

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de la ville
Band: 15 (2019)

Artikel: Entre ancien et nouveau : quelques aspects de l'architecture de Giorgio Grassi
Autor: Ortelli, Luca
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984551>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

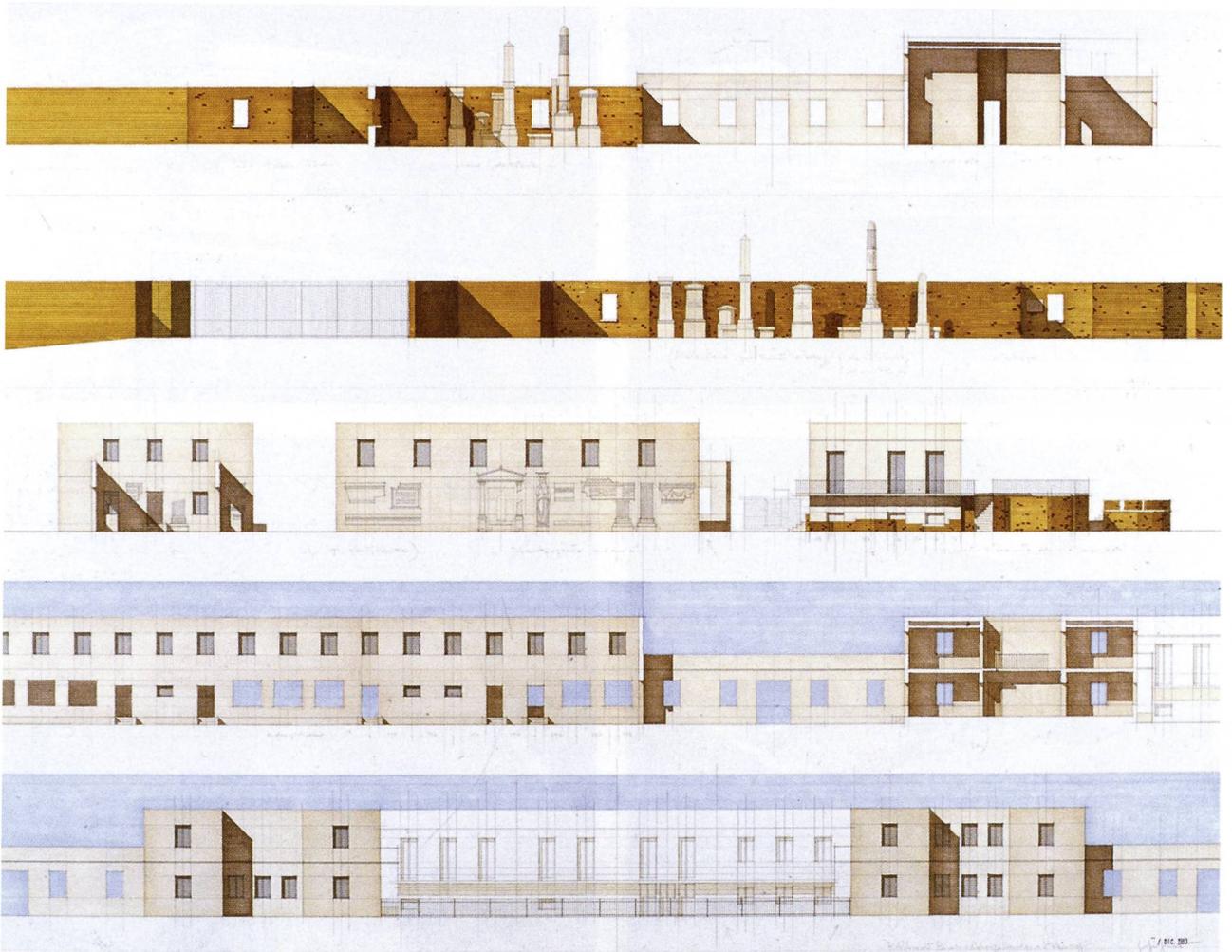
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Entre ancien et nouveau

Quelques aspects de l'architecture de Giorgio Grassi

Luca Ortelli

*«Les constructions quasi en ruine
Possèdent encore l'aspect de projets
Inachevés, fabuleux : leurs belles dimensions
Se peuvent déjà deviner ; elles ont cependant besoin
De notre compréhension. De l'autre côté,
Elles ont déjà servi, elles sont même dépassées. Tout ceci
Me rend heureux.»¹ Bertolt Brecht*

Giorgio Grassi a précisé, au fil du temps, son champ d'action privilégié. Le rapport entre «ancien et nouveau» est ainsi devenu un élément incontournable de son architecture. Peu d'architectes ont montré une telle cohérence dans le développement d'un discours théorique régulièrement vérifié et confirmé dans et par les projets. Dans ce sens, le travail de Grassi est traversé par une véritable obsession : la nécessité, pour l'architecture, de se confronter avec elle-même. Sur un plan théorique, une telle prise de position apparaît dans le livre *La costruzione logica dell'architettura*² publié en 1967, tandis qu'au niveau pratique le projet pour le château viscontin d'Abbiategrasso, élaboré en 1970, fixe pour la première fois ce qui deviendra par la suite l'impératif majeur de son travail.

Dans un dialogue serré avec les restes de l'édifice, le projet proposait une véritable recomposition typologique où ancien et nouveau cohabitent, chacun témoin de son temps. Un aspect qui mérite d'être souligné est en effet le traitement réservé à l'édifice existant. Le château, avec les traces des nombreuses modifications subies dans le temps, y compris les interventions lourdes opérées au XIX^e siècle, est intégré *tel quel* dans le projet, en renonçant ainsi à toute opération de restauration ou restitution d'un supposé état d'origine – il est intégré, l'on pourrait dire, *as found*. Dans cette logique, l'ancien et le nouveau sont disposés sur un plan de parfaite égalité, avec l'objectif d'offrir à la ville un lieu public fortement identitaire, concrétisé en premier lieu dans la cour centrale.

*Giorgio Grassi avec A. Renna,
N. Di Battista, F. Collotti et
G. Zanella, projet de concours pour
le Prinz Albrecht Palais, Berlin, 1984.
Coupes et élévations.*

L'intérêt de l'architecte milanais pour le rapport entre «ancien et nouveau» ne doit pas être interprété en tant que spécialisation. Comme l'a souligné Ignaci de Solà Morales, pour Grassi «*il n'existe pas, en architecture, un problème spécifique des interventions dans des bâtiments et lieux historiques, mais uniquement des problèmes d'architecture tout court*»³.

L'ancien comme achèvement du nouveau

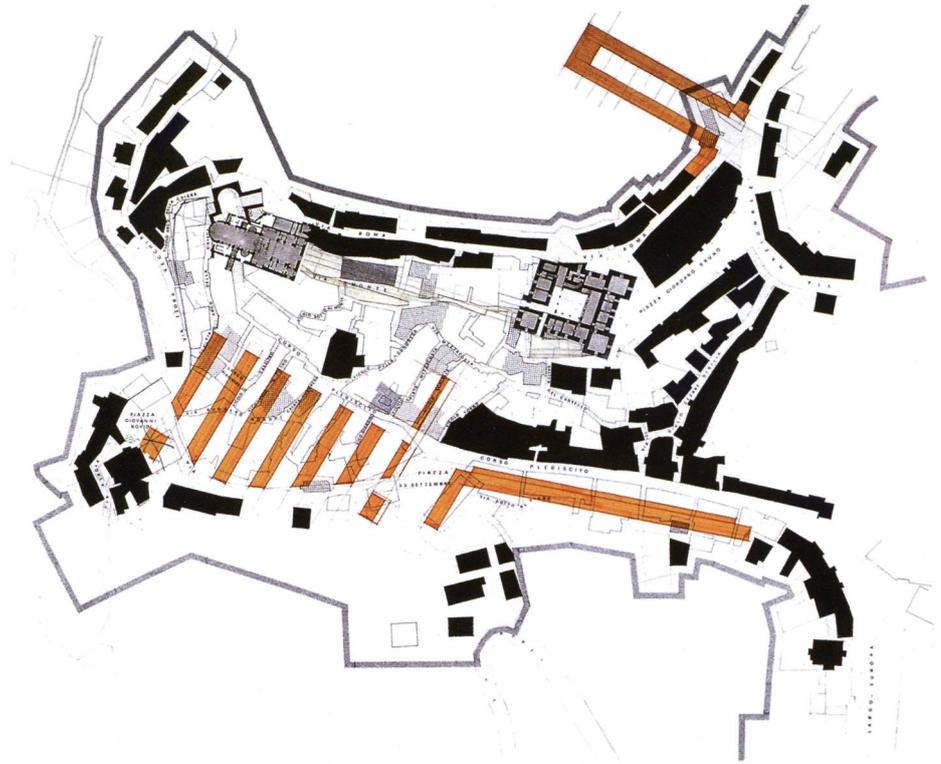
Même si Grassi a déclaré ne pas l'avoir choisi, force est de constater que les occasions de projeter dans des contextes bâtis, et particulièrement en présence de ruines, se sont multipliées, jusqu'à occuper une partie prépondérante de son activité. Si dans la longue série des projets centrés sur le rapport *ancien/nouveau*, la majorité est caractérisée par des présences monumentales, la reconstruction de Teora mérite d'être signalée parce que, dans ce cas, le tissu «ordinaire» est également pris en considération.

Teora est une petite commune de la Campanie, gravement frappée par le tremblement de terre de 1980. Le «Plan de récupération du centre historique»⁴ s'articule autour de deux axes: la construction de nouveaux bâtiments en remplacement de ceux qui avaient subi les dommages les plus importants et la reconstruction des fragments moins endommagés, selon le principe du «*com'era, dov'era*»⁵. Cette dernière partie du projet propose un catalogue d'éléments architecturaux issus des traditions constructives locales, tels portails, portes et fenêtres, balcons, garde-corps, etc.

Les nouveaux bâtiments correspondent à une sorte de rationalisation du tissu existant, en relation directe avec la morphologie du terrain. Le sommet du promontoire autour duquel s'était développée la petite ville, la zone la plus exposée aux risques sismiques, n'est investi par de nouvelles constructions qu'aux extrémités, respectivement occupées par la nouvelle église et par un immeuble de logement à cour qui occupe la place de l'ancien château détruit, lui-même transformé dans le temps en bloc d'habitation.

Le projet de reconstruction de la bourgade se compose de parties différentes, chacune caractérisée par une implantation particulière, déterminée par la topographie et par la volonté de rendre clair et immédiatement perceptible le problème qui en a généré la forme. L'une des planches préparatoires revêt un intérêt particulier en illustrant efficacement la méthode adoptée par Grassi.

Il s'agit d'un collage dans lequel on reconnaît les volumes préservés, la trace des bâtiments détruits ainsi que les nouveaux éléments. L'emprise au sol de ces derniers est mise en évidence par la coloration orange tandis que la reconstruction du sommet est indiquée par le plan de deux bâtiments empruntés au palais ducal de Mantoue: l'église de Santa Barbara et le château de San Giorgio. Entre les deux, le vide produit par le tremblement de terre est assumé comme mémoire indéniable de la catastrophe, interruption de la continuité physique qui constituait le profil de Teora vers la campagne.



Giorgio Grassi, plan de récupération du centre historique de Teora, 1981. Étude d'implantation.

Le collage de deux monuments sur le plan de la ville exprime tout d'abord une nécessité, avant même de préciser la forme, que les deux bâtiments assumeront. L'église et le château incarnent ici une référence typologique pour laquelle l'opposition ou la dialectique entre ancien et nouveau n'a pas de sens.

Mais quelle est la nature de cet «entre» – de cet espace qui sépare ou relie les deux entités distinctes de l'*ancien* et du *nouveau* ? Il s'agit d'abord d'une distance temporelle entre passé et présent, rendue visible par l'état d'abandon ou de ruine de l'ancien. Mais il y a également des cas où l'ancien est plus proche de nous et les bâtiments *anciens*, même ayant subi des transformations, sont en bon état et remplissent leur fonction, parfois différente de celle d'origine. En vertu du temps, cette distance affecte l'architecture : sa résistance est lisible dans les dégradations des matériaux, mais également dans les systèmes constructifs, dans les connotations stylistiques, dans l'apparat décoratif, etc.

S'il y a un élément constant, non affecté par les modifications que le temps inflige aux bâtiments, cet élément est indéniablement le *type*. La «fidélité» typologique est en effet le moyen que Grassi adopte pour réduire, comprimer, annuler et faire enfin disparaître toute distance entre *ancien* et *nouveau*. Dans un de ses textes – probablement le plus significatif à l'égard de cette thématique – il affirme qu'il est possible et nécessaire de considérer «l'ancien comme achèvement du nouveau, et non l'inverse»⁶.

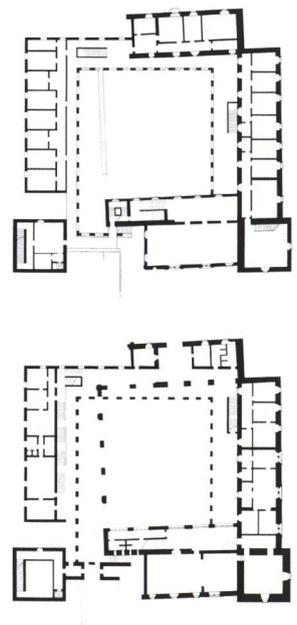
C'est bien d'*achèvement* que Grassi parle et non de *complément*, comme on lit souvent dans les traductions françaises de ses textes. La signification est donc bien plus incisive – et presque paradoxale dans son inversion temporelle. Dans une telle perspective, l'*ancien* assume un rôle inattendu en tant que conclusion/achèvement d'un projet qui serait enrichi par sa propre présence. L'inversion est ici rendue possible par la continuité dans le temps, qui est propre au type. En effet, le rapport *ancien/nouveau* implique avant tout une double confrontation : d'un côté la confrontation de l'architecture avec le temps et de l'autre de l'architecture avec elle-même.

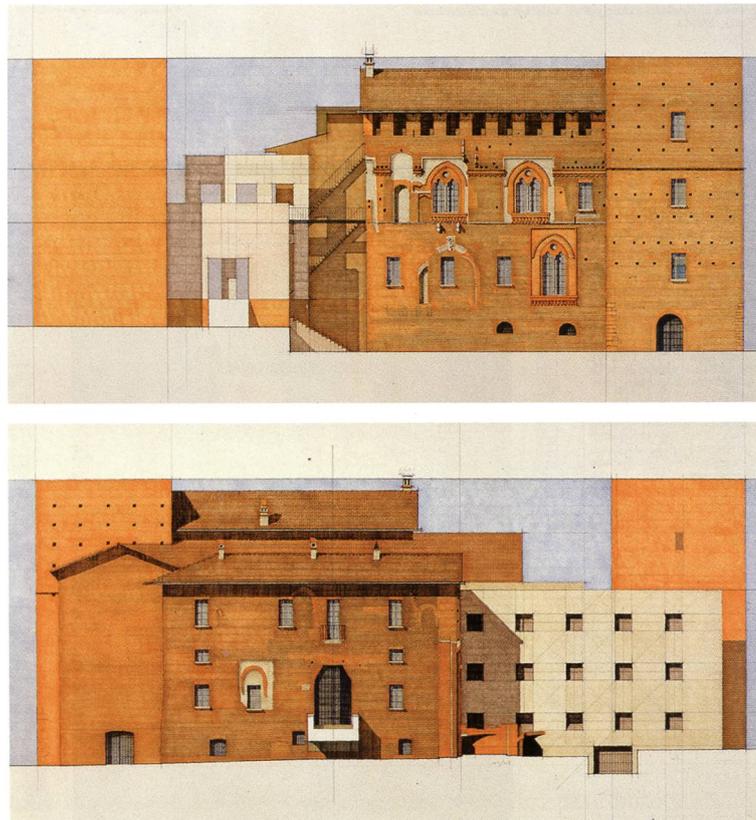
L'exigence, pour l'architecture, de se mesurer avec elle-même se rend tout d'abord évidente au niveau théorique. De ce point de vue, *La costruzione logica dell'architettura* constitue une véritable déclaration d'intention, jamais démentie et toujours affirmée dans les écrits et dans les projets qui lui font suite. Dans l'introduction de la troisième édition de 1968, Grassi a souligné l'apparente hétérogénéité de ce texte : livres et projets y sont utilisés «*comme les pierres d'une même construction*», tout en montrant «*leur équivalence et leur interchangeabilité*»⁷.

Les diverses occasions projectuelles rendront évidente la nécessité de cette confrontation, sous forme d'une relation directe, matérielle et didactique, à partir du projet pour le château d'Abbiategrosso, évoqué au début de ce texte. À l'époque de son élaboration, une telle démarche posait une série de problèmes à l'égard des pratiques de sauvegarde et restauration, ainsi qu'à l'égard de l'architecture en général. Le projet affirmait non seulement le droit mais également le devoir de l'architecture moderne de se confronter avec celle du passé, d'interroger les modalités d'une confrontation autre que le contraste. L'achèvement architectural implique en effet la reconnaissance et l'acceptation de l'existant, de son état d'incomplétude et la possibilité/nécessité de restituer l'unité de l'œuvre.

Le point de départ n'était pas seulement l'architecture telle qu'elle apparaît dans les livres, mais un édifice réel, en attente d'une réponse pratique aux questions posées par sa transformation. La réponse donnée à Abbiategrosso est le paradigme des projets à venir, entraînant la reprise d'un discours déjà initié, un discours qui a toujours existé et qui incarne l'architecture même. Il est inutile de souligner qu'une telle prise de position, en se référant aux enseignements d'Ambrogio Annoni⁸ et aux théories de Viollet-le-Duc, se situe à la même distance tant de la restauration philologique que de la pratique de l'*intonation*.

La démarche de Grassi, apparemment alignée sur quelques préceptes de la Charte de Venise⁹, en est en réalité radicalement différente. L'insistance de la Charte sur le fait que les nouvelles parties «*doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales*» en portant «*la marque de notre temps*»¹⁰ vise à éviter toute forme de falsification, tandis que pour Grassi la différence – en termes stylistiques, volumétriques, chromatiques, etc. – entre l'existant et les nouveaux éléments est justifiée par les différentes interventions étalées sur un horizon temporel qui ne privilégie aucune époque par rapport aux autres. Autrement dit, l'idée même de falsification est bannie.





Écrits

Comme nous l'avons vu, l'architecture de Grassi se construit sur deux plans complémentaires : les projets et les écrits. Ces derniers sont de deux types : les textes théoriques à proprement parler, abordant des thématiques d'ordre général, et les descriptifs des projets, exemples inégalés de cohérence et correspondance entre théorie et pratique. Il s'agit, dans les deux cas, de textes «difficiles», éloignés des simplifications et des raccourcis, destinés à l'explicitation des projets en tant que réponses à une série de problèmes spécifiques, mais également en tant que prise de position à l'égard des questions que l'architecture se pose et nous pose. Un aspect récurrent de ses écrits est l'illustration des difficultés que chaque projet rencontre, ainsi que le caractère provisoire, parfois l'insuffisance même, des réponses données.

Dans cette perspective, Grassi appartient au groupe d'architectes, assez peu nombreux, qui font de la critique et de l'autocritique un instrument incontournable du «faire» l'architecture. Sa forme d'autocritique ne connaît pas d'indulgence. Dans ses textes, constamment préoccupé du destin de l'architecture et du risque qu'elle devienne *langue morte*, il décrit les difficultés du projet, il parle de ses incertitudes, il se montre courageusement «sans masque», s'interrogeant enfin sur le sens de tels démasquages¹¹.

Giorgio Grassi, restauration du château d'Abbategrasso, 1970. Plans du rez-de-chaussée et du premier étage et élévations de l'entrée principale et du nouveau volume.

Les textes théoriques de Grassi, dont seulement une petite partie a été traduite en français, sont caractérisés par une recherche personnelle, souvent en dehors des sentiers battus. Après avoir défini la constellation de sa *construction logique de l'architecture*, Grassi s'est occupé de quelques figures considérées comme secondaires par l'orthodoxie moderne. Tel est le cas des textes consacrés aux ouvrages de Ludwig Hilberseimer¹², Ernst May, à *Das neue Frankfurt*¹³ et à celui de Heinrich Tessenow¹⁴.

Dans d'autres importantes contributions et dans l'autobiographie *Una vita da architetto*¹⁵, il indique ses dettes envers les maîtres, anciens et modernes, qui ont inspiré son travail et dont il invoque la nécessité : Karl Friedrich Schinkel¹⁶ par exemple, et Leon Battista Alberti¹⁷. L'aspect particulier de ce groupe de textes est la distance entre l'œuvre de ces architectes et celle de Grassi d'un point de vue strictement formel. Fidèle aux énoncés de Henri Focillon¹⁸, l'architecte milanais construit son *groupe spirituel* de manière à en tirer des enseignements directs et, simultanément, à situer son propre travail en continuité avec une culture spécifique, d'où l'adoption d'un «langage qui s'exprime aussi en tant que signe d'appartenance»¹⁹.

Aux textes consacrés aux membres de son *groupe spirituel* que l'on vient de citer, s'ajoute une série de contributions théoriques traitant de la décoration, du réalisme, du formalisme ou encore de la condition du *métier* et de la formation des architectes. Le rapport entre *ancien* et *nouveau* n'a jamais fait l'objet d'un texte spécifique, à l'exception de *Le Château d'Abbiategrosso et la question de la restauration*²⁰ et du succinct mais fondamental *Un parere sul restauro (Une opinion sur la restauration)*²¹, mais il est systématiquement traité dans les descriptifs des projets abordant cette thématique. L'ensemble de ces écrits, avec les projets auxquels ils se réfèrent, constitue ainsi une sorte de «manuel involontaire» sur le sujet.

Dans *Un parere sul restauro*, Grassi présente la question en définissant son champ d'action : «Je me réfère principalement aux ruines, aux fragments, aux superpositions, etc., à tout ce qui s'offre en tant que problème ouvert à différentes solutions, à tout ce qui, afin "d'être à nouveau", présuppose une réponse architecturale, un projet d'architecture (en ce sens, qu'il s'agisse d'un bâtiment ou d'un morceau de ville ne fait pas de différence). Pour le dire un peu schématiquement, presque toujours, dans ces cas, l'artefact ancien apparaît d'un côté comme une chose perdue, finie, tombée en ruine, isolée, étrangère à la vie quotidienne, et de l'autre il laisse apparaître avec évidence son savoir-faire constructif, la cohérence des moyens, des techniques, des matériaux, la maîtrise, etc., son être, et donc encore une "leçon d'architecture". Mais il y a un troisième aspect, le plus important pour moi : l'artefact tombé en ruine, réduit à la condition de fragment, etc., permet de voir, dans ce dernier stade, une sorte d'incomplétude récupérée, comme une nouvelle disponibilité, il fait apparaître de nouveau les réponses possibles relatives au caractère général de cette réponse. Dans ces cas, l'artefact montre, avec son propre état de ruine, toute sa "virtualité" en tant qu'architecture (la virtualité récupérée de son projet). [...] cette virtualité de l'artefact ne s'exprime pas uniquement soit à l'égard du passé, soit à l'égard du présent/futur, mais toujours simultanément à l'égard des deux». Et à ce point du texte, Grassi cite les vers de la poésie de Brecht figurant en exergue de cet article.

Les bâtisses anciennes dans leur état de ruine s'offrent donc aux yeux de l'architecte comme autant d'occasions de projet – ce qui explique l'idée selon laquelle ces mêmes ruines peuvent devenir l'achèvement du *nouveau* et qui permet à Grassi d'affirmer que «chaque bâtiment ancien est, dans ce sens, une occasion unique, pour nous, d'évaluer notre travail par rapport à sa propre tradition»²².

Pour Grassi la vraie question concerne le destin inéluctable de l'architecture de devoir se confronter avec elle-même. Dans le cas des ruines, l'architecte envisage la possibilité de participer à un travail «*déjà commencé, plus ancien, doté d'une plus grande autorité, plus vaste*». La temporalité qu'implique une telle attitude n'est évidemment pas celle de l'opposition, plus ou moins évidente, entre passé et présent, mais plutôt celle de la continuité dont la forme privilégiée est la simultanéité.

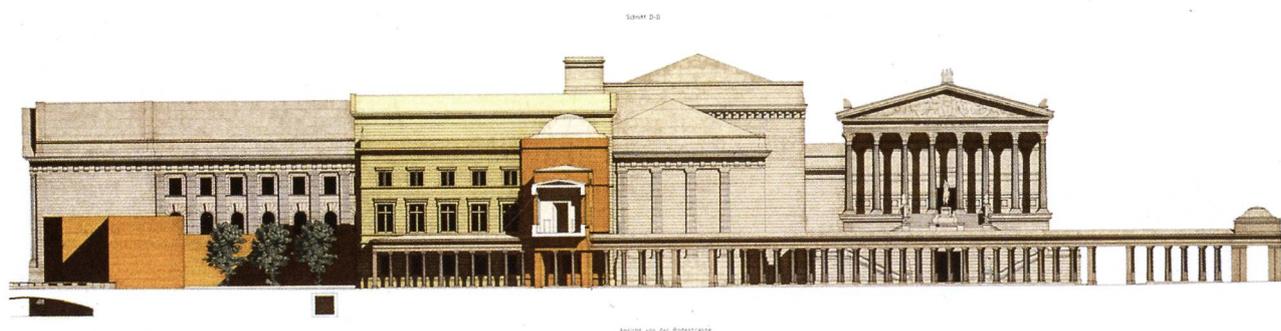
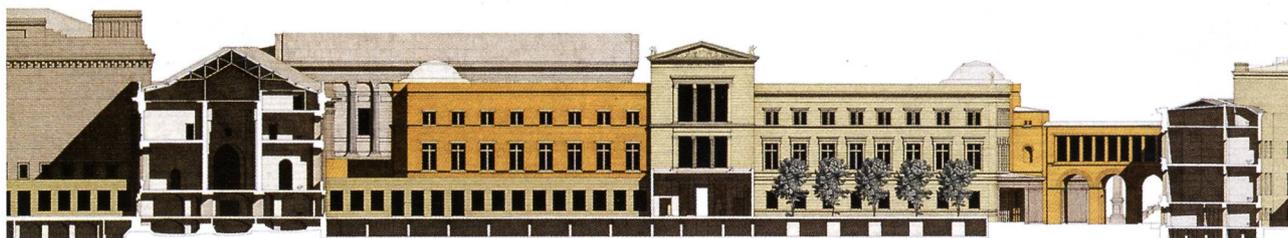
Typologie

Comme nous l'avons vu, l'élément qui permet cette opération est le type, l'essence/substance dont les ruines sont porteuses. Il s'agit bien sûr d'un instrument conceptuel mais en même temps pratique. Grassi voit les restes de bâtiments anciens comme l'illustration des problèmes que ces mêmes bâtiments ont essayé de résoudre et que le projet doit, de son côté, continuer à résoudre. Les transformations fonctionnelles souvent implicites dans ses projets démontrent la stabilité typologique des bâtiments concernés et indiquent la reconstitution du type comme la seule démarche garantissant une signification et une intelligibilité aux restes architecturaux et au projet. Cette vision a des implications directes sur la temporalité du monument en ruine ou inachevé. En même temps, elle offre la possibilité de restituer l'œuvre dans un état de complétude.

Dans le projet d'Abbiategrosso, le corps de l'architecture était sacrifié à son contenu idéal : la volonté de fonder l'architecture sur l'architecture insérait le projet dans une dimension temporelle continue où, idéalement, toutes les différences stylistiques s'annulaient afin d'exalter le fondement commun, les éléments les plus stables et pérennes, bref : le type. Dans les projets successifs – *projets pour la ville ancienne*²³, comme Grassi aime à les définir – les mêmes thèmes réapparaissent, enrichis de nouvelles valeurs. En premier lieu, on remarque l'utilisation de la brique, comme présence constante (à quelques exceptions près), à partir de la restauration du théâtre romain de Sagunto.

Giorgio Grassi avec M. Portaceli, J. L. Dujardin et L. Meyer, projet de restauration et réhabilitation du théâtre romain de Sagunto, 1985-1993. Coupe sur la scène.

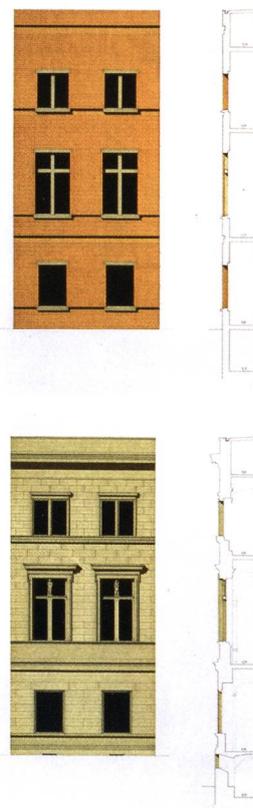




Plus que pour ses qualités constructives, la brique est utilisée pour ses capacités d'évocation. Cet aspect est évident dans un dessin du projet pour l'achèvement du *Neues Museum* à Berlin. Il s'agit d'une planche qui compare la façade préservée et la reconstruction proposée. Au-delà des nombreuses qualités de ce projet malheureux²⁴, le dessin en question fixe avec précision les termes de la réflexion et la profondeur de ses implications. La nouvelle façade reprend la structure du bâtiment quant aux dimensions, partitions et rythme des ouvertures: en d'autres mots, elle adopte son *parti architectural*. Il est évident qu'ici l'utilisation de la brique n'est pas un choix stylistique mais allusif.

L'apparat décoratif du *Neues Museum* est traité en négatif, par absence, comme pour représenter une phase du travail à venir, comme pour affirmer son caractère provisoire, d'une non-finitude dans laquelle l'architecture est réduite à ses éléments les plus stables et essentiels. Face à une telle lecture, les étroits pignons de la bibliothèque de Groningen (un projet précédent de 1989) peuvent assumer une double signification: d'un côté la réduction formelle de la maison hollandaise traditionnelle, de l'autre la construction de deux nouvelles maisons, dépouillées ou en attente de leur appareil décoratif. La différence entre ces deux lectures réside dans la connotation concrète de l'une et dans l'idéalité abstraite de l'autre.

Dans le texte *Progetti per la città antica*²⁵, Grassi a clarifié avec lucidité son «choix de médiocrité» ainsi que «l'aspect de choses inachevées, de choses qui semblent abandonnées à mi-chemin» de ses projets. Dans le même texte, on peut lire: «Dans mon travail, aux éléments de la composition, de la construction, etc., jusqu'aux détails ou éléments décoratifs, qui sont la partie moins stable, celle qui est d'habitude la plus disponible aux nouveautés et aux innovations et donc à se modifier dans le temps [...] est confiée la



Page de gauche :

Giorgio Grassi avec M. Portaceli, N. Deگو, E. Grassi, S. Malcovati, S. Pierini et G. Zanella, projet de concours pour le Neues Museum et le Museuminsel, Berlin, 1993. Coupe longitudinale et élévation sur Bodestrasse ; détails de la nouvelle et de l'ancienne façade.

tâche de situer le projet, pour ainsi dire, dans un lieu sans temps, en dehors du temps, en dehors de son temps et aussi en dehors du temps auquel il renvoie ou fait éventuellement allusion [...]. Ces éléments ont la tâche, un peu contre nature, de rendre le projet, pratiquement et matériellement, ubiquitaire et indifférent au temps.»²⁶

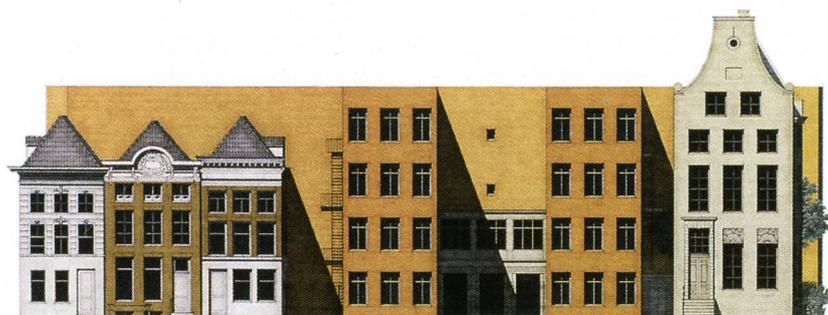
À propos de la restauration du château d'Abbiategrosso, Grassi affirme que : « Le concept général auquel le projet se réfère est clair du point de vue du type de restauration proposée. Il s'agit d'un projet de transformation fonctionnelle et d'achèvement de l'architecture d'un monument. C'est l'assemblage du neuf et de l'ancien. L'ancien demeure et témoigne de sa vie et de celle de la ville. Le neuf ne renonce pas à être avant tout lui-même, une architecture ; et pourtant il témoigne de l'histoire au sens le plus large.»²⁷

Certes, la question n'est pas des plus simples. La compréhension profonde du rapport qui s'instaure entre *ancien* et *nouveau* dans les projets de Grassi exige rigueur et connaissance, lucidité et sévérité. Or, le fait que son discours se fonde sur la présence de ruines ne signifie pas que les mêmes propos ne puissent pas s'appliquer à tous les projets impliquant un rapport physique direct avec des éléments préexistants. Ce qui sera, dans de tels cas, moins évident est la rocambolesque inversion selon laquelle, comme déjà évoqué, l'*ancien* constitue l'achèvement du *nouveau*.

En effet, les projets de Grassi sont menés avec une clarté implacable même quand l'*ancien* se présente sous la forme d'un bâtiment intègre (et non en état de ruine) ou d'un morceau urbain, comme c'est le cas pour la bibliothèque de Groningen. En d'autres termes, les raisons sont les mêmes, ainsi que les résultats : la restauration et réhabilitation du théâtre romain de Sagunto (1985-1993) ou le projet pour le *Neues Museum* de Berlin (1993) ne sont donc que les cas limites d'une attitude qui s'applique également à des situations moins éclatantes. Ce qui importe, c'est la volonté de conduire le projet dans une confrontation – intellectuelle et pratique – avec l'architecture en tant que discipline et en tant que métier. Cette confrontation peut également se faire à distance.

Autrement dit, dans le projet il y a toujours un avant, quelque chose qui précède le projet et qui contribue à le définir. Tel est le cas de la *Casa dello studente di Chieti* (1976-1979) qui, en même temps qu'elle s'y mesure, évoque le projet de la *Lange*

Giorgio Grassi avec C. Kalfsbeek, N. Deگو et C. Stuit, bibliothèque publique de Groningen, 1989. Élévation sur rue.



Straße de Weinbrenner à Karlsruhe et l'*Altes Museum* de Schinkel à Berlin. C'est aussi au travers de ces renvois – parfois explicites, d'autres fois suggérés ou même larvés – que les projets affirment leur appartenance à une culture, à une ligne de pensée, à une tendance. L'observateur avisé pourra identifier ces précédents dans nombre de projets : le prolongement de la Wilhelmstrasse de Schinkel dans la reconstruction du *Prinz Albrecht Palais* à Berlin (1984), la *Basilique palladienne* dans le bâtiment public à Treviglio (1999), *Santo Stefano Rotondo* dans une église à Rome (2000), le château, dans sa forme la plus typique, celle de San Giorgio à Mantoue, dans plusieurs projets...

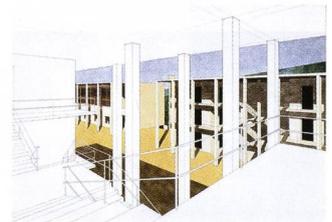
Les occasions qui ont permis à Grassi de décliner les mêmes principes dans des situations assez diverses montrent une attitude extrêmement cohérente et courageuse. Les aspérités conceptuelles, les formes dénuées et parfois fragmentaires typiques de sa manière de procéder ont toujours rendu difficile l'appréciation de son travail. Ces difficultés sont encore plus évidentes quand on pense aux approches aujourd'hui en vogue, suspendues entre le culte de ce que l'on appelle *phénoménologie* (qui produit, dans le meilleur des cas, des résultats pittoresques orientés vers l'exaltation des qualités matérielles) et la surexcitation pour le *contraste* produisant souvent des caricatures pathétiques, dont on trouve de nombreux exemples dans la production contemporaine²⁸.

L'affirmation impudente qui préconise le contraste en tant qu'unique solution au problème du rapport *ancien/nouveau* montre ses limites aux observateurs avertis, mais est largement appréciée par une bonne partie de la critique architecturale. En dehors du cas spécifique des ruines, il est évident qu'en choisissant le contraste comme instrument de conception d'un projet impliquant la confrontation directe avec un édifice préexistant, cette même présence est *de facto* niée. Le contraste ne connaissant aucune règle au-delà de l'affirmation d'une pure et simple différenciation, l'exercice projectuel consiste en une frénésie d'autocélébration de la part de l'architecte, à qui le maître d'œuvre s'adresse souvent précisément pour obtenir un tel résultat.

Architecture, langue morte

Que dire en réponse aux banalités qui exaltent et considèrent comme exemplaires les projets qui traitent du rapport *ancien/nouveau* de manière simpliste, parfois même caricaturale ? Que faire de la joie de Brecht à l'égard des *constructions quasi en ruine* ?

Architettura, lingua morta est un texte particulier : sa dimension autobiographique devient l'instrument critique au travers duquel Grassi fait un bilan de son propre travail et des conditions présentes de l'architecture en tant que discipline. Le discours est soutenu et grave, aussi loin du bruit de fond des autocélébrations que concentré sur la nature et la raison d'être de l'architecture et sa dimension intellectuelle. En reconnaissant qu'«*au caractère fragmentaire et inachevé de l'ancien correspond la limite expressive du nouveau*»²⁹, Grassi admet la portée partielle de ses projets et, en même temps, souligne la superficialité des pratiques contemporaines, leur incapacité ou manque de volonté à se mesurer avec l'architecture, dans le sens plus noble du terme.



Giorgio Grassi avec A. Monestiroli, projet pour la Maison d'étudiants de Chieti, 1976-1979. Vue de la rue centrale et de la distribution verticale.

Dans une poésie de 1964, Pier Paolo Pasolini affirme que :

« La mort, ce n'est pas
de ne pas pouvoir communiquer
mais de ne plus pouvoir être compris. »³⁰

Faut-il accepter cette incapacité/impossibilité de l'architecture du passé à être comprise ? Selon Grassi cette situation est due aux modifications profondes subies par l'architecture, ses moyens, ses objectifs, son rôle à l'intérieur de la société – tous des facteurs contribuant à exposer l'architecture au risque de devenir une langue morte.

Il y a vingt ans, Grassi écrivait : « Je connais une nouvelle génération d'architectes européens, déjà affirmés, certains parmi eux très doués et bien équipés, pour ainsi dire, au niveau technique et organisationnel (grâce peut-être aux écoles qui les ont formés), qui, dans divers pays d'Europe et du monde abordent le projet avec une incroyable désinvolture, avec une désinvolture vraiment impressionnante et naturellement ils font des dégâts, souvent des désastres, du moins selon moi, sans s'en apercevoir, sans s'en rendre compte, dans le meilleur des cas ils font des choses inutiles (un peu comme nous tous, vu la situation), mais ils ne le savent pas. Inconscients et en parfaite bonne foi, ces nouveaux maîtres ne voient pas la contradiction et la lacération profonde qui est à la base de ce qu'ils font, à la base de leur travail, ou bien ils ne s'en occupent pas, à condition qu'à la fin ce travail soit d'un effet agréable, c'est-à-dire apparemment bien fait... »³¹

L'incapacité/impossibilité d'être comprise n'appartient pas uniquement à l'architecture mais également à la ville : la ville ancienne ou simplement la ville du passé, la ville qui pendant des siècles a représenté concrètement la culture européenne et ses idéaux. Dans cette perspective large, il est évident que la position de Grassi à l'égard des ruines n'est qu'un cas extrême et, en tant que tel, particulièrement significatif de la situation plus générale de l'architecture, de la perte de sa capacité à exprimer une critique par le projet.

Les propos de Grassi peuvent être considérés comme excessivement pessimistes, mais force est de constater que la production contemporaine est caractérisée par l'affirmation croissante du mythe de l'efficacité, du professionnalisme, du *jamais vu*, d'une volonté d'épater le bourgeois devenue conformisme, à l'exception de celle de quelques groupes de jeunes architectes³² qui semblent vouloir recoudre les fils du discours commencé à la fin des années soixante du siècle passé.

Parler de la faculté autocritique de Grassi est certainement plus approprié que d'en souligner le pessimisme (qui pourrait également être vu comme une forme particulièrement crue de réalisme). Critique et autocritique sont en effet les deux composantes incontournables des projets et des écrits de l'architecte milanais, seuls antidotes à la *désinvolture* et à l'*inconscience*, même quand elles sont animées par une *parfaite bonne foi*. La notion du projet comme acte critique est évidente dans sa production si on est capable d'aller au-delà des commentaires simplistes qui ont toujours accompagné son travail.

L'aspect dénué de ses bâtiments et le retranchement formel qui en est à l'origine n'ont pas la prétention de se proposer en tant que paradigmes architecturaux. Ils veulent simplement communiquer le caractère provisoire et incomplet des réponses fournies par le projet et, en même temps, un choix d'appartenance : « Personnellement, j'ai immédiatement pris le parti des élémentaristes, je me suis inscrit d'office à leur groupe, j'en ai partagé l'aspiration à la rigueur, à la sobriété, à la linéarité, à la concision, à l'indispensable et à l'essentiel, y compris l'inévitable schématisme. »³³

Contrairement à ce que l'on pourrait affirmer de prime abord, il n'y a rien de péremptoire dans les projets de Grassi. Dans ses écrits théoriques comme dans les textes explicatifs qui accompagnent son travail, il souligne toujours les difficultés et les incertitudes dont le projet est le témoin irrévocable. Les expressions telles que « à mon avis » et « selon moi », plusieurs fois répétées, confirment la dimension volontairement personnelle de ses propos, sa lucide altérité à l'égard du discours dominant.

Chemin difficile, celui que Grassi a consciemment décidé de suivre : un chemin qui n'a jamais eu vocation à se rendre hégémonique mais qui, aujourd'hui, pourrait redevenir d'actualité au vu des aspects et des problèmes qu'il a toujours été capable de mettre en évidence.

Notes

¹ Bertolt Brecht, « Von allen Werken », in *Die Gedichte*, Francfort, 2000, p. 713 (traduction de l'auteur).

² Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova, 1967. Nouvelles éditions : Allemandi, Turin, 1998 et Franco Angeli, Milan, 2008.

³ Ignaci de Solà Morales, « L'intervento architettonico : i limiti dell'imitazione / The architectural intervention : the limits of imitation », in Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta / Architecture, dead language*, Quaderni di Lotus / Lotus Documents, Electa, Milan, 1988, p. 8 (traduction de l'auteur).

⁴ Giorgio Grassi avec A. Renna, et L. Fratianni, E. Guazzoni, C. Manzo, V. Pezza, « Piano di

recupero del centro storico di Teora (Avellino) » (1981). Le projet est publié in Giorgio Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, Electa, Milan, 1996, pp. 128-137, et sous le titre « Il quartiere, il castello, la chiesa, la via / Quarter, castle, church, street », *Lotus international*, n° 36, 1982, pp. 77-93.

⁵ Il s'agit d'une expression utilisée souvent en italien dont la traduction littérale en français pourrait être : où c'était, comme c'était.

⁶ « Architettura, lingua morta / Architecture, dead language », in Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta / Architecture, dead language*, op. cit., p. 134. Republié en 2000 sous le titre « Architettura, lingua morta 2 » (1988), in Giorgio Grassi, *Scritti*

scelti 1965-69, Franco Angeli, Milan, 2000, pp. 286-294.

⁷ Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Franco Angeli, Milan, 2008, pp. 12-13 (traduction de l'auteur).

⁸ Ambrogio Annoni (1882-1954), architecte, professeur et théoricien de la restauration, était favorable au maintien des monuments dans leur état, à la sauvegarde des différentes stratifications historiques et, par conséquent, contraire aux reconstructions en style.

⁹ La Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites, dite Charte de Venise, a été rédigée en 1964 à l'issue du II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments

historiques et adoptée par ICOMOS l'année suivante.

¹⁰ *Charte de Venise*, 1964, articles 9 et 12.

¹¹ «Architettura, lingua morta 2» (1988), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., p. 294.

¹² Giorgio Grassi a rédigé l'introduction aux traductions italiennes de deux livres de Ludwig Hilberseimer: *Un'idea di piano (Entfaltung einer Planungs-idee)*, 1963), Marsilio Editori, Venise, 1967 et *Architettura a Berlino negli Anni Venti (Berliner Architektur der 20^{er} Jahre)*, 1967), Franco Angeli, Milan, 1979.

¹³ Giorgio Grassi (éd.), *Das neue Frankfurt 1926-1931*, edizioni Dedalo, Bari, 1975.

¹⁴ Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milan, 1974, (*Hausbau und dergleichen*, 1916). L'introduction de Grassi, intitulée «L'architettura come mestiere», apparaît également dans les recueils Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., pp. 111-133 et dans idem, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, Pierre Mardaga éditeur, Liège, 1983, pp. 149-172.

¹⁵ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, Franco Angeli, Milan, 2008.

¹⁶ «Schinkel als Meister» (1983), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., pp. 234-238.

¹⁷ Giorgio Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, Franco Angeli, Milan, 2007.

¹⁸ Henri Focillon, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1996, p. 81. Dans ce livre, cité par Grassi à plusieurs reprises, on lit: «Chaque homme est d'abord le contemporain de lui-même et de sa génération, mais il est aussi le contem-

porain du groupe spirituel dont il fait partie.»

¹⁹ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, op. cit., p. 41.

²⁰ «Le Château d'Abbiategrosso et la question de la restauration» (1971), in Giorgio Grassi, *L'Architecture comme métier et autres écrits*, op. cit., 1988, pp. 77-83.

²¹ «Un parere sul restauro» (1989), in Giorgio Grassi, *I progetti, le opere e gli scritti*, op. cit.

²² *Ibidem*, p. 406.

²³ Giorgio Grassi, *Progetti per la città antica*, Federico Motta Editore, Milan, 1995. Le livre présente les projets suivants: restauration et réhabilitation du théâtre romain de Sagunto (1985-1993), bibliothèque publique de Groningen (1989-1992), école Carme de Abaixo à Saint-Jacques-de-Compostelle (1992-1994), projet pour la Potsdamerplatz à Berlin (1993-1997), projet de concours pour le Neues Museum (1994) également à Berlin.

²⁴ Malgré le premier prix obtenu par Grassi dans le cadre du concours, le mandat d'exécution fut attribué à David Chipperfield, après un concours sur invitation réservé aux cinq premiers classés du premier concours. Voir Hans Stimmann, «Auf den Stadtraum Bezogen», in Axel C. Rahn (éd.), «Die Museumsinsel. Generalins-tandsetzung eines Welterbes», *Architektur und Bauphysik*, n° 14, 2011, p. 5.

²⁵ «Progetti per la città antica» (1997), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., pp. 384-388.

²⁶ *Ibidem*, p. 386 (traduction de l'auteur).

²⁷ «Le Château d'Abbiategrosso et la question de la restauration» (1971), op. cit., p. 79.

²⁸ Parmi les exemples les plus significatifs et célébrés figurent la Maison du Port à Anvers (Zaha Hadid, 2016) et le Musée d'histoire militaire à Dresde (Daniel Libeskind, 2001-2011).

²⁹ *Architettura, lingua morta / Architecture, dead language*, op. cit., p. 136.

³⁰ Pier Paolo Pasolini, «Una disperata vitalità», in *Poesia in forma di rosa*, 1964; «Une vitalité désespérée», in Pier Paolo Pasolini, *Poésies 1953-1964*, Gallimard, Paris, 1980. On y lit: «La mort, ce n'est pas / de ne pas pouvoir se comprendre / mais de ne plus pouvoir être compris». La traduction proposée par l'auteur dans cet article semble plus adéquate aux propos de ce texte et plus proche de l'original: «La morte non è / nel non poter comunicare / ma nel non poter più essere compresi».

³¹ «L'architetto e il suo lavoro» (1998), in Giorgio Grassi, *Scritti scelti 1965-69*, op. cit., 2000, p. 394 (traduction de l'auteur).

³² Voir, par exemple, les architectes réunis autour de la revue *San Rocco*, dont le titre renvoie explicitement à un projet iconique du débat des années 1960 et 1970: Aldo Rossi et Giorgio Grassi, projet pour le complexe d'habitation San Rocco à Monza, 1966. Le collectif d'architectes Baukuh, fondateur de la revue, a publié un texte original sur l'architecture de Grassi: «Affinità-divergenze fra il compagno Grassi e noi. Del conseguimento della maggiore età», in Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep editori, Gênes, 2012.

³³ Giorgio Grassi, *Una vita da architetto*, op. cit., p. 41 (traduction de l'auteur).