvelle capitale attire des artistes de toute la péninsule, dont une bonne part provient du milieu romain international ou l'a assidûment fréquenté¹⁷. Certains d'entre-deux s'imposent dans un premier temps aux côtés des acteurs locaux dans l'organisation des différentes fêtes révolutionnaires cherchant à susciter l'engouement général. Celles-ci sont le prélude à de nouvelles entreprises architecturales et urbaines dont l'ambition est alors inégalée pour une ville comme Milan. Tandis que différents monuments commémoratifs sont commandés pour marquer son espace public de l'empreinte des événements en cours¹⁸, certains projets présentés aux autorités par des acteurs extérieurs à la sphère milanaise, prennent une ampleur digne des propositions des cercles artistiques les plus radicaux de la fin du XVIII^e siècle, tels que l'Accademia della Pace.

L'illustration de ce phénomène à Milan est le projet du Foro Bonaparte proposé sur l'emplacement du Castello Sforzesco par Antolini en 1801 (**fig. 3 et 4**). Le lieu retenu n'est pas anodin, il présente d'abord une grande superficie disponible, et permet surtout de requalifier un héritage important de l'Ancien Régime. Le choix de ce site s'inscrit aussi dans le cadre de la réalisation de la nouvelle route du Simplon reliant l'Italie à la France, censée rediriger l'axe de développement de la ville. Alors que la fascination pour l'Antiquité et sa civilisation urbaine est à son apogée, l'architecte Antolini rêve d'une refondation de Milan à l'image d'une nouvelle Rome républicaine. Il propose pour cela un nouveau centre urbain, conçu selon les idéaux laïcs et égalitaires issus de la Révolution. Il s'agit presque d'une ville nouvelle au côté de l'ancienne, qui ambitionne de

17 Parmi ceux-ci, Giovanni Antonio Antolini, voir Francesco Cecarelli, « Giovanni Antonio Antolini », dans Angela Cipriani, Gian Paolo Consoli et Susanna Pasquali (dir.), *Contro il barocco : apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780-1820*, Rome, Campisano, 2007, p. 351-353, ou encore Paolo Bargigli, voir Rosella Grassi, « Paolo Bargigli », dans *ibid.*, p. 387-389.

18 Giovanna D'Amia, « Il monumento celebrativo per la vittoria di Marengo, un dispositivo retorico nel progetto antoliniano per Foro Bonaparte », dans Maria Giulia Marziliano, Guido Nardi et Gabriele Albonetti (dir.), *Giovanni Antonio Antolini : architetto e ingegnere, 1753-1841*, Faenza, Gruppo editoriale Faenza editrice, 2000, p. 250.

matérialiser les importantes transformations en cours, en s'efforçant de prendre en considération les mutations économiques du territoire milanais au regard de sa nouvelle position au sein de l'échiquier européen. Il puise surtout son originalité dans sa volonté de monumentaliser les aspirations d'une nouvelle société à travers la construction d'un espace public directement affilié aux idées des Lumières. Cela passe par l'édification d'un ensemble cohérent d'édifices, selon des programmes architecturaux renouvelés, au langage austère.

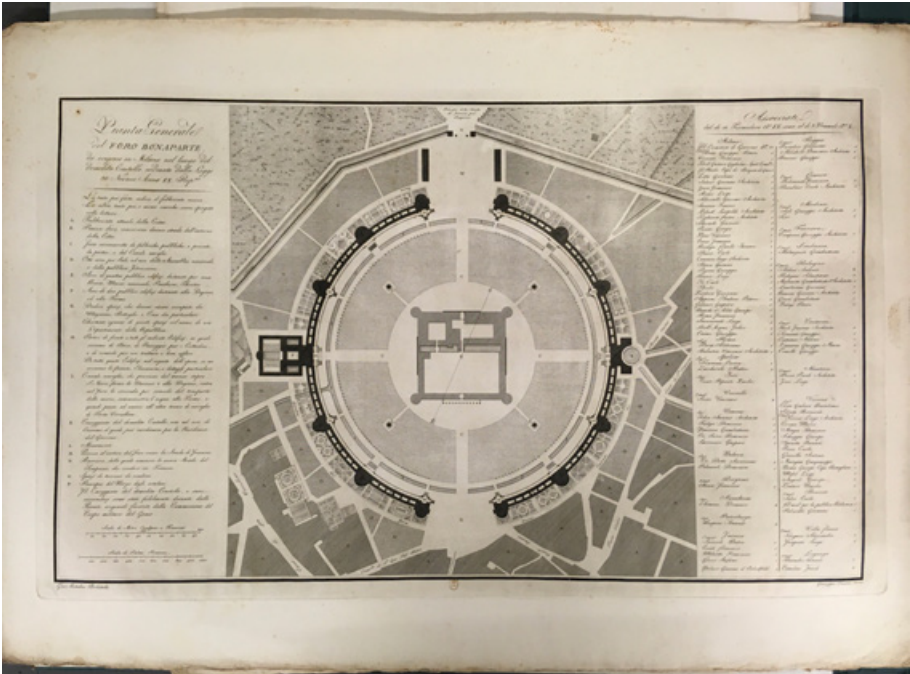


Fig. 3. Giovanni Antonio Antolini, *Pianta generale del Foro Bonaparte*, [1801], BnF.



Fig. 4. Giovanni Antonio Antolini, *Barriera del Sempione al Foro Bonaparte in Milano*, [1801], BnF.

Il comprend une bourse, une douane, une salle d’instruction publique, un panthéon, ou encore des bains, le tout disposé autour d’un Castello Sforzesco revêtu d’une façade classicisante, sur un tracé circulaire soulignant une véritable recherche de la perfection dans la création d’un nouvel ordre pour une république vertueuse¹⁹.

Si le projet est adopté dans un premier temps par les autorités, pendant la période d’enthousiasme de la République cisalpine, le chantier entrepris, rattrapé par ses dimensions gigantesques, est cependant rapidement abandonné en raison de l’évolution politique. Le Foro Bonaparte conçu par Antolini se révèle en effet trop ambitieux par rapport aux besoins réels de Milan, certes nouvelle capitale, mais qui doit se rendre à la réalité de son modeste rang, passée l’effervescence des premières années révolutionnaires. Il est surtout bien trop coûteux par rapport aux moyens effectifs de la ville dont il asphyxierait le développement.

19 Danilo Samsa, « L’area del Sempione e lo sviluppo di Milano nell’800 », dans Maria Grazia Folli, Danilo Samsa et Cecilia De Carli Sciume (dir.), *Milano parco Sempione : spazio pubblico, progetto, architettura 1796-1980*, Milan, Clup, 1980, p. 8-12.

Le choix délibéré de créer un nouveau centre en périphérie, libre de toutes contraintes, avait également été beaucoup critiqué dès les débuts de l'entreprise. Parmi les détracteurs d'Antolini, le plus virulent est l'architecte Giuseppe Pistocchi (1744-1814)²⁰, qui voit seulement dans le projet de son concurrent une nouvelle ville contre l'ancienne, un projet architectural ignorant le tissu urbain existant que l'on souhaite pourtant réformer depuis le milieu du XVIII^e siècle. Il oppose de fait une solution bien différente, en revendiquant une régénération de la ville depuis son centre historique, avec l'aménagement d'une nouvelle place en face du Duomo (**fig. 5**).

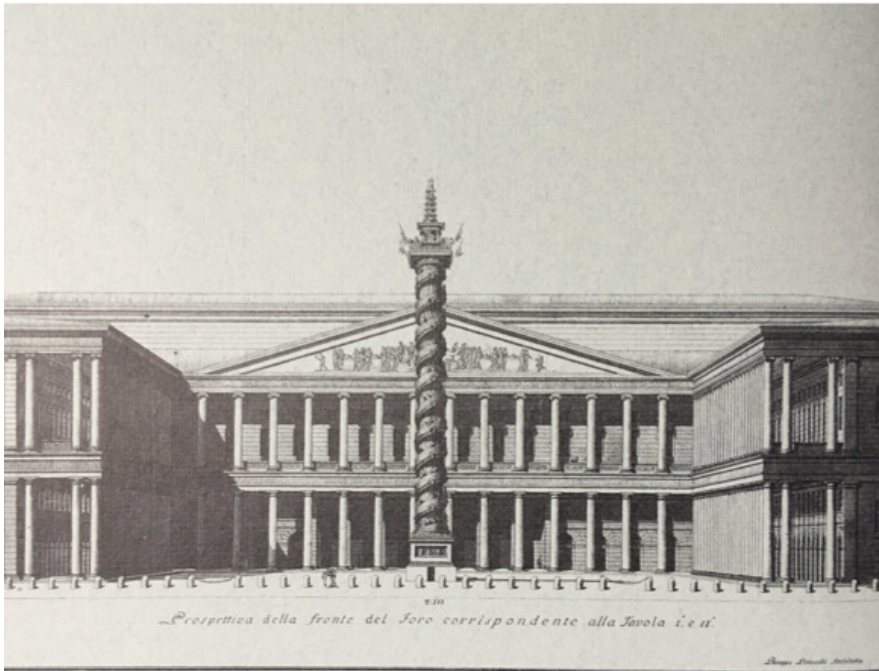


Fig. 5. Giuseppe Pistocchi, *Progetto di ristrutturazione della Piazza del Duomo di Milano*, [1802], Biblioteca comunale di Faenza.

Son projet devant accueillir un palais du corps législatif afin de répondre plus simplement aux transformations politiques de l'époque, se décline en différentes versions autour de la création d'un espace architectural régularisé pour mettre en valeur la cathédrale²¹. L'ensemble cherche à renouer avec

20 Giovanna D'Amia, *Milano e Parigi sguardi incrociati : politiche artistiche e strategie urbane in età napoleonica*, Milan, Mimesis, 2012, p. 54.

21 Le projet est repris à différentes périodes. Voir en particulier Ezio Godoli, *Giuseppe Pistocchi (1744-1814) architetto giacobino: Faenza, Palazzo delle Esposizioni 24 novembre-22 dicembre*

l'importance du cœur historique de Milan en y transférant les activités politiques, face au siège du pouvoir résidant dans l'ancien palais archiducal réaménagé à la fin du XVIII^e siècle. Le vocabulaire choisi oscille entre retour à une Antiquité pure et une relecture de cette dernière par la Renaissance, Pistocchi étant un fervent adhérent du mouvement *Cinquecentista*²².

Ce projet, d'abord conçu comme une sorte de réponse aux propositions d'Antolini, s'en distingue ainsi profondément par sa volonté de s'intégrer à la ville existante, voire de s'inscrire dans son histoire séculaire avec le soin de proposer un programme prenant en compte l'achèvement de la façade du Duomo, autre chantier important de l'époque encore incertain en 1801²³. Il n'est néanmoins pas retenu par les autorités, en raison certainement des difficultés que supposent les expropriations nécessaires à sa réalisation en plein centre-ville, bien qu'il ne soit pas très destructeur. Ces deux approches témoignent ainsi des conceptions parfois radicalement opposées malgré l'objectif similaire de régénérer la ville héritée de l'époque moderne par l'intermédiaire de mesures architecturales fortes.

En réponse à la complexité de la question et par rapport à la nécessité d'intervenir rapidement pour matérialiser le changement de régime politique, c'est finalement la construction de simples monuments qui est privilégiée dans un premier temps et confiée à des artistes appartenant à la sphère milanaise.

Parmi les premiers chantiers entrepris par un gouvernement stabilisé suite à la promulgation du royaume d'Italie en 1805, s'imposent ainsi la réalisation de la Porta Nuova par Giuseppe Zanoja (1752-1817) ou encore celle de l'arc de triomphe de la Victoire par Cagnola²⁴. Ces derniers ont l'avantage de donner du travail à de nombreux corps de métier, d'être à la fois fonctionnels et décoratifs, et de n'avoir qu'un faible impact sur le tissu urbain existant. Ces portes monumentales assurent surtout efficacement la dimension symbolique que doit revêtir l'architecture dans ce mouvement²⁵.

En parallèle, le renouveau de l'Accademia di Brera grâce à la rédaction de ses statuts par Giuseppe Bossi (1777-1815), contribue à la réorganisation du milieu

1974, Faenza, Rotografica Fiorentina, 1974.

22 Avec Pietro Camporese il Vecchio, Cosimo Morelli et Murena sont les principaux instigateurs de ce mouvement nouveau prenant comme modèle les édifices civils de la renaissance romaine tardive. Gianni Mezzanotte, *op. cit.*, p. 236.

23 Giorgio Carradori et Alex Perathoner (dir.), *Duomo : cattedrale di Milano*, Stezzano, Nous, 2011.

24 Luciano Patetta, « Architettura e spazio urbano in epoca napoleonica », dans Paolo Portoghesi, Dezzi Bardeschi et Luciano Patetta, *L'idea della magnificenza civile : architettura a Milano 1770-1848 : Rotonda di via Besana, Milano, ottobre-novembre 1978*, Milan, Electa, 1978, p. 23.

25 Stefano Bosi, « Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica », dans Letizia Tedeschi et Daniel Rabreau (dir.), *op. cit.*, p. 395-403.

en charge de l'architecture à Milan. La mise en place d'un système efficace tant pour la formation que la distinction de ses acteurs, permet la canalisation de l'effervescence des premiers temps marqués par des projets d'expression artistique individuelle, tel que le Foro Bonaparte d'Antolini. L'académie est désormais appelée à jouer pleinement son rôle de levier intellectuel, pour une réflexion davantage collégiale par rapport à l'aménagement de la capitale.

Cela passe notamment par la mise au concours chaque année à partir de 1805, en vertu de la mission d'utilité publique des Arts fraîchement réaffirmée, de typologies architecturales susceptibles d'être utiles à la nation²⁶. Ces épreuves à la dimension internationale étant organisées avant tout pour susciter l'émulation, conservent l'aspect abstrait que revêtaient les grands prix de l'Ancien Régime, sans vocation à être réalisés. Elles servent en réalité à favoriser le perfectionnement de la composition des édifices, ou le raffinement de leur vocabulaire décoratif selon leurs statuts, dans l'optique première de former une génération véritablement apte à appréhender les défis de la ville du XIX^e siècle.

D'un point de vue plus pratique, une commission pérenne en charge de l'aménagement de la nouvelle capitale est finalement constituée à partir du corps académique de Brera, chargée d'imposer et de faire respecter le « bon goût ». C'est la Commissione d'Ornato²⁷. Ses membres sont tous des acteurs locaux, ce qui rétablit une dimension appropriée pour la transformation d'une ville dont ils connaissent bien les besoins. Cet aspect revêt toujours plus d'importance alors que la position même de Milan devient secondaire en Europe en raison de l'ascension de Rome, ce qui ne justifie plus l'audace des projets des premières années²⁸.

La mise en place de la Commissione d'Ornato est le point de départ d'une réévaluation majeure tant de la ville existante que des solutions pour son réaménagement. Ayant pour compétence l'approbation de tous les projets publics, elle est aussi chargée de rationaliser le réseau viaire avec un souci particulier pour l'assainissement et la sécurité urbaine, ce qui est facilité par un renouveau important des réglementations urbaines. Ces différentes charges complémentaires favorisent la volonté d'un plan global de transformation de

26 Giuliana Ricci, « Riflessione a margine », dans Emanuele Pagano et Elena Riva (dir.), *Milano 1814 : La fine di una capitale*, Milan, Franco Angeli, 2019, p. 248 ; Giovanna D'Amia, « I concorsi accademici: un laboratorio ideale per Milano capitale », dans *ibid.*, p. 141-144.

27 Nommée par le gouvernement, elle est composée des professeurs à l'académie Albertolli et Zanoia, du peintre Bossi qui est finalement remplacé par Landriani, et des architectes Cagnola, et Canonica. Alain Pillepich, *Milano capitale napoléonienne : 1800-1814*, Paris, Lettrage Distribution, 2001, p. 228.

28 Rome est promue seconde capitale impériale en 1809. Antonino De Francesco, *op. cit.*, p. 109.

Milan, bientôt matérialisé par *la pianta dei Rettifili*, un document qui n'est en définitive jamais réellement appliqué (**fig. 6**)²⁹.



Fig. 6. Commissione d'Ornato, *Pianta dei Rettifili*, 1807, Raccolta Stampe Bertarelli.

Celui-ci contribue néanmoins à la coordination des nombreuses opérations architecturales entreprises, celles-ci étant dès lors davantage conçues en fonction de la réalité du terrain. Il s'agit en premier lieu d'équiper la ville en relation avec ses nouvelles compétences et la modernisation de ses institutions.

Outre la réflexion en plein renouveau de la sphère académique, les architectes et ingénieurs en charge des projets peuvent également se référer à des

²⁹ Giuseppe De Finetti, *op. cit.*, p. 70-77.

publications d'architecture novatrices comme les leçons largement diffusées de Durand, professeur à l'École polytechnique à Paris³⁰. Ces dernières contribuent tant à la précision qu'à la simplification des typologies nécessaires à une capitale moderne. Elles présentent en effet des modèles de composition simples, respectant avant tout le principe de l'économie, un critère primordial pour une ville comme Milan dont les ressources sont restreintes.

Ces propositions conservent cependant un caractère théorique abstrait, difficilement adaptable à la réalité de tissus urbains densément bâtis et complexes à réformer. L'opportunité que représente la réutilisation des « biens nationaux », une politique menée par les autorités sur l'exemple français, est alors saisie dans l'optique de réduire ces différentes tensions que suscitent les transformations de la ville dans sa réalité matérielle³¹. Face à ces considérations, le travail de la Commissione d'Ornato semble surtout consister à veiller sur la conversion de ces bâtiments récupérés pour de nouvelles fonctions (**fig. 7**). Mais il favorise aussi leur transformation extérieure, afin qu'ils participent à la diffusion du « bon goût » et soutenir la transformation du visage de la ville.

30 Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, Paris, chez l'auteur, An XIII, 1802-1805, 2 vol.

31 Le ministre de l'Intérieur de Brême est bien conscient de cette opportunité : « L'excellence des arts de la construction ne consiste pas seulement à faire des bâtiments neufs », voir Gianni Mezzanotte, *op. cit.*, p. 127. Il faut rappeler les précédents à cette pratique avec le cas des réformes religieuses menées sous les Habsbourg, voir Luciano Patetta, « Soppressione di ordini religiosi, e riuso civile dei beni in Lombardia », dans Giovanni Luigi Fontana et Antonio Lazzarini (dir.), *Veneto e Lombardia tra rivoluzione giacobina ed età napoleonica : economia, territorio, istituzioni*, Milan, Cariplo, 1992, p. 372-373.

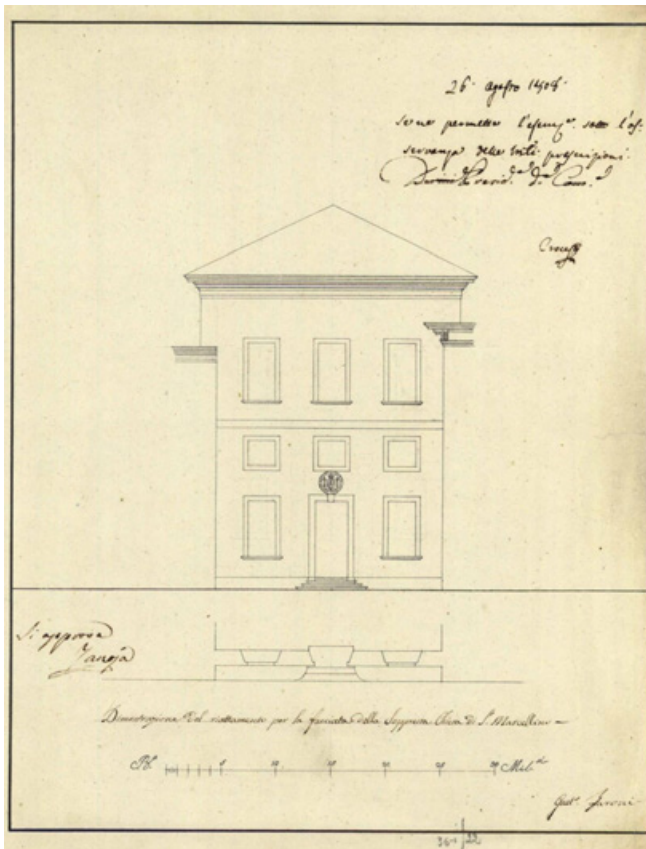


Fig. 7. Faroni Gaetano, Milano. Edificio sede di uffici pubblici, ex Chiesa del Bocchetto, 1808, Archivio storico civico di Milano.

La même préoccupation motive un contrôle accru des espaces bâtis relevant des particuliers. La commission s'octroie en effet également la compétence inédite de contrôler le bâti privé visible depuis la voie publique. Il s'agit en fait d'un compromis pour obtenir la participation des propriétaires citadins à l'embellissement de la capitale, dont le concours semble finalement absolument nécessaire. D'ailleurs, face aux difficultés financières inhérentes aux grands projets, nombre d'architectes avaient déjà imaginé alléger l'investissement public par l'intervention de la sphère privée dans leurs programmes architecturaux. Pistocchi comme Antolini prévoyaient ainsi à cet effet des espaces commerciaux dans leurs programmes architecturaux, voire résidentiels, destinés à rentabiliser leur réalisation.

Le projet du Foro Bonaparte s'apparente à cet égard à une opération de lotissement de grande envergure censée accueillir la classe dirigeante d'une

nouvelle société au sein même du quartier symbolisant son avènement. Mais de telles projections ne remportent que difficilement l'adhésion des particuliers, peu attirés par l'architecture uniforme et régulière que cela suppose, empêchant tout caractère distinctif³². De plus, peu sont enclins à venir s'établir dans les nouveaux quartiers promus par les autorités, en raison certainement de l'attachement à leurs habitudes. Dès lors, même les projets de lotissement plus simples proposés par l'architecte d'état Canonica, après l'échec d'Antolini à l'emplacement du Castello Sforzesco, ne trouvent pas preneur. La solution pour embellir la ville avec les moyens disponibles semble bien ainsi résider dans un contrôle du bâti aux mains du privé³³, auquel est laissée l'opportunité de choisir selon un répertoire classicisant la forme des nouvelles façades à construire dans le cadre d'une politique d'alignement progressive des rues.

La question de la réforme des villes au début du XIX^e siècle, ardemment discutée depuis la fin de l'époque moderne, trouve donc une illustration remarquable à Milan. La ville, particulièrement impactée par les événements révolutionnaires et l'épopée de Napoléon Bonaparte en Italie, est l'objet de projets architecturaux inédits cherchant à mettre en scène une société en pleine transformation. La nécessité tant d'équiper que d'embellir la ville se heurte cependant à de grandes difficultés financières mais aussi à de nombreux intérêts privés. Cela pousse à une transformation plus pragmatique de la ville, mettant à profit les terrains et bâtiments libérés par la confiscation des biens nationaux et préférant une politique d'aménagement davantage régulatrice que trop interventionniste. Cela contribue à résoudre pour un temps le conflit latent que suppose la volonté de transformer la ville par des entreprises architecturales publiques coûteuses, et souvent perçues comme trop intrusives, en laissant l'architecture comme instrument de distinction pour une sphère privée désormais invitée à participer à l'amélioration de la ville au gré d'une politique de contrôle modérée de la Commissione d'Ornato. Cela contribue à l'avènement de la ville comme expression d'une bourgeoisie triomphante percevant l'embellissement urbain comme le reflet de la gloire de ses citoyens³⁴.

32 Letizia Tedeschi et Francesco Repishti (dir.), *Luigi Canonica, 1764-1844 : architetto di utilità pubblica e privata*, Mendrisio, Mendrisio Academy Press, 2011, p. 80.

33 Giuliana Ricci, « L'Architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera, Insegnamento e Dibattito », art. cité, p. 257-259.

34 Gianni Mezzanotte rappelle justement l'appellation de Milan par Stendhal de « jolie capitale », qui souligne l'attention de ses habitants pour l'embellissement et la gloire de leur ville, Gianni Mezzanotte, Irene Giustina, « Cette jolie capitale », dans Letizia Tedeschi et Francesco Repishti, *op. cit.*, p. 153-161.

L'UTILITÉ PUBLIQUE A L'ASSAUT DES FAÇADES POLITIQUE ET NIVELLEMENT DES RUES DANS LA MILAN NAPOLÉONNIENNE : RÉFORME DE LA VILLE OU DILATATION DE L'URBAIN ?

ROMAIN ILIOU

À Milan, l'avènement du Consulat puis de l'Empire met de côté le projet du *Foro Bonaparte* (1801) de Giovanni Antonio Antolini (1753-1841) au profit d'une gestion des constructions publiques plus pragmatique, souvent associée au retour des « modérés¹ ».

La *Commissione d'Ornato*, instituée en 1807 et constituée d'architectes formés ou enseignant à l'*Accademia di Brera*, est chargée non seulement de surveiller la qualité des projets touchants aux façades des immeubles visibles depuis l'espace public de la rue – *pubblica strada* – mais aussi, d'établir un embryon de ce qui pourra être considéré comme le premier plan régulateur de la ville².

Deux idées de spatialité urbaine semblent ainsi s'affronter : centripète ou réticulaire. Toutefois, chacune poursuit l'idée d'un « vaste renouvellement tendant à susciter et ordonner un véritable espace public³ », mouvement entamé avant la Révolution. Si les projets grandioses restent sur le papier au profit d'un contrôle hiératique d'opérations de médiocre importance : déplacement de fenêtres, ravalement ou reconstruction de façades ; on assiste également à la poursuite d'une certaine tradition « classique » de l'architecture de la ville avec ses projets de portes et barrières monumentales, ou avec l'ouverture d'une perspective : la *via della Moscova*, qui restera inachevée.

Parallèlement à ces transformations urbaines est fondée la *Direzione generale delle Acque e Strade*. Ce corps d'ingénieurs, en charge notamment du projet et de la maintenance des ouvrages d'art appartenant à l'État, est organisé par le décret du 6 mai 1806. En partie fondé sur le modèle français⁴, il est toutefois

1 Aurora Scotti, *Il Foro Bonaparte. Un'utopia giacobina a Milano*, Milan, F. M. Ricci, 1989.

2 Antonio Cassi Ramelli, « Milano sino al 1860 », *Urbanistica*, n° 18-19, XXV, mars 1956, p. 10-23.

3 Patricia Giudicelli Falguières, « Espace privé et espace public à Milan (1796-1814) », dans *Villes et territoire pendant la période napoléonienne (France et Italie), actes de congrès (Rome, 3-5 mai 1984)*, Rome, École française de Rome, 1987, p. 261-284.

4 Aldo Castellano, « Il Corpo di Acque e Strade del Regno italiano: la formazione di una burocrazia statale moderna », dans Aldo Castellano, ET AL. (dir.), *Civiltà di Lombardia, vol. IV, La Lombardia*

constitué d'un personnel recruté parmi les membres déjà actifs des administrations de l'archiduché⁵. Dès l'année suivante, en 1807, sous l'impulsion du vice-roi Eugène de Beauharnais (1781-1824)⁶, un plan pour la reconstruction en neuf ans des chaussées existantes de la capitale du royaume d'Italie est alors mis en place. Le pavage doit en particulier permettre au vice-roi d'aller et venir entre le *Palazzo Reale* ou le *Duomo* et sa résidence à la *Villa Belgiojoso-Bonaparte* sans souffrir d'une chaussée déformée ou des projections de boue qui pourraient salir sa garde et son carrosse.

Notons que les pavés n'avaient plus fait l'objet d'un réel entretien depuis 1796, hormis quelques modestes travaux entrepris à partir de 1804 en vue de l'installation du pouvoir impérial⁷. Cet intérêt du nouveau souverain va profiter également au commerce et à l'industrie en donnant à la rue une forte fluidité dans son rôle circulatoire. Cela grâce notamment à la généralisation d'un système constructif uniforme systématisant la récupération des eaux de pluie depuis les toits bordant la rue – espace public – et leur convoyage par des canaux souterrains⁸.

Bras de fer sous la gouttière

Pour en arriver là, le nivellement des rues est nécessaire. Ce qui force dès lors les propriétaires privés à effectuer à leurs frais des travaux de reprises des façades

delle riforme, Milan, Electa, 1987, p. 45-64.

- 5 C'est le cas aussi bien pour des ingénieurs en chef comme Carlo Gianella (1778-1863) ou Angelo Giudici autrefois *Ingenieri Camerali* et provisoirement *Ingegneri Nazionali* entre l'arrivée des armées napoléoniennes en 1796 et la création du *Corpo degli Ingegneri d'Acque e Strade* en 1806 mais également pour les ingénieurs municipaux comme Francesco Carminati de Brambilla, décédé en 1814.
- 6 « Je désire vivement, Monsieur le Ministre de l'Intérieur, que vous ordonniez sans délais les dispositions que vous jugerez les meilleures pour réparer les parties du Pavé de Milano qui peuvent être réparées et pour refaire à neuf les parties qui doivent l'être. Il faut que la Capitale du Royaume d'Italie donne aux Étrangers qui la visitent une bonne idée de l'administration chargée de diriger les travaux publics; il faut surtout que les Milanais parcourent leurs rues avec sûreté et commodité », lettre du prince Eugène au ministre de l'Intérieur, 21 juin 1805. ACMi, GC, 1622.
- 7 Emanuele Pagano, *Il Comune di Milano nell'età napoleonica: 1800-1814*, Milan, Vita e Pensiero, 1994, p. 194-195.
- 8 Ce système milanais sera par ailleurs popularisé par les descriptions de Stendhal dans son récit de voyage *Rome, Naples et Florence* (1826) citées par Alain Pillepich, *Milan capitale napoléonienne: 1800-1814*, Paris, Lettrage, 2001, p. 205.

et des intérieurs permettant une mise en adéquation avec le nouveau niveau de la chaussée⁹.

La question de l'embellissement de la ville en rapport avec la représentation du pouvoir politique n'est pas une nouveauté. Au XVIII^e siècle, avec la construction de la *Villa Belgiojoso* et la volonté étatique d'édifier dans le quartier qui l'environne un nouveau centre administratif, des abattements de l'octroi sur les matériaux de construction – en cas de travaux d'embellissement de leurs façades – avaient été proposés aux propriétaires riverains du parcours que voulait emprunter le vice-roi Eugène¹⁰.

L'axe de *Porta Orientale*, aujourd'hui *Corso Venezia*, est également l'objet de travaux de réfection du pavé permettant l'expérimentation de nouveaux systèmes de construction. On trouve ainsi ceux de l'abbé Ermenegildo Pini (1739-1825) ou bien encore du décorateur, architecte, inventeur et entrepreneur Agostino Gerli (1744-1821). Ce dernier se propose par exemple d'introduire un système novateur d'écoulement des eaux par des gouttières prolongées jusque dans des canaux souterrains existants ou construits pour l'occasion. Les premiers travaux se limitent à la partie du *Corso* sise à l'intérieur de l'enceinte médiévale, où serpente désormais le *Naviglio interno* (**fig. 1**: entre E et P). Le caractère expérimental de certaines de ces constructions engendrera quelques ratés et vaudra même des condamnations à son auteur¹¹.

Dans une deuxième phase sont projetés la reconstruction et l'alignement de la partie du *Corso* allant des portes de l'enceinte médiévale aux bastions de l'enceinte baroque (**fig. 1**: au-delà du point indiqué P vers le nord-est). Cette partie, rectifiée entre 1769 et 1770, est désormais longée de façon souterraine par le canal *Roggia Acqualunga*¹². Elle est également juxtée par les nouveaux

9 Cette généralisation sera étendue avec les décrets des 11 août 1808 et 3 février 1809 à l'ensemble de la viabilité publique milanaise. Ceux-ci seront maintenus après la restauration et certains propriétaires, à l'occasion de grands travaux, pourront consulter les ingénieurs municipaux pour connaître à l'avance quel sera le futur niveau de la chaussée et ainsi coordonner leur nouvelle façade avec la nouvelle chaussée. C'est le cas par exemple en 1839 de Crivelli pour la reconstruction de son habitation au n°1998 du Vicolo S. Sempliciano. Voir ACMi, OF, I, 89.

10 «*Le disposizioni date per apprestare un comodo, e grazioso passeggio al Pubblico in Porta Orientale, e l'essere nello stesso Quartier stabilito il Palazzo del Supremo Consiglio di Governo renderanno più frequentato il Corso della detta Porta [...]. È perciò desiderabile, che i Padroni delle Case poste al lungo [...] concorrino anch'essi coll'abbellirle [...]*». Avviso, 4 juillet 1786. ACMi, LM, 273.

11 Un système qui souffrira de ses lacunes et vaudra à l'architecte quelques condamnations: les tuyaux sous l'effet du gel ou du tremblement des carrosses auront tendance à exploser et ainsi à pourrir les murs dans lesquels ils sont installés.

12 Ce canal est propriété communale depuis 1396 par lettres patentes du premier duc de Milan Gian Galeazzo Visconti (1351-1402). Emilio Bignami-Sormani, *I canali nella città di Milano*,

jardins publics dessinés par l'architecte Giuseppe Piermarini (1734-1808) inaugurés en 1784.

Le projet de nivellement de la chaussée inclut cette fois la réalisation d'une étude de la déclivité menée par l'ingénieur municipal Francesco Carminati de Brambilla (n. c.-1814) entre 1784 et 1788. Un tel projet suppose en particulier le réaligement et le réarrangement vertical des pavés. Ces derniers ayant en effet une disposition fortement accidentée correspondant à la gestion de l'entretien des chaussées qui précède la mise en place de la réforme cadastrale au milieu du XVIII^e siècle; une époque où chaque propriétaire était sommé de refaire la section longeant sa façade par ses propres moyens. Une nouvelle ligne d'horizon se dessine alors pour faciliter l'évacuation des eaux pluviales, mais elle n'en pose pas moins de nombreux problèmes d'exécution (**fig. 2**).



Fig. 1. Relevé du parcours des principaux canaux qui traversent Milan. 24 juillet 1719, *Ingegnere Camerale* Bernardo Maria Robecco. ACMI, Acque, I, Seveso, 26. En orange sont visibles les canaux souterrains. L'axe en question suit la ligne orange remontant vers le nord-est. Photomontage de l'auteur.

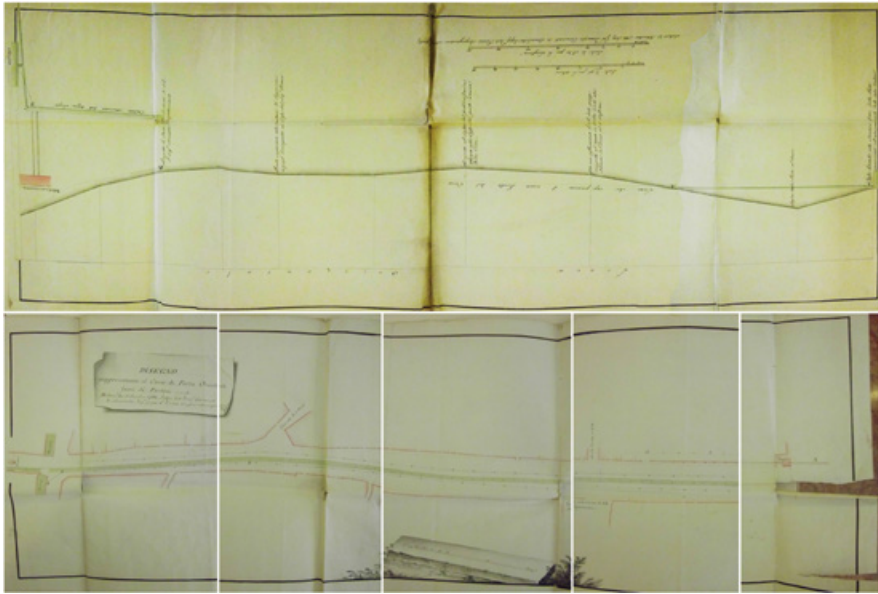


Fig. 2. Projet pour le Corso di Porta Orientale, des Portoni du Naviglio Interno à la Porta Orientale. 20 septembre 1788, *Ingegnere Municipale* Carminati De Brambilla. ACMi, LM, 273. Photomontage de l'auteur.

Ainsi un réparateur de calèches nommé Gio Carlo se plaint-il, dans une pétition datée du 23 mai 1795, qu'un tel projet de nivellement de la chaussée l'empêchera de poursuivre son activité, car il ne pourra plus faire pénétrer les voitures dans son atelier du fait du rehaussement des pavés devant son portail¹³. Toutes ces contraintes finiront par rendre le projet caduc. Celui-ci est définitivement abandonné avec l'arrivée des armées françaises en 1796.

Sous les pavés, la police

Le souci de « la boue du pavé », commun à toutes les villes européennes de cette époque, petites, moyennes ou grandes, est en partie lié à la pratique encore diffuse du tout à la rue.

Comme le rappelle Giuseppe Parini (1729-1799) dans son poème *La Salubrità dell'Aria*¹⁴, il règne également à Milan au milieu du XVIII^e siècle une odeur pestilentielle. Les rues, parsemées du fumier des animaux ou de détritux, y sont tout

13 « *che per puoco che ivi si rialzi il livello presentaneo della Strada, le carrozze non avranno più l'ingresso nella casa de' Supplicanti, ingresso che appena ha luogo nella sovraccennata presentanea altezza della Porta...* ». ACMi, LM, 273.

14 Composé en 1759 et publié en 1791 parmi ses *Odes*.

aussi insalubres que dans les autres grandes villes européennes. L'utilisation pratique de ces espaces à des fins de parade ou de démonstration publique du pouvoir politique n'est pas aisée, si ce n'est localement sur des places nettoyées dont le pavé est entièrement refait. Un phénomène qui se produit principalement à l'occasion de fêtes religieuses, comme lors des processions votives commémorant la supposée intercession de saint Christophe dans la libération de Milan de la peste noire et de successives calamités et pestilences¹⁵.

Interprétée comme signe de contagion, l'odeur « architecture », en quelque sorte, fait du miasme un des principaux objets de travail de la police des Lumières¹⁶. Les réformes révolutionnaires et napoléoniennes, en rebaptisant et réorganisant les services et en posant les fondements du droit administratif moderne, vont ainsi se confronter au contrôle olfactif avec des moyens et un vocabulaire plus techniques que juridiques¹⁷. À Milan, sous l'ancien régime, l'entretien de la rue est confié au *Magistrato Politico Camerale* et à un *Giudice delle Strade* lorsque la surveillance des fosses et des canaux est confiée au *Magistrato alla Sanità*. Durant la période napoléonienne, ces charges incombent au ministère de l'intérieur, à la préfecture du département d'Olona et à *Direzione generale delle Acque e Strade* lorsque la surveillance des fosses continue de relever plus particulièrement des commissions d'hygiène. L'accaparement du pavé par l'ordre public et les architectes théoriciens de l'époque classique, qui en font « le principal ornement » de la ville¹⁸, peut ainsi se lire comme la sécularisation progressive d'un espace jusqu'alors principalement investi par le clergé. En effet, à cette époque, les rues milanaises étaient principalement scandées par des processions mais aussi des monuments, dont les nombreuses croix et colonnes votives étaient « en odeur de sainteté ». Un espace qui s'en remet désormais aux sciences et à la culture encyclopédique des Lumières¹⁹.

S'éloignant de l'exégèse de la punition divine, l'imaginaire néoclassique du pouvoir en place, préoccupé par cette odeur méphitique de la ville, voit dans

15 Antonio Bandini Buti, *Milano e la sua Provincia cent'anni fa. Pagine di Cesare Cantù e Massimo Fabi*, Milan, Maestri Arti Grafiche, 1957, p. 203.

16 Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille. L'odorat et l'imaginaire social. 18^e-19^e siècles*, Paris, Aubier Montaigne, 1982, p. 105-129.

17 Sur le cas parisien, cf. Roger-Henri Guerrand, *Les Lieux*, Paris, La Découverte, 1985, p. 73-100.

18 Nicolas de La Mare, *Traité de la Police. Livre VI. De la Voirie*, Paris, Jean & Pierre Cot, 1738, p. 168.

19 Le médecin et chevalier Louis de Jaucourt rédigera les articles de l'*Encyclopédie* concernant le cloaque, l'égout, le pavé et la rue. Les caractéristiques et les fonctions que l'un ou l'autre doivent posséder correspondent essentiellement à des soucis de salubrité « pour la conservation de la santé des habitants ».

la mise à sac de la *Cloaca Maxima* l'une des causes de la chute de Rome²⁰. Francesco Milizia (1725-1798), célèbre critique italien, va même jusqu'à consacrer l'ouvrage d'art en question comme la plus belle réalisation architecturale de la Rome antique et moderne²¹.

À Milan, un édit du 13 juin 1784 prévoit la construction de canaux souterrains permettant de capter les eaux de pluies. Ces canaux doivent être suffisamment profonds pour recueillir les eaux qui stagnent, gèlent ou laissent de forts amas de boue fétide et putride au fil des saisons. Pour autant, ils ne doivent pas toucher à l'horizon de la chaussée et donc, ne pas gêner les accès discontinus des immeubles²².

Les propriétaires sont appelés à participer aux dépenses. Cela, en contrepartie d'un droit limité pour l'évacuation partielle des eaux de pluie provenant de leurs cours, et parfois même, de celles provenant du trop-plein des fosses de leurs latrines. Un processus en contradiction avec les principes d'hygiène que d'autres édits entendent faire appliquer²³.

Il s'agit d'un premier pas vers le tout-à-l'égout qui se développera durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, utilisant un flux d'eau continu pour charrier au mieux, au plus vite et au plus loin, les fèces.

La pluie sacrifiée sous l'autel de la ville

Conformément à l'édit de 1784, le *Corso di Porta Romana*, qui deviendra l'un des plus commerçants au début du XIX^e siècle, se trouve doté d'un canal souterrain dont l'écoulement continu est assuré par les eaux prélevées dans le canal voisin du *Redefosso*²⁴.

20 Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Vol. II, Utrecht, Etienne Neaulme, 1732 (1714), p. 152-157. Cité par Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'évènement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2016 (2013), p. 199.

21 « *Questa descrizione delle fabbriche Romane è dalla Cloaca Massima alla Sagrestia di S. Pietro: dall'ottimo al pessimo* », Francesco Milizia, *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano del Grappa, 1787, p. 205.

22 Rapport de la Delegation delle Strade, 28 avril 1787. ACMi, LM, 85.

23 Les habitants de la *Contrada di Pescheria Vecchia* peuvent ainsi construire leur canal et y raccorder leurs écoulements en 1785, situation qui soulèvera d'indignation les ingénieurs Carlo Parea et Angelo Giudici lors de la réfection du canal en 1809, pour des raisons d'hygiène, face aux effluves méphitiques exhalées par le cloaque qu'ils découvrent. Voir le rapport des ingénieurs en chef Giudici et Parea 2 juin 1809. ASMi, GC, 1603.

24 Les nuisances s'avèrent nombreuses par la suite, du fait de la faible étanchéité du souterrain. Différentes caves de commerçants se retrouvent inondées durant les années 1790-1800, occasionnant de nombreuses plaintes et refus de payer les travaux. ACMi, LM, 278.

Le projet est conçu en 1792, à l'occasion de la réfection de la route provinciale qui prolonge le *Corso* à l'extérieur des remparts, vers Mantoue. L'année suivante, lors de la construction de ce canal souterrain destiné à recueillir les eaux pluviales, les ingénieurs et maîtres maçons se retrouvent confrontés à un problème : celui du détail du raccord entre le trottoir et la façade des immeubles qui n'avait pas été envisagé lors de la rédaction des cahiers des charges pour l'appel d'offres. Le coût global du projet se retrouve augmenté par la mise en œuvre de matériaux supplémentaires rendus nécessaires en raison de la présence du canal et des nouveaux niveaux qu'il donne à la rue²⁵. Une difficulté qui semble liée à deux phénomènes distincts : la prédominance du plan au détriment de la coupe dans la logique constructive des acteurs engagés pour reconstruire le *Corso* ; et l'utilisation de cahiers des charges et de savoir-faire provenant de projets qui ne prévoyaient pas l'installation d'un canal souterrain.

À partir de 1805, et dès les premières remontrances du Vice-Roi, le gouvernement municipal demande à ses deux ingénieurs en charge de la voirie d'établir de nouveaux projets pour les réfections à venir du *Corso di Porta Orientale*, encore une fois, ainsi que de la *Corsia dei Servi*.

Si Francesco Carminati de Brambilla propose à nouveau son projet de 1788²⁶ ; l'ingénieur Francesco Rovaglia (n. c.-n. c.), nouvellement arrivé, s'applique quant à lui à représenter en détail le plan du système de trottoirs et de glissières en granit qui facilitent le transit des convois. Il détaille également les galets roulés qui les séparent, tout en critiquant vertement le système *Gerli*, qui avait été à nouveau mis en œuvre sans succès l'année précédente. Les deux projets sont présentés et soumis aux avis des ingénieurs nationaux dont les retours sont élogieux. La formule retenue d'une hybridation des deux idées signera toutefois un nouvel échec lors de son exécution.

Sous l'autorité du vice-roi²⁷, le ministre de l'Intérieur Ludovico Di Breme (1754-1828) demande en novembre 1805 à Giovanni Paradisi (1760-1826), fondateur

25 « *La necessità di distaccare il Marciapiede Maestro dalli Caseggiati per tenerlo parallelo alle Lastre di Guida, sempre sul riflesso del migliore buon aspetto di un opera tanto costosa, ha portato, e porta per non rendere incomodo l'uso della strada nelle vicinanze, ed al pie delle Case, che trovansi disposte sotto diverse linee, di formare un piccolo Marciapiede di Bevola anche la lungo di esse, che pure non essendo causate il restante della spesa, e somma da me di sopra espressa* ». Rapport de l'ingénieur municipal Fontana, 19 septembre 1793. ACMi, LM, 278.

26 Dont une copie est ainsi conservée aux archives du Genio Civile à l'Archivio di Stato di Milano. ASMi, GC, 1608.

27 « Je suis étonné, Monsieur le Ministre de l'Intérieur, de voir, malgré les ordres positifs que j'ai donnés, la négligence que l'on apporte au pavé des rues et particulièrement des grandes rues. [...] Bien entendu que l'administration des eaux et chemins sera chargée de la partie qui la

et dirigeant de la *Direzione Generale delle Acque e Strade*²⁸, de charger ses ingénieurs de proposer un nouveau projet et de le mettre à l'essai dans une portion de rue fréquentée du centre-ville. Il s'agit de la *Contrada di San Giovanni alle Case Rotte*, proche du *Palazzo Marino* et du *Teatro alla Scala*, hauts lieux de représentation de la société milanaise.

La coupe dessinée par les ingénieurs de la *Direzione Generale* permet de constater un notable changement d'approche. Toutefois, avec la mise en œuvre habituelle de glissières pour les calèches et de trottoirs séparés par des galets roulés, l'apparence du pavage est sauvegardée. Ce système permet ainsi de restaurer le décorum et la décence dont Milan se vante depuis les réformes introduites durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Sous terre, en revanche, sont superposées différentes couches de caillasse consolidant la chaussée : le fameux *doppio selciato*, ou double empierrement, héritage revendiqué du génie romain²⁹, tandis qu'est également creusé un canal central souterrain. Ce dernier recueille les eaux de pluie provenant tant de la chaussée fendue en son centre et régulièrement percée de bouches d'écoulement, que des toits environnants, dont les gouttières sont directement reliées par-dessous la rue. Il s'agit pour la pluie d'une « mise au tombeau » systématique, en écho à la parole « tombe » : *tomba* ou *tombinatura*, utilisée par les ingénieurs et les architectes pour désigner ces canaux. Un nom issu de la pierre tombale : *lapida*, qui recouvrait à l'origine les cavités maçonnées avant l'usage de la voûte en berceau (**fig. 3**).

concerne. Je veux qu'on s'en occupe [...] principalement dans le cours de la porte orientale. Il est honteux que la Capitale du royaume soit tenue dans cette partie de cette manière», lettre du vice-roi au ministre de l'Intérieur, 31 octobre 1805. ASMi, GC, 1608.

28 Giovanni Battista Curti-Pasini, « Il primo direttore generale del stradale italiano (Giovanni Paradisi) », *Le Strade*, n° 12, XIV, décembre 1932, p. 359-362.

29 « *Il secondo selciato, in esso prescritto, che serve di fondamento alla strada, e che è il modo praticato dagli antichi Romani nella costruzione di quelle Regie strade, che la serie dei secoli non bastò per distruggere, è il migliore, che immaginar si possa* », rapport du directeur général Paradisi au ministre de l'Intérieur, 14 février 1807. ASMi, GC, 1622.

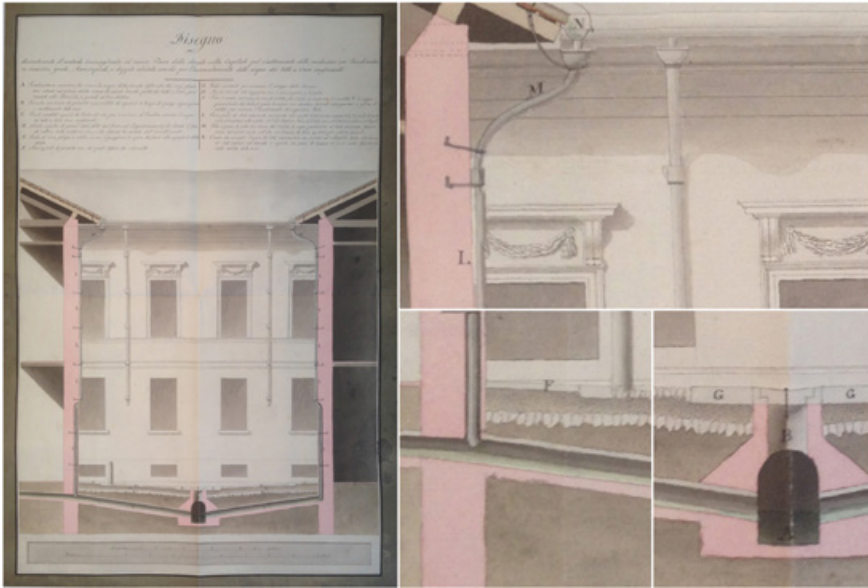


Fig. 3. Coupe représentant le système constructif élaboré par les ingénieurs en chef *d'Acque e Strade* pour la reconstruction des principales chaussées de Milan. Sans date [1807 ou plus tard], *Direzione Generale delle Acque e Strade*. ASMi, GC, 1622. Photomontage de l'auteur.

Les travaux de la réfection de la *Contrada di San Giovanni alle Case Rotte* sont réalisés selon ce modèle, sous la supervision directe des ingénieurs en chef de la *Direzione Generale*: Carlo Parea (1770-1834) et Angelo Giudici (n. c.-n. c.), durant le printemps et l'été 1806. Lors de leur exécution, de nombreux obstacles apparaissent, quant à la possible extension d'un tel système à l'ensemble de la ville, conférant au projet une dimension presque utopique. Les ingénieurs mettent donc en garde leur *Direzione*: d'une part, contre une mauvaise connaissance de l'altimétrie de la ville et des positions, dimensions et capacités des canaux souterrains existants³⁰; d'autre part, contre la présence de nombreux obstacles au niveau des immeubles, à savoir les accès aux caves, qui se situent directement sur la chaussée, les soupiraux, les ventaux des fosses, ou encore

30 « Non vogliamo in questa occasione tacere che l'esperienza ha dato peso ad un nostro dubbio come nel sistema generale dell'incanalamento sotterraneo delle acque della Città di Milano debba versu riguardo alla necessità di più liberi sfoghi ad ampie tombinature con fare dei scaricatori anche nel Comune Colatore Sevese onde smaltire le acque che su minore tempo, e perciò in maggiore copia vanno ad accumularsi col nuovo Piano generale », rapport de l'ingénieur en chef Parea, 1^{er} août 1807. ASMi, GC, 1617. Dans l'Europe de la fin du XVIII^e siècle, la cartographie du relief se cantonne la plupart du temps aux villes militaires. Sabine Barles, *La ville délétaire. Médecins et ingénieurs dans l'espace urbain. XVIII^e-XIX^e siècle*, Paris, ChampVallon, 1999, p. 136.

les portes et portails. La liste détaillée des travaux d'adaptation des immeubles de la *Contrada* est dressée par l'ingénieur Carlo Parea³¹.

Cependant, il reste encore une question, non seulement avant l'aboutissement du projet de reconstruction de la *Contrada di San Giovanni alle Case Rotte* mais aussi, avant l'extension de ce système à tout Milan : à qui doit revenir la facture ?

Urbanité, civilité, fiscalité ou la boue

La mise en place du cadastre en Lombardie au XVIII^e siècle, grâce à un relevé topographique mené par des équipes d'arpenteurs ingénieurs et architectes³², a fait passer la responsabilité de la gestion du pavé de la chaussée publique des propriétaires aux communes. Il s'agit donc, avec l'introduction d'un nouvel impôt, le *Censo*, de réorganiser les administrations en charge de la surveillance de l'état des routes, chemins et canaux en garantissant à l'État une dépense minimale. En témoigne le mémoire rendu en 1772 par le comte Francesco d'Adda (1726-1779) au ministre plénipotentiaire le comte Carlo Giuseppe di Firmian (1716-1782). De nouvelles procédures d'appel d'offres sont alors rédigées. Un nouveau classement des routes (provinciales, communales, rurales, privées) et de nouvelles techniques pour la construction des chaussées en lien avec leur classement sont également adoptés. Les dangers identifiés provenant soit de l'état du pavé, soit des maisons latérales, ces documents expriment aussi des exigences en matière de confort, de propreté et de sécurité de jour comme de nuit³³.

Désormais, l'entretien de la chaussée publique incombe donc à l'autorité étatique ou municipale par le biais de l'impôt et non plus aux propriétaires trop souvent tentés de ne pas effectuer ces travaux. Ces derniers en revanche sont tenus de procéder, à leurs frais, à des opérations de maintenance de leurs façades lorsque celles-ci menacent la sécurité ou l'ornement de la rue. Commence ainsi une dilatation de l'espace public de la rue milanaise à travers le

31 Rapport de l'ingénieur en chef Parea, 16 avril 1807. ASMi, GC, 1617.

32 Dans le royaume d'Italie, l'exercice de ces trois métiers est encadré par un unique décret promulgué le 3 novembre 1805.

33 «*La mancanza di comodo, e di pulizia nelle Strade di una Città è un difetto notevole, ma la mancanza di sicurezza è di molto maggior conseguenza. Il male che ne risulta può essere irreparabile. I pericoli, coi quali possono trovarsi esposti i Pedoni, Carrozze, Carri, i somma chiunque gira per Città, principalmente di notte riduconsi in generale a due Capi. O s'incontrano sul pavimento, o procedono dalle Case laterali. Qualunque intoppo lasciato sulla Strada, una finestra di Cantina mal custorida, un'acquedotto, una Cisterna, il di cui volto sia mal costruito, a scoperto, può rovinare una Carrozza, può stopiare un Uomo, e costargli la Vita*». Mémoire du comte Francesco d'Adda, 1772. ASMi, CA, 3080.

déplacement du concept de décorum de la rue à l'ensemble des édifices. Cette conscience toujours plus évidente du lien intrinsèque entre les immeubles, la chaussée et l'égout, va progressivement offrir à la puissance publique un nouvel espace juridique, architectural et technique sur lequel agir³⁴. Celui-ci englobe le sous-sol, la surface de la rue ainsi que les façades des immeubles qui l'entourent, acquérant une volumétrie qui se déploie en hauteur et en largeur, alors que jusque-là il se résumait à un plan vertical coïncidant avec le ruisseau fendant la chaussée. En effet, il restait cantonné à l'espace de contact entre les propriétaires se faisant face, obligés d'arranger les pavés situés devant leurs propriétés jusqu'au niveau du ruisseau. Par ailleurs le caractère public d'une rue garantissait la liberté de construire face à face, sans avoir à recourir à un pacte notarié, ni devoir forcément présenter les dessins de son projet³⁵.

Un mémoire du comte d'Adda établit un projet de *Regolamento delle Strade tanto nelle Città, Borghi e Terre di quanto Forensi*, mis en application à travers différents édits, notamment celui du 26 avril 1784³⁶. Tandis que, la réalisation du cadastre produit un relevé topographique de la ville où les voiries publiques sont désormais clairement identifiées et séparées du parcellaire. Ce relevé sera par la suite utilisé par le graveur Giacomo Pinchetti (n. c.-n. c.) pour le plan de Milan de 1801, dans lequel il inclura le projet avorté d'Antolini pour le *Foro Bonaparte*³⁷. Il sera également repris par les architectes de la *Commissione d'Ornato* pour le *Piano dei Rettifili*. Les Astronomes de l'*Osservatorio di Brera* l'utiliseront comme base de leurs travaux pour effectuer un nouveau relevé topographique de la ville. Les ingénieurs municipaux et de la *Direzione generale delle Acque e Strade* s'en serviront à leur tour, en insistant pour que le nouveau relevé indique aussi les altitudes, dans le but d'édifier les canaux souterrains et de les intégrer au système d'irrigation préexistant. Des informations déjà réclamées par l'ingénieur Carminati de Brambilla en 1788³⁸.

34 Giuliana Ricci, « Milano: la regola e la città », dans Aldo Castellano *et al.* (dir.), *op. cit.*, p. 191.

35 « *Legge vigente Staturaria ella à che qualunque possessore di Case nella Città non può proibire ad altro possessore posto di fronte di alzare a piacimento la propria casa, quando di mezzo siavi una pubblica strada; Una tale proibizione può essere appoggiata ad un particolare patto di convenzione [...]* », Rapport de l'ingénieur Carminati de Brambilla, 5 octobre 1805. ACMi, OF, I, 32.

36 ASMi, GC, 3653.

37 Notons que Giacomo Pinchetti a travaillé entre 1788 et 1796 auprès de l'Ufficio del Censo du duché comme *geografo*. Lucio Gambi et Maria Cristina Gozzoli, *Milano*, Rome-Bari, Laterza, 1982, p. 208-212.

38 « *Del tutto vana riuscirebbe la voluta esatta Livellazione da principiarsi da ponti più bassi sino a ponti più alti della Città, sì perché lo scarico delle acque si fa presentemente da una chiavica all'altra in ciascun quartiere della città con ogni maggior possibile prestezza, e si ancora perché li particolare inalterabile antico originario sistema de' Livelli delle nostre Contrade toglie il modo*

Les règlements de l'Ancien Régime seront peu à peu codifiés dans la législation de la République italienne, puis du royaume d'Italie, en maintenant le classement des chaussées ainsi que les obligations faites aux communes et aux propriétaires. On constate donc que les outils, à la fois topographiques et réglementaires, pour gérer la propreté de la chaussée en ville ont des origines partagées avec l'établissement d'un contrôle du territoire et de sa rente. Ce qui intervient à une époque où l'idéologie politique, se sensibilisant au libéralisme et à l'industrie, est également fortement influencée par la physiocratie. Le cens, impôt provenant du cadastre, correspondait avant tout à une évaluation de la rente du foncier agricole. Les dispositions spécifiques pour le foncier urbain furent prises seulement par la suite³⁹. Ainsi que le souligne Eric Alonzo (1973), l'architecture de la voie partage son origine avec l'imaginaire du jardin et également, pour le souligner, du potager⁴⁰.

Un projet de la *Consulta Legislativa* propose en mai 1802 que l'ensemble des routes empruntées pour les services postaux et le transport des marchandises soit à la charge de la nation et qu'une borne indiquant le point zéro des routes soit élevée sur le *Foro Bonaparte*⁴¹. La loi du 27 mars 1804 consolide les dispositions de l'Ancien Régime et introduit le statut de route nationale.

Il sera par la suite supprimé par la loi du 20 mai 1806, qui organise le nouveau règlement de voirie du royaume. Une loi qui stipule que les routes situées à l'intérieur des villes ou des communes entourées de fortifications sont désormais qualifiées d'urbaines⁴². Si l'origine kilométrique est la place du *Duomo*, aboutissement des voies postales / départementales / provinciales, l'État, avec l'adoption du nouveau système constructif à *doppio selciato* pour ces cours très

di fare scorrere le acque sopra le nostre strade sotto una linea di uniforme pendenza dal punto più alto al punto più basso [...]». Rapport de l'ingénieur Carminati de Brambilla, avril 1788. ACMi, LM, 85.

39 Albane Cogné, « Le cadastre de Lombardie (1758) : une source pour l'histoire urbaine », *Città e Storia*, n°2, 1, 2006, p. 457-478.

40 Éric Alonzo, *L'architecture de la voie. Histoires et théories*, Marseille, Parenthèses, 2018.

41 ASMi, AG, AeS, 15.

42 Trois décrets sont signés le 20 mai 1806 à Milan par le vice-roi Eugène de Beauharnais : celui sur la construction, l'adaptation et la manutention des routes, celui sur les canaux actionnant les moulins et celui sur l'irrigation agricole.

fréquentés, prendra à sa charge une partie du surcoût⁴³ au motif que ces routes appartiennent au réseau routier d'intérêt national⁴⁴.

Une capillarité topographique entre la ville et la campagne se dessine ainsi dans l'espace juridique « moderne » de nature « autonomiste », que les Lumières mettent en place. Par ailleurs, lors des discussions préliminaires à la reconstruction de la *Contrada di San Giovanni alle Case rotte*, il sera décidé de faire payer aux propriétaires la canalisation des eaux de pluie depuis leurs toits. Ils devront, au fur et à mesure de l'avancée des travaux et sous la surveillance des ingénieurs municipaux et des ingénieurs *d'Acque e Strade*, faire exécuter la mise en œuvre des gouttières et leur raccord à un nouveau canal souterrain selon le modèle et les indications qui leur seront prescrits.

La jurisprudence évoquée est celle de la jouissance de la propriété de l'eau sur le modèle des canaux d'irrigation et d'assainissement à ciel ouvert ou enfouis⁴⁵, maintenant ainsi un espace juridique « antique » de nature « organiciste »⁴⁶. Le canal souterrain en revanche appartiendra à la Commune et sera financé par le cens. Progressivement ce système sera généralisé à l'ensemble de la voirie,

43 Un tel surcoût incite d'ailleurs le préfet du département d'Olone et le Podestà de Milan à remettre en cause l'adoption d'un tel système. L'inspecteur général Coccoli vole au secours des Ingénieurs en chef Parea et Giudici dans son avis du 30 novembre 1807 : « *Non v'è dubbio che il nuovo metodo di selciatura non sia preferibile all'antico, anche ad onta al difetto delle lastre o guide che si confermano sulli fili; e secondo tale difetto è comune a tutti li due metodi. Me raggioni addate dalli Ingegneri Giudici e Parea sono solide; ne è ammissibile un confronto tra il rappezzo delle strade di Milano colla nuova selciatura* ». ASMi, GC, 1713.

44 « 1°. la legge 27 Marzo 1804 nelle quale si classificano le strade postali, di p [mancante] e comunali. 2°. La circolare Ministeriale 23 Gennaio 1805 nella quale si spiega la suddetta Legge e si regola in quantità e qualità il contributo che deve farsi alle Comuni dipendentemente dei tronchi delle Strade Postali e Dipartimentali attraversanti li Comuni medesimi. 3°. I successivi appuntamenti tenuti tra l'amministrazione Municipale e la Cessata dip.le d'O[lona] del giorno 5 agosto 1805 dipendentemente alla succitata Legge 27 Marzo e circolare 12 Aprile 1804 della Prefettura, ne' quali appuntamenti si stabilì l'Elen[co] delle Strade, che dovevano ritenersi come Nazionali [...]. 4°. Il Decreto reale 20 Marzo p.p. il quale confermando pienamente la riferitā Legge 27 Marzo 1804; mentre stabilisce un Regolamento generale [per] le strade, approva e sanziona tutte le antecedenti operazioni fatte [...] ». Rapport de la Ragioneria dell'Amministrazione Municipale di Milano, 30 août 1806. ASMi, GC, 1711.

45 Rapport du 5 mai 1808 relatif au projet de décret sur la reconstruction et la classification des rues de Milan, Direzione Generale delle Acque e Strade au Ministro dell'Interno. ASMi, GC, 1722.

46 Luca Mannori, « La nozione di territorio fra antico e nuovo Regime. Qualche appunto per uno studio sui modelli tipologici », dans Marco Camelli (dir.), *Territorialità e delocalizzazione nel governo locale*, Bologne, il Mulino, 2007, p. 43-64.

avec quelquefois le soutien de certains industriels conscients des bénéfices en matière de mobilité⁴⁷.

Pourvu que ça dure ?

L'espace urbain jaillit hors de la ville : au-dessus du pavé, dans un imaginaire cartographique lié au cadastre et, au-dessous, dans les eaux de pluie captées qui vont irriguer les terres agricoles de la *Pianura Padana*. Ainsi, en 1793, la reconstruction et l'alignement de la route postale menant à Mantoue – dans et hors les murs – seront l'occasion d'aligner le gabarit de la chaussée située à l'extérieur de la ville avec celui du *Corso di Porta Romana* qui la prolonge à l'intérieur (fig. 4).

L'eau prélevée du canal *Redefosso*, pour animer le canal souterrain, rejoint ainsi le réseau d'irrigation existant. Elle fertilise alors les champs avec les excréta de la ville, les *marcite*, renforçant un double trait d'union de pierre et de moellon entre la ville et la campagne. Suite aux découvertes pasteuriennes, ce système sera remplacé par un tout-à-l'égout alimentant le Pô et les excréta par des engrais de synthèse.

Ce régime d'une industrie de l'urbain accentue l'idée d'une agriculture comme produit de la ville et non de la campagne⁴⁸, allant dans le sens des mots de Carlo Cattaneo (1801-1869) qui souligne qu'un peuple doit organiser ses champs comme ses villes⁴⁹. La mort de la ville s'interpréterait alors comme le règne à venir d'une industrie de la spiritualisation du naturel⁵⁰ – la mise en œuvre souterraine d'un écoulement efficace de l'eau reliant dans un unique métabolisme la voirie⁵¹ – appuyé par les dispositions légales d'un État moderne à son service. Son thuriféraire, l'ingénieur *d'Acque e Strade*, sous les auspices de l'hygiène et de la circulation, semble dilater l'espace politique de la rue, surface

47 « *Frederico Schmutz, Proprietario della Fabbrica de' Cotoni situata all'estremità occidentale dello Stradone di Sta Teresa, avendo perinteso, che il lastricato, ch'ora si è incominciato a fare, non oltrepasserà la fabbrica del Nitro, si fa lecito di rappresentare al S. Consultore Consigliere la convenienza, che il medesimo fosse continuato ancora per la piccola estensione che corrisponde alla sua Fabbrica, offrendosi a pagare quello che sarà di giustizia per la sua tangente* », Lettre de Frederico Schmutz au directeur d'Acque e Strade, 21 juin 1806. ASMi, GC, 1602.

48 Silvio Lanaro, « La campagna organizza la città? », *Meridiana*, n° 5, 1989, p. 49-60.

49 Carlo Cattaneo, « Della città come principio ideale delle istorie italiane », dans Delia Castelnovo Frigessi (dir.), *Carlo Cattaneo. Opere scelte, IV, Scritti 1852-1864*, Milan, Einaudi, 1972, p. 79-126.

50 L'artiste est celui qui parvient à spiritualiser la nature selon Balzac. Marc Eigeldinger, *La philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Slatkine, 1998 (1957), p. 4.

51 Milan semble anticiper les réflexions des ingénieurs français sous la Restauration pour lesquels « il n'est de bonne circulation urbaine sans un sous-sol parfaitement connu et aménagé » Roger-Henri Guerrand, *op. cit.*, p. 39.

et souterrain à la fois, laissant entrevoir une mutation du rapport entre celle-ci et l'architecture, mais aussi entre la ville et sa campagne.

La rue, jusqu'alors frontière entre deux propriétés, se spatialise et se développe le long d'une ligne formant un volume qui épouse puis domine les façades, productrice d'une nouvelle fiscalité et de nouveaux devoirs pour les propriétaires et les habitants. Elle gagne une autonomie morale qui s'impose aux constructions présentes et futures, à l'architecture comme à l'agriculture.

L'ouverture de la *via della Moscova* (fig. 5) voit l'introduction d'un modèle rural de chaussée en ville : celui bombé en son centre pour assurer l'écoulement de l'eau latéralement. Un système déjà mis en œuvre sous la direction exclusive des ingénieurs d'*Acque e Strade* pour la progressive reconstruction de la route de circonvallation ceinturant Milan⁵².

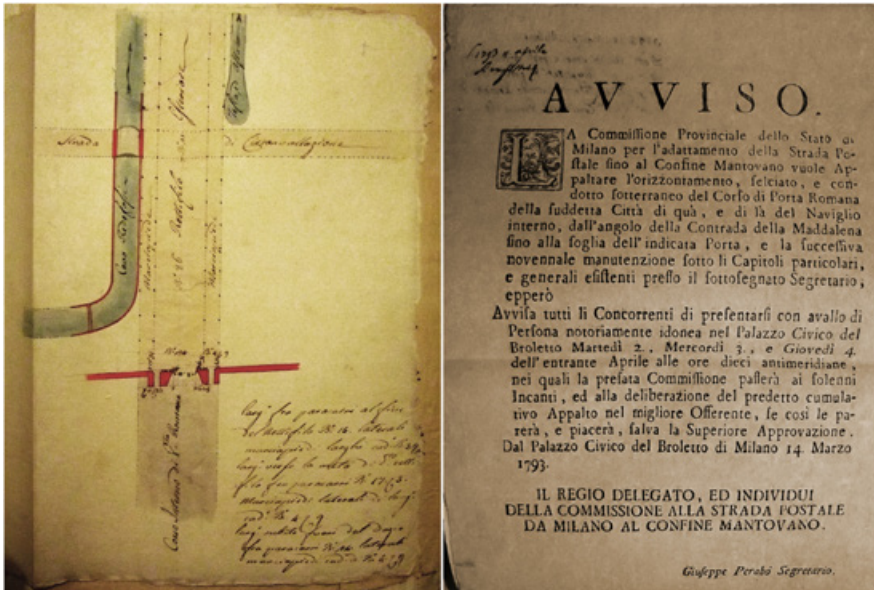


Fig. 4. À gauche, plan pour la rectification de la partie extérieure du Corso di Porta Romana dans le gabarit de la partie intérieure. À droite, appel d'offres pour la reconstruction du Corso dans sa partie intérieure au nom de l'administration provinciale, prévoyant le nivellement de la chaussée et la construction du canal souterrain. 1793. ACMI, LM, 280. Photomontage de l'auteur.

52 Un plan général en prenant également en compte la réforme du système hydraulique existant est commandé à l'ingénieur en chef Parea le 2 avril 1807 sur les ordres du Vice-Roi. ASMI, GC, 1595.

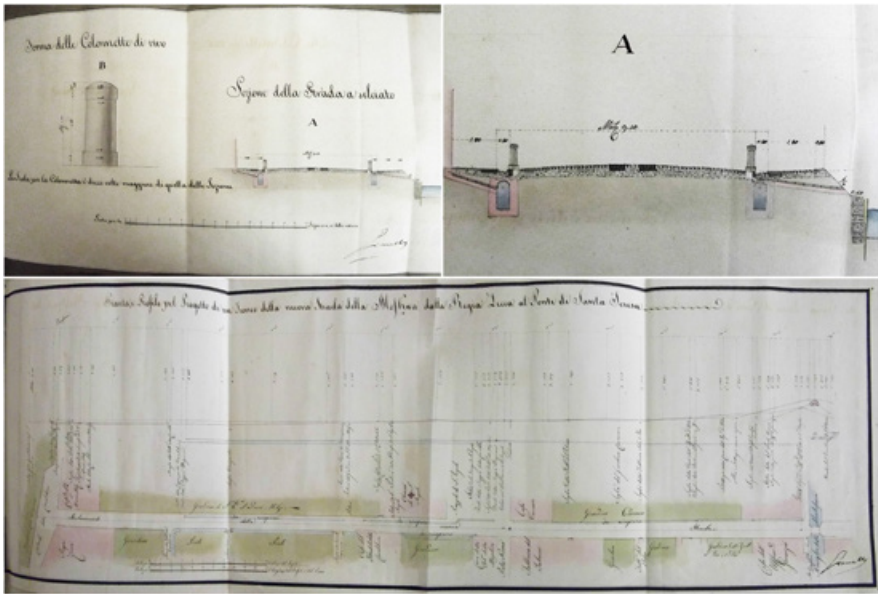


Fig. 5. Plan, coupe et détail pour la rectification de la *Via della Moscova*. Sans date [1812-1813], *Ingegnere in Capo* Gianella. ASMi, GC, 1600. Photomontage de l'auteur.

Accompagnant la mise en œuvre du droit d'expropriation, cette altération de la propriété privée – au profit d'une « utilité publique » qui reste anonyme – semble annoncer l'investissement romantique de la rue comme espace d'une nouvelle expérience politique et comme nouveau lieu de représentation via le contrôle exercé sur les façades. La rue participe d'une scénographie qu'elle domine et homogénéise en la soumettant aux règles qui dérivent de la géométrie des réseaux d'assainissement d'une embryonnaire ville « commerçante ». Une ville écoulant les produits de l'industrie au-dessus du pavé dans ses boutiques *a la moderna* et au-dessous, dans une eau de plus en plus polluée⁵³.

En 1808, à la suite de la réfection de la place, le *Duomo* lui-même est un instant l'objet de l'attention des ingénieurs qui veulent canaliser, depuis ses gargouilles,

53 Pollution engendrée également par la loi du 16 janvier 1811 sur l'emplacement des établissements industriels s'appliquant à la ville comme à la campagne, qui transcrit le décret impérial du 15 octobre 1810 dans le royaume d'Italie. Cette norme introduit la notion de droit administratif et dessaisit en partie la justice civile en cas de litige avec le voisinage pour les nuisances que produiraient les établissements industriels soumis à autorité administrative. Giuseppe Biaggi, *Gride, Regolamenti, Tasse e Tariffe Diverse tuttora in vigore alla Congregazione Municipale per uso de' Possidenti, negozianti, esercenti, appaltatori, privati, ec. Ec. Della Regia Città di Milano*, Milan, Alessandro Lombardi, 1850, p.17-20; Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *op. cit.*, p.157.

l'eau de pluie qui risque de soulever les galets de la nouvelle chaussée⁵⁴. Lors de la reconstruction de la *Contrada de' Rastrelli* en 1813, des gouttières seront également installées au *Palazzo Reale* où siège le gouvernement et réside le vice-roi Eugène, cela aux frais de la couronne et conformément aux règlements mis en place par ce pouvoir⁵⁵.

Amoureux de Milan qu'il découvre en 1800, Stendhal (1783-1842) témoigne avec acuité des efforts nécessaires pour mettre en place ce système de drainage généralisé des eaux de pluie, relatant comment « cette police a forcé les citoyens à faire des choses prodigieuses pour l'embellissement de la ville. Par exemple, l'on peut passer près des maisons quand il pleut; des conduits de fer blanc amènent les eaux des toits dans le canal qui passe sous chaque rue. Comme les corniches sont fort saillantes, on est presque à l'abri de la pluie, en marchant le long des maisons⁵⁶ ».

La mise en garde d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) peut s'interpréter comme l'anticipation d'une réalité déjà à l'œuvre dans ce labyrinthe anthropique. Une réalité où l'eau donne sa pente et sa ligne à la rue et où l'urbain confond progressivement ville et campagne, sous la gouverne de ces « hommes adonnés aux constructions, [et] qui partiront des connaissances purement scientifiques pour composer un art déduit de ces connaissances et des nécessités imposées par notre temps⁵⁷ ».

Ce règne de l'urbain, anticipé dans la Milan napoléonienne, serait celui d'un espace asservi par le risque hygiénique, dû à la pollution de la ville par la civilisation industrielle. Pour survivre, la ville doit assurer son assainissement, englobant la campagne de ses effluves sous les auspices de la mécanique des fluides, des productions des manufactures et du droit⁵⁸. L'art « moderne » de

54 « *Perché le acque stillanti dalla detta Fabbrica non avessero a decadere sull'esterna superficie furono eseguiti due Condotti di pietra, che sporgono lateralmente da ciascuno de' Piloni laterali ai fianchi di quel Grande Edificio, e tutti hanno una bizzarra figura di qualche Bestia, essendo altresì variato il modo con cui sorte l'acqua dalle faccie di detti Animali. L'altezza de' suddetti sfogatori al piano della sottoposta strada è tanto sensibile, che malagevole, ed oltremodo dispendioso riescirebbe l'incanalamento delle acque pluviali* », Rapport de l'ingénieur Parea, 12 août 1808. ASMi, GC, 1604.

55 « *Conformemente al Decreto di V.E. [...], mi fo un dovere di rassegnare la perizia preventiva di spesa occorrente per incanalare le acque pluviali procedenti dai tetti del Palazzo Reale verso la Contrada de' Rastrelli, che si sta riformando* », Lettre de Luigi Canonica à l'Intendance des Biens de la Couronne à Milan, 28 Luglio 1813. ASMi, GC, 3133.

56 Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Delaunay, 1826, p. 22.

57 Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, t. 2, Gollion, inFOLIO, 2010 (1872), p. 578.

58 Nicola Turpini, dans une pétition du 15 janvier 1788, explique avoir fermé l'accès au Vicolo del Popolo, afin d'en assurer mieux la ventilation et la salubrité, pour pouvoir y installer une manufacture d'étoffes, ce sans avoir pu bénéficier du soutien du gouvernement : « *una fabbrica*

bâtir les villes deviendrait alors celui d'établir les chaînes logistiques du déchet – égout, poubelle et cheminée – par lesquelles l'urbain se répand. Il projette les monuments passés dans sa modernité lorsqu'il s'en saisit, glissant son pavé sous leur piédestal et les envahissant par ses conduits.

En 1893, un siècle après Agostino Gerli qui a inspiré le système des chaussées milanaïses et proposé une ébauche de plan d'extension pour Vienne en 1787⁵⁹, Otto Wagner (1841-1918) lui fait écho, dans son *Projet de plan régulateur général* pour la même ville :

Il convient ici de respecter la beauté et de satisfaire les exigences de salubrité et de circulation par une conservation adéquate du patrimoine existant, en s'attachant à apporter les améliorations propres à satisfaire les exigences modernes⁶⁰.

Abréviations

AeS: Acque e Strade

AG: Atti di Governo

ACMi: Archivio Civico Storico di Milano

ASMi: Archivio di Stato di Milano

CA: Catasto

GC: Genio Civile

I: série 1

LM: Località Milanese

OF: Ornato Fabbriche

utile al Commercio, agli Abitanti, ed agli Artefici, come è quella di dare il Lustrò ad ogni genere di Stoffe senza più dipendere dalla Francia. [...] Si è finalmente determinato egli solo, a proprie spese, con' evidente pregiudizio della propria abitazione di accingersi all'opera, coll'aver dato in parte la desiderata luce al Vicolo, un poco più di ventilazione, e qualche ritegno che non venga tanto imbrattato». ACMi, OF, I, 35 bis.

59 «Le strade de' sobborghi si potrebbero selciare, ed introdursi li march'pieds nelle più larghe, e provvedere in grande, e in un sol colpo a tutti li oggetti di pulizia, e di buon ordine della capitale. L'illuminazione è fatta, l'imbarazzo delle porte sarebbe tolto», Agostino Gerli, *Lettera al Signor Callani [...] concernente vari progetti sopra la città di Vienna*, Vienne, Giuseppe de Kurzbek, 1787, p. 27-28.

60 Cité par Françoise Choay dans «La mort de la ville ou le règne de l'urbain», dans *id.*, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006, p. 175.

LA CONSTRUCTION DU « GRAND BÂTIMENT » DE LA PLAZA DE ARMAS DE SANTIAGO DU CHILI

MAXIMIANO ATRIA

La *plaza de Armas* de Santiago du Chili constitue le principal espace public de la ville, autour duquel furent installés, au moment de sa fondation en 1541, les sièges des institutions les plus importantes telles que les pouvoirs civils (*cabildo*, *Real Audiencia*, siège du gouvernement colonial), religieux (cathédrale et résidence de l'archevêque), sociaux ou commerciaux (résidences puis magasins appartenant aux plus riches fortunes du pays).

Au milieu du XIX^e siècle, une fois consolidés l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne et le système politique, avec la Constitution de 1833, les premières transformations radicales furent introduites dans l'espace de la place pour abandonner la physionomie typique de la *plaza mayor* coloniale, caractérisée par une esplanade « vide » qui permettait de recevoir une grande variété d'événements publics. Le nouveau modèle « républicain » de place privilégia les usages de loisirs et un nouveau rôle de représentation à travers l'introduction des jardins décoratifs et la monumentalisation des immeubles des quatre côtés de la place.

Ces processus de transformation furent continus, avec les modifications successives des jardins, du mobilier et des immeubles. Ils visaient à uniformiser les dimensions et l'esthétique de l'architecture (styles et matériaux) en prenant la cathédrale comme modèle pour finir, en 1881, avec un bloc presque uniforme que l'on appelle « le grand bâtiment ».

Bien que Charles Delfante considère qu'il est difficile d'établir une relation de cause à effet entre projet politique et forme urbaine¹, nous proposons d'étudier ici la transformation de la ville comme processus permanent, à partir des conditions de changement qui opèrent tant sur la forme des constructions et de leur espace physique (leurs formes « matérielles ») que sur la forme de la société qui les habite (leurs formes « politiques »). Les premières sont composées des actions ponctuelles et souvent sujettes à la personnalité ou à l'énergie d'un individu en particulier; les secondes n'ont pas d'« agent » en tant que tel et, à cause de cette dépersonnalisation, ne sont pas en mesure de configurer ou d'être l'expression d'un « projet ».

1 Charles Delfante, *Gran historia de la ciudad: de Mesopotamia a Estados Unidos*, Madrid, Abada, 2006, p. 272.

Santiago et sa plaza mayor

Santiago du Chili fut tracée en 1541, selon le plan utilisé habituellement par les *conquistadores* : un dessin en forme de « damier » qui constituait la norme pour toutes les villes hispano-américaines. Cette pratique, basée sur une tradition coutumière, fut progressivement formalisée à partir de 1523 jusqu'à sa normalisation définitive en 1573 dans les *Ordenanzas de descubrimientos, nueva población y pacificación de las Indias*, signées par Philippe II dans la forêt de Ségovie.

Dans toutes les villes fondées sur le territoire américain, ce tracé se caractérisait par des rues droites se croisant à angle droit et par l'existence d'une *plaza mayor*, autour de laquelle se trouvaient les sièges des institutions politiques et religieuses de la société coloniale : l'église, l'archevêché, les *casas reales*, l'hôtel de ville, la prison (**fig. 1**). Pour Robert Ricard, cette disposition, physique en même temps que symbolique, permettrait de définir la ville hispano-américaine comme « une *plaza mayor* entourée de rues et de maisons plus qu'un ensemble de maisons et de rues autour d'une *plaza mayor*² ».

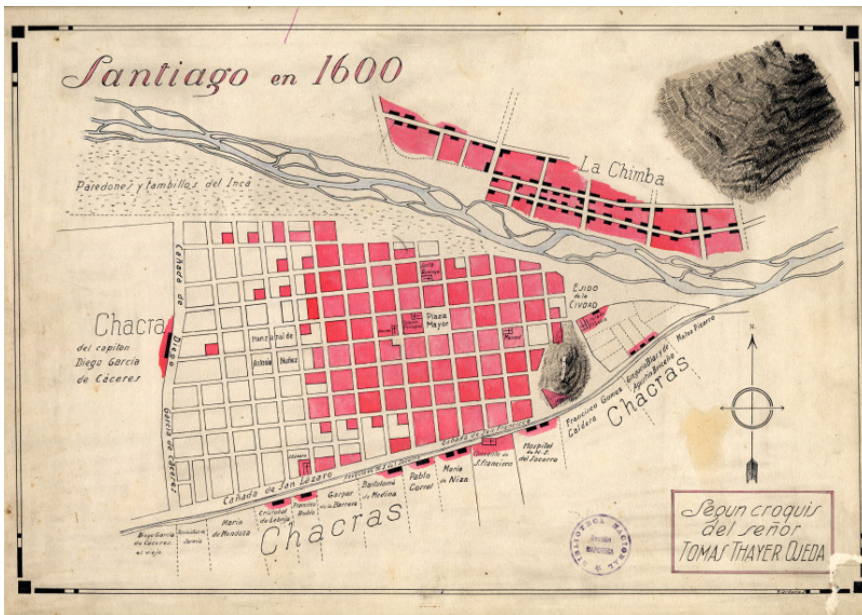


Fig. 1. Plan idéalisé de la ville de Santiago en 1600, selon Thayer Ojeda. Biblioteca Nacional, Chile.

- 2 Robert Ricard, « La plaza mayor en Espagne et en Amérique espagnole : notes pour une étude », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2^e année, n° 4, décembre 1947, p. 436.

En termes de forme urbaine, l'adoption de cette configuration a induit une extraordinaire uniformité répandue sur un grand territoire contrôlé par l'Espagne et favorisée par la Couronne comme une forme de domination et de déplacement d'un modèle politique et social transféré depuis la métropole vers le continent américain. L'existence d'un « réseau des villes³ » permit à l'empire espagnol de donner une forme physique à l'occupation territoriale et à la domination politique de l'Amérique. Dans cette uniformité, dont les villes étaient l'expression extérieure, de petites différences se développèrent au cœur des sociétés coloniales, mais sans dimension suffisante pour constituer des identités locales. Un voyageur pouvait visiter les capitales des territoires dominés par l'Espagne entre Santiago du Chili et le Mexique et se sentir à l'aise, en identifiant un système social et culturel presque identique.

L'ensemble de ce système d'intégration continentale commença à changer lentement, à la suite des processus d'indépendance déclenchés à partir de 1809. La consolidation définitive des indépendances fut atteinte après la chute de l'île de Chiloé, au sud du Chili, dernière enclave de la domination espagnole sur le continent (1826). Les institutions administratives de l'empire colonial furent démantelées et, dans un processus initial d'hétérogénéisation, une continuité entre les territoires coloniaux (*virreinos*, *gobernaciones* et *capitanías*) et les nouvelles nations indépendantes fut mise en place, avec l'officialisation des frontières et la différenciation conséquente et progressive des mœurs et des systèmes politiques. Le conglomérat originel de territoires partageant une allégeance à la Couronne espagnole se transforma en un ensemble de nations indépendantes, souvent violemment en conflit les unes avec les autres, à cause de différends frontaliers et d'aspirations hégémoniques ou de contrôle territorial.

Ces processus de différenciation n'affectèrent cependant pas la forme typique des villes coloniales, qui continuèrent à partager un héritage uniforme et une physionomie commune jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

Miguel Rojas Mix caractérise ce moment, vers 1850, comme l'une des inflexions dans les efforts que les sociétés coloniales menèrent vers un processus d'indépendance plus intégral, non seulement une indépendance politique à l'égard de l'Espagne, mais également à l'égard de ses propres voisins, avec la consolidation de projets nationaux susceptibles de donner un sens à leur existence en tant qu'unités politiques uniques. Pour l'historien chilien, il s'agit d'un moment clé partagé par tous les pays d'Amérique latine, qui se caractérise par une transformation fondamentale de la structure économique des pays: il le conduit à

3 Le concept a été proposé par José Luis Romero. Voir *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1984, p. 12.

affirmer que c'est seulement à ce moment – vingt-cinq à quarante ans après l'indépendance, selon les pays – que s'achève véritablement la période coloniale⁴.

C'est donc une fois consolidées les constitutions des États (d'une manière plus ou moins aboutie selon les pays) que les élites dominantes purent s'intéresser aux avantages de l'aménagement des espaces publics. Leurs intentions n'étaient pas uniquement dirigées vers une amélioration des conditions de vie, tout comme elles n'étaient pas non plus exclusivement orientées vers la consolidation de leur pouvoir sur les classes défavorisées. À Santiago du Chili, nous pouvons identifier des opérations inspirées par une volonté d'amélioration des conditions de vie et même d'hygiénisme dans des initiatives associées, par exemple, au système de distribution d'eau potable, au pavage des rues et des trottoirs, à la collecte des eaux usées ménagères par un système de rigoles en fond de parcelle ou encore à l'illumination nocturne au gaz.

En contraste avec ces initiatives datant du milieu du siècle, ce que nous pouvons appeler la « modernisation » de la ville de Santiago a été traditionnellement associée, dans l'historiographie, aux travaux d'aménagement réalisés par l'intendant Benjamin Vicuña Mackenna entre 1872 et 1875. L'attention de Vicuña Mackenna se porta principalement sur les transformations de la structure de la ville, l'amélioration de la qualité de vie des classes défavorisées et l'embellissement de ce qu'il a appelé « notre ville⁵ » : pour ordonner la ville, il a ouvert des boulevards autour de la partie centrale de Santiago afin de séparer cette ville de la ville des pauvres, pour laquelle il proposa également quelques initiatives d'hygiénisation et d'aménagement.

Mais Vicuña Mackenna n'a pas agi sur une ville vierge de tout projet urbanistique. Les actions d'aménagement avaient commencé plusieurs années plus tôt, en particulier avec l'introduction de végétation dans l'espace public, qu'il s'agisse de la plantation d'arbres le long des promenades ou dans l'espace ouvert des *plazas*, au milieu du damier espagnol.

4 Miguel Rojas-Mix, *La plaza mayor: el urbanismo instrumento de dominio colonial*, Barcelona, Muchnik Editores, 1978, p. 165.

5 Vicuña Mackenna utilise l'expression « *ciudad propia* » en espagnol pour parler d'une ville qui appartenait à « nous » par contraste à une ville qui appartiendrait aux « autres ». Ses projets ne laissent pas de doutes sur qui étaient ces autres : les pauvres habitaient les faubourgs de l'autre côté des boulevards. Mais, Vicuña Mackenna ayant vécu en France et s'identifiant étroitement avec la culture française – comme une grande partie de l'élite chilienne et latino-américaine de l'époque –, il est possible d'interpréter son usage de ce terme pour faire référence à une ville propre, riche, « civilisée », par opposition à une ville sale, pauvre, « barbare ».

La première « modernisation » de Santiago par la végétation

Pendant les dernières décennies de la période coloniale, les autorités avaient bâti des murs pour protéger la ville des crues de la rivière Mapocho, qui chaque année menaçait d'inonder les quartiers du centre-ville. Le résultat fut la construction d'un mur de briques sur le tracé de la ville face à la rivière, le long duquel une rangée de peupliers avait été plantée.

Quelques années plus tard, cet espace était devenu une promenade très appréciée des habitants de Santiago, que des familles entières parcouraient les après-midis d'été, à l'ombre des arbres, pour se balader et se montrer. Le *paseo de las Delicias* (la promenade des délices), une grande avenue qui longeait une ancienne branche asséchée du Mapocho, également plantée de peupliers, tenait le même rôle social et public. Ces deux promenades, qui n'étaient que des espaces ouverts ou des larges avenues le long de plantations linéaires, constituaient les seuls endroits publics à fins récréatives où la population de la ville pouvait échapper à la rigidité du tracé espagnol, caractérisée par la rareté des espaces ouverts (**fig. 2**).



Fig. 2. Vue de promenade des Tajamares. Dessin de Schmidtmeier Peter, publié dans *Travels into Chile, over the Andes, in the years 1820 and 1821*, Londres, Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1824.

En 1850 l'architecture de la ville était constituée presque exclusivement de maisons d'un ou deux niveaux et, hormis les églises et les bâtiments entourant

la *plaza mayor* – baptisée « *plaza de la Independencia* » après 1818⁶ –, la seule construction notable était le palais de La Moneda (1786-1805), récemment transformé en siège du gouvernement et résidence du président (1846). Les murs en adobe des maisons, presque aveugles, donnaient aux rues une image triste, « laide à l'extérieur » et « triste et plébéien (...) » à cause de la nudité et de la monotonie des façades des maisons privées », selon la description de Mary Graham en 1822⁷. Or, à l'intérieur des maisons, des patios explosaient de verdure avec des arbres, des fruitiers et des fleurs, suivant les mœurs d'une société particulièrement tournée sur elle-même.

La *Plaza de la Independencia* – rebaptisée, jusqu'à nos jours, *plaza de Armas* – était un espace vide, avec des trottoirs pavés qui suivaient les diagonales du carré et dont le centre était occupé par une fontaine où les *aguateros* (vendeurs d'eau) remplissaient leurs tonneaux pour distribuer l'eau dans les quartiers de la ville, à dos d'âne. C'était ici que l'intendant Francisco Bascuñán Guerrero avait décidé de planter, fin 1859, un petit jardin circulaire autour de la fontaine, désormais protégé par une grille, et d'installer, hors de cet enclos, des puits pour l'approvisionnement en eau. Ce premier geste d'incorporation de la végétation dans l'espace public le plus important de la ville a inauguré une succession d'actions d'aménagement dans les années suivantes : en l'espace de dix ans, la place fut plantée d'arbres pour séparer l'espace central des rues, équipée de fontaines avec des jets d'eau, de parterres de fleurs et de bancs, et pavée de pierre sur toute sa superficie.

Ces opérations de transformation parvinrent à modifier en profondeur l'usage de la place. La multifonctionnalité caractéristique de la *plaza mayor* coloniale fut ainsi remplacée par une configuration qui empêchait la réalisation de rassemblements massifs – *corridos* de taureaux, manœuvres militaires, processions religieuses, etc. – et facilitait le contrôle des activités indésirables, renforçant le statut de la place en tant qu'espace de représentation face aux pouvoirs civiques et religieux qui la bordent : l'hôtel de ville et la cathédrale, pour ne nommer que

6 Le Chili est parvenu à une quasi-indépendance entre 1810 et 1814, jusqu'à ce que l'armée espagnole reprenne le pouvoir, pendant la période connue comme « *la reconquista* ». En 1818, l'armée révolutionnaire constituée en Argentine par San Martín traversa les Andes et battit définitivement le gouvernement espagnol, ce qui ouvrit la période d'indépendance du Chili.

7 L'adobe est une grande brique de terre cuite mélangée avec de la paille afin d'obtenir un matériel résistant à la désagrégation. C'était le matériau le plus utilisé par les Espagnols et il est très répandu dans toute l'Amérique latine, surtout dans les campagnes. Pour la description de la ville et de ses maisons, voir Mary Graham, *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)*, Madrid, Editorial América, 1916. Graham, plus connue sous son deuxième nom d'épouse Callcott, fut une écrivaine anglaise qui vécut au Chili pendant deux ans, de 1821 à 1823.

les plus importants, après le déménagement du siège du gouvernement. C'est à cette fin que les bâtiments autour de la place furent également transformés : par l'abandon du style espagnol et le choix d'une architecture plus imposante.

Nous pourrions ici parler d'un « projet » urbain et architectural de longue durée comme celui dont parle Bernard Huet en tant que « processus de reconstruction et de refondation permanente⁸ ». À Santiago, ce processus avait pour finalité de composer une unité formelle pour chacun des quatre côtés de la place. Une uniformité qui, à la fin du siècle, nous permet de caractériser cette somme d'actions indépendantes comme la formalisation du « grand bâtiment » de la place. C'est-à-dire la construction du bloc architectural qui donne sa forme au « vide » de l'espace central, résultant non pas d'une initiative unique, mais de l'action séparée d'agents qui, chacun pour leur part, ajoutaient des modifications aux modifications pour atteindre une homogénéité finale.

En ce qui concerne le côté religieux de la place, à l'Ouest, la hauteur de la façade de la cathédrale – le niveau de sa corniche – fut prise comme mesure pour uniformiser la taille de deux autres bâtiments : l'église du *Sagrario* et le palais de l'archevêché. La cathédrale avait été achevée en 1830 selon les plans de l'architecte italien Joachim Toesca (1745-1799), avec une façade de pierre de 20 mètres de haut, très austère et simple, percée de trois portails séparés par des pilastres d'un ordre colossal dorique. Ensuite, au Sud, l'église du *Sagrario* fut construite, également en pierre, entre 1846 et 1862, en respectant la hauteur et le style architectural défini par Toesca. Enfin, le palais fut achevé en 1870 sous la direction de Lucien Hénault, dans un style néobaroque (**fig. 3**). En 1875, Juan Murphy ajouta une tour à la façade de l'église, seul élément qui dépassait le niveau de la corniche homogène des trois bâtiments.

Du côté « civique », sur la façade nord de la place, la construction en 1882 du nouveau siège du bureau de poste, par l'architecte Ricardo Brown, pour remplacer l'ancienne maison sur un niveau, qui avait été la résidence des gouverneurs coloniaux, s'aligna sur les corniches des bâtiments néoclassiques de l'hôtel de ville et de l'ancienne *Real Audiencia*⁹. Deux édifices datant des dernières décennies de la période coloniale, respectivement dessinés par et sous l'influence de

8 Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », *AMC*, n° 14, 1986, p. 10-13. Huet oppose le temps de la ville et celui de l'architecture : alors que la ville est l'« expression des valeurs publiques et collectives », l'architecture est un fait individuel, discontinu et lié aux événements et au « cycle rapide des transformations ». C'est à la rencontre de ces deux « temps » que se configure la transformation de la *plaza de Armas* de Santiago durant la deuxième moitié du XIX^e siècle.

9 La *Real Audiencia* était le plus haut tribunal de la justice coloniale ; l'*Audiencia* de Santiago fut créée en 1609. L'immeuble fut construit par l'architecte Juan José de Goycolea, disciple de Toesca.

Toesca¹⁰. La façade du bureau de poste fut ainsi uniformisée dans l'intention de présenter un front homogène sur la place et de compenser la taille réduite des anciennes constructions – 11 mètres de hauteur – comparée à la hauteur de la façade religieuse. Dans ces deux cas, l'idée du « grand bâtiment » cherchait à renforcer la capacité de représentation des institutions.



Fig. 3. Vue de la façade ecclésiastique avec l'uniformité des trois immeubles, vers 1895. Auteur inconnu.

Pour les deux côtés restants de la place, le processus d'unification avait commencé avant l'indépendance, dès le XVIII^e siècle, à la suite d'opérations immobilières menées par des commerçants qui étaient parvenus à rassembler des terrains pour constituer des grands lots et pour bâtir des immeubles côtés est et sud, avec des arcades sous lesquelles installer des boutiques.

C'est donc à partir de 1882 que se configure un véritable « bloc » architectural autour de l'espace de la place, avec quatre façades uniformes, mesurant entre 112 et 120 mètres de long. En même temps, à l'intérieur de la place, les jardins avaient transformé l'ancien carré vide de terre battue en un jardin arboré, utilisé comme espace de loisirs, pourvu d'un kiosque à musique et de promenades

10 L'hôtel de ville fut dessiné par Toesca et terminé après sa mort. Le palais de la *Real Audiencia* fut dessiné par le disciple de Toesca, Juan José de Goycolea y Zañartu, suivant le style favori de l'architecte italien.

complétées par des arcades derrière lesquelles se trouvaient des magasins. L'illumination nocturne donnait une atmosphère de gaieté et de convivialité et, autour du jardin central, les flâneurs déambulaient en suivant la promenade circulaire, les femmes dans un sens et les hommes dans l'autre¹¹.

Malgré l'aménagement d'autres espaces publics comme la colline Santa Lucía (magnifique réalisation de Vicuña Mackenna entre 1872 et 1875, qui transforma une petite butte rocheuse en parc) ou la Quinta Normal (un parc public planté à côté du jardin d'expérimentation agricole), la *plaza de Armas* était le lieu de promenade favori de la haute société de Santiago, qui s'y rencontrait à la sortie des offices religieux, s'y rendait pour faire les courses dans les magasins des arcades et pour se manifester devant les bâtiments de l'hôtel de ville et de l'intendance.

Déformation du « grand bâtiment »

En janvier 1891 une guerre civile éclata lorsque le gouvernement du président Balmaceda, soutenu par l'armée, s'opposa au Parlement, soutenu par la marine. La confrontation s'acheva en août par la défaite du président et son repli dans l'ambassade d'Argentine, où il se suicida le dernier jour de son mandat, le 18 septembre. Les événements de cette guerre civile modifièrent radicalement la physionomie du « grand bâtiment » de la place, ainsi que la conception que les classes dirigeantes se faisaient de la forme de la ville et de l'espace public. L'hôtel de ville de Toesca fut détruit par un incendie en mai de la même année et une nouvelle construction fut projetée par l'architecte français Eugène Joannon-Crozier, qui écarta le principe d'uniformité en concevant un bâtiment de 16 mètres de haut, inauguré en 1895. Ce fut le premier geste d'abandon de la continuité formelle qui avait été élaborée au fur et à mesure par des actions partielles qui, dans leur particularité, visaient à compléter un projet uniforme. Juste après la construction du nouvel hôtel de ville, l'archevêque de Santiago engagea l'architecte italien Ignazio Cremonesi pour un projet de « modernisation » de la cathédrale. La nouvelle église fut inaugurée en 1905 avec deux tours – qui remplaçaient la tour de Murphy sur l'église paroissiale –, marquant une importante modification du style architectural de la façade et un nouvel aménagement intérieur. À la même époque, l'architecte Ramón Fehrmann modifia la façade de l'immeuble de la Poste, ajoutant une mansarde de type français aux deux niveaux existants.

Cette frénésie de transformation des bâtiments autour de la place fut accompagnée par la démolition, en 1893, de tous les jardins et du mobilier de la place

¹¹ Mary Graham, *Diario de su residencia en Chile (1822)*, op. cit.

pour un réaménagement complet mené par le paysagiste français Guillaume Renner, qui élaborait un projet de chemins pittoresques, avec des ponts en béton imitant le bois, de petits lacs et une nouvelle plantation de végétation très variée. Citons ici à nouveau Huet pour caractériser cette déformation de la forme urbaine atteinte après des décennies : « la cause de la destruction de la ville (et de la société qu'elle représente), c'est l'arrogance de l'architecture¹² ».

Après la guerre civile, la vie politique resta chaotique jusqu'en 1925, lorsqu'une nouvelle constitution vint clore une période de désordre et d'incertitude. Nous ne pouvons toutefois pas établir une relation directe entre les bouleversements vécus par la société chilienne à la fin du XIX^e siècle et l'abandon d'une aspiration à l'uniformité dans les transformations urbaines et architecturales des alentours de la *plaza de Armas* car « les manifestations urbaines ne sont presque jamais l'expression directe de l'histoire politique¹³ ». Le processus progressif vers l'unité architecturale de la *plaza* à partir de 1850 et sa déformation successive à la fin du XIX^e siècle nous permet de constater la divergence entre la forme matérielle de la ville et les modes de vie de la société qui l'habite.

Au centre de cette structure analytique délimitée par deux types d'intervention – l'opération formelle d'aménagement à la façon de Vicuña Mackenna, qui peut correspondre à ce qu'Isabelle Backouche et Nathalie Montel appellent la « fabrique ordinaire » de la ville¹⁴ – se trouve la *plaza de Armas* dans son ensemble, qui comprend non seulement l'espace public qui la définit, mais aussi les bâtiments qui conforment ses quatre côtés. L'étude urbaine de la *plaza* en tant que pièce prototypique permet de discuter historiquement le rôle de la ville, alors que l'historiographie a eu tendance à négliger la condition spatiale de l'histoire. Dans cette approche, énoncée par des auteurs comme Armando de Ramón, Robert Ricard, Antonio Bonet Correa ou John B. Jackson¹⁵, un élément urbain comme la *plaza mayor* d'une ville hispano-américaine peut, grâce à l'étude de ses particularités historiques, ouvrir le chemin vers une compréhension de la « manifestation de l'ordre social local et de la relation entre les citoyens et l'autorité de l'État¹⁶ ».

12 Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », art. cité, p. 11.

13 Charles Delfante, *Gran historia de la ciudad*, op. cit., p. 272.

14 Isabelle Backouche et Nathalie Montel, « La fabrique ordinaire de la ville », *Histoire urbaine*, n° 19, février 2007, p. 5, <https://doi.org/10.3917/rhu.019.0005> (consulté en décembre 2022).

15 Voir Robert Ricard, « La plaza mayor... », art. cité ; Armando De Ramón, *Santiago de Chile (1541-1991): historia de una sociedad urbana*, Santiago du Chili, Catalonia, 2007 ; Antonio Bonet Correa, *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 1991 ; John B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, Yale Univ. Press, 1984.

16 Antonio Bonet Correa, *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 175.

Un tel cas d'étude nous permet de participer à une méthodologie micro-historique qui attribue à la *plaza* la capacité de rendre compte de processus complexes, grâce à l'étude des traces que l'histoire laisse dans la ville, entendue comme la conjonction de bâtiments, d'espaces et d'actes.

A STAGE FOR A NEW CAPITAL: THE *CASA DE RENTA EN ALTURA* IN THE CONSTRUCTION OF BUENOS AIRES METROPOLITAN GRID (1880–1930)

MAGALÍ FRANCHINO

VIRGINIA BONICATTO

The end of the 19th century and the beginning of the 20th century found Argentina in a rising international economic position. In this context, and as its main city and port, Buenos Aires grew remarkably. Increased by European immigration, the population went from 177.787 inhabitants in 1869 to 1.575.814 in 1914 and 1.700.000 by 1919.¹ The declaration of the city as the Capital of the Argentina Nation in 1880 was accompanied by the transition from a city to a metropolis:² its area was enlarged to 200km² expanding the urban grid up to the horizon.³ The declaration of the city into the National Capital generated the need to create new buildings to house the official activities that, as Claudia Shmidt (1960-) pointed out, would become “beauty, strength and illusion of power” of the State.⁴

Regarding architecture, on the one hand we find State programs – such as government offices, schools, hospitals – and, on the other, that private architecture – business headquarters, residences, tertiary activity buildings and commercial services – that emerged as a result of the modernization and

* We would like to express appreciation to Emmanuelle Jacquesson for her collaboration with the English translation of this paper.

1 Fernando Devoto, *Historia de la Inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

2 Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001; Claudia Shmidt, *Palacios sin Reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente” Buenos Aires. 1880–1890*, Rosario, Prohistoria, 2012.

3 In 1887, the law 2089 incorporated the towns of Belgrano and Flores to Buenos Aires; in 1888, the layout of the future limit of the National Capital, the Avenida General Paz, was defined adding an area of more than 18,000 hectares through which the grid would expand as a chessboard ready for a speculation match. See Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887–1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

4 Claudia Shmidt, *Palacios sin Reyes. Arquitectura pública para la “capital permanente” Buenos Aires, 1880–1890*, *op. cit.*, p.147.

metropolization of the city that was incorporated as another node in the world metropolitan network.

During this period, in order to achieve the “adequate character” to the National Capital, a series of urban plans and projects in which we can see reflected the different wills of reform were presented, while many of them remained in paper, some were completed: in 1894, the Avenida de Mayo was inaugurated and, in 1913, – same year the first subway that circulated under this Avenue – began the demolitions and construction works on the Diagonal Norte, also in the Plaza de Mayo area (**fig. 1**).



Fig. 1. Map of Buenos Aires capital city.

References: 1) Plaza de Mayo. 2) Plaza del Congreso; Lanús & Hary, high-rise apartment buildings: A) Hipólito Yrigoyen and Sarandí streets. B) Pellegrini Street no. 959. C) Talcahuano and Lavalle streets. D) Libertad and Arenales streets. E) M. Palanti, Casa Vila (Rivadavia Avenue no. 2625). F) F. Gianotti, Confeitería El Molino (Rivadavia Avenue no. 1801). G) M. F. Rönnow, Otto Wulff Building (Belgrano and Perú streets), © Virginia Bonicatto (right); “Plano de la ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina ...”, *The University of Chicago Map* (background).

In this context of permanent changes, the quest – by a group of professionals related to the arts – for a national image and an “Argentine architecture” had been developed since the federalization of Buenos Aires in 1880 and increased towards the commemoration of the Centenario de Mayo (“The Argentina Centennial”) in 1910. In terms of beauty or architectural aesthetics, an “appropriate character” was pursued, either from the use of elements of the classical language (ornament, decorum), or from the principles that organize it (regularity, homogeneity) as

well as the effect that these produce (harmony, monumentality). But also, in terms of distribution: the convenient, “healthy and comfortable” disposition of all its parts (**fig. 2**).



Fig. 2. *Buenos Aires Moderna.* Mayo Avenue towards Congreso de la Nación Building. Source: *Archivo General de la Nación*. Folder 67, document 139.834, inventory B.44.494.

At the same time, the program and debates of the Buenos Aires elite was gaining strength; these were on the search for a model, a rule, or a norm to control the architecture that was built in the city by different areas that were still going through a process of institutionalization. Relevant intellectuals, artists, architects, and engineers in Argentinian *fin de siècle* culture, expressed the lack

of “character” and “good taste” of the architecture in main newspapers and journals as well in architectural and artistic press.⁵

The book published by the Municipality of Buenos Aires in commemoration of The Argentina Centennial expressed the authorities’ discontent with the immigrants’ architectural production that – they considered– had failed to achieve a homogeneous image for the Capital. Such a concern was intensified by the acceleration of urban growth: in the nine years that separate the municipal censuses of 1895 and 1904, 27.745 new houses were built, reaching a total of 82.540. By 1914 the number rose to 131.742.

Many of the high-rise buildings that shaped Buenos Aires’ landscape was built in this period; and many of them were *casas de renta* or *casas de renta en altura* (“rental apartment buildings” and “high-rise rental apartment buildings”), as this kind of *casa de departamentos* was known.⁶

Since the end of the 19th century until 1948 – moment when the *Ley de Propiedad Horizontal* (“Joint Ownership Regulation”) was passed under Juan Domingo Perón’s government permitting to divide private property into apartments, the construction of apartment buildings for rental purposes was a frequent alternative for those who had accumulated a capital surplus and considered diversifying businesses in the real estate sector. Indeed, up to 1948, the building was owned by a single individual or association.

Within the investment options in private architecture, the high-rise rental apartment buildings were a common typology in Buenos Aires between 1885 and 1930. These were usually 3 to 5-stories high reaching from 7 to 12-stories high, or even more in some cases, having, as mentioned, great impact in the metropolitan scenery and skyline definition. Even though these were units for rent, on the contrast to the *conventillos*⁷ – associated with overcrowd, insalubrious and poor spaces –, the well-located upper classes *casas de renta* were synonym of comfort and a good socioeconomic status.

5 Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Silvia Cirvini, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Zeta, 2004. See: Virginia Bonicatto and Magalí Franchino, “Regular y educar. Debates en torno al carácter de la arquitectura en la ciudad de Buenos Aires (1901–1928)”, in Fernando Aliata and Eduardo Gentile (comps.), *El modelo beaux-arts y la arquitectura en América Latina, 1870–1930 Transferencias, intercambios y perspectivas transnacionales*, La Plata, FAU-UNLP, 2022.

6 Eduardo Gentile, “Casa de Renta”, in Jorge Francisco Liernur and Fernando Aliata (dirs.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín, 2004, Vol. c-d, p. 37–40.

7 Usually associated to unhealthy conditions due to overcrowded capacity, the *conventillos* is a collective urban rental house where either a family or a group of people could rent a room to live sharing service areas such as kitchen, bathroom or courts.

To present a scenery of this impact, we need to consider that around 1904, Buenos Aires the number of 5-story buildings was 40 and of 6-stories was 38. Ten years later, the number of 5-story houses rose to 224 and the number of 6-stories from 38 to 138. By 1910, the spread of the high-rise *casa de renta* was reflected in the modification to the *Ordenanza de construcción de la ciudad de Buenos Aires* (“Building Ordinance of Buenos Aires”), which established the maximum heights (15 to 40 meters) and minimum dimensions of ventilation shafts that should comprise between 8 and 15% of the lot with a minimum area of 4 m².

As Eduardo Gentile (1962) pointed out, this Ordinance did nothing but legitimize the tendency that had been developing and encouraged speculation and the elevation of the properties, favoring the consolidation of an image of material progress that was reflected in the height. The modifications made to the *Reglamento de Construcciones* (“Building Ordinance of Buenos Aires”) in 1928 payed special attention to the height limit and the size of the ventilation: instead of being in relation to the area of the plot, the percentage of open space responded to the area and to the elevation of the building, opening as the stories rose.

Following Parisian urban aesthetics, the *Ordenanza de construcción de Buenos Aires* (“Building Ordinance of Buenos Aires”) modified in November 1910, regulated height not by zones but in relation to the width of streets and avenues.⁸ The urban aesthetic ideal of regularity and uniformity of the great Parisian avenues and boulevards created since the management of Napoleon III was sought to frame the new monuments of the modern city. As François Loyer (1941) pointed out, Haussmannism “a style of administering Parisian urban form” that fully integrated the Second Empire into a larger history of the post-Napoleonic growth of Paris, was guaranteed under strict laws of urban alignment and aesthetics regulations developed throughout the 19th century until the beginning of the 20th century.⁹

In this scenario, in 1911, due to the increasing demand for high buildings, a correction to height regulation was made: it established a maximum height of 21 meters and a maximum of 40 meters in corners and in front of squares; from these limits, a special authorization was needed to elevate any construction.¹⁰

8 Alicia Novick, “La ciudad, el urbanismo y los intercambios internacionales. notas para la discusión”, *Revista Iberoamericana de Urbanismo*, no.1, 2009, p.4–13. <http://hdl.handle.net/2099/12252>. (Access February 22, 2021).

9 François Loyer, *Paris XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Éditions Hazan, 1987, p.277.

10 “(...) in streets of variable width up to 10 meters inclusive. In wider streets, the buildings may have 21m height plus half of the excess of 10 meters; in no case can they exceed 32 meters”. Buildings in front of squares and in corners or avenues, “whose width exceeds 25 meters could reach 40 meters height”. The facades on Avenida de Mayo should have a minimum

The absence of a delimited zone for tall buildings, along with special permits, allowed the construction of dispersed, isolated high-rise buildings in sites chosen by speculation, not an urban plan; example of this are the tallest buildings considered skyscrapers which were not in a loop or zone, but in different point of the grid (**fig. 3**).



Fig. 3. Alem Avenue from Córdoba Avenue to the south. Source: *Archivo General de la Nación*. Folder 70, inventory 231724.

Most of the high-rise rental apartment buildings were located in the downtown area of the city where the cost per square meter was higher. For example, the 68 buildings with 6 or more stories high surveyed by the 1909 Municipal Census were located in Montserrat, generating an evident – and predictable – disparity, regarding real estate growth, between the downtown area and the surrounding neighborhoods of the capital city. This is seen in the inequality of the number of properties built in the different Buenos Aires neighborhoods during the year

height of 20 meters and a maximum of 25 meters above the property line (Honorable Concejo Deliberante, 1912). This ordinance was reformed by the *Municipalidad de Buenos Aires* in 1928, incorporating a zoning code to limit height. Alicia Novick and Sandra Sánchez, “Reglamento”, in Jorge Francisco Liernur, Fernando Aliata (dirs.), *op. cit.*, Vol. o-r, p.167–171.

of 1909 : 1.456 properties in Vélez Sarsfield, 5.013 in San Bernardo against the 194 properties built in Montserrat or 210 in San Nicolás.¹¹

Most of the buildings that requested special permission to surpass the height limit are located in the sections of Balvanera Norte and Balvanera Sur, Montserrat, Concepción, San Nicolás and el Socorro where the price per square *vara* ranged between \$ 100 and \$ 400 mn, unlike sections that were far from the downtown area, such as Belgrano or Flores, where the square *vara* was around between \$ 9 and \$ 40 mn. Between 1910 and 1930, the area where most of the *casas de renta* were located in Buenos Aires is delimited by Puerto Madero, Avenida Callao, Avenida Entre Ríos and Avenida Independencia a central area, with access to transport and services and where the high price of property secured real estate income¹² (fig. 1).

The location of the high-rise rental apartment buildings shows not only the high socioeconomic status of the owners – many of them immigrants associated to industry, manufacture, agroindustry – who could afford to build a *casa de renta* in the most expensive areas of the city, but also how the increasing addition of this private architecture ended up shaping Buenos Aires' landscape; in this direction, the choice of the architect or constructor – that expressed the owner's desire on matters of style–was, in many circumstances, a problem for the elite that aimed for a serene uniformity for the National Capital.

The *casa de renta en altura* as a question of architectural training

The creation of the Escuela de Arquitectura (EA) (“School of Architecture”) in the Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (FCEFN-UBA) and the re-foundation of the Sociedad Central de Arquitectos (SCA) in 1901 can be understood as two faces of the same phenomenon tending

11 If we compare the prices of the land the difference is also significant: the value of the square *vara* [sqv] in a central area composed by the sections of Balvanera Norte and Balvanera Sur, Concepción, San Nicolás and Montserrat, ranged between \$ 100 and \$ 400 *moneda nacional* [mn] / sqv (with 1 sqv = 0.749 m²). To this area we can add the section of Socorro which, by the 910s, already had significant building growth and an estimated value of 200 mn / sqv.

12 In 1910, a lot in Palermo was sold for \$ 17mn / vc, while in Santa Fe and Callao the amount of a lot with a precarious construction was around \$ 485mn (judicial auction), *La Nación*, June 1, 1910. We must consider that, in 1909, the monthly salary of a man in a wooden furniture factory varied between \$ 450 mn and \$ 42 mn, the salary of a woman between \$ 75 mn and \$ 45 mn. A shoe factory paid (a man) between \$ 180mn to \$ 40mn, bait between \$ 120 and \$ 30mn. *Censo General de población, Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Compañía Sud-americana de Billetes de Banco, 1910 (October 1909).

to the construction of the disciplinary and professional field of architecture.¹³ Around twenty Argentines and foreign architects who had just emigrated sought to differentiate themselves from the technical-scientific *know-how* of civil engineers and the tradition of the master builders in charge of the construction of the city.¹⁴

In search of the “beauty of form” that the official circle claimed, the foundation of the Escuela de Arquitectura had the Beaux-Arts pedagogical model as its training horizon. Unlike the current polytechnic training at the FCFN, this system was based on the mastery of artistic drawing and was oriented towards the use of sophisticated design techniques. Those techniques were understood under the notion of *composition*, and were articulated with the teaching of history and the architecture theory. The aim was to train an “artist-architect” who would oversee the construction and conservation of public monuments – the *grand architecture* – that would enhance the nation.¹⁵

However, it was not only a matter of raising architecture to the category of “Fine Art”, but also defining a series of norms and rules to discipline the *Babelic* universe of construction. This meant establishing a legal framework for the exercise of the profession and avoiding the so-called “parvenus” that operated in the heterogeneous building environment. The State was key in this regulation through the passing of Law 4416 (1904) which established the architecture degree by national universities, as well as the attempt to regulate the practice of the profession through the Law 4560 (1905). Nevertheless, the overlapping responsibilities between architects, civil engineers and technical-builders in the field of construction persisted until the passing of Law 17946¹⁶ (1944).

In this context, the role of the SCA was central in the construction of a differentiating identity for architects. It established norms and regulations, responsibilities and rights, through its articulation with government authorities and the various official and civil institutions involved in the building activity.¹⁷ The importance of this entity is seen in the growing number of its members: if

13 Jorge Francisco Liernur, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*, *op. cit.*

14 For the study of polytechnic tradition in 19th Century see Graciela Silvestri, “Ingeniería”, in Jorge Francisco Liernur and Fernando Aliata (dirs.), *op. cit.* (unpublished); Graciela Silvestri, *El Lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.

15 Jean-Pierre Épron, *Comprendre l'éclectisme*, Paris, Institut Français d'Architecture, Norma Editions, 1997; Donald D. Egbert, *The Beaux-arts tradition in French architecture*, New Jersey, Princeton University Press, 1980; Jean-Philippe Garric, “The French Beaux-Arts”, in Martin Bressani and Christina Contandriopoulos (eds.), *The Companion to the History of Architecture, Vol. III: Nineteenth-Century Architecture*, Malden, MA, John Wiley & Sons, Inc., 2017, p. 45–60.

16 Silvia Cirvini, *Nosotros los arquitectos: campo disciplinar y profesión en la Argentina moderna*, *op. cit.*, p. 301–310.

17 *Ibid.*

by 1904 it barely exceeded 50 members, by 1909 the number rose to 75 and by 1917 it was close to 150 members.¹⁸

Despite this pursued ideal, the professional profile outlined from the Escuela de Arquitectura was oriented towards the liberal exercise of the profession. Given the privileged place that civil engineers had in the technical office of the State – demonstrated by the recent creation of the Ministerio de Obras Públicas (Ministry of Public Works)¹⁹ –, the employment in public works of a self-conceived architect such as a “genius-artist” was considered as a low-prestige job which incorporated the “worst trained” architects and produced “mediocre buildings”. The official sphere promoted an architect profile conceive between a *maître d’atelier* and the head of an architectural firm, capable of mastering all instances and scales of public and private buildings, from design to execution.

The careers of the architects studied here are the illustration of this orientation. Argentine historiography has insisted on the status of local architecture *form-givers* – with a negative definition of notion of style – as Alejandro Christophersen, Édouard Le Monnier, Jules Dormal y Jacques Dunant, while others as Eduardo Lanús, Pablo Hary y Arturo Prins have received little attention. However, the predominant role played by them in defining the disciplinary and professional field in Argentina has generally been overlooked.²⁰

During the first decades of the 20th century, several of these architects were *maître d’atelier* in the Architectural Composition *talleres* (“studios”) – the local version of the *atelier beaux-arts* –, professors of the School’s Theory and History of Architecture courses. They also occupied hierarchical positions and led the main debates around the SCA.²¹ The architectural works of these architects can be reviewed in the articles published in *Suplemento de Arquitectura* and *Revista de Arquitectura*, official organs of the SCA and School’ students.

Within these actors, the case of the firm Lanús & Hary is one of the most interesting. It demonstrates this tension between discipline and profession of architecture. They were colleagues in the FCFN-UBA, graduated as Civil

18 Amounts extracted from SCA’ reports published in *Suplemento de Arquitectura* and *Revista de Arquitectura* between 1904–1917.

19 Created in 1898 to centralize the Public Works of the National State. See Anahí Ballent, “El rol del Ministerio de Obras Públicas de la Nación en la construcción del territorio Nacional: coordinadas y problemas de una historia institucional”, in Alicia Novick and Horacio Caride (Comps.), *Ciudades americanas. Aproximaciones para una historia urbana*, Buenos Aires, Buenos Aires, Editorial Universidad General Sarmiento, 2006, p. 26–37.

20 Federico Ortiz, “Arquitectura 1880–1930”, in AA.VV., *Historia general del arte en la argentina*, Vol. V, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1988.

21 Ana Cravino, *Enseñanza de arquitectura: una aproximación histórica 1901–1955: la inercia del modelo Beaux-Arts*, Buenos Aires, Nobuko Sociedad Central de Arquitectos, 2012.

Engineering Degree in 1898. Instead of enrolling Parisian École des Beaux-Arts, Hary study architecture at the Académie de beaux-arts in Brussels, and Lanús – as he stated in the SCA registration of 1904 – had attended Jean-Louis Pascal’s *atelier* in Paris.²² This double training, between art and technique, was a *symbolic capital*²³ that allowed them to position themselves as part of the group of the first architects in Argentina who possessed the set of knowledge to domain the artistic dimension of architecture.

Back in Buenos Aires, in 1902 they founded the Lanús & Hary firm and worked as associates until 1925. Parallel to the beginning of his professional activity, Hary was part of the founding group of the Escuela de Arquitectura and took charge of the Architectural Composition courses (1901–1925), of Theory of Architecture (1907–1925) and of History of Architecture (1901–1905).²⁴ Lanús also became a professor of Architectural Composition (1901–1914), although his relevance in teaching was not that remarkable. Likewise, both held relevant positions in the professional field: they were presidents of the SCA – Hary (1912) and Lanús (1914–1915) –, jury in the most relevant Architectural Design Competitions of the time, as well as advisers to public institutions.

As Fabio Grementieri (1962-) mentions, during this quarter of the century, it was one of the firms that built the highest number of works during the period.²⁵ Among its almost 400 built works, the firm focused on one of the problems that define the metropolitan condition of Buenos Aires city at the beginning of the 20th century: the *casa de renta en altura* (high-rise rental apartment buildings).

Their interest in the construction of this “high society” urban residential program was linked with the theoretical and design training in the School. While monthly composition projects were oriented towards the resolution of public architecture, the residential program was a commonly chosen theme in the Final Degree Project in order to obtain the Degree in Architecture.²⁶ The “theoretical” formulation of this problem appears in the *Cursos de Teoría de la Arquitectura*

22 “Hary, Pablo”; “Lanús, Eduardo María”, *Fichas de inscripción de los primeros asociados 1904/1920*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos, 1904.

23 Pierre Bordieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

24 This information has been obtained from the documents preserved in *Archivo Histórico-Universidad de Buenos Aires* (UBA) and *Archivo Histórico Facultad de Ciencias Exactas*, UBA.

25 Fabio Grementieri, “Maestros de la Arquitectura. Lanús y Hary. Arquitectura privada y carácter urbano”, *Revista CEPAU*, 3, 1992, p. 21–27. Buenos Aires, Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo; Fabio Grementieri, “Lanús y Hary”, in Jorge Francisco Liernur and Fernando Aliata (dirs.), *op. cit.*, Vol. i-n, p. 53–54.

26 Around 20% of the 100 Final Degree Project submitted to obtain the Degree in Architecture has focused on residential programs. This percentage has increased since the 1920s and reached almost half of the Final Degree Project programs in the middle of the 20th century.

(“Theory of Architecture Courses”) by Pablo Hary published in form of eight chapters in the *Revista de Arquitectura* between 1916–1917. The presence of a theoretical *Beaux-arts* corpus elaborated in the last quarter of the 19th century is evident, with a main attention given to the texts of Julien Guadet and Auguste Choisy, and the notion of aesthetics, *caractère* and *convenance* related to the proposals made by Hippolyte Taine and Charles Blanc.²⁷

In the last three chapters, Hary focused on the urban housing problem. In an elitist tone, he explains “certain fundamental principles imposed on housing composition by the current way of living” which influence both “a small private hotel [and] a family apartment for urban rent”.²⁸ Following Guadet’s approach in *Éléments et théorie de l’architecture...* (1901), through examples of Parisian *hôtels privés*, the professor makes a detailed description of the parts (halls, lounges and services), their disposition in the architectural ensemble and its relationship with the specialization of the domestic environment of modern life. However, Hary pays significant attention to the problem of the composition of monumental *casas de alquileres* (rental houses) in large capitals. The professor argued that the *maison de rapport* – as he called it in their Courses – was considered a minor architectural discipline question and should be attended earlier, from the teaching of architecture.

He identified in students a lack of “mental gymnastics” in vertical composition projects, without free perimeter and under strict structural, technological and financial conditions, which had to reconcile the demands of “well-being and economy” without renouncing *caractère* of the house.²⁹ From the School, Hary emphasized the need “to educate professionals and artists nourished by sane theories” and “good taste” from the study of the “great classics” in search of “respect for harmony”.³⁰

The didactic strategy of its Courses consisted of explaining the theoretical concepts accompanied by photographs and re-drawings of the mentioned

27 We especially refer to Julien Guadet, *Éléments et théorie de l’architecture. Cours professés à l’école nationale et spéciale des beaux-arts par J. Guadet 1894*, Paris, Aulanier, 4 Vol., 1901–1904; Auguste Choisy, *Histoire de l’architecture*, Paris, Gauthier-Villars, 1899; Hippolyte Taine, *Philosophie de l’art. Leçons professées à l’École des Beaux-Arts*, Paris, Baillière, 2 Vol., 1865–1869; Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin. Architecture, Sculpture, Peinture*, Paris, Renouard, 1867.

28 Pablo Hary, “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. Capítulo VI”, *Revista de Arquitectura*, no. 8, 1916, p. 7–20.

29 Pablo Hary, “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VII”, *Revista de Arquitectura*, no. 10, 1917, p. 17–19.

30 Pablo Hary, “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VIII”, *Revista de Arquitectura*, no. 11, 1917, p. 12.

buildings and then offering a counterpoint with those built in Buenos Aires. It was a process of looking and receiving theories and images which required an effort to articulate a heterogeneous set of foreign references to provide answers to the local environment.

Hary illustrates urban housing disposition using two examples of Parisian *immeubles de rapport*³¹. If in these cases he points out “[...] the very French concern to balance masses and compositional axes in utilitarian programs stands out, thus reconciling [...] the useful with the harmonious”,³² he then establishes a counterpoint with North American and English high-rise apartment buildings to show the vertical “good composition”.³³ He was interested in highlighting the “original grouping in extension and height” that represents the composition of a mixed-use program, with a high housing density and the consequent complexity of vertical circulation systems. Through these cases, Hary illustrate that the highly resisted vertical composition in academic training can be achieved by taking “to the limit” “the old shapes and the profiles of skirting boards and cornices”³⁴ (fig. 4).



Fig 4. Pablo Hary, *Theory of Architecture Courses*, chapters VII and VIII. Source: *Revista de Arquitectura*, 10, 1917, p.17- 23; *Revista de Arquitectura*, 11, 1917, p. 11–14.

31 The first one 6, *Rue Dufrenoy* by Emmanuel Gonse and Jean Camille Formigé (1909), winners of the *Concours de façades de la ville de Paris* in 1909 with another building at 6, *Rue aux Ours*, Paris (associated with architects Rigaud and Duval). Both published in *La Construction Moderne*, no. 45, 1910–1911, pl. 114 and no. 46, 1910–1911, pl. 111. The second one was 82, *Av. Champs-Élysées* (n.d.).

32 Pablo Hary, “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VII”, *op cit.*, p. 23.

33 He mentions John E. Scharsmith’s *Chatsworth Building* (1904) No. 344 W. 72nd St. New York, and Clinton & Russell’s *The Langham* (1907) 135 Central Park West, New York. Pablo Hary, “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VIII”, *op. cit.*, p. 11–14.

34 *Ibid.*, p.12.

These lessons were complemented by encyclopedias, manuals and specialized journals on architecture that were acquired mostly since 1892 by the FCEFN library and the Biblioteca Nacional.³⁵ As Claudia Shmidt pointed out, the French origin stood out among the Italian, German, English and Spanish traditions, especially in publications on urban housing which incorporated titles such as Paul Planat's *Maisons de rapports*, the various images with typological and stylistic studies that appeared in *L'architecture privée* by César Daly, as well as *La Construction Moderne* and *Le Moniteur des architectes* where several of the buildings Hary mentioned in his courses were published.³⁶ Given the distance in space and time of the main buildings of international reference, the circulation of images of contemporary architecture was a central aspect for the training of "good disposition and decorum".

What is interesting about Hary's "theoretical" approach to rental housing is its relationship with professional practice in the private sphere. Hary used in his courses two rental apartments buildings built in partnership with Eduardo Lanús at the intersection of Hipólito Yrigoyen and Sarandí streets (1910) and on Pellegrini Street n° 359–393 current 959 (1912) (**fig. 5**). Although he points out some differences with foreign examples – such as the urban density of each city and the economic conditions of each client – he emphasizes the programmatic harmony that unites those examples and the correct disposition of their parts (**fig. 1**).

Towards the end of the 1920s, the Lanús & Hary firm had built dozens of *casas de renta* in main areas of Buenos Aires city.³⁷ It was one of the architecture firms that received the most commissions from local investors, although they also acted as investors themselves.³⁸ Their rental apartment buildings were characterized by innovating construction with an iron skeleton, the use of electrical installations, as well as the "forced but tolerable promiscuity", as Hary affirmed, of the vertical circulation systems such as elevators and dumb waiters.

The cases chosen for their Courses show the difficulties of adapting international reference models to the urban grid of the Argentine capital. As we

35 Claudia Shmidt, *Tratados de Arquitectura. Catálogo temático de Libros, Tratados y Revistas editados entre los siglos XVI y XIX, existentes en las principales bibliotecas públicas de Buenos Aires*, Buenos Aires, IAA FADU- UBA, 1995 (unpublished).

36 César Daly, *L'architecture privée au XIX^e siècle sous Napoléon III. Nouvelles maisons de paris et des environs*, Paris, Morel & Co., 3 vols., 1864; Paul Planat, *Habitations à loyer, 3^e série, Maisons de rapport*, Paris, Aulanier & Cie, 1895; Paul Planat, *Le style Louis XVI. Recueil de motifs choisis d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, La Construction moderne, 1907.

37 There are no sources or researches that account their works entirely. Until today, we have found 25 rental apartment buildings in Buenos Aires city (work in progress).

38 To read the memoirs of Hary's family see Martín Hary, "*C'est le pays du bon dieu*" [*"el país de tata dios"*] 1881–2016, Buenos Aires, Maihuensh, 2018.

have mentioned before, this involved adapting them to narrowed lots in a wide variety of ways in order to meet the poor living conditions needs that the city's regulations generate, proliferating "chimneys": small courtyard for ventilation and lighting.³⁹

For example, the Pellegrini Building no. 959 is designed on irregular ground between party walls, one apartment per floor, revealing a higher-class client. Towards the street, it uses the *salon-salle à manger-chambre* disposition,⁴⁰ but the dimensions of the land make it necessary to reduce its dimensions and arrange the remaining bedrooms towards a tiny internal courtyard. Taking advantage of the irregularity of the terrain, the kitchen is arranged towards the end of the lot with the service area, which generates a long corridor.

The regularity and sobriety of its facade, akin to eighteenth-century French classicism, refers to so-called *Haussmannian* aesthetic.⁴¹ However, the continuous iron balcony is used only on the first level and the continuity on the upper floors is simulated by means of a projecting cornice and further up, with a continuous baluster. These resources are often used in several of his buildings (Libertad and Arenales streets, nd; Perú Street no. 721, nd) (fig. 1). The ground floor facade doesn't show the solidity that Hary, quoting Guadet, so longed for,⁴² like other buildings located in commercial areas (Talcahuano and Lavalle streets, 1910 and Libertad and Arenales streets, nd) (fig. 5).

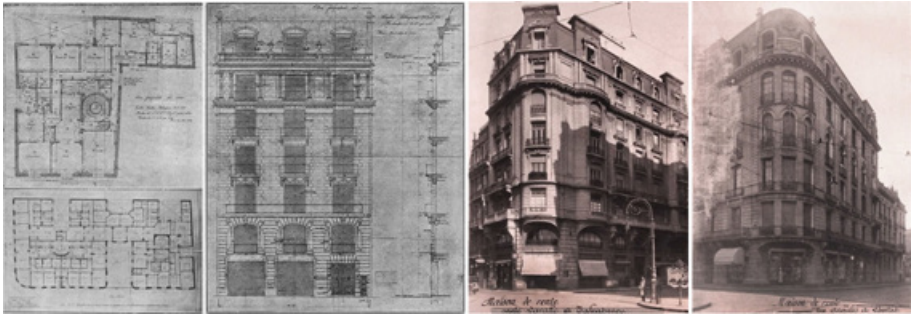


Fig. 5. Lanús & Hary, high-rise rental apartment buildings.

Left: *Hipólito Yrigoyen* and *Sarandí* streets (plan) and *Pellegrini* Street no. 959 (plan, facade and section).

Right: *Talcahuano* and *Lavalle* streets and *Libertad* and *Arenales* streets. Source: *Revista de Arquitectura*, 10, 1917, p. 17- 23; *Revista de Arquitectura*, 11, 1917, p. 11-14.

39 Eduardo Gentile, "Casa de Renta", *op cit.*, p. 39

40 François Loyer, *op. cit.*

41 *Ibid.*

42 "C'est le désespoir des architectes [...] Heureux l'architecte lorsqu'il fait une maison sans boutique !", Julien Guadet, *Éléments et théorie de l'architecture. Cours professé à l'école nationale et spéciale des beaux-arts par J. Guadet 1894, op. cit.*, Vol. II, p. 141.

The Hipólito Yrigoyen and Sarandí Building occupies a rectangular corner lot with four apartments per floor for middle-class families. Although it respects the *salon-salle à manger-chambre* arrangement we mentioned earlier, this higher density entails the “crime” of placing lounges and dining rooms towards inner courtyards, as well as bathing rooms towards the public facade. The complexity of its distribution challenged *Hausmannian* aesthetic and regularity. It composes a vertically rhythmic that alternates two types of windows with individual and continuous balconies, in iron and stone-like balusters, with projections in the corners that highlight the larger rooms. The corner is nested by using a cantilever roundabout. This morphology was related to the Parisian *maison à loyer* built since the modification of the 1902 regulation that allowed greater formal and stylistic liberties.⁴³ Talcahuano and Lavalle streets (1910) is related to this formulation, although it uses curved highlights, a large *mansard* and unifies the set by a continuous cornice that stratifies the levels.

Towards the 1920s, in full debate about the heterogeneity of traditions and reference models that proliferated in the construction of the image of “Argentine architecture”, Hary was particularly critical of the “atrocious” nature of private architecture in Buenos Aires: “With monuments we do nothing if the street frame is vulgar”, he pointed out. If State architecture was at the top of the programmatic hierarchies for expressing its public status, he thought the residential program should operate as a “unitary and homogeneous” background, as well as “sober and sensible”.

However, the profile of Buenos Aires’ main avenues and streets was far from being the desired harmonic and regular profile of the Parisian Rue de Rivoli, Boulevard Saint-Germain or Rue Monge. The buildings were conceived under different regulations that diversified heights, overhangs, and decoration. An example of this condition was the dispute between the architects of official circles -of French tradition, and the Italian architects who emigrated to Argentina.

In the Casa Vila (Rivadavia Avenue no. 2625) and the Casa Peretti (Rivadavia Avenue no. 1916) both *casas de renta*, Milanese architect Mario Palanti displays an extravagant language to solve the urban architecture of medium density. As usual in *casas de renta*, the upper stories are an exercise of maximum rationalization to increase profit and the facades are the center of the design; which show a combination of architectural elements from different traditions. By doing this, Palanti escapes the classical system creating a strange vertical ornament arrangement only possible to be labeled as “palantianism”.⁴⁴ For example,

⁴³ François Loyer, *op. cit.*

⁴⁴ Virginia Bonicatto, “Science, Art, Invention. Mario Palanti and Architecture’s problems at the turn of the Century”, *Rivista dell’ Istituto per la Storia dell’Arte Lombarda*, no. 29, 2020, p. 31–48.

semicircular balconies, the use of columns and semi-columns – giants or in pairs – fantasy capitals, bases composed of atlantes supporting the columns, brackets with geometric, vegetal or fauna motifs, *Liberty* ornamentation that includes foliage, and imaginary animals. Snails and, particularly, snakes with their sinuous lines, can be found in many of Palanti's work as the main decoration applied: we see it under the balconies, over the arches, in capitals, lighting fixtures (**fig. 6**).



Fig. 6. Left: Mario Palanti, Casa Vila (*Rivadavia Avenue* no. 2625).

Center: Francesco Gianotti, *Confitería El Molino* (*Rivadavia Avenue* no. 1801). Right: Morten F. Rönnow, Otto Wulff Building (*Belgrano* and *Perú* streets). *Quattro anni di lavoro*, Milano: Bestetti & Tumminelli (1924) (center); © Postcards, Private Collection (left and right).

Even though certain elements such as extremely big brackets, paired columns or decorated oculus can be reminiscent of the Classical tradition, the final composition is absolutely experimental. Examples are varied, such as the Otto Wulff Building (1912–1914) by Montén Ronnow (*Belgrano* and *Perú* streets), the works by Virginio Colombo or Francesco Gianotti (e.g. *Confitería El Molino*, *Rivadavia Avenue* no. 1801, 1912–1916), among others which show a language that was far from the elite's ideals for the capital city (**fig. 1 and 6**).

Given the ineffectiveness of the regulation, the coexistence between the State and private architecture, the works of the Lanús & Hary firm are reduced to fragments of urban regularity. If applied on a larger scale, they would not have been achievable in the entire city. As Hary pointed out, receiving “municipal

<https://www.rivistaisal.org/web/index.php/front/pagina/view?id=1> (Access February 22, 2021)

awards for the best facades” was not enough, as more effective ordinances were needed to be implemented.⁴⁵

How many *casas de renta* are in Buenos Aires?

Regarding the tribute to Pablo Hary on the occasion of his retirement from the Escuela de Arquitectura in 1925, the professor recalled that the foundation of the School was closely linked to metropolitan building progress in search of solutions to “lack of refinement of the public taste” related to architecture, which was found in “the metropolitan streets [...] most out of tune snobbery and the grossest display”.⁴⁶ He continues :

closely linked to the building movement, we did not make the mistake of calculating composition programs outside the needs of the moment here [...] The founding professors were not megalomaniacs [...] We did not pay with words, we taught what we felt necessary for the tremendous thrust of building in whose whirlwind we performed. Our chairs were an extension of our feverish offices.⁴⁷

The words of Hary express the will of official architecture circles – SCA and the Escuela de Arquitectura – to achieve the desired harmonic and regular profile of main avenues and streets. Despite the rules and regulations established to control construction activity, the models of the *Hausmannian* streets, avenues and boulevards were far from being reached. The proliferation of rental apartment buildings was an unstoppable and expanding phenomenon that would end up shaping Buenos Aires’ landscape and giving a character to the Capital that was closer to the metropolitan flow and activities than to the symbolic solidity of a planned city that housed the national government’s authorities.

45 Pablo Hary, “Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Capítulo VIII”, *op. cit.*, p.12.

46 “La cultura artística del público”, *Diario La Nación*, March 6, 1923.

47 *Revista de arquitectura*, no. 59, 1925, p.393–398.

« DOUZE VILLES PROSPECTIVES » : LE GROUPE INTERNATIONAL D'ARCHITECTURE PROSPECTIVE (GIAP) À LA RECHERCHE DU FUTUR DE L'URBANITÉ

MÉLINA RAMONDENC

Le 3 juillet 1965, le Groupe international d'architecture prospective (GIAP) inaugure « Douze villes prospectives¹ ». Cette exposition, présentée au siège social du groupe Saint-Gobain à Neuilly, est la première présentation publique collective des travaux de ses membres. Le GIAP est en effet fondé quelques semaines plus tôt par les architectes et artistes Yona Friedman (1923-2019), Walter Jonas (1910-1979), Paul Maymont (1926-2007), Georges Patricx (1920-1992), Ionel Schein (1927-2004) et Nicolas Schöffer (1912-1992) autour du critique d'art et d'architecture Michel Ragon (1924-2020). L'objectif de ce dernier est de rassembler au sein du GIAP des chercheurs *prospectifs* qui veulent préfigurer le futur de l'architecture en se projetant vers l'an 2000. Le groupe réunit une majorité d'architectes, mais aussi des ingénieurs, artistes, biologistes, médecins, musicologues, philosophes, sociologues... Seul compte leur appétit pour la recherche et l'anticipation de l'avenir de la société pour être admis au club².

Si les architectes et les artistes du groupe explorent des pistes différentes, le résultat de leurs recherches prend bien souvent la forme d'une ville. Presque inmanquablement, cette *ville prospective* double son projet spatial d'un projet social. La dimension urbaine emmène la prospective à la frontière de l'*utopie*. Frontière poreuse, comme l'exprime Michel Ragon :

La différence entre utopie et prospective, c'est que l'utopie situe son devenir dans l'imaginaire, alors que la prospective donne des lieux et des dates. L'utopie est poétique, la prospective, scientifique. Ou plutôt, la prospective se veut

- 1** Exposition « Douze villes prospectives », Groupe international d'architecture prospective, juillet 1965. Tenu au siège social de Saint-Gobain à Neuilly-sur-Seine, dans le cadre du 8^e Congrès de l'UIA.
- 2** Dans ses notes de travail, vraisemblablement pour préparer une réunion du GIAP, Ragon écrit : « Si nous hésitons à élargir le GIAP, à y accueillir tous ceux qui ont posé leur candidature, qui sont prêts à travailler avec nous, c'est parce que nous voulons sauvegarder ce caractère précieux entre nous : un club d'amis », Document non daté (1966 ?) [MRAGO-MX004 / 48, Archives de la critique d'art de Rennes].

scientifique, alors que la dose de fantaisie qu'elle contient est peut-être en fait son meilleur atout³.

Dans cet article, nous examinerons comment les membres du GIAP opèrent la fusion entre architecture et urbanisme dans les douze projets de *villes prospectives* présentés dans leur exposition⁴. Ce changement de focale et d'échelle ressemble à une tentative pour redonner au projet un rôle de préfiguration de la société et à la discipline celui d'une avant-garde. Les membres du GIAP espèrent en cela prolonger l'esprit de la Modernité⁵, tout en renouvelant totalement le langage formel de l'architecture.

Faire face au « phénomène urbain⁶ »

Avec la publication en 1963 d'*Où vivrons-nous demain?*⁷, Michel Ragon entame un travail de médiatisation et de diffusion de l'architecture *prospective*. Dans une société en profonde mutation, ce critique d'art puis d'architecture autodidacte affirme avoir débusqué « une architecture de recherche jusqu'alors clandestine et pratiquement inconnue⁸ ». Dans les faits, il construit au fil de ses écrits et de ses interventions un discours qui relie les démarches de différents concepteurs cherchant à modéliser, à prévoir et à inventer la ville et l'habitat du futur. En 1965, il les rassemble au sein du GIAP.

Tous ses membres ont en commun leur appétence pour la recherche de formes et de structures inédites pour loger l'humanité, et revendiquent la dimension prospective de leurs travaux. Telle que définie en 1957 par le philosophe Gaston Berger, la *prospectivité* est une nouvelle science qui veut anticiper et modéliser les mutations socio-économiques dans un avenir éloigné, afin

3 Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, t. 3 : *Prospective et futurologie*, Paris, Casterman, 1978, p. 26.

4 Nous nous référons pour cela principalement au livret de l'exposition et aux descriptions de l'exposition conservées dans les archives [MRAGO-MX001/46, Archives de la critique d'art de Rennes].

5 Dans la note de travail citée plus haut, Michel Ragon transcrit les propositions des membres du GIAP interrogés sur les actions à mener. Il indique *Que doit-être le GIAP? Pistes évoquées par Friedman, Schöffler, Maymont: faire un CIAM et une revue*. Document non daté (1966?) [MRAGO-MX004/48, Archives de la critique d'art de Rennes].

6 Hervé Carrier et Philippe Laurent (dir.) *Le phénomène urbain*, Recherches économiques et sociales 2, Paris, Aubier-Montaigne, 1965, 259 p.

7 Michel Ragon, *Où vivrons-nous demain?*, Paris, Robert Laffont, 1963, 215 p.

8 Ragon, *Histoire mondiale de l'urbanisme et de l'architecture moderne*, t. 3, *op. cit.*, p. 13.

d'éclairer les choix d'une société sur le long terme⁹. L'essor de cette science de gouvernement¹⁰ prend appui sur les progrès scientifiques, notamment l'évolution des méthodes de calcul de probabilités et le développement des outils statistiques. Dès la fin des années 1950, les premières prévisions annoncent une véritable explosion démographique urbaine à l'horizon de l'an 2000¹¹. Cette hypothèse, largement relayée dans les médias, agit comme un stimulus. La croissance des villes apparaît aux membres du GIAP comme un phénomène inéluctable auquel il faut apporter des solutions spatiales inédites.

Face à l'ampleur du phénomène, l'urbanisme moderne est dans l'impasse et fait l'objet de profondes critiques. En 1963, Michel Ragon introduit son ouvrage *Où vivrons-nous demain ?* par le constat suivant :

« Le cauchemar du nombre a fait les grands ensembles d'hier qui posent les problèmes de demain... Nos recherches quotidiennes sont sans cesse remises en question par la gigantesque mutation qui s'opère sous nos yeux... » Tels étaient les slogans affichés par un récent Congrès d'Urbanisme à l'Unesco. Prises de position enfin lucides, la sociologie n'étant plus la conséquence de mouvements évolutifs, comme les doctrines classiques, aussi bien capitalistes que marxistes, continuent à le croire, mais de mutations rapides¹².

Ce commentaire de Ragon résume le fondement du Groupe international d'architecture prospective (GIAP) : le rejet de l'urbanisme et de la planification tels qu'ils se pensent et se fabriquent, accusés d'être incapables d'accompagner l'évolution de la société à cause de leur rigidité et de leur lenteur supposées, et de perpétuer un déphasage entre pensée et action¹³. Le ton de Ragon se fait particulièrement mordant à l'égard des professionnels : « Il est surprenant que les urbanistes ne s'aperçoivent pas que le monde a quelque peu changé depuis une génération, et que, s'il est une science qui doit se plier à l'évolution de la vie en société, c'est bien la leur¹⁴. »

9 Gaston Berger, *Sciences humaines et prévisions*, *Revue des Deux Mondes*, n° 3, 1^{er} février 1957, p. 417-426.

10 André-Clément Découflé, *La prospective*, Paris, PUF, 1972.

11 Jean Fourastié, Claude Vimont, *Histoire de demain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1956.

12 Ragon, *Où vivrons-nous demain ?*, *op. cit.*, p. 15.

13 Voir à ce sujet : Hélène Jannièrre, « L'urbanisme contre la ville », *Michel Ragon et la critique de la ville, années 1960 et 1970*, dans Richard Leeman, Hélène Jannièrre (dir.), *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Rennes, PUR, 2013, p. 181-201.

14 Ragon, *Où vivrons-nous demain ?*, *op. cit.*, p. 11.

De l'urbanisme à l'ingénierie : une approche scientifique

L'économiste Jean Fourastié, membre du GIAP, analyse :

Le problème posé par l'urbanisme est certainement l'un des plus difficiles qui soit. Il s'agit de faire vivre des hommes d'une manière aussi agréable que possible. C'est donc un problème qui touche à tous les aspects de la vie humaine ; il exige une réflexion sur quantité de domaines différents, de l'économie, de la sociologie, de la politique à la médecine, à l'hygiène, à la biologie, à la géographie physique. L'urbaniste, de même d'ailleurs que déjà l'architecte, mais plus encore l'urbaniste, devrait donc, pour réunir l'information qui, nécessairement, doit intervenir dans ses décisions, étudier à peu près toutes les disciplines de l'homme, non seulement les sciences physiques et les sciences humaines, mais aussi et presque surtout, les disciplines, les cultures artistiques, intellectuelles, de la sensibilité, du sentiment, je dirai même de la spiritualité et de la mystique¹⁵.

Ainsi le GIAP regroupe une très grande diversité de professions et il est pensé comme un organe d'échange et de diffusion d'idées novatrices. La composition du groupe fait la part belle aux ingénieurs¹⁶, dont la maîtrise scientifique et technique permettrait d'anticiper sur les moyens de productions d'une architecture du XXI^e siècle¹⁷. Pour Michel Ragon, qui cultive particulièrement cette idée dans ses ouvrages, le futur de l'architecture est conditionné à l'invention d'une technique constructive de son temps : « Que le cuivre devienne un matériau bon marché, que le titane remplace l'acier, que les matières plastiques s'industrialisent pour le bâtiment, et une nouvelle architecture apparaît¹⁸. » Les images des progrès technologiques qui exacerbent l'imaginaire des membres du GIAP comme de l'ensemble de la société sont indissociables de l'exploration de nouveaux territoires : la conquête spatiale est promise aussi à l'architecture.

Corollaire de cette approche qui se voudrait scientifique et confine au scientisme, le GIAP revendique son apolitisme. En apportant des solutions aux problèmes humains et sociétaux par le biais supposément neutre de la science, ce groupe de « non-alignés de l'architecture¹⁹ » entend dépolitiser le débat. Le manifeste du groupe se borne ainsi aux phrases suivantes : « Le GIAP n'a donc

15 Jean Fourastié, *Nous sommes la génération des essais*, préface, dans Michel Ragon, *Les cités de l'avenir*, Paris, Planète, 1967, p. 17.

16 Le groupe est notamment placé par Michel Ragon sous le parrainage de l'ingénieur Robert Le Ricolais.

17 Christel Palant-Frapier, *Les ingénieurs-conseils dans l'architecture en France, 1945-1975 : réseaux et internationalisation du savoir technique*, thèse de doctorat de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction d'Antoine Picon, 2009.

18 Michel Ragon, *Les cités de l'avenir*, *op. cit.*, p. 212-213.

19 Larry Busbea, *Topologies: The Urban Utopia in France, 1960-1970*, MIT Press, 2012.

pour l'instant d'autre doctrine que la prospective architecturale. Contre une architecture rétrospective. Pour une architecture prospective²⁰. »

André Biro, membre du GIAP, écrit à Michel Ragon quelques mois plus tard :

Ce que j'espère de ce moment que tu as réussi à provoquer c'est que pour la première fois, un forum d'échange d'idées existera, et qu'éventuellement un travail d'équipe pourra connaître le jour [...] Il faut que nous trouvions un moyen d'éveiller la conscience publique. [...] Éviter une déformation vers une dégénérescence à tendance politique ou toute autre attitude de clan sera la tâche la plus délicate qui t'incombe²¹.

Douze villes prospectives

Ragon anime le groupe et orchestre la diffusion des travaux des *prospectifs* par le biais d'articles, d'ouvrages²², d'interventions télévisées, de conférences et d'expositions. La création du GIAP est annoncée le 21 juin 1965, lors d'une conférence de presse tenue à la Cinémathèque française²³. Cette conférence inaugurale permet au groupe de diffuser largement son Manifeste et son programme d'action²⁴. Le 3 juillet 1965, soient quelques jours à peine après l'annonce publique de sa création, le GIAP inaugure l'exposition « Douze villes prospectives » au siège de l'entreprise Saint-Gobain, à Neuilly. Le lieu et la date de cet évènement semblent avoir été modifiés²⁵ pour coïncider avec l'ouverture, le

20 Manifeste du GIAP (1965) conservé dans les archives du secrétaire du GIAP, Georges Patrix, [Bibliothèque Kandinsky/Centre Georges-Pompidou].

21 Lettre d'André Biro à Michel Ragon datée du 2/09/1965 [MRAGO-MX001/50, fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art, Rennes].

22 Notamment: Ragon, Michel, *Où vivrons-nous demain?*, Paris, Robert Laffont, 1963; Ragon, Michel, *Les cités de l'avenir*, Paris, Planète, 1967; Ragon, Michel, *La cité de l'an 2000*, Paris, Casterman, 1968.

23 L'invitation à la conférence de presse du GIAP mentionne comme lieu de rendez-vous la *Cinémathèque française, musée du cinéma, palais de Chaillot, angle Avenue Albert de Mun et Avenue du président Wilson, dans les jardins* [MRAGO-MX003/2, fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art, Rennes].

24 Il annonce en effet un séminaire de travail à Dieulefit, deux films et ouvrages en préparation et un premier cycle de conférence. Deux cycles de conférences des membres du GIAP se tiendront au musée des Arts décoratifs entre 1965 et 1967 [MRAGO-MX003/10, fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art, Rennes].

25 Notons que les liens entre Ragon et le musée des Arts décoratifs sont nombreux et complexes. Voir à ce sujet le travail de Martin Lichtig, *Michel Ragon à l'école des arts décoratifs : enseigner et écrire l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes (1972-1985)*, dans Marantz, Éléonore (dir.), *L'atelier de la recherche. Annales d'histoire de l'architecture*, travaux des jeunes

surlendemain, du VIII^e Congrès de L'Union internationale des architectes (UIA)²⁶ à Paris. L'objectif de l'exposition est de toucher largement le public d'architectes présents au congrès de l'UIA et de le gagner à la cause *prospective*, mais aussi de créer des contacts entre toutes les professions du bâtiment et les décideurs politiques.

Dans l'introduction au livret²⁷, Ragon explique « le cauchemar du nombre, les grandes mutations scientifiques, l'augmentation de la circulation urbaine, vont conditionner les nouvelles formes de la ville de demain²⁸ ». L'exposition « Douze villes prospectives » est ainsi caractéristique de la fin des Trente Glorieuses, qui voit les architectes multiplier les projets de cités de papier et se passionner pour les mégastructures²⁹. Ceux qui participent au GIAP semblent certains que « la nouvelle civilisation qui est en train de naître sera avant tout urbaine³⁰ » et que les solutions technologiques peuvent permettre d'endiguer l'étalement urbain et la consommation des territoires.

L'exposition présentait à l'aide de panneaux et de maquettes, les projets suivants (**table 1**) :

	Nom du projet	Concepteur-s	Pays
1	« Chicago replanned »	Ludwig Karl Hilberseimer	Allemagne
2	« La cité spatiale, science-fiction réalisable »	Eckhard Schulze-Fielitz	Allemagne
3	« Klimatisiert Bandstadt im Ruhrgebiet »	Werner Ruhnau	Allemagne
4	« Ville cybernétique »	Nicolas Schöffer	France
5	« Cité aérienne »	Pierre Szekely	France
6	« Ville verticale et souterraine »	Paul Maymont	France
7	« L'X, Cité à structure continue »	André Biro et Jean-Jacques Fernier	France
8	« L'urbanisme spatial »	Yona Friedman	France
9	« Helix City »	Kusho Kirokawa	Japon

chercheurs en histoire de l'architecture (année universitaire 2017-2018), Paris, université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, site de l'HiCSA, mis en ligne en juin 2020, p. 58-70.

26 Le congrès s'est tenu du 5 au 9 juillet 1965 sur le thème la *Formation des architectes*.

27 Groupe international d'architecture prospective, *Douze villes prospectives*, juillet 1965, siège social de Saint-Gobain, Neuilly. Livret d'exposition conservé dans les archives du secrétaire du GIAP, Georges Patrix [Bibliothèque Kandinsky/Centre Georges-Pompidou].

28 Texte de Michel Ragon pour l'introduction du livret de l'exposition « Douze villes prospectives », juillet 1965.

29 Reyner Banham, *Megastructures, Urban Futures of the Recent Past*, Thames & Hudson, 1976.

30 Ragon, *Où vivrons-nous demain ?*, op. cit., p. 17.

	Nom du projet	Concepteur-s	Pays
10	« The nature of the City of 10.000.000 inhabitants »	Kenzo Tange	Japon
11	« Cité Intra »	Walter Jonas	Suisse
12	« Metro-linear city »	Reginald Malcolmson	Etats-Unis

Table 1. Les douze projets. Tableau élaboré par l'auteur.

Le livret d'exposition (**fig. 1**) présente chacun des douze projets par une image et un court texte descriptif. Ragon indique dans l'introduction du catalogue :

Les « Douze villes prospectives » que nous avons sélectionnées sont une première démonstration indiquant que des recherches parallèles ont lieu aussi bien aux États-Unis qu'en Europe ou en Asie. Elles soulignent que des lignes de forces existent et de nouvelles méthodes d'organisation de l'espace. Il appartient aux pouvoirs publics et à la grande industrie de faire passer ces villes de la théorie à la réalité³¹.

L'exposition juxtapose ainsi des recherches de concepteurs issus de pays et de générations très divers qui, parfois, ne se connaissent pas. Hormis des rendez-vous réguliers³² entre les membres fondateurs du GIAP et la communication des décisions qui y sont prises, aux autres membres par circulaire, le groupe est davantage un réseau animé par Michel Ragon qu'un espace de travail collectif. Toutefois, l'ensemble des membres adhèrent au discours construit par ce dernier et dans les faits, des thématiques communes se dégagent, parmi lesquelles la mobilité, la consommation du sol, l'évolutivité de l'urbain désormais pensé comme un système, et l'impermanence de l'architecture.

31 Groupe international d'architecture prospective, *Douze villes prospectives*, juillet 1965, *op. cit.*, p. 4.

32 Initialement, le calendrier du GIAP prévoyait une réunion chez un des membres tous les seconds lundis de chaque mois [Circulaire adressée aux membres du GIAP, MRAGO-MX004/24, fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art de Rennes].



Fig.1. Couverture du livret *12 Villes prospectives* diffusé à l'occasion de l'exposition éponyme présentée en 1965 par le GIAP [Archives Georges Patrice, Bibliothèque Kandinsky/Centre Georges-Pompidou].

Technotopias

Les propositions des membres du GIAP font ainsi partie des travaux qui marquent pour l'historienne Françoise Choay, l'entrée dans une nouvelle ère: celle des « technotopias³³ ». Dans *Urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*³⁴, elle note:

Du point de vue constructif, la recherche porte particulièrement sur des structures physiques complexes (structures suspendues ou triangulées, surfaces gauches autoportantes) et sur les matériaux que leur mise en œuvre implique: réseaux et résilles métalliques, membranes élastiques et plastiques, voiles de béton. À la géométrie élémentaire succède une dynamique plus complexe. Les techniques

33 Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie*, Paris, Seuil, 1965.

34 Il est intéressant de noter que l'ouvrage paraît en 1965, soit l'année de la création du GIAP et de l'exposition *Douze villes prospectives*.

de conditionnement climatique jouent également un rôle dans l'élaboration des nouveaux projets³⁵.

Cette dernière dimension est particulièrement développée dans les projets *La cité spatiale, science-fiction réalisable* de Eckhard Schulze-Fielitz et *Klimatisiert Bandstadt im Ruhrgebiet* de Werner Ruhnau, membres avec Yona Friedman³⁶ du Groupe d'études architecture mobile (GEAM), et qui explorent les possibilités de création d'un environnement artificiel dont les différents paramètres seraient totalement maîtrisables.

Choay caractérise également la manière dont les technotopies « proposent de très fortes concentrations humaines, libérant la surface terrestre par l'investissement du sous-sol, de la mer, de l'atmosphère³⁷ ». Cet argument est largement repris dans les notices de présentation des projets, chez Biro & Fernier qui évoquent une « nature libérée à 99 %³⁸ » par leur *Ville en X* (**fig. 2**), ou chez Paul Maymont qui présente une *Ville verticale* et une *Ville souterraine* « libérant le sol au profit de la nature³⁹ ». Notons également l'étonnante proposition de Pierre Szekely (**fig. 3**), qui oppose aux exposés techniques précédemment cités une description lacunaire de sa *Cité aérienne*.

35 Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités, op. cit.*, p. 54.

36 L'architecte et sociologue semble être l'un des instigateurs de l'exposition, avec Ragon. On trouve ainsi la trace de la première version de cette exposition présentant 16 projets, dans les archives de Yona Friedman conservées au Getty Institute (Inventaire préliminaire du fonds Yona Friedman (boîte 79, dossier 3) dressé par Polly Hunter et Ann Harrison.) Cela explique la grande représentation des travaux du Groupe d'études architecture mobile (GEAM), piloté par Friedman, dans la sélection finale. Ainsi, Eeva-Liisa Pelkonen considère « Douze villes prospectives » comme un prolongement de l'exposition l'« Architecture mobile », présentée à Amsterdam par le GEAM en 1961, et qui montrait déjà des recherches de Schulze-Fielitz, Maymont et Friedman. Eeva-Liisa Pelkonen, *Exhibitions That Transformed Architecture, 1948-2000*, Phaidon, 2018, p. 70.

37 Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités, op. cit.*, p. 56.

38 Groupe international d'architecture prospective, *Douze villes prospectives*, juillet 1965, *op. cit.*, p. 5.

39 *Ibid.*, p. 11.

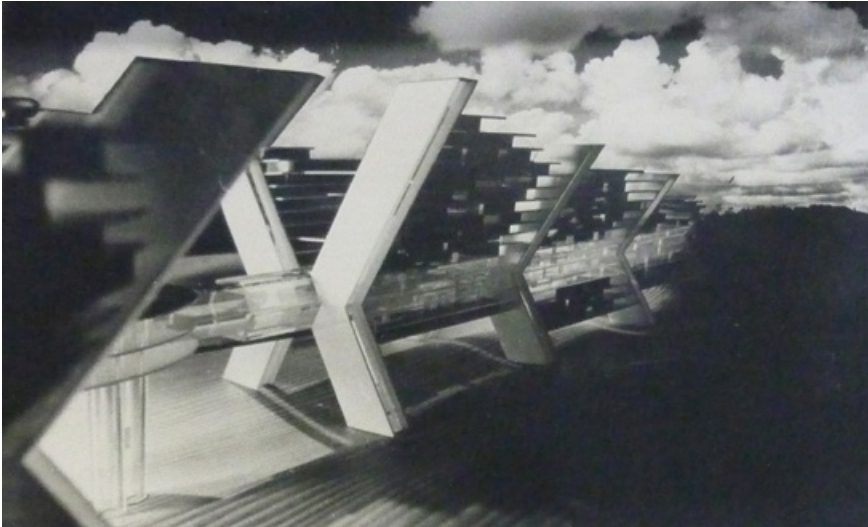


Fig. 2. Maquette de la *Ville en X*, André Biro et Jean-Jacques Fernier, s.d. [FR ACA MRAGO ECR PUB 001, fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art de Rennes].



Fig. 3. Projets de Pierre Szekely (à gauche) et de Kenzo Tange (à droite) dans le livret *12 villes prospectives*, 1965 [Archives Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky/Centre Georges-Pompidou].

Outre le recours à de nombreux arguments scientifiques qui étaient les propositions, un dernier point retient l'attention de Choay :

On notera enfin, le rôle accordé à l'image visuelle, à l'apparence plastique de ces cités. C'est sous ce dernier aspect que, depuis quelques années, elles se sont introduites, avec un succès croissant, dans la grande presse et la littérature de vulgarisation scientifique. L'exposition « L'architecture visionnaire », organisée en 1960 au musée d'Art moderne de New York, qui comprenait un certain nombre d'exemples d'*urbanisme visionnaire* fut le signal avant-coureur de l'intérêt que le public allait prendre pour « la ville de l'avenir⁴⁰ ».

Si les propositions des plasticiens Nicolas Schöffer, Walter Jonas et Pierre Szekeley semblent particulièrement concernées par cette affirmation, l'ensemble des images des projets reproduit dans le livret d'exposition la confirme. Si les modes de représentation varient, on note la prédominance des photographies de maquette et des photomontages, qui soutiennent le sentiment de réalisme des propositions.

Quant à la forme en elle-même des projets, elle prend soit celle de nappes et de réseaux indéterminés (Friedman, Malcolmson, Ruhnau) soit, celle d'objets aux formes très délimitées et inédites, comme la *Cité Intra* de Jonas (**fig. 4**), le non-formalisme de Schöffer, ou *Helix City*, dont la structure reprend la double hélice de l'ADN, de Kurokawa.

Dans un cas, on se retrouve dans un lieu indifférencié et indéfini, un réceptacle quelconque (qu'illustre l'exemple de Y. Friedman). Dans l'autre cas, la précision technique conduit au contraire, par une attitude plus radicale, à substituer aux modèles encore abstraits et un peu flous de l'urbanisme progressiste de véritables prototypes. La ville devient un objet technique, entièrement déterminé et fini. Elle se transforme même parfois en objet esthétique : éventualité séduisante et grandiose dont on peut imaginer qu'elle ouvre à l'art plastique un horizon nouveau et des dimensions prométhéennes⁴¹.

Pour Françoise Choay ce sont deux types d'établissement humain qui représentent deux négations de la ville :

Il semble que Ragon partage cette idée, et tente d'orienter son groupe dans cette direction. Il note :

Le GIAP ne doit pas se défendre, par une sorte de malthusianisme vis-à-vis d'autres groupes de recherche, mais se défendre par ses propres créations, affirmer sa supériorité sur les autres groupes de recherche par la supériorité de ses recherches. En un mot, dans cette concurrence qui va fatalement surgir entre

40 Choay, *op. cit.*, p. 56.

41 Choay, *op. cit.*, p. 56.

les groupes de recherche, nous ne pourrons garder notre actuelle position de leader international qu'en étant créativement les plus forts⁴².



JONAS

Suisse

LA CITE INTRA

La Cité Intra a une forme d'entonnoir qui lui permet de répondre aux exigences d'une cité complète. Dans le premier tiers de sa hauteur sont contenus tous les éléments pour lesquels la lumière artificielle suffit : ascenseurs, magasins, cinémas, etc. Ce socle se termine par une superstructure supportant la place centrale, ou patio planté abondamment. Sur le cercle le plus bas, autour du patio, se groupent les écoles. Sur les cercles suivants qui se succèdent en forme d'anneau, s'étalent les appartements. L'anneau supérieur est destiné à la communauté, un chemin y étant tracé rejoignant les ponts qui communiquent avec les "entonnoirs" voisins. Ce chemin pourrait être animé par l'installation de kiosques, de cafés-restaurants et terrasses. Dans la Cité Intra la circulation s'effectue à l'extérieur de la Cité par des ascenseurs inclinés, par des voies circulaires, des corridors et par des rampes. Pour l'habitat

orienté vers l'intérieur - et destiné autant à la vie privée qu'à la vie en commun, nous prévoyons des promenades, des escaliers, des squares et des plate-bandes. Un dispositif de ventilation est prévu pour éviter la concentration des masses d'air. On pourrait même concevoir des rampes pour autos, longeant la paroi extérieure jusqu'au sommet de l'édifice. Des voies circulaires à sens unique et des rampes à deux sens permettraient à chacun de rejoindre par ses propres moyens son garage particulier. Dans la majorité des cas il serait préférable d'aménager les garages dans le contre-cône souterrain qui garantit par ailleurs un très bon aplomb à l'édifice.

Chaque entité forme une unité au point de vue sociologique. Elle correspond à peu près aux dimensions d'une ville moyenne, abritant toutes les installations : écoles, shoppings centers, administration, etc.

Fig. 4. Projet de l'artiste suisse Walter Jonas, *La Cité Intra*, dans le livret *12 Villes Prospectives*, 1965. [Archives Georges Patrix, Bibliothèque Kandinsky/Centre Georges-Pompidou].

Vers un « architecturbanisme »

Dans leur tentative de fusionner l'objet, l'architecture et la ville, les douze villes prospectives exposées annoncent l'« architecturbanisme⁴³ » formulée définitivement en 1969 par Jaap Bakema. Cette notion, qu'il commence à construire par le projet dès le début des années soixante⁴⁴, nous semble intéressante pour

⁴² Notes de travail de Michel Ragon, document non daté (1966 ?) [MRAGO-MX004/48, fonds Michel Ragon, Archives de la critique d'art de Rennes].

⁴³ Jaap Bakema, « L'homme, la société, l'architecturbanisme », *Architecture formes fonctions*, 15, Lausanne, 1969, p. 62-65.

⁴⁴ André Schimmerling note ainsi en 1962 : « Les travaux de Bakema tendent à une organisation évolutive des espaces urbains en vue de créer un milieu où l'individu puisse se retrouver

analyser les projets urbains des membres d'un groupe dont l'ambition est de prolonger autrement le mouvement moderne. Tous font la tentative de fondre les deux échelles architecture et urbanisme. Les projets réalisent, partiellement ou totalement, les conditions de cette « architecture vivante et dynamique⁴⁵ » que l'architecte néerlandais résume en cinq points :

- 1) La flexibilité intérieure de l'habitat permettant l'identité et le changement.
- 2) La flexibilité extérieure permettant la croissance urbaine.
- 3) Le groupement en unités visuelles constituées de différentes sortes d'habitat rassemblées en clusters.
- 4) L'extension linéaire et radiale des villes, partant du centre vers la campagne.
- 5) Les structures tridimensionnelles assurant la continuité des circulations, la transition entre espaces publics et espaces privés, et l'interaction spatiale des fonctions formulées dans le programme⁴⁶.

La lecture attentive des textes du livret d'exposition⁴⁷ permet de retrouver plusieurs notions centrales. Par exemple, la première condition énoncée par Bakema est celle de la personnalisation et de l'évolution du logement. Chez Schultze-Fielitz, l'habitat se caractérise par sa possibilité de « modulation », la « liberté restant assurée par les possibilités infinies de combinaisons multiples ». L'architecte se veut rassurant : « La diversité de sa matérialisation laisse le champ libre à l'individuel et à l'anarchique. » Pour Paul Maymont, les « villas à éléments modulés qui permettent une croissance organique et continue » entretiennent la « diversité » des habitations. Yona Friedman, qui explicite ses thèses sur l'urbanisme spatial et la participation des habitants, programme « une architecture censée permettre aux habitants d'une ville de décider eux-mêmes, sans intermédiaire, de l'aspect et de l'organisation de leur environnement⁴⁸ ».

Tous prévoient la croissance et l'évolution de leurs propositions urbaines, ce qui correspond à la deuxième condition de l'« architecturbanisme. » Hilberseimer l'affirme : « Graduellement, cette ville pourrait être transformée. » Pour

(ne pas être perdu, écrasé). Dans ce cadre, il s'efforce de laisser un champ suffisant libre à la flexibilité (plan libre) et à la croissance – deux facteurs inconnus de demain. Son projet de Wutfen englobe en outre la forme linéaire du centre comme élément de la structure urbaine », André Schimmerling, « Commentaire », dans *Entretiens sur l'architecture à Royaumont, Le Carré bleu*, n°4, 1962, p. 2-6, p. 3.

45 Jaap Bakema, *op. cit.*, p. 62-65.

46 *Ibid.*

47 Groupe international d'architecture prospective, *Douze villes prospectives*, juillet 1965, *op. cit.* Les traductions suivantes des textes du livret sont de l'auteure.

48 Cette affirmation annonce ainsi sa proposition de *Flatwriter*, une machine à écrire les appartements, expérimentée dans le pavillon français à l'occasion de l'Exposition universelle d'Osaka en 1970.

Schultze-Fielitz, les « structures spatiales diverses s'adaptent au fur et à mesure des besoins » car « dans une société libre, une planification parfaite n'est possible, ni souhaitable ». Maymont le rejoint en affirmant : « La notion de pérennité est abolie ; plus de structures lourdes. » Pour Malcolmson : « La ville, pensée comme un tout, peut croître logiquement par extension, en même temps que toutes ses parties restent organiquement liées entre elles. » Cette assertion nous amène à la troisième condition : la structuration urbaine par des unités, des groupements, des clusters. Hilberseimer prévoit des « unités communautaires qui contiennent l'essentiel pour la vie urbaine ». Chez Jonas, chaque « entonnoir » de la *Cité Intra* accueille une « communauté ».

La quatrième condition, qui prévoit « l'extension linéaire et radiale des villes », est également remplie. Paul Maymont évoque la « colonne vertébrale technique » de la ville, métaphore partagée par Malcolmson, qui voit dans le complexe structure-circulation de sa « Metro-Linear City » la « *vertebra of the new city* ». Tange affirme : « L'évolution et la croissance des organismes vivants indiquent la nécessité de passer des formes radiales aux formes linéaires. »

Enfin, la cinquième condition, qui traite de la continuité des espaces et des circulations et de la gestion des seuils entre espaces publics et privés, est probablement la plus développée par les douze propositions. Pour Schultze-Fielitz « la cité spatiale est un continu discontinu : discontinu par l'opposition entre le tout et la partie, continu par les possibilités permanentes de transformation ». Il ajoute que le « système tridimensionnel de coordonnées, identique au réseau spatial, facilite l'organisation et l'orientation dans la cité spatiale ». Les réseaux de circulations et d'information coïncident.

La ville de 10 000 000 habitants de Kenzo Tange se construit autour de « différents niveaux de l'espace urbain, du privé au public ».

Ruhnau prépare l'« intensification de l'habitat urbain » en superposant à la ville ancienne les nouvelles fonctions de la ville spatiale. Paul Maymont le rejoint en affirmant que dans les villes aériennes et souterraines « les différentes fonctions se juxtaposent harmonieusement ». Biro & Fernier constatent : « Le phénomène actuel semble ressembler au passage des combinaisons géométriques simples des molécules de cristaux vers celles en chaînes complexes de molécules organiques. »

Les douze concepteurs opposent à l'inertie et à la statique supposées de l'urbanisme de leur époque, la matière vivante et évolutive de leurs propositions qui relèvent de processus dynamiques et non de propositions figées. Les références développées dans les argumentaires des *Douze villes prospectives*

oscillent donc entre la technophilie conceptualisée par Françoise Choay, et une forme de biomimétisme⁴⁹.

La ville est rapprochée autant d'un système de production que d'un organisme vivant. Les membres du GIAP cherchent à établir les lois logiques d'un *système ouvert* ou d'un *code génétique* qui régissent à la fois le tout et la partie, pour structurer un nouvel *environnement* hybride. Pour qualifier cette fusion, le philosophe belge Henri Van Lier développe la notion d'« Architecture synergique⁵⁰ », dont il emprunte le qualificatif aux sciences du vivant :

Le mot est familier aux biologistes pour signifier que plusieurs organes s'associent afin d'accomplir une même fonction. Mais il peut désigner aussi, inversement, les cas où plusieurs fonctions sont réalisées par un seul organe⁵¹.

L'objectif est bien de relégitimer l'architecture en établissant un lien fort entre les principes développés dans les projets des membres du GIAP et des lois naturelles, supposément universelles, décodées par les sciences du vivant et appliquées par les sciences de la technique⁵².

Prospective et/ou utopie ?

Dans son ouvrage *Topologies: The Urban Utopia in France, 1960-1970*, l'historien de l'art Larry Busbea analyse la manière dont l'œuvre de Michel Ragon dresse

une large sélection de dessins d'architecture, de maquettes et d'œuvres d'art de divers architectes et artistes. Considérés ensemble, ces objets dessinent peu à peu l'image d'une ville lumineuse qui flotterait au-dessus de la terre, toutes ses parties (et ses habitants) circulant dans un rythme fluide et synchrone. L'automatisation et la technologie assureraient la satisfaction des besoins matériels, orchestre les mouvements de la ville et offriraient d'abondants loisirs à ses habitants. Des structures et des tours rectilignes et polyédriques supporteraient des cellules vivantes, biomorphiques, et les rues et les bâtiments eux-mêmes constitueraient une gigantesque œuvre d'art plastique. La couleur, la lumière et le son seraient synthétisés dans cet espace urbain en un spectacle total et perpétuellement changeant⁵³.

49 Voir à ce propos : Michel Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne*, t. 3, *op. cit.*, p. 345.

50 Henri Van Lier, *Architecture synergique*, Cahiers du CEA, Bruxelles, 1968.

51 *Ibid.*

52 Voir à ce sujet Dominique Rouillard, *Superarchitecture, le futur de l'architecture 1950-1970*, Paris, Éditions de la Villette, 2004, p. 94-116.

53 Busbea, *Topologies: The Urban Utopia in France, 1960-1970*, *op. cit.*, p. 3. Traduction de l'auteure.

L'exposition « Douze villes prospectives » est symptomatique de la manière dont Ragon mêle dans un récit collectif des œuvres singulières, pour certaines déjà publiées et connues d'un public averti. Elle participe à la construction d'une démonstration : celle que le changement est en marche, et qu'une nouvelle avant-garde est tout entière investie dans la recherche de l'architecture et de la ville du prochain millénaire. Le critique organise la diffusion massive des images de ces villes prospectives par le biais de canaux de communication larges, vers un public friand de ces préfigurations du futur. À tel point que Choay affirmait alors :

Aujourd'hui, le lecteur non spécialisé en est venu à assimiler complètement le terme d'urbanisme à ces images futuristes, auxquelles leurs auteurs eux-mêmes donnent le nom d'« urbanisme de science-fiction⁵⁴ ». En fait, les maquettes et projets publiés dans les journaux satisfont surtout, chez le lecteur, un besoin de rêve, de mystère, parfois de poésie ; ils lui offrent un moyen d'évasion hors d'une quotidienneté de l'habiter qui est une permanente frustration⁵⁵.

Les projets génèrent un sentiment d'émerveillement⁵⁶ caractéristique des œuvres de science-fiction, et que Ragon qualifie de « fantastique⁵⁷ ». À travers cette notion, il tente d'établir une filiation avec l'élan des utopies progressistes du siècle des Lumières, et dans son ouvrage *Les cités de l'avenir*, il affirme :

Avec Ledoux et Boullée commençait, au XVIII^e siècle, la grande aventure du fantastique technologique. [...] Le fantastique architectural de Vinci et Ledoux est d'ordre technologique. Ce n'est pas un fantastique du rêve, mais un fantastique de l'anticipation⁵⁸.

Ce faisant, il entreprend d'inscrire le travail des *prospectifs* dans la grande histoire de l'utopie architecturale.

54 Choay renvoie en note au projet d'Eckhard Schulze-Fielitz « La cité spatiale, science-fiction réalisable » présenté dans l'exposition « Douze villes prospectives ».

55 Choay, *op. cit.*, p. 56.

56 « Ce sentiment d'émerveillement a servi pendant quelques décennies à "qualifier" la science-fiction avant d'être contesté et de tomber en désuétude quand la S-F a perdu sa foi dans l'idée de progrès », Jacques Baudou, *La science-fiction*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003, p. 31.

57 Michel Ragon, *Vers un fantastique technologique*, dans *Les visionnaires de l'architecture*, Paris, Robert Laffont, 1965.

58 Ragon, *Les cités de l'avenir*, *op. cit.*, p. 34.

« Fonction et limites de l'utopie⁵⁹ »

Une partie de la profession accueille assez froidement cette démarche. Pour Pierre Vago, qui est alors secrétaire général de l'Union internationale des architectes, la prospective est :

Une recherche toute gratuite de formes, aussi compliquées que coûteuses, souvent agressives, le désir de se singulariser à tout prix, d'étonner, voire de choquer, semblent bien souvent être à l'origine de ces « essais ». Sous prétexte de « recherches plastiques », on ose proposer les pires élucubrations ; pour « libérer » l'homme de la monotonie de nos pauvres cités d'HLM, ces urbanistes visionnaires publient des projets (dont ils savent bien qu'ils sont irréalisables), que je n'hésite pas à qualifier de monstrueux. L'esprit d'abstraction et le goût du colossal en conduisent d'autres à proposer des solutions démesurées que rien ne justifie, sinon une littérature ésotérique à base pseudo-sociale⁶⁰.

Françoise Choay est plus mesurée. Elle reconnaît le bien-fondé de la démarche prospective :

Dans la mesure où il s'agit de trouver des solutions à des problèmes précis, il constitue incontestablement un terrain de recherches plein d'intérêt et un moyen de lutte contre des habitudes mentales passésistes qui offrent, dans le domaine du bâtiment, une résistance très particulière. [...] Mais cette contribution technique ne va pas sans danger idéologique : si les urbanistes visionnaires ont le mérite d'entretenir un rapport réaliste et concret avec la technologie, leur attitude s'achève le plus souvent en technolâtrie⁶¹.

C'est sur cet argument que se rejoignent les plus virulents contradicteurs de la prospective. Dès 1973, le critique et historien italien Manfredo Tafuri, se fait son principal fossoyeur en disséquant les mécanismes de sa faillite dans *Projet et utopie* ; tout en affirmant :

Ce que proposent les nouvelles idéologies urbaines, c'est l'utopie architecturale et/ou supertechnologique, la redécouverte du jeu comme condition de la participation du public, la promesse de sociétés esthétiques, l'appel à l'instauration d'un primat de l'imagination⁶².

59 «Funzione e limiti dell'Utopia» est le titre d'une conférence donnée par Chanéac, membre du GIAP, à Rome puis Naples les 29 et 31 mars 1971 à l'invitation d'Aldo Loris Rossi.

60 Pierre Vago s'exprime ainsi en réponse au questionnaire proposé dans la revue *L'Architecture d'aujourd'hui* numéro 119, sous la thématique *1965 : Évolution ou révolution*, paru en mars 1965.

61 Choay, *op. cit.*, p. 56.

62 Manfredo Tafuri, *Projet et utopie de l'Avant-garde à la Métropole*, Paris, Dunod, 1979, p. 119.

Dans la marge, une note renvoie le lecteur à un ouvrage de Ragon intitulé *Les visionnaires de l'architecture*⁶³. Tafuri poursuit :

La ville est donc considérée comme une superstructure, et l'art est désormais chargé d'en donner une image superstructurelle. Le Pop art, l'Op art, les analyses sur l'*imageability* urbaine, l'*esthétique prospective* concourent au même objectif : masquer les contradictions de la ville contemporaine par leur résolution dans des images polyvalentes et par l'exaltation figurative d'une complexité formelle⁶⁴.

Ce marxiste convaincu accuse ainsi les mouvements comme la *prospective* de travailler sur les effets plutôt que sur les causes des mutations sociaux-urbaines, et de ne pas se saisir des enjeux réels. Il assimile le GIAP à une néo-avant-garde, dont il dénonce l'inutilité. À ce propos, Tafuri soulignait :

La critique contemporaine étant incapable d'analyser les causes réelles de la crise du design, concentre toute son attention sur les problèmes internes du design lui-même ; de manière symptomatique, elle accumule les inventions idéologiques pour tenter de donner une nouvelle substance à l'alliance entre les techniques de communication visuelles et les utopies technologiques⁶⁵.

Sept ans après l'exposition « Douze villes prospectives », le groupe d'architectes radicaux italien Superstudio présente *Le Dodici Città Ideali* dans la revue *Casabella*⁶⁶. Douze propositions comme autant de critiques ironiques des modèles ultra-technologiques qui ont saturé les pages des revues spécialisées ; douze anti-modèles présentés sur un ton prophétique, et parmi lesquels le lecteur doit faire son choix puisque :

Les Douze idéales « sont une collection de contes-philosophiques » ou de récits de science-fiction, si vous préférez. Chacune est l'extrapolation logique d'un processus de tendance qui existe déjà dans l'histoire des villes et dans les idées courantes sur l'urbanisme⁶⁷.

Cette démarche d'extrapolation, qui était également à la base des propositions du GIAP, sert ici à dénoncer l'aliénation à la technologie et à l'industrie qui guette la société :

63 Ragon, *Les visionnaires de l'architecture*, Paris, Robert Laffont, 1965.

64 Tafuri, *op. cit.*, p. 118.

65 *Ibid.*

66 *Casabella*, n° 361, janvier 1972, p. 45-55.

67 Traduction du texte paru dans *Casabella*, dans Damani, Abdelkader (dir.), *Superstudio, La vie après l'architecture*, LIENART/Frac Centre-Val de Loire, 2019, p. 85.

Douze exemples de la masse infinie de rêves que produit le sommeil de notre culture. Douze comme nombre magique, propitiatoire ; comme hommage que nous adressons, nous autres habitants des villes, aux peuples éloignés dans le temps qui inventeront les villes⁶⁸.

En ce début des années 1970, les architectes français scrutent leurs voisins italiens⁶⁹ et entendent réaffirmer la dimension politique du projet d'architecture. Il semble que le GIAP échoue à jouer le rôle d'avant-garde qu'il convoitait, précisément parce que les propositions des prospectifs, déchargées de toute ambition politique, n'ont aucune fortune critique. En 1978, la parution du troisième et dernier opus de l'ambitieuse *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme moderne* entreprise par Michel Ragon, intitulé *Prospective et futurologie*⁷⁰, qui devait faire rentrer le moment prospectif dans l'histoire de l'architecture⁷¹, contribue paradoxalement à l'en effacer. En le circonscrivant, ce texte referme définitivement ce qui sera perçu dès lors comme une parenthèse plus fantaisiste que fantastique.

68 *Ibid.* p. 83.

69 Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Paris, In extenso, n° 1, 1984.

70 Ragon, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, t. 3, *op. cit.*

71 Voir à ce propos Leeman, Richard, Jannièrè, Hélène, *Michel Ragon, critique d'art et d'architecture*, Presses universitaires de Rennes, 2013, et Lichtig, Martin, *Michel Ragon : l'écriture de l'histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1958-1991*, mémoire de master 1 recherche en histoire de l'art sous la direction d'Éléonore Marantz, université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2018.

« CONSTRUIRE POUR LA VILLE » : ENTRE DISCOURS, THÉORIE ET PROJET CROISEMENTS ET DIVERGENCES ENTRE MARIO BOTTA ET BERNARD HUET

NOLWENN LE GOFF

En 1984, le ministère de la Culture français reçoit un texte intitulé « Construire pour la ville ». Écrit par Mario Botta (né en 1943), il accompagne le projet architectural de la bibliothèque municipale de Villeurbanne, qui compte au nombre des « Grands Travaux culturels » du ministère. L'architecte tessinois y condamne la production de masse des années 1960 et 1970 :

Nous devons constater que la plupart des réalisations se présentent aujourd'hui comme des interventions contre la ville. Le tissu urbain a été déchiré et transformé de telle façon que les valeurs sociales et collectives représentatives de l'histoire et de la mémoire de la ville ont été sacrifiées sous prétexte d'un progrès technique et fonctionnel, mais qui en fait n'a rien apporté à l'amélioration de la qualité de l'espace¹.

Ce texte résonne étrangement en écho à un article écrit par Bernard Huet (1932-2001), « L'architecture contre la ville », publié en 1986 dans les pages de la revue *Architecture mouvement continuité* : « C'est dans le rapport qu'entretiennent la ville et les monuments chargés de signifier les valeurs de la collectivité que se fonde la légitimité primitive de l'architecture². » L'auteur y développe, lui aussi, un point de vue critique sur la production architecturale et urbaine d'après-guerre. Il constate la « grande menace de dissolution de la forme de la ville³ » qui pèse sur les périphéries urbaines.

Ces deux textes ont-ils pourtant le même sens ? Les objectifs que leur assignent leurs auteurs sont-ils les mêmes ? S'ils s'accordent sur le constat, et convoquent des références proches, en quoi les solutions qu'ils proposent diffèrent-elles ?

- 1 *Rapport 84.001. Projet de réalisation d'une bibliothèque multimédia municipale. Demande de subvention auprès de la direction du Livre du ministère de la Culture*, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 221W5.
- 2 Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », *Architecture mouvement continuité*, n° 14, décembre 1986, p. 11.
- 3 *Ibid.*, p. 13.

Rédigés à la même période par des architectes aux parcours très différents, ces textes s'inscrivent tous deux dans des débats sur les relations entre ville, architecture et politique, nés dans les années 1960 en Italie et discutés en France à partir des années 1970. Les mettre en regard invite donc à les resituer dans une perspective plus large, qui permet d'éclairer la convergence de leurs sources d'inspiration et la divergence des conclusions théoriques et pratiques que ces deux architectes en tirent.

Vers l'architecture urbaine

Comme le souligne Juliette Pommier, « la construction de la pensée de Huet est indissociable de son histoire⁴ ». Pour compléter ses études aux Beaux-Arts de Paris, entre 1950 et 1962, il suit une année de formation au *Politecnico* de Milan en 1960. Son master, dans le studio de Louis Kahn (1901-1974) à Philadelphie en 1963 et 1964, l'amène à envisager les problèmes théoriques de l'architecture dès son retour en France. Il porte alors un regard très critique sur « la toute puissante École des beaux-arts⁵ » dont il condamne la soumission aux doctrines des patrons d'ateliers et le manque d'ambition théorique.

Militant pour la refondation de l'enseignement de l'architecture, il se lance dans sa première expérimentation pédagogique entre 1967 et 1968 à l'Atelier collégial 1, cours extérieur à l'institution des Beaux-Arts, alors en pleine crise. Après Mai 1968, il cofonde avec quelques collègues une Unité pédagogique d'architecture, l'UP8⁶ (1969), puis crée avec Henri Raymond (1921-2016) l'Institut d'études et de recherches architecturales et urbaines (IERAU), en 1970.

Dans sa pratique d'enseignant et de chercheur, Bernard Huet assimile et adapte les recherches sur l'architecture urbaine menées à partir des années 1960 par la *Tendenza*⁷ et les propositions théoriques de Manfredo Tafuri qui élabore, à Venise, une histoire sociopolitique de l'architecture. Au sein de son laboratoire,

4 Juliette Pommier (dir.), *De l'architecture à la ville : une anthologie des écrits de Bernard Huet*, Paris, Zeug/ÉNSA Paris-Belleville, 2020, p. 26. Dans son introduction, Pommier analyse la trajectoire de Huet, détaille les sources de sa pensée, explicite ses réflexions théoriques, ses notions opératoires, met en perspective quelques projets et fait le point sur l'héritage qu'il a laissé. *Ibid.*, p. 25-78. Cette analyse est issue d'une thèse de doctorat en architecture : Juliette Pommier, *Vers une architecture urbaine, la trajectoire de Bernard Huet*, sous la direction de Jean-Louis Cohen, université Paris VIII, 2010.

5 Bernard Huet, « Le nouveau voyage au bout de la nuit », *Cahier pédagogique*, n° 2, Centre de recherche en sciences humaines/Institut de l'environnement, 1974, p. 15.

6 L'UP8 est aujourd'hui l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville (Ensa-PB).

7 Même si le terme *Tendenza* est ultérieur : voir *infra*.

il participe à en reformuler les concepts et les méthodes, en les combinant, en compagnie d'Henri Raymond, aux apports de la sociologie urbaine française.

En 1974, Huet devient rédacteur en chef de l'*Architecture d'aujourd'hui*, où il anime pendant trois ans une réflexion intellectuelle collective sur l'architecture urbaine et contribue à l'acculturation des apports intellectuels de l'Italie du Nord⁸. Il fait aussi temporairement de cette publication une revue d'avant-garde, avant d'en être congédié en 1977. En parallèle, à partir de 1974, il commence à construire et à répondre à des concours au sein de l'agence TAU⁹. Mais c'est en 1981 que commence une nouvelle période¹⁰ durant laquelle la pratique de l'architecture urbaine tient une place plus importante dans ses activités.

Construire sous l'œil de la critique

À l'inverse, Mario Botta le dit lui-même, il n'est pas un théoricien¹¹. Il a en partie appris son métier en travaillant au contact d'architectes de référence¹². Il devient, à 15 ans, en 1957, apprenti dans l'agence de Tita Carloni (1931-2012) à Lugano. À partir de ses 17 ans, il conçoit et construit quelques maisons dans le Tessin et s'inscrit, pour trois ans, au lycée artistique de Milan en 1961, puis à l'Institut universitaire d'architecture de Venise (IUAV). Il poursuit, dans le même temps, une pratique professionnelle ponctuelle avec Tita Carloni, Luigi Snozzi (né en 1932) et travaille brièvement pour Le Corbusier (1887-1965)¹³ et Louis Kahn (1901-1974)¹⁴. Il soutient, en 1969, son diplôme de fin d'études à Venise sous la direction de Carlo Scarpa (1906-1978) et ouvre la même année son agence d'architecture à Lugano.

Dans ce contexte, il est en contact avec les dynamiques milieux architecturaux du Tessin et de l'Italie du Nord, où s'entrecroisent praticiens,

8 Jean-Louis Cohen, *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les enseignements de l'italophilie*, Bruxelles, Mardaga, 2015 [1984], p. 172.

9 Le groupe Théorie, architecture, urbanisme (TAU), dont font partie Bernard Huet et Bernard Leroy dès 1974, puis David Bigelman, Serge Santelli et enfin Jean-Pierre Feugas, ne porte ce nom qu'à partir de 1977.

10 Juliette Pommier (dir.), *De l'architecture à la ville*, op. cit., p. 28.

11 « Je suis un bâtisseur, je suis un homme de chantier, bien plus qu'un théoricien, et c'est peut-être la raison pour laquelle je suis convaincu qu'il n'y a que l'œuvre effectivement construite qui puisse satisfaire aux attentes de la société », Mario Botta, *Éthique du bâti*, Marseille, Parenthèses, 2005, p. 17 [EO. *Etica del costruire*, Roma, Laterza, 1996].

12 Voir Francesco Dal Co (dir.), *Mario Botta, architetture, 1960-1985*, Milano, Electa, 1985.

13 En 1965, il travaille dans l'agence de Le Corbusier sur le projet de l'hôpital de Venise.

14 En 1969, il participe à l'installation de l'exposition du projet du palais des congrès de Venise, conçu par Louis Kahn.

enseignants-chercheurs et critiques. Ses premières réalisations sont rapidement publiées dans des revues et présentées dans des expositions collectives en Italie et en Suisse¹⁵.

Son travail acquiert une audience internationale à partir de 1979, quand la Technische Universität de Vienne lui consacre une première exposition monographique, également présentée à Syracuse (New York) et à la Triennale de Milan. Kenneth Frampton (né en 1930) est alors invité à écrire un texte pour le catalogue¹⁶. L'exposition circule en Europe et outre-Atlantique¹⁷. L'historien de l'art britannique mentionne ensuite régulièrement l'œuvre construite de Mario Botta pour étayer sa propre position théorique¹⁸ dans les débats qui agitent les revues anglo-saxonnes. Dans ce contexte, l'architecte tessinois bénéficie de ses premières commandes nord-américaines en 1987¹⁹.

À la même période, certaines maquettes de Botta, d'abord présentées dans une exposition au Centre d'art contemporain de Genève²⁰ sont montrées au nouveau musée de Villeurbanne, en 1982. Botta remporte le concours pour la maison de la culture André-Malraux à Chambéry la même année. L'Institut français d'architecture (IFA) et le Musée savoisien lui consacrent une exposition monographique pendant l'hiver 1982-83²¹. Il remporte, en 1984, le concours pour la médiathèque villeurbannaise. Ces premières expositions et commandes en France lui ouvriront, là aussi, de nouvelles perspectives de projets²².

15 Pour la liste complète, voir Francesco Dal Co (dir.), *Mario Botta, architetture, op. cit.*, p. 279-283.

16 Italo Rota (dir.), Emilio Battisti et Kenneth Frampton, *Mario Botta: architetture e progetti negli anni '70 = Mario Botta: architecture and projects in the '70*, Milano, Electa, 1979. Republication : Kenneth Frampton, « Mario Botta and the School of the Ticino », *Oppositions*, n°14, automne 1978, p. 1-25.

17 À Charlottesville, Palerme, Seattle, Rome, Genève, Lausanne, Braunschweig, Brême, Amsterdam, Fribourg, Bruxelles, Dayton.

18 Notamment la notion de « régionalisme critique », élaborée comme alternative à celle « d'architecture postmoderne », promue par Charles Jencks.

19 Notamment une maison individuelle à Gloucester, Massachusetts et la Fondation Podlesky à Denver (1987).

20 « Maquettes d'architectes », exposition itinérante présentée au Centre d'art contemporain à Genève puis à l'Institut d'art contemporaine de Villeurbanne, de juin à octobre 1982.

21 « Mario Botta : dans le paysage comme un point sur la table », exposition présentée à l'Institut français d'architecture à Paris et au Musée savoisien à Chambéry du 7 décembre 1982 au 12 février 1983.

22 Par exemple celui de la cathédrale d'Évry, en 1988.

Des discours aux logiques différentes

Les itinéraires de Bernard Huet et Mario Botta permettent d'expliquer un rapport au discours très différent, malgré des références communes. Ils révèlent, plus globalement, une articulation différente entre théorie, doctrine et pratique chez ces deux architectes.

Huet déclare avoir découvert, en 1964, « la nécessité d'une théorie de l'architecture comme préalable à une pratique architecturale²³ ». Mais, l'absence d'accès à la commande pèse aussi dans ses choix²⁴. Il écrit donc pour approfondir et diffuser sa réflexion. Huet participe ainsi au débat théorique et critique sur l'architecture de son temps. Quand il peut ensuite développer sa pratique, il y voit une occasion de vérifier, d'alimenter et de justifier son travail intellectuel, dans un processus circulaire²⁵.

À l'inverse, Botta écrit peu : il énonce sa doctrine dans ses notices de projet et dans quelques entretiens dans des revues influentes. La première interview qu'il donne aux États-Unis est, par exemple, publiée dans *Perspecta* en 1983²⁶. Le discours de l'architecte sur les dérives de l'urbanisme fonctionnaliste, son adhésion à un rationalisme teinté de subjectivité, sa reconnaissance de l'héritage de Louis Kahn, Le Corbusier et Carlo Scarpa, permet à la critique de le situer dans les débats de l'époque. Les expositions jouent aussi un rôle important dans la communication de sa production architecturale. Il bénéficie ainsi de la vitalité de la critique d'architecture, structurée en réseaux d'affinités transnationaux : celle-ci repère le Tessinois très tôt et sert de relais à la diffusion de son travail. Il y a là une spécialisation des tâches entre Botta, le praticien, et la critique qui analyse ses productions. Bien que peu développé, son discours le positionne donc favorablement pour de nouvelles commandes.

Les textes étudiés sont tous deux écrits dans des phases de transition au sein de l'activité professionnelle de leurs auteurs : leur accès à la commande se développe. Dans les deux cas, l'intention de communication est manifeste. En revanche, la stratégie sous-jacente diffère selon l'architecte. Pour Huet, il s'agit de démontrer l'intérêt d'une réflexion théorique pour la pratique. Botta, au contraire, cherche à positionner ses productions dans le champ de la théorie architecturale contemporaine.

23 Bernard Huet, « Le nouveau voyage au bout de la nuit », art. cité, p. 15.

24 Bernard Huet, « Théorie et pratique », dans Jean François Mabardi (dir.), *L'enseignement du projet d'architecture*, actes du colloque de Louvain en mai 1994, Paris, ministère de l'Équipement, 1995, p. 76.

25 Juliette Pommier (dir.), *De l'architecture à la ville*, op. cit., p. 68-76.

26 Livio Dimitriu et Mario Botta, « Architecture and Morality: An Interview with Mario Botta », *Perspecta*, vol. 20, 1983, p. 119-138.

Deux situations d'énonciations

Mais les contextes de rédaction de ces deux textes sont aussi différents. L'article de Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », est connu, car publié et largement diffusé. Il a été récemment situé dans son contexte puis analysé en détail par Juliette Pommier²⁷ :

Associé aux études pour l'aménagement de la place Stalingrad qui lui sont contemporaines, ce texte illustre une fois de plus la construction de la doctrine de Huet entre théorie et pratique : il clarifie sa représentation de l'architecture, il énonce son système opératoire et enfin démontre la pertinence de sa méthode par la pratique, dans le projet de la place Stalingrad²⁸.

Cependant, le tapuscrit de Mario Botta, « Construire pour la ville » n'est pas destiné à une publication autonome. Il vient justifier, auprès du ministère de la Culture, un projet en cours, dans le cadre d'une demande de subvention de son maître d'ouvrage : la Ville de Villeurbanne²⁹. Les pages suivantes décrivent le projet en lui-même. Aucun lien direct entre la problématique posée par le texte et la proposition architecturale n'est formulé : les considérations doctrinales n'y sont pas articulées à leur démonstration pratique (**fig. 1**).

Botta a déjà utilisé les mêmes paragraphes dans les notices qu'il a envoyées à deux autres maîtres d'ouvrage : la banque cantonale de Fribourg et la Ville de Chambéry, pour sa maison de la culture. Ils sont aussi suivis d'une description du projet. Ces éléments, transmis par l'architecte à ses commanditaires pour leur propre communication, ont été publiés dans des fascicules locaux³⁰.

Les titres des deux textes étudiés ici renvoient aux débats contemporains sur les relations entre ville et architecture, alors qu'est mis en discussion l'héritage de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Ils font aussi implicitement référence à *L'architecture de la ville*³¹ d'Aldo Rossi. Chaque architecte y informe le lecteur

27 *Ibid.*, p. 69-72.

28 Juliette Pommier (dir.), *De l'architecture à la ville*, *op. cit.*, p. 69.

29 *Rapport 84.001. Projet de réalisation d'une bibliothèque multimédia municipale. Demande de subvention auprès de la direction du Livre du ministère de la Culture*, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 221W5.

30 Mario Botta, « Bauen für die Stadt », dans *Freiburger Stadtbank*, publié par la Banque cantonale de Fribourg à l'occasion de son inauguration, 1982 ; Mario Botta, « Construire pour la ville », *AMCCS, Journal de la Maison de la culture de Chambéry et de la Savoie*, mai 1982. Republié dans Mario Botta, « Projet pour la Maison de la culture de Chambéry », *Le Carré Bleu*, n° 1, 1982, p. 21-23.

31 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, Infolio, 2016 [EO. *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966]. Le titre fait écho à un ouvrage au titre proche : Ludovico Quaroni, *L'architettura delle città*, Roma, Sansaini, 1939.

de sa position. Huet y met en évidence un conflit latent entre processus urbains et architecturaux, alors que Botta y affirme une intention. *A priori*, l'intention de « Construire pour la ville » pourrait être comprise comme celle de dépasser la lutte de « L'architecture contre la ville » au moment du projet. Mais leur analyse des ressorts de la crise urbaine est-elle la même ? Comment mobilisent-ils de façon différente les notions héritées de la Tendenza dans leur diagnostic du problème ?



Fig. 1. Extrait du Rapport 84.001. Projet de réalisation d'une bibliothèque multimédia municipale. Demande de subvention auprès de la direction du Livre du ministère de la Culture, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 221W5.

La Tendenza aux sources d'une problématique commune

Comme l'a mis en évidence Cristiana Mazzoni : « L'hypothèse à partir de laquelle la Tendenza a pris corps est bien le lien absolu et indiscutable entre l'architecture et la ville³². » Au tournant des années 1960, Ludovico Quaroni (1911-1987), Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), Giuseppe Samonà (1898-1983) impulsent, dans leurs cours, conférences et publications, chacun à leur manière, une réflexion sur l'état de la métropole contemporaine³³ : celle-ci n'a plus de structure homogène et se constitue par addition.

32 Cristiana Mazzoni (dir.), *La Tendenza: une avant-garde architecturale italienne, 1950-1980*, Marseille, Parenthèses, 2013, p. 37.

33 Pour une bibliographie intégrale sur la question, voir *ibid.*, p. 341.

Pour Quaroni³⁴, à partir de l'idée de ville idéale à la Renaissance, les normes et règles mises en place pendant la période moderne avaient alors permis la structuration des villes. Mais l'approche fonctionnaliste de la planification urbaine, purement technique, a délaissé toute réflexion sur la mise en forme de l'espace urbain. Face à cette crise, l'urbanisme doit se réinventer, en articulant notamment le temps long de la structure urbaine et le temps court de l'architecture. Et il revient à l'architecture urbaine, en tant que discipline, de s'emparer de cette question.

Formée au contact de ces trois figures, la génération suivante, souvent désignée sous le terme *Tendenza*³⁵, prolonge la réflexion, à Venise et Milan. Malgré la diversité assumée de leurs approches, Aldo Rossi (1931-1997), Giorgio Grassi (né en 1935), Guido Canella (1931-2009), Vittorio Gregotti (1927-2020) et Carlo Aymonino (1926-2010), se reconnaissent des filiations et des valeurs communes. Ils abordent la culture architecturale dans une perspective tant politique que disciplinaire et expérimentent des méthodes d'analyse de tissus urbains existants, dans une visée opératoire pour le projet d'architecture³⁶. Leurs méthodologies ont des points communs avec celle de Saverio Muratori (1910-1973) et de ses assistants à Rome; mais ils s'inscrivent dans un autre réseau d'acteurs³⁷. D'après Massimo Scolari (né en 1943) :

34 Ludovico Quaroni, *La torre di Babele*, Padova, Marsilio, 1967.

35 Nous retenons, dans cet article, une définition restreinte de la *Tendenza*, telle qu'elle a été précisée par Cristiana Mazzoni (dir.), *La Tendenza*, op. cit., p. 32-40. L'auteure y trace l'histoire de l'usage du vocable *tendenza* et montre l'élaboration progressive de définitions du mouvement, entre 1969 et 1973, successivement par Rossi, Gregotti et Scolari. L'ouvrage est une anthologie de textes, dont beaucoup n'avaient été ni traduits, ni publiés en France. Il permet de lire les différentes acceptions du terme dans les textes originaux. Jusqu'alors, seul l'ouvrage *L'architecture de la ville*, d'Aldo Rossi, avait été traduit. Cette situation a favorisé l'identification de cette famille intellectuelle au parcours personnel de cet architecte. Il a lui-même introduit cette confusion, en souhaitant réunir des architectes internationaux au sein d'une tendance plus large, à l'occasion de la Triennale de Milan de 1973. Or, les acteurs historiques de la *Tendenza* ne se reconnaissent pas tous dans cette perspective. Par ailleurs, les regards extérieurs tendent à en élargir les contours, au-delà des définitions originales. Voir par exemple : Frédéric Migayrou (dir.), *La Tendenza : architectures italiennes 1965-1986*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

36 Pour une bibliographie sur le sujet, voir Cristiana Mazzoni (dir.), *La Tendenza*, op. cit., p. 341-342.

37 Saverio Muratori a enseigné à Venise, qu'il a étudiée dans un ouvrage fondateur : Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1959. Il a notamment construit le siège du parti démocrate chrétien italien à Rome, en 1956 et les architectes de la *Tendenza* à Venise et à Milan ont été plutôt proches du parti communiste. En Italie, dans le contexte de la guerre froide, ces références politiques étaient importantes. Ces deux réseaux d'acteurs ne s'identifiaient pas aux mêmes valeurs et ne travaillaient pas ensemble. Pour le parcours de Muratori, voir Giancarlo Cataldi, Gian Luigi Maffei, Paolo Vaccaro, « Saverio Muratori and the Italian School of Planning Typology », *Urban Morphology*, 6.1, 2002.

Vittorio Gregotti est le premier à avoir essayé d'historiser la Tendenza. Dans son ouvrage sur les nouvelles orientations de l'architecture italienne³⁸, il présente la Tendenza comme l'orientation qui s'est développée dans les Universités de Milan et Venise, une orientation « centrée sur le rapport entre la typologie et la morphologie urbaine et en particulier sur une certaine idée de l'architecture comme témoignage et persistance, suivant une ligne qui relie à travers la notion de « monument » les architectes néoclassiques de la Révolution française, l'exemple de Loos, un certain Le Corbusier et même un aspect de la personnalité de Kahn [...] »³⁹.

On reconnaît, dans ces propos, de nombreux points qui renvoient aux itinéraires de Huet et de Botta. Dans « L'architecture contre la ville », le français fait explicitement référence aux architectes cités ici. Prolongeant les réflexions menées en Italie, il y écrit sa propre histoire de la notion de « monument » dans ses relations avec la ville, notion qu'il continuera à questionner dans d'autres écrits⁴⁰. En revanche, dans « Construire pour la ville », c'est le vocabulaire utilisé par Botta qui renvoie à la Tendenza : « tissu urbain déchiré », « valeurs persistantes », « structure de la forme urbaine », etc. Le Tessinois y reformule une critique de la condition urbaine déjà énoncée, mais il ne cherche pas à en approfondir les enjeux théoriques.

Ce passage pose aussi une question implicite : comment, pour la Tendenza, la typologie et la morphologie urbaine d'une part, et la notion de monument, d'autre part, s'articulent-elles en l'idée d'une architecture comme témoignage et persistance ?

La monumentalité en question

En 1973, Massimo Scolari propose une réponse : les recherches théoriques de la Tendenza avancent une définition spécifique de la monumentalité urbaine⁴¹.

Plus globalement, sur les spécificités de l'école romaine, voir Benjamin Chavardés, « La scuola romana et la critique opératoire », *Histoire de l'art*, n° 79, 2017, p. 91-100.

38 Vittorio Gregotti, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Milan, Electa, 1969.

39 Massimo Scolari, « Avanguardia e nuova architettura », dans Collectif, *Architettura razionale, XV Triennale di Milano, Sezione internazionale di architettura*, Milan, Franco Angeli Editore, 1973, p. 153-187. Traduction par Marie Bels : « L'avant-garde et la nouvelle architecture », dans Cristiana Mazzoni (dir.), *La Tendenza, op. cit.*, p. 305-312.

40 Bernard Huet, « Meurtre près de la cathédrale », (entretien réalisé par V. Hartmann), *Revue des Monuments Historiques*, n° 154, décembre 1987, p. 25-29 ; Bernard Huet, « Espaces publics, espaces résiduels », actes des colloques organisés par la Maison du Rhône de Givors en 1990, 1991 et 1992, Givors, OMAC, p. 17-21.

41 Massimo Scolari, « L'avant-garde et la nouvelle architecture », *op. cit.*

Ce point est, en effet, particulièrement développé dans les écrits des années 1960 d'Aldo Rossi. Dans *L'architecture de la ville*⁴², l'architecte insiste notamment sur la présence d'une mémoire collective dans la ville à travers les « permanences » : « Celles-ci sont constituées par les monuments, qui sont les traces physiques du passé, mais également par la persistance des tracés et du plan⁴³. » Mais, la ville, dans son processus dynamique, « tend plus vers l'évolution que vers la conservation⁴⁴ » : les traces du passé y perdurent donc selon des modalités diverses. Le monument, plus pérenne, véhicule une mémoire collective en tant qu'« élément permanent et conservateur du mythe⁴⁵ ». S'inspirant des travaux de Claude Lévi-Strauss⁴⁶ et de Maurice Halbwachs⁴⁷, Rossi va jusqu'à écrire : « la ville elle-même est la mémoire collective des peuples⁴⁸ ». Cette affirmation s'articule avec une autre idée, empruntée au culturalisme⁴⁹, mais reformulée au prisme d'une culture communiste et humaniste : la ville est une œuvre d'art collective dont « le tout est plus important que les parties⁵⁰ ». Il considère « les édifices comme des moments, et des parties du tout qui est la ville⁵¹ », ce qui réduit le champ laissé à l'architecture pensée comme œuvre originale individuelle.

Le point de vue de Rossi sur l'œuvre évolue cependant dès 1967, dans son « Introduction à Boullée⁵² ». Prenant appui sur les travaux du français, il fait l'hypothèse d'une combinaison possible entre la recherche d'un système logique de l'architecture et l'expression personnelle de l'architecte à travers un « rationalisme exalté⁵³ ». En effet, « il n'existe pas d'art qui ne soit autobiogra-

42 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, *op. cit.*

43 *Ibid.*, p. 57. Il fait ici référence aux travaux de Marcel Poète et Pierre Lavedan.

44 *Ibid.*, p. 60.

45 *Ibid.*, p. 18.

46 Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

47 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

48 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, *op. cit.*, p. 179.

49 Aldo Rossi cite un passage de Lewis Mumford dans *The Culture of the Cities* : « La ville est un fait naturel, comme une grotte, un nid, une fourmilière. Mais elle est aussi une œuvre d'art consciente qui enferme dans une structure collective de nombreuses formes d'art plus simples et plus individuelles ». Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, *op. cit.*, p. 63 [EO. Lewis Mumford, *The Culture of the Cities*, New York, 1938, p. 5]

50 Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, *op. cit.*, p. 32.

51 *Ibid.*

52 Aldo Rossi, « Introduzione », dans Étienne-Louis Boullée, *Architettura, saggio sull'arte*, Venise, Masilio, 1967, p. 7-24. Traduction par Marie Bels : Aldo Rossi, « Introduction à Boullée », dans Cristiana Mazzoni (dir.), *La Tendenza*, *op. cit.*, p. 140-153.

53 Le terme est plusieurs fois présent dans le texte. Bernard Huet manifeste un intérêt tout particulier pour cette question. Voir Julien Correia, « Bernard Huet "A. Rossi ou l'exaltation de la raison". Texte inédit en français d'après le tapuscrit d'origine », *Les Cahiers de la recherche architecturale urbaine et paysagère*, n° 4, juin 2019 : <https://journals.openedition.org/craup/3100?lang=fr>.

phique⁵⁴ ». Mais l'œuvre s'arrête au seuil de l'habitation : « Boullée, comme le fera plus tard Adolf Loos [...], est convaincu que le discours sur l'habitation est bien distinct et dissociable de l'architecture comme art⁵⁵ ». L'œuvre individuelle est donc, ici, présentée comme compatible avec l'œuvre urbaine collective : la hiérarchisation de la ville entre édifices publics et privés permet implicitement d'articuler ces deux dimensions.

Scolari insiste sur cette articulation⁵⁶ : elle est un apport majeur des analyses urbaines de la *Tendenza*. Mais cette dernière redéfinit aussi les caractéristiques de la monumentalité urbaine : capacité à susciter chez le plus grand nombre des images faciles à saisir, du fait de la référence à une culture commune, exigence de simplicité et de compacité de la forme. Ces propriétés peuvent se manifester sous des modalités différentes dans les édifices ou espaces publics et les habitations. D'un point de vue opérationnel, Scolari se prononce pour :

La conception de parties de villes organiquement corrélées à sa structure [...] à l'intérieur desquelles le rapport entre la morphologie urbaine et la typologie du bâti mette en évidence et détermine des points fixes collectifs autour desquels la ville privée puisse se construire et se transformer⁵⁷.

Cette notion de « ville par parties », esquissée par Quaroni⁵⁸, a été formulée par Aymonino, Rossi et Gregotti⁵⁹. Elle donne aux pouvoirs publics un rôle majeur dans la structuration du tissu urbain.

Projet urbain et monumentalité

Dans son article de 1986, Bernard Huet réexamine le problème de la hiérarchie urbaine. Il commence son raisonnement par une question : « Quel dispositif permet l'articulation entre ville et architecture⁶⁰ ? ».

Synthétisant les apports des réflexions antérieures, il insiste d'abord sur la contradiction intrinsèque entre l'œuvre architecturale exprimant l'originalité de son auteur, mais soumise à des transformations rapides, et le caractère collectif du fait urbain, régulé par des conventions sociales et inscrit dans une temporalité plus longue. « Posée en ces termes, la question est de savoir

54 Aldo Rossi, « Introduction à Boullée », art. cité, p. 148.

55 *Ibid.*

56 Massimo Scolari, « L'avant-garde et la nouvelle architecture », art. cité, p. 306.

57 *Ibid.*, p. 307.

58 Ludovico Quaroni, *La torre di Babele*, op. cit.

59 D'après Bernard Huet, à propos notamment de l'expérience de Bologne. Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », art. cité, p. 13.

60 *Ibid.*, p. 10.

comment l'architecture comme œuvre d'art peut exister dans la ville qui n'est pas une œuvre d'art⁶¹. » Il se démarque ici nettement de l'analyse de 1966 de Rossi, mais rejoint son point de vue de 1967. Il cite donc abondamment Adolf Loos (1870-1933), pour qui les programmes adaptés à une création architecturale originale sont très peu nombreux, mais ne mentionne pas la distinction entre art et culture, qui fonde le raisonnement de l'architecte viennois⁶².

Ainsi, pour Huet, « logement et urbanisme [...] échappent par nature au champ de l'œuvre d'art⁶³ ». Les réponses de l'architecture moderne dans ces domaines sont des tentatives pour produire des œuvres originales à des échelles et pour des fonctions qui ne le permettent pas. Cette approche induit une multiplication d'édifices monumentaux juxtaposés conduisant paradoxalement à une crise de la monumentalité.

Ceci est dû au modèle de la ville fonctionnelle « dont l'objet exclusif est la gestion rationnelle du problème du logement de masse dans la société industrielle⁶⁴ ». Entre les édifices et espaces publics d'un côté, et le logement de l'autre, ce modèle a inversé la hiérarchie monumentale. Il empêche donc « toute possibilité d'articulation entre l'architecture et la ville⁶⁵ ».

Il constate aussi que la notion de « ville par projets », qui a remplacé celle de « ville par parties », ne résout pas le problème de la fragmentation urbaine, car la pratique de l'urbanisme fonctionnaliste reste dominante. Pour Huet, un projet urbain, qui se précise dans la longue durée, s'articule à une « idée de ville » globale et s'appuie sur des conventions urbaines, est un « instrument de médiation entre la ville et l'architecture⁶⁶ » nécessaire.

Cette réflexion intervient au moment où il travaille sur le projet de la place de Stalingrad (1985-1989), dont la démarche de conception a été analysée en détail par Pommier⁶⁷. Mais elle se prolonge aussi dans ses projets ultérieurs, qui concernent principalement des aménagements de quartiers et d'espaces publics. La zone d'aménagement concerté (ZAC) de la cathédrale d'Amiens est significative des possibilités offertes par le projet urbain pour concevoir la hiérarchie monumentale. Huet y intervient selon trois modalités différentes : architecte en chef de la ZAC, il conçoit deux immeubles de logement aux abords de la cathédrale et l'aménagement de son parvis. La combinaison de ces trois

61 *Ibid.*, p. 11.

62 « On confond ici art et culture ». Adolf Loos, « Architecture », *Ornement et crime et autres textes*, Paris, Rivages Poche, 2003, p. 92 [« Architektur », 1910, dans *Trotzdem*, Innsbruck, Brenner, 1931].

63 Bernard Huet, « L'architecture contre la ville », art. cité, p. 11.

64 *Ibid.*, p. 11.

65 *Ibid.*, p. 12.

66 *Ibid.*, p. 13.

67 Juliette Pommier (dir.), *De l'architecture à la ville*, op. cit., p. 70-72.

modalités d'interventions lui permet de redimensionner le parvis, et de « recalibrer » le rapport d'échelle entre la cathédrale et son environnement. Contrairement à Rossi, il se méfie des mythes collectifs portés par les monuments : la « dilatation » des parvis des cathédrales françaises au XIX^e siècle a contribué à forger, autour de ces édifices, un mythe contradictoire avec la réalité historique. Mais il lui semble illusoire de vouloir retrouver les parvis médiévaux⁶⁸. Ses projets à Amiens agencent donc des rapports entre pleins et vides, qui intègrent la cathédrale dans une monumentalité urbaine plus globale, dont le rôle est de ménager la lisibilité de la ville et de son histoire. Pour que ce soit possible, la forme de l'espace public doit commander la disposition des espaces privés et ordonner les objets architecturaux⁶⁹, notamment les deux immeubles de logement de part et d'autre du parvis.

Le problème de l'autonomie de l'architecture

La question de la monumentalité est abordée par Mario Botta dans une perspective fort différente. « Construire pour la ville » annonce, on l'a vu, son intention de créer une architecture qui replace la ville « au centre de chaque intervention architecturale », mais n'énonce pas précisément comment ces deux échelles s'articulent. Il ne semble pas partager l'idée d'une hiérarchie entre édifices publics et privés. Dans l'entretien précité, Botta affirmait : « *Architecture is monumental by vocation. I believe the monument to be a negative element, but also believe that to make a small house recall and possess the dignity of a monument is a positive endeavor*⁷⁰. »

On peut en déduire qu'il ne suit pas la *Tendenza* dans sa distinction entre habitation et œuvre d'art. Dans son discours, il ne resitue pas non plus toujours l'intervention architecturale au sein de la monumentalité urbaine, même si en pratique, il s'y confronte dès son premier projet en contexte urbain : la banque cantonale de Fribourg (1977-1982). Il est donc nécessaire de mettre en regard « Construire pour la ville » aux différents projets que ce texte accompagne.

C'est sans doute à Fribourg que la relation entre discours et projet est la plus pertinente ; cela n'a rien d'étonnant puisque les paragraphes ont été rédigés à cette occasion⁷¹. Le bâtiment est situé à l'angle de deux rues donnant sur une

68 Bernard Huet, « Meurtre près de la cathédrale », art. cité.

69 Pour le rôle de la lisibilité et des espaces publics dans la monumentalité voir Bernard Huet, « Espaces publics, espaces résiduels », art. cité.

70 Dimitriu Livio et Botta Mario, « Architecture and Morality », art. cité, p. 130. Notre traduction : « L'architecture est monumentale par vocation. Je crois que le monument est un élément négatif, mais que la tentative de rendre une petite maison digne d'un monument est positive. »

71 *Ibid.*, p. 128.

place servant de carrefour. Il s'insère dans la morphologie urbaine existante, mais sa situation spécifique lui donne d'emblée une position privilégiée dans la hiérarchie urbaine. Ce contexte est mis à profit par la composition architecturale de l'édifice, qui articule l'angle avec une volumétrie en partie inspirée des villes néoclassiques. L'écriture architecturale conjugue des références à différentes époques de l'histoire de l'architecture, mais la lecture de l'ensemble est unitaire. Il rompt ainsi avec la tour, symbole des banques de l'après-guerre pour réinvestir le type des banques viennoises du début du xx^e siècle⁷².

Pour la Maison de la culture de Chambéry, la proposition de Botta montre une plus grande autonomie par rapport au tissu urbain existant : le programme s'insère dans l'aile est d'une caserne au plan carré, et dans une extension, située sur un terrain adjacent. Ces deux parties sont reliées par une passerelle vitrée. Le « nouvel élément architectural », formé de deux volumes compacts accolés met en valeur la construction existante, tout en affirmant « sa propre présence formelle et [sa] propre autonomie fonctionnelle⁷³ ». On comprend dès lors comment l'architecte s'y prend pour prolonger le tissu urbain existant, tout en y construisant de nouveaux édifices. Mais cette approche suppose un bâtiment existant lisible et un grand espace libre.

À Villeurbanne se pose un nouveau problème. L'attente du commanditaire est, là aussi, double : l'architecte est censé à la fois insérer son projet dans le tissu urbain existant, et lui donner une certaine monumentalité⁷⁴. Mais le contexte urbain, tel qu'il existe, ne le permet pas complètement. Pour des raisons économiques, la commune utilise un terrain disponible, une « espèce de dent creuse car il y a une continuité de façade, sauf sur cet emplacement-là⁷⁵ ». Par ailleurs, le programme et les règles de prospect impliquent de construire un édifice vertical dense : il doit assurer la liaison entre les bâtiments de logements

72 *Ibid.*, Les principales références citées par l'architecte sont la Caisse d'épargne de la poste autrichienne (1904-1912) d'Otto Wagner (1841-1918) à Vienne, qui est évoquée par le calepinage de certaines façades de la banque de Fribourg, et l'immeuble d'Adolf Loos sur la Michaelplatz (1910). C'est aujourd'hui une banque. Moins que l'écriture architecturale, distinguant parties publiques habillées de marbre et sobres étages d'habitation, c'est plutôt l'intention urbaine de Loos qui semble intéresser Botta. L'architecte viennois a, en effet, reculé l'alignement du bâtiment pour préserver la forme de la place et les relations entre les édifices qui la bordent.

73 Les deux expressions se trouvent dans Mario Botta, « Projet pour la Maison de la culture de Chambéry », *Le Carré bleu*, n°1, 1982, p. 21.

74 **Auteur ?**, « Jean-Paul Bret : "Non à la polémique, oui au débat constructif" », *Le Progrès*, 21 février 1984.

75 C'est ainsi que le présente l'adjoint à la culture. [*Rapport 84.001. Projet de réalisation d'une bibliothèque multimédia municipale. Demande de subvention auprès de la direction du Livre du ministère de la Culture*, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 221W5].

mitoyens, qui ne sont pas au même nu. Des espaces libres existent devant et derrière la construction projetée, mais ils n'ont pas de forme lisible.

Botta propose un projet conforme à ces contraintes (**fig. 2**). Il tente de résoudre la contradiction interne à la commande en utilisant l'écriture architecturale compacte et référencée qu'il affectionne et en cherchant à induire des espaces publics par la volumétrie de l'édifice. Il restaure la continuité de la façade au sud par un édifice dont la composition symétrique puise en partie dans le vocabulaire classique (**fig. 3**). Au nord, le plan de la demi-rotonde évoque le dessin de certaines villas palladiennes (**fig. 4**). L'élévation de concours pour la façade nord « oublie » de montrer les annexes du bâtiment sportif municipal, pourtant bien présentes sur le plan-masse. Évoquant la *Cité idéale* du panneau d'Urbino, cette planche appelle implicitement à la destruction de ces petites constructions et à la création d'une place devant l'édifice (**fig. 5**).

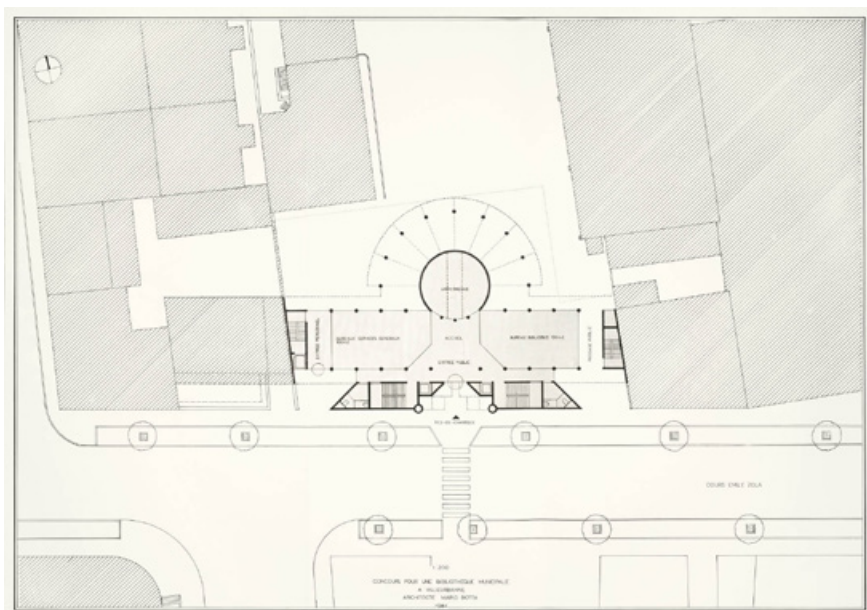


Fig. 2. Concours pour la médiathèque de Villeurbanne, perspective et note d'intention, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 9Fi76.

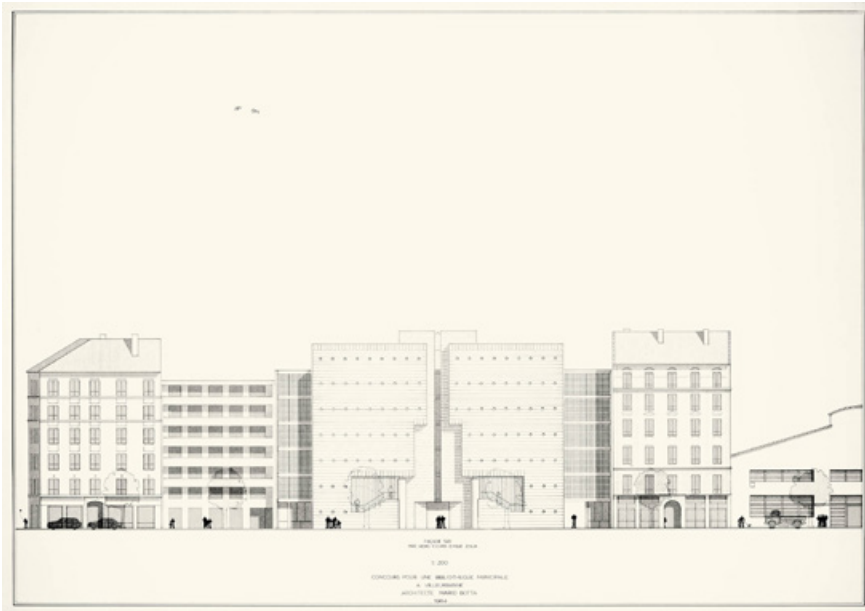


Fig. 3. Concours pour la médiathèque de Villeurbanne, plan de rez-de-chaussée, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 9Fi76.

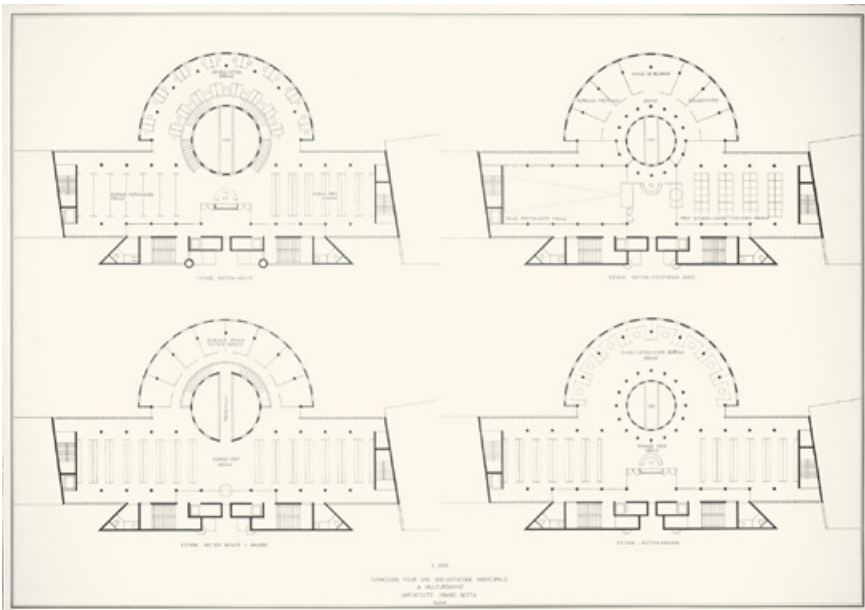


Fig. 4. Concours pour la médiathèque de Villeurbanne, élévation sud, 1983. Archives municipales de Villeurbanne, 9Fi76.

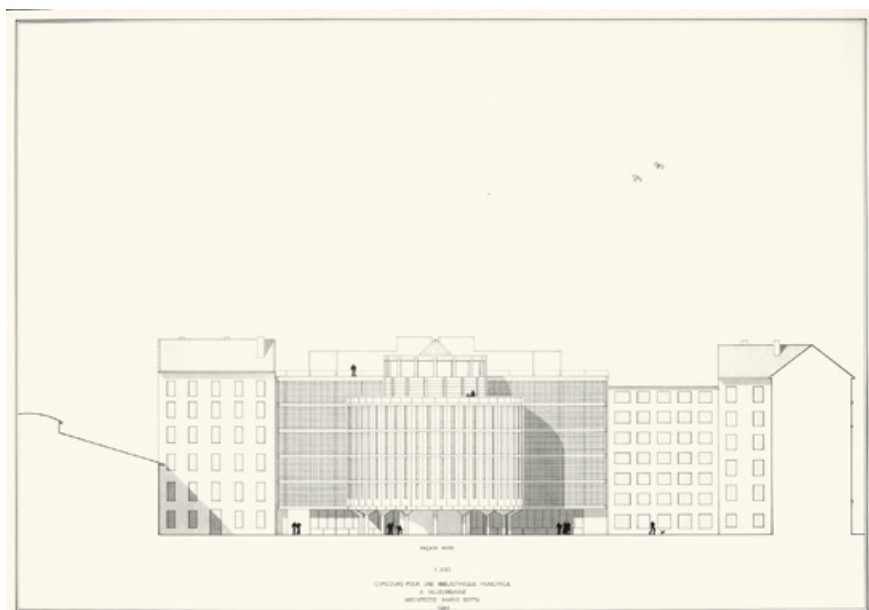


Fig. 5. Concours pour la médiathèque de Villeurbanne, élévation nord, 1984. Archives municipales de Villeurbanne, 9Fi76.

À ce jour, les annexes n'ont pas été détruites, et un parking dessert la médiathèque. La municipalité n'étant pas consciente de la façon dont l'espace public participe à la monumentalité, la logique des besoins fonctionnels continue à prévaloir, dans un contexte de ressources économiques limitées.

La médiathèque que Botta a construite à Villeurbanne se trouve en quelque sorte piégée par l'absence de hiérarchie urbaine constatée par Huet dans les périphéries françaises.

Cette situation souligne les limites de la proposition du Tessinois : « Replacer la ville [...] au centre de l'intérêt de chaque intervention architecturale » ne s'avère pas possible dans tous les contextes. Une intention, voire une doctrine, élaborée pour un site particulier n'est donc pas directement transposable sur tous les terrains : il n'est pas toujours possible de « construire le site »⁷⁶ avec les seuls moyens de l'architecture. Le projet villeurbannais de Mario Botta vient donc confirmer, par la négative, l'hypothèse de Bernard Huet : les édifices publics ne peuvent atteindre une certaine monumentalité qu'au sein d'un urbanisme qui les

76 L'expression de Botta est régulièrement utilisée par l'architecte, en référence à la thèse avancée par Gregotti dans *Il Territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 1966. Voir Kenneth Frampton, *L'architecture moderne, une histoire critique*, 3^e éd., Paris, Thames & Hudson, 2006, p. 343.

articule avec la structure urbaine et la forme des espaces publics. Ceci suppose de ne pas s'en tenir à la logique fonctionnelle et aux gabarits constructibles pour mettre en relation des opérations isolées. La confrontation entre le projet de la ZAC d'Amiens et celui de la médiathèque villeurbannaise montre aussi que la monumentalité urbaine ne dépend pas uniquement des compétences de l'architecte, mais également de son périmètre d'intervention. Or ce sont les acteurs publics qui en définissent les contours, en fonction de leur culture urbaine et architecturale, avec les ressources à leur disposition.

Face à la dissolution de la forme de la ville, dénoncée par Huet et Botta dans ces textes, l'articulation entre ville et architecture suppose donc une culture urbaine commune entre les acteurs publics et les architectes qui répondent à leurs commandes.

TABULA RASA
REM KOOLHAAS AND THE RETROACTIVE MANIFESTO
FOR AN ARCHITECTURE OF NEUTRALIZATION

SERENA DAMBROSIO

Introduction

This text investigates the relationships between architecture and city that emerge by questioning the metaphor of the *tabula rasa* and its location as a retroactive category at the end of the 20th century in the field of architecture and, specifically, in the work of Rem Koolhaas. I will try to characterize this concept under a theoretical apparatus that I call the architecture of “neutralization”. My argument is that through this lens and thanks to the linguistic metaphor, Koolhaas uses the idea of *tabula rasa* to name and visualize the ‘space’ of ideological displacement that stands at the midpoint between the new and the old, the western and the non-western, identity and anonymity, architecture and the city. This new territory emerges as a consequence of accelerated metropolisation processes that invest worldwide in global cities at the end of the 20th century.

In contemporary architectural discourses, the idea of *tabula rasa* it’s commonly associated with a modern destructive impetus that leads to the first urban proposals of Le Corbusier at the beginning of the 20th century. Although it’s impossible to deny that Le Corbusier pushed the limits of the abstract understanding of architecture to the point of imagining the demolition of the center of Paris as the only possibility of interaction between its urban proposals and the existing city, the expression *tabula rasa* with its consequent discursive load, is absent in Le Corbusier’s vocabulary. Rem Koolhaas appears then as one of the main responsible not only for having generated this retroactive genealogy of the concept but also for having reintegrated and fixed it within contemporary western architectural discourses.

This text explores the *tabula rasa* as a discursive resource, observed at the time of its appearance in Rem Koolhaas’ vocabulary. It is analyzed as a conceptual instrument in charge of mediating between Koolhaas’ theoretical proposals and the context of global cities at the end of the 20th century, considering the urban practice as a sort of constant “rewriting” of the physical and semantic space of “the city”.

The first time Rem Koolhaas publicly uses the idea of *tabula rasa* is in the famous book *S, M, L, XL* published in 1995. This historic moment was marked by a wave of conservatism and austerity that put a damper on the economic and political enthusiasm that had pushed the first phase of post-cold war European re-modernization during the 1980s. *S, M, L, XL* represents an attempt to relate how these changes were affecting both the logistical functioning and the very conceptual bases of OMA (Office for Metropolitan Architecture), the architectural office founded by Koolhaas in 1975. The internationalization of both members of the office, as well as clients and commissions, economic constraints together with deteriorating confidence in this project of a new European identity (one of the main argumentative lines of OMA), make it evident the “permanent fragility” of architectural practice. *S, M, L, XL* is then configured as an account of this condition of instability that affected both OMA and the general role of architectural practice in Europe in the early 1990s.

The expression *tabula rasa* appears in two ‘episodes’ of *S, M, L, XL*. The first is the text *Singapore Songlines: Thirty Years of Tabula Rasa*¹ resulting from a research trip carried out by Koolhaas in December 1993 on the island of Singapore, within the framework of the “Projects on the city”, a research project carried out at the Harvard Graduate School of Design during the 1990s; the second is the project *Tabula Rasa Revisited*, a proposal for the 1991 *Mission Grande Axe* ideas competition,² for the extension of the La Défense neighborhood in Paris.

In *Singapore Songlines*, the rhetoric that accompanies the expression *tabula rasa* is constructed around a general concern towards the architectural and urban “exhaustion of novelty”³ in the western world. This concern aims an interest in the analysis of new urban configurations that the non-western and specifically Asian metropolises were taking at the end of the 20th century. With these objectives, Koolhaas conducts a series of investigations with his students at Harvard, examining several cases that were demonstrating a growing explosion of the urban phenomenon outside the western context: The Pearl River delta in China, the city of Lagos in Africa and Singapore city-state.

These investigations ended up with the publication of the books *The Great Leap forward* (2001), *The Harvard Design Guide to Shopping* (2002) and the articles *Generic City* (1995) and *Junkspace* (2002), key texts in Koolhaas’ literary production. In the introduction to the Spanish version of *Singapore Songlines*

1 Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, 2e éd., New York, Monacelli Press, 1995, p. 1009.

2 *Ibid.*, p. 1090.

3 Rem Koolhaas, *Sendas oníricas de Singapur. Retrato de una metropolis potemkin...o treinta*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2010 [1995], p. 8.

(2010), Koolhaas relates that it was precisely in Singapore, during this investigation, that he “feverishly” wrote the text *Generic City*. Koolhaas confesses that it was while he was writing this text that he began to capture the essence not only of Singapore, “but of any new city”.⁴ Under a certain methodological praxis of retroactive theorizing, Koolhaas postulate the theory of the generic as “a slightly disguised, abstracted and generalized version of Singapore”.⁵

But specifically, Koolhaas’ interest is centered on the investigation of “new devices that had displaced all the above”, developing a “framework within which this new urban fabric could be described and understood”.⁶ We could say that one of the main functions that the expression *tabula rasa* assumes in the text is to identify a macro category that allows Koolhaas to generically name these different devices of displacement from the above, which I will analyze within the text.

The first image of these devices is embodied in the concept of “urban renewal”. The text relates that this idea reaches Singapore through a 1963 UN report that identifies Singapore as a testing ground to test its future application throughout Asia. Highlighting the intrinsic ambiguity of the idea,⁷ Koolhaas relates how the UN report establishes rhetoric of modernization and development that moves away from the possibilities of conservation and renovation, arguing and prioritizing the need for demolition and reconstruction. This rhetoric is fueled by the establishment of a demographic urgency imposed by the report. Assuming Singapore’s population will reach four million in 1990, the report argues the need for new housing developments: “As much as we want to focus on urban renewal - which implies the renewal of the existing urban fabric - we will have than to build five new houses for each old one that we demolish”.⁸ The report proposes “a mosaic of action maps” that will extend the concept of renewal to the entire island, building the discursive bases for the transformation of Singapore into a completely new city-island.

Subsequently, the idea of *tabula rasa* is used in the text to describe the instruments that allow them to fulfill this process physically. Since Singapore’s only resources are physical, its transformation operates through its land, population,

4 *Ibid.*, p.9.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p.7.

7 Koolhaas talks about the ambiguity of the idea of urban renewal in terms of the different ways in which it can be applied “This apparently simple combination of two words, renewal and urban (...) contains a latent margin of interpretation. Is it a renewal of the old or through the new? Does it play undeniably ‘good’ roles (...) or is it a ruthless form of destabilization?” (Rem Koolhaas, *Sendas oniricas de Singapur, op. cit.*, p. 25).

8 *Ibid.*, p.27.

and geography. The *tabula rasa* represents the image of the “razed plane” that operates “as the foundation of a genuinely new beginning”.⁹ However, according to Koolhaas, the conditions for the possibility of this erasure and transformation operation are mainly due to invisible instruments. Through a *Land Acquisition Law*, the Singapore government is granted the power to acquire any land considered of interest to the national development. In this way, any property can be considered provisional.¹⁰ Another process inscribable in this physical transformation of the island of Singapore is the creation of more living and buildable space through the movement of earth that, withdrawn from the hills, is deposited on the coast to allow its expansion, radically altering the same topography of the island.¹¹

Finally, the idea of *tabula rasa* operates in the text to describe a process of radical cultural transformation that is triggered by the negation of local languages, replaced in 1987 by English as the first language. Koolhaas reports an interview with Lee Kuan Yew, founder of the concept of the city-state of Singapore, in which he relates “I cry when I think that I don’t speak my own mother language as well as I speak English”.¹²

The concept of urban renewal, the widespread possibility of expropriation, the demolition of what exists and the relocation of both people and land removed from the hills, along with a series of measures aimed at imposing new cultural codes alien to those of Singapore, configure the material connotations of this set of displacement devices of the above, gathered by Koolhaas under the expression *tabula rasa*.

The second episode that introduces this idea into Koolhaas’ vocabulary is the 1991 project for the *Mission Grande Axe* competition, for the extension of the La Défense neighborhood in Paris. Although in its original version, the project is simply titled *Le Grande Axe*, following the slogan proposed by the contest, when it appears in the book *S, M, L, XL* it takes the provocative name of *Tabula Rasa Revisited*. If in *Singapore Songlines* the expression *tabula rasa* had represented a descriptive category to analyze the transformation that the city was facing, in the context of this project, the expression assumes the role of a slogan. This is particularly curious if we consider that the project precedes Koolhaas’ trip to Singapore. Although the order in which the two projects are presented in *S, M, L, XL* suggests that there is a previous reflection on the *tabula rasa* elaborated in Singapore that is later experimented as a project strategy in Paris, the first

9 *Ibid.*, p. 31.

10 *Ibid.*, p. 32.

11 *Ibid.*, p. 33.

12 *Ibid.*, p. 40.

interests towards the conceptual possibilities offered by the idea of *tabula rasa* are articulated from a series of projective concerns.

Ironizing about the impossibility of transforming the contest site since “the La Défense extension is already there, the area is full”,¹³ the project proposes incremental destruction of the buildings present on the site, based on the *tabula rasa* metaphor as a premise for a new beginning, an idea inherited, according to Koolhaas, directly from Le Corbusier. The articulation of this retroactive genealogy appears indeed as the main purpose associated with the use of the idea of *tabula rasa* within the arguments of the project. The *Tabula Rasa Revisited* project can then be read as a first attempt to establish and demystify at the same time the negative connotation of this idea within Western architectural discourses. Assuming the provocative power of proposing the act of demolishing as a fulcrum of the urban project, Koolhaas seems to use the *tabula rasa* for a means of criticizing the sense of historicity assumed in the European context. Koolhaas speaks about the corporate buildings present in the La Défense area as “articulations of momentary financial legitimacy” that can hardly be considered part of Europe in a historical sense, a “short-lived type of temporary architecture”.¹⁴ It is at this point that the link between the *tabula rasa* and Le Corbusier is established:

“But the notion of a new beginning - starting from scratch, the *tabula rasa* - had been taboo ever since Le Corbusier’s brutal attempt with the Plan Voisin to scrape everything away at once. The harshness, the shock, the obvious insanity – but at the same time the incredible eloquence – of this operation closed the book on the question of the new beginning for generations to come.”¹⁵

After the reappropriation of this concept, the project raises the possibility of provocatively declaring all buildings with more than 25 years of life potentially removable. The demolition process can thus be diluted over time, leaving the site free in 25 years for a new beginning. Koolhaas clarifies that what operates in the project under the expression *tabula rasa* is an improved version of Le Corbusier’s proposal:

“That had for us, an exhilarating and secret connection to the operation of Le Corbusier. But while Le Corbusier might have been too drastic in saying “I scrape everything at once”, and certainly had been too drastic in removing one of the most universally admired examples of urban culture, we could argue that here

13 Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, *op. cit.*, p. 1096.

14 *Ibid.*, p. 1099.

15 *Ibid.*, p. 1103.

such an urban culture didn't exist, or even that this urban culture presumes this kind of elimination."¹⁶

In the attempt to dismantle this negative stigmatization, Koolhaas seeks to identify at the same time, using Freudian terms, a “father to kill”, constructing a genealogy of the idea of *tabula rasa* that, through the two cases illustrated above, fixes in the later architectural debate the “fatherhood” of this idea to Le Corbusier. It is curious to notice that the expression *tabula rasa* is not only literally absent in Le Corbusier's vocabulary but also represents a concept with a polysemic discursive charge. This condition, although highly debated in philosophical discourse, was until this moment practically ignored in the architectural culture of this period.¹⁷

Following this brief overview of the idea in Koolhaas's work, I propose to discuss two main arguments that I intend to unpack in the second part of the text.

A first argument is to consider Rem Koolhaas the first author to coin the idea of *tabula rasa* in western architectural discourses through the two episodes described above and under the methodological consolidation of the retroactive manifesto.

A second argument proposes that the expression *tabula rasa* in Koolhaas's work, rather than identifying a specific material translation from a projective perspective, allows Koolhaas to push the linguistic metaphor as an instrument to visualize the space of ideological displacement as possible field of urban action for architectural practice, proposing the possibility of understanding the city as semantic territory.

II

The expression *tabula rasa* did not always belong to the vocabulary of architecture. Giorgio Agamben places the first appearances of the locution in the debates related to the functioning of the human mind and its relationship with language. According to Agamben, Aristotele would be the articulator of a philosophical tradition that proposes an interpretation of the act of thinking based on the metaphor of “a pen immersed in thought”, proposing thinking as

¹⁶ *Ibid.*, p. 1113.

¹⁷ This consideration occurs in the context of my ongoing doctoral research. The research operates an archeology of the idea of *tabula rasa* in the architectural discourses of the 20th century, identifying its first appearances in the field of architecture during the last decades of the 20th century. According to the collected evidence and the systematic review of the sources, the expression *tabula rasa* is absent in Le Corbusier's vocabulary.

a means between the external world and writing.¹⁸ This interpretation is due, according to Agamben, mainly to the Aristotelian image of the *grammateion* (writing tablet) that will be translated into Latin with the expression *tabula rasa*.¹⁹ In a famous passage from *De Anima*²⁰ Aristotele compares the human intellect with a *grammateion*, in which nothing would be written.²¹ According to Agamben, this comparison gives the *tabula rasa* the role of reinforcing the understanding of the human mind as a space of pure potentiality. As empty support, manifesting the fundamental role of writing as an interpretive metaphor to operate in its possible transformation. At the same time, the identification of this image of a suitable writing surface where, however, nothing is written yet, introduces a concern to represent a middle point between the act of thinking and doing, which I identify as the greatest expressive potential of this idea.

Under this discursive understanding, the expression *tabula rasa* had great success in the later western philosophical tradition, feeding a series of ideas that between the 17th and 18th centuries culminated in John Locke's 'blank page'²² theory and the formulation of the foundations of modern empiricism, perpetuating the link between writing and thought. The maintenance of its original structure of signs in Latin and the consequent possibility of being used interchangeably in various languages undoubtedly facilitated its diffusion and presence for many centuries in Western philosophical discourse. In this context, however, it remained, expressing its metaphorical power in interpretive terms, characterized by a certain ambiguity of meaning that at the same time

18 Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essay in Philosophy*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1999.

19 *Ibid.*, p. 244.

20 Aristotele, *De Anima*, Oxford, Clarendons Press, 2016, 430 al.

21 The passage to which Agamben refers is reported here in its English translation: "(...) reason is in a certain way in potentiality the objects of reason, though it is nothing in actuality before it reasons-in potentiality just as in a writing tablet on which nothing written in actuality is present, which is just what turns out in the case of reason" (*ibid.*, p. 60).

22 John Locke is considered the author who coined the idea of *tabula rasa* in Western philosophical discourse. With his *Essay Concerning Human Understanding*, Lock fixes this image of the blank page in the philosophical tradition as a metaphor for interpreting the state of the human mind of newborn beings, before approaching the world of experiences. From this famous passage, Locke was considered the father of modern empiricism: "Let us then suppose the mind to be, as we say, white paper void of all characters, without any ideas. How come it to be furnished? Whence comes it by that vast store which the busy and boundless fancy of man has painted on it with an almost endless variety? Whence has it all the materials of reason and knowledge? To this I answer, in one word, from EXPERIENCE" (John, Locke, *An essay concerning human understanding*. New York, E. P. Dutton, 1947 [1690], bk. II, chap. 1, p. 26).

fed its semantic richness and its consequent proliferation in different fields of knowledge.

The appearance of the expression in the field of architecture at the end of the 20th century is marked by an unprecedented transformation of its semantic and syntactic role. Following some common interpretations that Agamben already identified as incongruous,²³ the expression in the field of architecture begins to appear sporadically, vaguely associated with modern destructive operability, in physical and symbolic terms. The historian William Curtis in his text *Modern Architecture since 1900*²⁴ associates the expression with the 'devastating' effects of the 'utopian planning' of the beginning of the 20th century, which defined, according to the author, an image of a modern city appropriated later by the real estate market. This image goes from being an "alternative dream" to a "gloomy status quo". On the other hand, critic and historian Kenneth Frampton title the Italian version of his Critical Regionalism theory *Anti Tabula Rasa. Verso un Regionalismo Critico*, identifying the *tabula rasa* as a 'trend of modernization' towards the destruction/negation of irregular topography. Defining it as a technocratic gesture in the search for a 'more economic matrix' on which to found the new rationality modern construction, Frampton attributes to topography the role of symbolizing the specific cultural character of the place.²⁵

In rescuing this idea, Koolhaas seems to be conscious of its still unexplored potential in the architectural realm. Interviewing Koolhaas, Alejandro Zaera Polo asked him what relationship exists between semantics games and the structural concepts of his practice. Koolhaas answers by naming the *tabula rasa* as a possible example, positioning his interest in the ambiguous condition of the expression, which determines a possibility of variation of its meaning between western and eastern cultural contexts.²⁶ In another interview carried out in 2000 by François Chaslin, Koolhaas denounces the lack of a critical revision of the *tabula rasa* category in contemporary architectural discourses. Identifying it as an essential condition to start again, Koolhaas attributes to this missing critical apparatus the cultural immobility that exists in this historical moment in Europe.²⁷

23 Giorgio Agamben, *Potentialities. Collected Essay in Philosophy*, op. cit.

24 William J. R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, Oxford, Phaidon Press, 1982.

25 Kenneth Frampton, "Anti-Tabula Rasa: verso un regionalismo critico", *Casabella*, n° 500, Milan, Electa, 1984, p. 22-25.

26 Rem Koolhaas, Alejandro Zaera Polo, "El día después: conversación con Rem Koolhaas / The day after: a conversation with Rem Koolhaas", *El Croquis*, Madrid, n° 79, "OMA [I], 1992-1996", 1996.

27 François Chaslin, *Architettura della Tabula rasa. Due conversazioni con Rem Koolhaas, ecc.*, Milan, Mondadori Electa, 2003, p. 69.

Koolhaas chooses the idea of *tabula rasa* precisely for its vague and undefined state, which allows him to retroactively re-significate the concept. This process is an experiment in a theorization that does not start from the pure invention, an unattainable condition according to Koolhaas, but of the systematic observation and reformulation of the present reality. Paradoxically, the *tabula rasa* interests Koolhaas insofar as it allows describing an existing condition and rejecting utopian speculations about the future.

Although Koolhaas does not explicitly define it as a method, this way of operating repeatedly recurs in his intellectual research. The case where this attitude is most explicitly appreciated is in the book *Delirious New York* (1978), subtitled precisely “*A retroactive manifesto for Manhattan*”.²⁸

This book is an interpretation of that Manhattan which gives its seemingly discontinuous - even irreconcilable - episodes a degree of consistency and coherence, an interpretation that intends to establish Manhattan as the product of an unformulated theory, Manhattanism, whose program - to exist in a world totally fabricated by man, i.e., to live inside fantasy - was so ambitious that to be realized, it could never be openly stated.²⁹

If we imagine replacing the word Manhattan with *tabula rasa* we could obtain an incredibly adequate description of the conceptual methodology by which Koolhaas approaches the use and retroactive signification of the expression *tabula rasa*. Said in words that we borrow from Koolhaas:

The retroactive formulation of the *tabula rasa* “reveals a number of strategies, theorems and breakthroughs that not only give logic and pattern to the city’s past performance, but whose continuing validity is itself an argument for a second coming of” the *tabula rasa* “this time as an explicit doctrine that can transcend the island (Singapore in this case) of its origins to claim its place among contemporary urbanisms.”³⁰

Through the strategy of the retroactive manifesto Koolhaas shows us that it’s possible to reverse even the most mediocre aspects of our operations with a new conceptual and ideological retroactive load applied through the systematic idealization of reality.³¹

28 Rem Koolhaas, *Delirio de Nueva York*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004 [1978].

29 *Ibid.*, p. 10.

30 *Ibid.*, p. 10.

31 The argument proposed here paraphrases the following quote: “If there is a method in this work, it is a method of systematic idealization - a systematic overestimation of what exists, a bombardment of speculation that invest even the most mediocre aspects with retroactive conceptual and ideological charge” (Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, *op. cit.*, p. 208).

III

The second argument that I propose recognizes Koolhaas' concern about the expression *tabula rasa* as an attempt to approach the linguistic metaphor to bring together under a single category a series of ideological displacement devices that I will define with the name of the architecture of neutralization.

Although Koolhaas is depicted as an architect detached or disinterested in the political consequences of architectural practice, a more careful analysis of his work, both projective and intellectual, allows us to easily disagree with this argument. Koolhaas' interest in architecture originates precisely from the ideological conflicts that its materialization entails. Both *Exodus* (1972), Koolhaas' thesis project at the Architectural Association, and the speculative project *The City of the Captive Globe* (1972) are both experiments to investigate the possibilities of containing ideological tensions within the same material construction. Due to their extension, these projects also begin to deconfigure the conceptual limit between what belongs to the architectural and urban world. However, throughout his career, Koolhaas feels the need to repeatedly highlight, especially in his intellectual production, the conceptual separation that exists between the two disciplines. On different occasions, Koolhaas specifies that he considers architecture and urbanism not only two different things but radically opposed ones: "I believe that architecture is a desperate attempt to exercise control and that urbanism is the failure of this attempt."³² This idea can be better understood in light of a provocative definition of urbanism that Koolhaas inserts in the vocabulary that accompanies the book *S, M, L, XL*:

"Urbanism does not exist; it is only an ideology in the Marxist sense of the word. Architecture really exists, like Coca-Cola: although covered in ideology, it is a real production, falsely satisfying a falsified need. Urbanism is comparable to the advertising spread around coca-cola: pure spectrum ideology."³³

Another words, if architecture exists as an object, it is urbanism that establishes its ideologization.

But it's the famous text *What Ever Happened to Urbanism?* (1994) that indelibly marks the end of the 20th century as a historical moment in which architecture and urbanism come into a deep conflict. The text proclaims the "death of urbanism" and the consequent "refuge in the parasitic security of architecture", as a paradoxical condition during a moment marked by the global triumph of the urban condition. At the same time, it denounces a lack of deep understanding

32 Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist, *Rem Koolhaas. Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009 [2006], p. 51.

33 Rem Koolhaas, OMA, Bruce Mau, *S,M,L,XL*, *op. Cit.*, p. 1269.

of modernity based on attempts to propose a new beginning that have only discredited the same idea of a new beginning.³⁴ This idea of a new beginning present in the text paraphrases what Koolhaas calls *tabula rasa* on other occasions, and the lack of his deep understanding would thus identify a historical breaking point between architecture and urban practice.

All the reflection built around the *tabula rasa* in Koolhaas' works is readable under this attempt to reconstruct a new field of relations between architecture and urbanism. Through the demystification and retroactive reinterpretation of the *tabula rasa* Koolhaas tries to propose a series of concepts that allow on the one hand to understand the ideological legitimacy of all types of architecture as a temporal quality. On the other hand, it proposes to interpret the city as a semantic space and therefore urban planning as a system that should articulate a continuous displacement of meaning. Linguistic metaphor becomes the methodological base for the reformulation of the relations between architecture and city. In a historical moment in which the urban condition marks an unprecedented historical apex, what remains for the next century is to learn to generate spaces to constantly resignify what already exists. The *tabula rasa* in Koolhaas's work is understood in this tension to constitute an urban praxis based on a series of semantic neutralization instruments that do not aspire to utopically dissolve the ideological conflict, but rather accept it as a constant raw material for its operation.

This idea of neutralization is supported by an understanding of the concept of neutral under the linguistic theories proposed by Roland Barthes in his seminar on *The Neutral*, held in 1978 at College de France. In general terms, Barthes refers to *The Neutral* as "that which disrupts the paradigm", understanding by paradigm the "opposition of two virtual terms", a conflict whose resolution produces meaning. Barthes identifies an "unorganized series" of twenty-three literary figures who, due to their ability to escape the dogmatic cataloging imposed by meaning, would be approaching to define some common features to address the idea of 'the neutral': "a structural creation that undoes, nullifies or opposes the implacable binarism of the paradigm, by resorting to a third term".³⁵ Barthes specifies that the course aims to capture the Neutral not in the facts of the language but in the facts of the discourse, analyzing who, and how he speaks of the neutral, to configure, through the course, a momentary constellation that allows visualizing its state of continuous variation, its resistance to being trapped by sense. The neutral is then presented as this momentary figure that appears in the limited context of the conflict between "the one and

34 *Ibid.*, p. 961.

35 Roland Barthes, *Lo neutro*, Mexico D.F., Siglo XXI editores, 2004, p. 53.

the other”; taking on its meaning through the renounce of stabilizing a meaning outside of this conflict. In other words, the active value of the neutral would be precisely in this resistance to being trapped by sense, finding its ultimate end in the neutralization or extinction of the conflict (Colmenares Vilata 2015).

The operation proposed by Koolhaas through the *tabula rasa* is situated precisely in an intention analogous to that of Barthes: to outline the features of what I define ‘architecture of neutralization’ to bring together a series of discursive figures that allow us to understand the contemporary condition of the urban as a space of constant transition of ideological and therefore semantic conflicts. In *Singapore Songlines* Koolhaas explicitly declares the intention to investigate the city of Singapore as a “semantic laboratory” in which crucial issues for our time, such as ethnic, ideological, and cultural coexistence, were tested before being applied in the West.

“Singapore is perhaps the first semiotic state, a Barthes slate, a clean synthetic surface, a field that is at the same time active and neutralized where political issues or minimal semantic particles can be launched and withdrawn, tested as balloon probes. Singapore is governed by Machiavellian semantics: not as an attempt to decode what already exists but as a prospective construction of political meaning. The resulting domain is not an “empire of signs” but an “empire of semantics”.³⁶

OUTRO

The historical time in which Koolhaas writes and talks about the *tabula rasa* coincides with a moment of explosion of the international interconnections, that open this new global territory that had never been accessible before, in the history of humanity for such massive population. In this context, the search for a semantic reformulation not only of urban space but also of cultural and ideological identity testifies confidence in the possibility that cities can continue to be the fulcrum of global multi-ethnic, multi-ideological and multicultural. The generic and the typical are some of the concepts that, together with the *tabula rasa* accompany this exploration of Koolhaas, in the search for this mutant practice that Zaera calls “nomadic structuralism”,³⁷ as an aspiration of constantly readapting to the conditions imposed by this present. However, as Barthes reminds us, the exposition of the non-dogmatic cannot run the risk of

36 Rem Koolhaas, *Sendas oníricas de Singapur*, *op. cit.*, p.39.

37 Rem Koolhaas, Alejandro Zaera Polo, “El día después: conversación con Rem Koolhaas / The day after: a conversation with Rem Koolhaas”, *op. cit.*

being itself dogmatic.³⁸ In other words, it would be incongruous for ideas like the neutral, the generic, the typical, the *tabula rasa*, as concepts that try to escape a paradigm, to try to impose a new one.

Observing Koolhaas' work from our present means analyzing it from a historical context in which this generic condition, rather than a possibility of coexistence of diversity (as it probably appeared at the end of the 20th century in Koolhaas' eyes) seems to always transform itself into a new imposed ideology, with its consequent architectural and urban materializations. Perhaps Koolhaas' recent shift to the countryside suggests that probably we are exhausted the possibilities of 'rewriting' the territory of the city.

Meanwhile, this text is an attempt to critically look at the idea of *tabula rasa* and the discussion generated around it from this present condition and with the inverse objective of looking for the last traces of urban, cultural, and social diversity that its understanding can inform.

38 Roland Barthes, *Lo neutro*, *op. cit.*

THE MUSEUM AND THE *GENIUS LOCI*: JAMES STIRLING'S DESIGN FOR THE CLORE GALLERY

CHIARA VELICOGNA

The Clore Gallery, built in 1987 to house the paintings of Joseph Turner, who had bequeathed them to the British Nation after his death in 1851, is a relatively small extension of the Tate Gallery in London. James Stirling's (1926-1992) firm was appointed at the end of 1979 to design the museum, which at that time was envisaged as part of a much larger cultural hub that included exhibition spaces for contemporary art, a cultural centre, and archives. The building was of high symbolic significance because it was to house a substantial collection of works by one of the most prominent British painters. Such an important commission raised questions as to what approach the museum architecture should take in response to the artworks and their artists but also, crucially, towards the city. It is necessary to take a slight step back to better understand Stirling's design choices, in respect to some of the questions raised at the Tate.

Museum design came to Stirling's firm rather late in his career, at a moment when the controversy surrounding the technical issues of his previous buildings (the Engineering Faculty in Leicester, in the Midlands, and the History Library in Cambridge particularly) prevailed over the still almost unanimous critical acclaim from the architectural world. Between 1974 and 1976, the competitions for the museums of Düsseldorf and Cologne, and most importantly the one that he won in Stuttgart, had provided a testing ground for Stirling's ideas on the city and the role of modern architecture in relation to a complex and multifaceted urban context. Despite not being proclaimed winners, the projects for Cologne and Düsseldorf were perceived by critics as a change in attitude, a transition from a highly personal brutalist interpretation of the modern movement to a more contextual and historicist position.

Some attributed that change to the influence of the short-term stay of the young Léon Krier in Stirling's firm at the beginning of the seventies.¹ This, however, can be easily disputed by observing in Stirling's early writings recurrent references to the history of architecture, the role of tradition, the evolution of the modern movement in relation to its precursors of the late 19th century, and

1 In particular Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Rome, Laterza, 1998, p.194.

going even as far as stating that *there is nothing fundamentally new in modern architecture*.² Moreover, references to historical forms have always had an important place even in the early built works, where a mostly contemporary language was employed to respond to new materials and methods of construction, especially glass and concrete prefabrication. What had changed after the seventies was the functional focus of the projects undertaken by the firm, that became grander in scope and scale: the museum provided a challenge to incorporate representational elements in a modern architectural language, as the typology needed visual symbolism in addition to a functional program adapted to contemporary requirements of artwork exhibition and conservation.

Arguably, designing museums allowed Stirling to reconstruct urban fragments, where the public space aspect is integral to the building as a whole, shaping its relationship both with the city it lies in and with its users. This attention appears more marked than in the earlier university buildings; the contextual aspect reached a form of equilibrium over the plastic effect.

In the three German museums, the scale, density and historical presence in the urban context were similar, and in all projects the new buildings were integrated in their sites by keeping a similar ratio of built space to void space as the surrounding urban fabric.³ A more free and rich use of criteria and basic forms pertaining to the past has been largely interpreted by contemporaries as a *modus operandi* akin to collage and historicist in nature. This view has been fuelled by Stirling's increasing reticence to critically discuss the firm's projects beyond a strictly factual description, effectively leaving the matter of interpretation out of the discourse.

One of the requirements in the program for the Stuttgart Staatsgalerie was the presence of a public footpath, always open, that was to cross the entire site: by adapting their building to the topography of the site (and of the city) Stirling and Wilford created a *promenade architecturale* intended to invite visitors and function as a meaningful public space for the whole city. The layering of different heights and the absence of a monumental façade responded to the presence of the old Staatsgalerie building as well as being the result of a careful observation of the alternating heights and slopes of the city itself. The Staatsgalerie had been the most appreciated of Stirling's projects even before construction began, leading the Trustees of the Tate to choose him for the Clore project in October 1978, some months before the opening of the construction site at Stuttgart, partly as a consequence of what they interpreted as a "mellowing" of

2 James Stirling, *Unpublished Writings on Architecture*, ed. Mark Crinson, Abingdon, Routledge, 2010.

3 James Stirling, "The Monumental Tradition", *Perspecta*, n°16, 1980, p. 34.

his modernist tendencies and a true shift towards historicism, due to the wide use of stone (in this case travertine)⁴ (fig. 1).



Fig. 1. The Staatsgalerie in Stuttgart: Stirling's elevation towards the old building.

Stirling, however, was not an Historicist: rather than invoking the return of a supposed golden age when the fracture between architecture and man was not as deep and seemingly irrevocable as in contemporary times, he appreciated the vitality of traditional materials and forms. Consequently, his aim was to incorporate these materials and forms in an intentionally contemporary language. He judged that the *tabula rasa* tradition apparently enacted by the early Modern Movement was little more than rhetoric, as Colin Rowe demonstrated in his essay “The mathematics of the Ideal Villa”,⁵ little applied even in the works of its more fervent advocates. The inclusion of historical elements has no mere revivalist purpose, and in this sense it can be argued that Stirling's architecture

- 4 TG 14/8/2/2 19 December 1978, excerpt of minutes of Board Meeting. The appointment was communicated to Stirling and Wilford in May 1979 and work on the project began later that year, the reason being the change of directorship at the Tate which was to take place around the same time.
- 5 Colin Rowe, “The Mathematics of the Ideal Villa”, *Architectural Review*, March 1947, p. 100–104.

was partly in line with some of Frampton's Critical Regionalism ideas,⁶ particularly in regards to what Frampton defines an "arrière-garde", that is to say a position "which distances itself equally from the Enlightenment myth of progress and from a reactionary, unrealistic impulse to return to the architectonic forms of the preindustrial past".⁷ Stirling always refused the label post-modernism, probably sensing a populist undercurrent in some of the strands of that movement: there is no decorative intent in the use of historical elements, thus avoiding the production of an aesthetically reassuring, if functionally bland architecture. This attitude, together with an "incremental" approach that consisted in developing architectural ideas over the course of multiple projects, in a play on variation that establishes a sort of *fil rouge* between projects, appears to be laid out in an ironic form in Stirling's entry for the *Roma Interrotta* exhibition.

In 1978, Giulio Carlo Argan (1909-1992) and Christian Norberg-Schulz (1926-2000) devised an architectural exhibition held at the Trajan Markets whose concept revolved around a contemporary reworking of the plan of the city of Rome drawn by Nolli in 1748. The first of several initiatives dedicated to urbanism and related to the notion of Rome as a capital city, it stemmed from the lack of contemporary imagination for the city, deemed the root cause of its current lack of suitable urban design. As Norberg-Schulz noted, Rome had for centuries preserved its "identity",⁸ although what exactly constitutes this identity has remained, to this day, an unsolved problem. The role of memory and imagination was integral to the exhibition programme, and most of the twelve architects were invited to participate by virtue of their interest in the role of tradition in respects to contemporary architecture.

Stirling's entry consists in superimposing the firm's built and unbuilt projects to the Rome plan, thus "correcting" it: the approach is quite ironically defined as that of a Frustrated, Megalomaniac Architect such as Piranesi, Boullée or Le Corbusier, deriving most of his frustration from a large corpus of unbuilt designs.⁹ The operational criteria, despite being presented in a paradoxical, absurd form (for example, a monument to Garibaldi is switched with Stirling's birthday cake), is mainly based on context and projects are inserted where their original collocation could have presented similarities to the corresponding roman one.

6 Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance" in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, New York, New Press, 1983, p.17-34.

7 *Ibid.*, p. 20.

8 Giulio Carlo Argan, Christian Norberg-Schulz (eds.), *Roma Interrotta*, Rome, Officina Edizioni, 1978, p.13.

9 *Ibid.*, p. 82.

There is an accompanying critique of the modernisation of nineteenth century city centres that, according to Stirling, has resulted in the destruction in the name of progress of many “anachronistic” buildings, such as in Glasgow or Liverpool. This observation appears to be quite important to Stirling and one of the central ideas of his approach to urban preservation and architecture in general, as is recurrent throughout his career.

Thirteen years before *Roma Interrotta*, in 1967, he stated: “I’m almost 100 percent preservationist, particularly in regard to 19th century towns in England, which are being transformed by ‘contemporary’ architecture into meaningless, anonymous and inefficient places”.¹⁰ Although such a phrase should be taken *cum grano salis* to account for an ever-present irony in Stirling’s words, it is nonetheless extremely useful to understand his position in relation to the problems he would have to face a little more than a decade later at the Tate.

The debate around architectural preservation had reached its peak in Britain later than in other countries, with the first Preservation Bill approved only in 1968: Stirling’s statement in 1967 is symptomatic of the degree to which the issue was pervasive at that time. Two particular cases directly involved the fate of nineteenth century buildings: the Euston propylaeum and King’s Cross Station. The destruction of the former, followed by extensive controversy, contributed in part to the preservation of the latter and its conversion to a new use: the debate involved quite a number of prominent British cultural figures and contributed to a more critical re-examination of Victorian architecture as well as the implementation of a more stringent Bill. This introduced the grade system to regulate what kinds of alterations were allowed on a listed building, taking into account its architectural and urban qualities.

The gradual re-examining of Victorian architecture during the two decades 1960-1980, with Summerson’s work published in 1976,¹¹ was accompanied by a growing interest and activity in civil society towards the preservation of many buildings up until that time considered of poor architectural value, with the Victorian Society at the forefront. This association led by poet laureate John Betjeman, grew to exert a considerable influence in the preservation debate and was at a certain degree involved in all major projects that required intervention on nineteenth century architecture. The degree of attention that the preservation of Victorian architecture received and, by extension, the image of London that

10 James Stirling, “Conversation with Students”, *Perspecta*, no. 11, 1967, p. 92.

11 John Summerson, *The Architecture of Victorian London*, Charlottesville, The University press of Virginia, 1976.

it entailed, prompted some to report a hegemony of nineteenth-century issues in the contemporary debate.¹²

In the case of the Clore Gallery, one of the most pressing preservation problems was the fate of the Military Hospital adjacent to the Tate: a late-Victorian composite building, little damaged by the war and with some elements of interest mainly in the entrance pavilion. The Tate Gallery is situated at Millbank, an area under the jurisdiction of the City of Westminster on the river Thames; the name derives from the Abbey Mill that served Westminster Abbey for two centuries. During the nineteenth century its main feature was the massive Millbank Penitentiary, built partially according to the principles of the Panopticon and dismantled at the end of the century.

Dickens describes Millbank, in *David Copperfield*, as a melancholy waste, a desolate area where some marshes still remained, although the area was partially developed by Cubitt along with Pimlico. It was only in the early twentieth century that it acquired its current character with the demolition of the Penitentiary and the building of the Tate Gallery, as well as the Military Hospital and College, the Millbank Estate and, in the late fifties, the Millbank Tower. At the end of the sixties Millbank was designated as a conservation area, marking a recognition of its architectural and historical character. The layered urban composition of the environs of the Tate, where the late Victorian, red-brick buildings of the Military Hospital form a counterpoint to the low-rise, Arts and Crafts Millbank Estate and where traces of the penitentiary boundary were incorporated in the street system, was deemed worthy of preservation, subjecting any new development project to preventative scrutiny by the Department of the Environment.

The Military Hospital, which ceased operations in 1976, was made available to the Tate Gallery shortly after, allowing the Board of Trustees to consider the development of the whole east side as a concrete possibility. The Victorian Society had initially proposed to the Tate to convert the building as it were to museum use, but this proposal was soon discarded as technically unfeasible, whereas some in the Board of Trustees were favourable to a possible demolition of the whole complex. Stirling's stance was to preserve the most architecturally interesting parts of the Military Hospital complex, for example the entrance pavilion and the Lodge, a small building in direct dialogue with the new Turner Museum.

A few months after the architects' appointment to the project, the Millbank residents were contacted, through their association, by Stirling and Wilford to discuss the new Turner Museum: this was to be an informative encounter and not a participative discussion, and the whole development scheme was left out of the discussion as its ultimate completion was considered a relatively

12 David Eversley, "Searching for London's Lost Soul", *The London Journal*, no. 1, 1975, p. 105.

remote possibility due to funding issues. Stirling, moreover, carefully observed the area, as well as adjacent parts of London in order to design a building that could respond to its surroundings in an organic way, attempting to resolve the conflict between contemporary and historical building rather than exacerbating it.

This is documented by a series of notes for a meeting with the Royal Fine Arts Commission¹³ to present the first complete proposal for the Clore Gallery. These notes, personal and spontaneous in character, are a point of interest for the evaluation of the conceptual genesis of Stirling's architecture and its relationship with the city. The process appears to be an abstraction of various elements pertaining to the wider urban context: not only architectural form, but textures, building materials, heights, volumes, and natural elements such as water and vegetation are taken into account and used to establish design criteria and elements for the new building. This is a crucial point, as it concerns the delicate balance between allusion and evocation on the one hand, and pastiche and imitation on the other.

Allusion to a shared past as well as a common urban landscape is particularly relevant in the museum, as this architectural typology is suited to incorporating elements that revolve around the city's identity: in the post-war city, museums rose to the forefront of importance as buildings that could embody both the *genius loci* and the city's aims and image for the future. In many European capitals, the decades after the end of the war saw a renewed interest in museum building, extension, or reorganisation, putting cultural investments at the forefront of a peace-time development. In the case of the Clore, surface textures are the medium of choice through which a continuity with the urban context can be established: coloured render is chosen as it is a common element to many London buildings: Stirling cites Ponsonby Street, behind the Tate, Belgravia and the terraces by John Nash. The question of the building's response to the environment is also considered, as it is stated that render will "weather well". Close attention is also given to heights, as the elevations have different heights to respond to the adjacent buildings: lower in the junction with the old Tate, so as not to prevail over the main building, higher towards the Lodge to confer a sense of continuity (**fig. 2**).

13 CCA, AP140.S2.SS1.D60.0027.089 19.2.1981 James Stirling notes.



Fig. 2. The Clore Gallery's elevation towards the adjacent Lodge.

The Lodge, however, has a “busier” appearance according to Stirling, thus requiring a more abstract façade to preserve a compositional equilibrium. The back elevations, which garnered critical oppositions in the design phases due to their functional, almost abstract appearance, have cornices that line up in perspective with those of the Military Hospital entrance block (**fig. 3**) and have a similar red-brick cladding, thus forming a continuous space, using similar materials and visual devices despite making use of different architectural languages: the intentions for the building are to make it responsive to its surroundings.

The Clore Gallery, moreover, embodies a step in Stirling's career where a hierarchical principle determines the configuration of the exterior. Being an extension (and, in Stirling's words, a garden pavilion of sorts¹⁴) of a Victorian building, the Clore adopts the same criteria, e.g. the presence of principal and secondary facades. Colin Rowe, in a review of the Stuttgart Staatsgalerie, notes that the building has no façade and no hierarchy between elevations:¹⁵ that could be ascribed to the fact that, in this case, the extension is a building separated from the old one, and the two are connected by a bridge, whereas

14 John Summerson and Charles Jencks, “Tate and Clore: Clore Gallery, Millbank, London; Architects: James Stirling Michael Wilford & Associates”, 181, no. 1084, 1987, p. 38–50.

15 CCA, AP140.S2.SS1.D60.0027.089 19.2.1981 James Stirling notes.



Fig. 3. The alignment of cornices and cladding between the Clore Gallery and the Military Hospital.

at the Tate the connection is direct. There is another level of interpretation, suggested by Stirling's note: Modern Architecture has supposedly no hierarchy both inside and outside.

Balancing between the re-incorporation of architectural principles and a subtle game of subversions, the language of modern architecture is assigned to the secondary facades in the back of the Clore, with two aims: signalling a more functional, practical scope of that part of the building, but also potentially functioning as the interface of the Turner Museum with the New Museums, thus a more abstract language might appear more appropriate.

As mentioned above, the Turner Museum was initially intended to be only the first phase of a much larger and ambitious development, whose first draft was developed in July 1978¹⁶ on the basis of an indicative estimate, dating back to 1972. Stirling and Wilford were initially tasked with producing a feasibility report and a global volumetric design, which would have been detailed phase-by-phase as funding was found. This partly explains why the exterior of the Turner Museum was developed independently to the interior: not only did they serve different purposes and were subject to different criteria, but they were to also relate to two different entities: while interiors had to have a continuity with

16 CCA, AP140.S2.SS1.D60.0027.0247.2 Feasibility Brief, July 1978.

the Tate rooms, the exteriors had to be organically integrated in a much larger complex whose eventual construction was unclear. The Tate was intending to accommodate in advance future acquisitions, unforeseeable in the 1980s, thus requiring a higher degree of flexibility for the interior spaces.¹⁷

That much larger complex was provisionally called “The New Museums” and is organised around two open spaces, the larger of which features Bramantesque ramps leading up to the preserved Entrance Pavillion of the former military hospital, whereas the smaller functions as entrance from the northern side of the site and includes parts of the Nurses Wings. The nineteenth century buildings are put in continuity with the new additions whose heights and masses are designed to produce a diverse, yet ultimately organic, effect. Here, similarly to the Staatsgalerie, Stirling offers an interpretation of the *promenade architecturale*, where architectural elements of the modern movement, such as a scaled-up Corbusian light shaft, are contextualized and, in a way, historicised. Although it is unclear whether the intention of the final project was to keep a public footpath traversing the whole site open outside the Tate’s opening hours that would have allowed, as in Stuttgart, people to use the museum grounds as a completely public path, the open spaces were still to be open to the public regardless of whether one entered the exhibition space or not.

The project for the New Museums underwent two stages of development: the first, from January 1980 to mid-1982, presents a very generic volumetric layout in which the key spaces and their spatial disposition was explored through a series of sketches and variations; the second, begun in the second half of 1986 with the intention of beginning to build. A more detailed version of the New Museums project was produced by Stirling and Wilford, with sections, elevations and axonometries that were presented to the Board of Trustees. The whole project, however, even without a precise definition of materials, proved impossible to fund and was thus abandoned, after some unfruitful attempts, in 1988.¹⁸ Its eventual construction could have changed the configuration of London’s museums as we know it, as most likely it would have meant that the present Tate Modern would have been housed there instead of at its current location in Bankside.

This paper remains open-ended: the case of the Clore Gallery and the New Museums show that Stirling’s interest in the relationship between architecture and the city went further than producing mere symbolic, representational

17 *Ibid.*

18 The fact that the Clore Gallery project exceeded the estimated costs and had to be partially supported by government funds to be completed played a part in the general distrust towards such an ambitious scheme.

buildings, but rather intersected with a sensibility for urban issues and the desire to produce a living urban fabric through the design of public space, that acts as catalyst for social aggregation. An awareness of the urban context was particularly important in London as Stirling knew extremely well: the attention to detail employed at the Clore, the work on figuration and materials, as well as the hierarchical relationship between elevations were a point of pride for the architect, who stated that he was “pleased to put [his] reputation on the line” for the project.

Stirling’s architecture consists of both built and unbuilt projects (including competition entries) that can be thematically arranged in series: his built projects, however, still carry with them architectural ideas and themes from those earlier unbuilt projects. Therefore, had the Tate New Museums been financially supported, they would have had their built precedent in the Wissenschaftszentrum in Berlin,¹⁹ where the building was organised around a central square and whose plan evoked other, symbolic, plans typical of the historical city centre such as the basilica and the civic tower. The WZB, however, was designed specifically for Berlin, where a great portion of the historical city had been destroyed in the Second World War: in London, this example would have been more relevant for Mansion House Square, in the heart of the City, than at the Tate. Why then did Stirling and Wilford (with Peter Palumbo’s patronage) decide to demolish the Victorian buildings in the City after a thoughtful, almost curatorial act at the Military Hospital at Millbank and a repeated stance in favour of architectural preservation?

If the competition for the Très Grande Bibliothèque in Paris had been won, what would have been the relationship between the new complex, with its buildings evocative of Boullée and Ledoux, and the Bercy district, peripheral to the city centre but nonetheless immersed in an urban context that, unlike London, has a very defined image and layout?

19 A rough sketch by Stirling on one of the drafts for the New Museums shows the two projects side-by-side.