

## Renzo Piano, un architecte à l'écoute de la ville

CLAUDIA CONFORTI

**R**enzo Piano n'est pas un « archistar », c'est un architecte. Alors que pour « l'archistar », le lieu est le « serviteur muet », et passif, de l'édifice, pour l'architecte, il est la force secrète de l'architecture à construire. Lire le lieu signifie libérer une puissance créatrice spécifique et l'insuffler au projet qui en devient partie intégrante, comme s'il avait toujours existé. Le site indiffère à l'« archistar » qui décline, de manière quasiment autistique, des variations de l'image formelle qui l'a rendu célèbre. Comme pour une publicité commerciale, la reconnaissance de sa griffe doit être immédiate. Au contraire, Renzo Piano ne répète jamais la même forme, tout comme il évite les maniérismes technologiques de l'high-tech ; chaque édifice est original et prend vie à partir d'un parcours cognitif et expressif spécifique.

Les projets de Piano ne sont pas conditionnés par des *a priori* formels, mais naissent, croissent et s'alimentent de la complexité particulière du lieu duquel ils surgissent, toujours soumis à une rigueur méthodologique et à une curiosité exploratrice. Les projets du maître génois savent absorber et moduler la lumière du lieu, aussi bien celle aveuglante du Texas (le musée De Menil à Houston, l'agrandissement du Kimbell Art Museum à Fort Worth) que celle tropicale de Nouvelle-Calédonie (le Centre culturel Tjibaou à Nouméa), celle voilée de Londres (Central St Giles et The Shard) ou encore les délicates lueurs perlées de Paris (le Centre Georges Pompidou, les immeubles d'habitation de la rue de Meaux dans le XIX<sup>e</sup> arrondissement), faisant de celles-ci un instrument expressif. En définitive, chaque édifice de Piano parle, avec une grâce imperturbable, la langue spécifique du lieu où il s'érige, sans se prêter à des mimétismes ridicules. Il en est ainsi du célèbre Centre Georges Pompidou pour l'art contemporain à Paris (1971), projeté en collaboration avec Richard Rogers et Peter Rice, l'œuvre qui a rendu Renzo Piano célèbre. Tous les éléments porteurs et les agencements sont, tel un exosquelette, relégués à l'extérieur de l'édifice qui se présente comme un simple parallélépipède, pas très différent des pavillons de fer et verre des vieilles halles érigées par Victor Baltard, détruits ou démontés pour permettre la rénovation du quartier. C'est par le clin d'œil que font les structures métalliques et colorés entourant et soutenant les étages que le Centre Pompidou a remplacé cette architecture de fer avant-gardiste du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui a fait dire aux critiques, de manière erronée, qu'il s'agissait de la quintessence du high-tech. En réalité, le formidable et insolite choix de composition – et de structure – du Centre Pompidou permet, d'une part, de libérer les étages des structures verticales afin de les rendre complètement ouverts aux installations artistiques, même très monumentales, ainsi qu'à l'exposition d'imposantes œuvres d'art contemporain. D'autre part, en



Fig. 1 – Paris, Centre Pompidou, vue de la rue de Renard.

annulant toute hiérarchie et distinction aussi bien entre les différentes façades qu'entre façade et couverture, le dispositif métallique renvoie à un imaginaire futuriste qui évoque visuellement (et seulement visuellement) les techniques expérimentées par les satellites et les sondes spatiales qui figurent alors en première page des journaux dans un contexte de compétition technologique entre les États-Unis et l'URSS. En outre, le choix d'exalter les structures extérieures par des couleurs vives, tout à fait insolites pour une ville comme Paris caractérisée par la couleur perlée de la pierre et par le gris argenté des toitures de zinc, ne peut qu'évoquer les expérimentations artistiques contemporaines, celles du Pop Art en particulier, transformant l'édifice en manifeste du musée qu'il s'apprête à accueillir. Si le fer, le verre et les couleurs évoquent en termes abstraits la mémoire des anciennes halles, achalandées et grouillantes, mémoire toutefois relue au prisme de lunettes Pop, la destruction de l'enveloppe externe produite par les pylônes, par les structures grillagées en acier et en fonte, ainsi que par les canalisations qui enserrant l'extérieur, suggère légèreté et transparence, défie allègrement le lien à la gravité qui assortit depuis plusieurs siècles le concept de construction.

Il est possible d'affirmer, sur la base de ces considérations, que les architectures de Renzo Piano sont rhétoriques, c'est-à-dire des architectures parlantes. Elles narrent, naturellement, des rela-

tions diverses et hétérogènes, mais demeurent toutes intimement liées par une méthode de projet architectural fine et subtile.

Au centre de la production exceptionnelle de Piano (une centaine de bâtiments construits) se trouve la conscience que l'architecture est une discipline à deux visages : elle est constituée d'un élément réel, mais évanescent et immatériel, qui est l'espace, et de matériaux lourds et solides tels que la pierre, la brique, l'acier. Transformer cette contradiction en un rapport dialectique harmonieux, qui semble s'affranchir du poids, tel est le défi qui parcourt l'œuvre de l'architecte génois.

Les notes personnelles, concises, de Renzo Piano livrent le souvenir d'une passion qui l'anime depuis l'enfance : le démontage des appareils techniques (des radios aux moteurs et petits appareils électroménagers) et la disposition de leurs composants selon un ordre bien personnel à partir duquel un réassemblage pouvait être entrepris. Ce procédé que Franco Albini, le maître de Piano, recommandait comme exercice de composition, annule les hiérarchies conventionnelles entre les parties et ramène la connaissance à la mutabilité des différents composants qui ne sont autres que fragments de dimensions, matériaux et couleurs divers, mais tous intrinsèquement nécessaires. La fragmentation de l'objet suggère à l'intelligence manuelle différentes possibilités de montage et d'innombrables formes potentielles d'agrégation et de disposition. Le passage d'un corps au volume géométriquement abouti à l'infinité de potentiels de ses petits fragments constitue la prémisse

de la conception de Piano. Ce processus, aussi ancien que la Genèse vise à décomposer les différents éléments pour ensuite les recomposer en une nouvelle unité : le Seigneur procède à la création en séparant la lumière des ténèbres, les eaux de la terre et ainsi de suite, pour les recomposer dans une harmonie nouvelle et inédite. Un autre aspect de la méthode conceptuelle de Piano se fonde sur l'exaltation des discontinuités des volumes et des superficies de l'architecture. Piano n'est pas un érudit mais, comme l'aurait dit Michel-Ange, « il a le compas dans l'œil ». Il sait regarder les monuments, il en saisit les proportions en un coup d'œil, en perçoit les libertés prises avec les dimensions, évalue leur harmonie constructive et les défauts de leur composition. Piano sait parfaitement combien l'architecture de la Renaissance et l'architecture baroque ont su tirer profit de la discontinuité des superficies et des volumes afin de parvenir à des réalisations extraordinaires, qui forgent l'identité des édifices : les chaînages d'angle, les corniches, les frises, les encadrements des portails, des loggias et des fenêtres sont des emphases expressives de discontinuité. Le dôme de Santa Maria del Fiore à Florence est un exemple : afin de rendre sa construction exceptionnelle et son exploit immédiatement perceptible, même à grande distance, Filippo Brunelleschi recourt, pour la calotte externe de la coupole, à un revêtement de brique d'un vermillon intense, ceci dans une ville dominée par les tons minéraux de la *pietra forte* et de la *pietra serena*. D'autre part, afin d'en exalter l'élancement légèrement pointu, il recourt aux lignes de discontinuité des arêtes en les revêtant de nervures en marbre blanc des Alpes apuanes. Il ne s'agit pas d'un choix constructif, et encore moins structurel, mais d'un choix figuratif destiné à produire une image nouvelle et indélébile.

Il convient de ne pas oublier ces principes de composition profondément ancrés dans l'histoire de l'architecture italienne, d'hier comme d'aujourd'hui, et qui sont bien connus de Piano, si l'on veut se hasarder à lire son œuvre, dans laquelle une variété surprenante d'expressions architecturales se combine avec une continuité indiscutable, qui recompose ses édifices en un univers harmonieux et reconnaissable. Le talent créateur de Piano rebondit telle une balle dans un flipper, de Paris à New York, de Tokyo à Rome, de Londres à Sidney, de Chicago à Oslo. Avec une grâce imperturbable et une légèreté allègre, Piano sème ses chefs-d'œuvre de forme et de construction sur la superficie du globe, poussé par une curiosité sans fin et par l'humilité de celui qui désire apprendre à chaque pas, savourant l'expérience et les dons de la connaissance.

Renzo Piano naquit à Gênes le 14 septembre 1937, et malgré un nomadisme professionnel évoqué plus haut, il est demeuré viscéralement lié aux côtes génoises. L'architecture de son bureau qu'il a construit à Punta Nave, sur la côte ouest génoise entre Voltri et Vesima, où une bonne partie des projets du RPBW (Renzo Piano Building Workshop) voit le jour, exprime symboliquement le caractère de l'architecte et son attachement aux collines abruptes qui tombent à pic dans la mer. L'édifice se déploie en étage suivant les terrasses modelées par des générations de paysans qui ont su exploiter les rudes pentes ligures. L'atelier de Punta Nave reprend la structure et les volumes d'une ancienne serre abandonnée, accrochée à la colline dont elle accompagne le mouvement par le verre et le bois qui cadencent ses volumes. Dans cet édifice au caractère clairement pragmatique, Piano fait dialoguer les techniques traditionnelles du bois et du verre avec l'esprit précurseur et ludique du funiculaire de verre qui le relie à la mer, « cette mer obscure / qui se meut même de nuit / et qui ne s'arrête jamais » chantée par Paolo Conte.

Piano a fait de la légendaire parcimonie génoise une vertu spécifique du projet : économie de moyens expressifs, essentialité figurative et rigueur conceptuelle. Renzo Piano a fréquenté la Faculté d'architecture de Florence et l'École polytechnique de Milan dont il est sorti diplômé en 1964 et où il a commencé à travailler avec son maître Franco Albini, l'architecte qui a offert à Gênes le spectaculaire musée de San Lorenzo et les installations muséales révolutionnaires des palais Bianco et Rosso. Au cours de ses années universitaires, Piano est attiré par l'action conceptuelle et didactique, empreinte de préoccupations sociales de Jean Prouvé dont il suit l'enseignement au Conservatoire national des arts et métiers de Paris. L'élégance sophistiquée d'Albini, qui transfigure la discontinuité constructive et les dispositifs techniques en une poésie raffinée, le pragmatisme optimiste et le plaisir du travail manuel de Prouvé, guidé par un solide engagement social, posent les bases du parcours créatif de Renzo Piano et consolident sa conscience de l'architecture comme un art civil. La formation



Fig. 2 – Londres, The Shard, en cours de construction.

morphologie contraint l'installation spatiale qui s'en trouve enrichie ; tous deux développent l'emprise comme une zone perméable, avec des espaces globaux qui instaurent une continuité entre la ville et l'édifice, qui harmonisent le collectif et la vie privée. Toutefois, si St. Giles reprend de manière fortement innovatrice un modèle d'installation urbaine très traditionnel, celui de l'*insula*, c'est-à-dire celui du pâté de maison, The Shard matérialise l'idée visionnaire de la ville verticale du premier âge de la machine, spécifiquement requis par le commanditaire, le magnat Irvine Sellar dont la fortune s'est construite dans le *swinging London* et sur le commerce des vêtements non conventionnels de Carnaby Street. Le Shard (87 étages, dont 72 de bureaux) s'érige sur un terrain hétérogène, situé sur la rive sud de la Tamise (Southwark), près du London Bridge qui pendant des siècles constitua le seul accès à la ville. Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le pont habité, avec ses boutiques et ateliers de marchands et artisans, accueillait la porte fortifiée de la ville, une église (la chapelle gothique Saint-Thomas-le-Martyr, dont la Saint Thomas Street perpétue la mémoire toponymique), un lieu destiné aux exécutions capitales, des prisons, une enceinte pour l'exposition des débiteurs condamnés au carcan. En définitive, le pont constituait une partie de la ville, habitée de façon intense, et riche d'activités tertiaires. Le Shard propose à la verticale cette partie du vieux Londres qui, pendant des siècles, prospéra sur le London Bridge et qu'on voit notamment représentée sur la gravure du topographe Anthonis van den Wingaerde (1543). Cette gravure montre, au-delà du pont, l'ancienne silhouette de Londres, rythmée par les flèches des clochers

du jeune homme trouve à Londres son aboutissement dans une ambiance collégiale et rigoureuse qui va l'accompagner toute sa vie. L'expérience acquise auprès d'Ove Arup, le fondateur d'Arup Group Limited, grande société d'ingénieurs de Londres, l'enseignement à l'Architectural Association School of Architecture où il fera la rencontre de Richard Rogers qui deviendra l'ami de toute une vie, marquent à jamais l'existence et la profession de l'architecte italien. Son succès lors du concours lancé en 1971 pour le Centre Beaubourg, grandement dû au soutien appuyé de Jean Prouvé, alors président de la commission, porta sur le devant de la scène mondiale le nom et le talent de Piano tout en fixant les coordonnées logistiques de son activité, entre la rue des Archives à Paris et le bureau de Gênes. Depuis lors, les édifices, en grande partie des musées, s'enchaînent à un rythme effréné.

L'analyse comparative des deux projets londoniens récents est instructive : ceux-ci voient le jour à la même période, autour de l'an 2000, et malgré les apparences, sont plus proches qu'on ne pourrait le croire à première vue. Tous deux ont un impact urbain très fort, requalifiant les zones environnantes qui acquièrent une nouvelle valeur collective grâce à l'intervention éditiltaire. Les deux complexes architecturaux accueillent des fonctions mixtes : bureaux, logements de luxe, hôtels, restaurants et lieux de loisirs. Ils sont tous deux situés sur des sites irréguliers dont la

pareilles à de gigantesques obélisques, que l'on associe aujourd'hui inévitablement au Shard. Et nous ne pensons pas qu'il s'agisse ici d'une coïncidence. La vue donnée par Wingaerde était très certainement connue de Renzo Piano qui, comme tout artiste, possède la vision aiguë et infaillible du prédateur : d'ailleurs, elle apparaît, bien que recadrée, dans le volume consacré au gratte-ciel londonien publié par la Fondation Piano. Il est très probable que ces gigantesques pinacles qui scandent le ciel du Londres des Tudor aient fait jaillir, dans l'imaginaire conceptuel de Renzo Piano, la silhouette effilée et pyramidale du gratte-ciel londonien. Près du pont se trouve la plus ancienne gare ferroviaire de la ville, au-dessus de laquelle se profile une partie du nouvel édifice, dont la construction, étrangère au corps de la gare, a permis de rationaliser la circulation des voyageurs dans l'édifice et de réorganiser, de manière organique, la gare routière adjacente.

Dès le premier croquis esquissé par Piano à Berlin le 30 mai 2000 au cours d'une rencontre avec Irvine Sellar, commanditaire et investisseur principal du Shard, nous voyons une silhouette pointue, une sorte d'obélisque dont les faces sont séparées les unes des autres et détachées de l'épine centrale, autour de laquelle elles semblent tournoyer en une danse mécanique surréelle. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que Piano indique sur un croquis

que la pointe découpée de la tour « doit chanter ». La tour pointue se développe autour du noyau central compact et optimisé qui en constitue le squelette porteur et accueille les ascenseurs et les canalisations. Dans le hall, le noyau central de béton est partiellement visible et revêtu de dalles en marbre blanc de Carrare, lisses et brillantes ou finement irriguées d'épais sillons verticaux, dont les faces intermédiaires, travaillées à la gradine, produisent une vibration similaire à celle des pierres sonores de Pinuccio Sciola, le sculpteur préféré de Piano, qui fait chanter les pierres de sa Sardaigne natale. Le lien avec le milieu urbain s'opère par l'intermédiaire d'un mur en briques du Yorkshire, qui sont assorties aux briques de la gare, et par une suite de marquises aux lamelles de verres de hauteurs diverses, qui ont la double fonction de ramener à l'échelle humaine la tour hyperbolique et, en même temps, d'atténuer de manière efficace les tourbillons de vent qui, d'ordinaire, naissent au pied des gratte-ciel. Pour conserver l'effet des plaques de verre détachées du noyau porteur et séparées les unes des autres, Piano mise sur l'exaltation de la discontinuité de la matière et de la perspective, la modelant comme une fracture. Ce dispositif trouve un précédent direct dans l'Aurora Place, la tour qui « s'effeuille », construite par Piano à Sydney, en Australie, en 1997.



Fig. 3 – Londres, The Shard, détail d'un des angles.



Fig. 4 – Londres, Central St. Giles, vue aérienne.

À Londres, il perfectionne sa méthode conceptuelle : il part d'une pyramide de verre dont la base est un octogone irrégulier. La stéréométrie parfaite est brisée par un cataclysme : il ne reste que des fragments. Les huit fragments récupérés ont inévitablement des formes et des dimensions diverses et leur réassemblage crée des possibilités expressives neuves et insolites, unissant les évocations du non fini avec celles, tout aussi puissantes, de la ruine réutilisée. Ces *spolia*, même reconstitués, conservent leurs formes irrégulières et leurs profils particuliers, qui ne s'harmonisent pas entre eux mais laissent bien visibles de profondes fractures, véritables failles verticales qui activent la perspective et le dispositif figuratif de l'identité visuelle de la tour. En réalité, les fractures entre les dalles cristallines de la surface externe sont un artifice constructif à la finalité figurative, que leur intelligence et efficacité font assimiler aux artifices visuels du baroque romain. La discontinuité visible entre les dalles, ou entre les parties, trouble la géométrie, multiplie les perspectives et rend incompréhensible la véritable stéréométrie du pinacle, configurant une silhouette pyramidale régulière, dynamique et trompeuse, qui se modifie en fonction du point de vue. En réalité, la discontinuité entre les plaques de revêtement est elle aussi trompeuse : les huit « éclats » de verre sont soudés les uns aux autres par de robustes armures métalliques et vitrées, de forme concave et fortement en retrait des arêtes des « éclats » qui, en débordant, les dissimule totalement. En fait, nous nous trouvons face au renversement de l'artifice adopté par Filippo Brunelleschi afin de rendre visible, à distance, la parfaite et hardie stéréométrie amplifiante de sa coupole, là où la discontinuité entre chaque arête est mise en évidence par un éperon de marbre résolument convexe et en saillie. The Shard est, par contre, formé selon une géométrie irrégulière et changeante, qui veut apparaître comme simple, effilée et parfaite comme un obélisque de verre : c'est pourquoi de profondes failles sont dissimulées entre les parties grâce à un artifice constructif qui creuse les angles en ces points, pour mettre en scène la perception d'une image archétypale, et sortie d'un conte de fées, qui danse sur l'horizon de la ville.

Central St Giles offre plus de 39 000 m<sup>2</sup> de bureaux, onze unités de commerces et de restaurants, 109 appartements (dont 53 subventionnés). Dans ce projet, il s'agit également d'un édifice à cour centrale qui se développe le long du périmètre irrégulier d'un pâté de maison. Le processus créatif se poursuit avec l'éclatement virtuel du volume compact et la recomposition des fragments autour d'une grande cour de 200 m<sup>2</sup>, où se concentrent toutes les activités publiques. Avec ses cafés et ses restaurants, cette « piazza » est destinée à créer de la vie sociale, renforçant ainsi l'identité urbaine du lieu. Les fragments sont des blocs de hauteur et de largeur diverses s'accordant avec la variété d'éminence du bâti sur ce secteur situé derrière la New Oxford Street. Les blocs trouvent leur continuité dans la partie vitrée ceignant la base de l'édifice qui, sur près de six mètres de haut, garantit une transparence constante entre les trottoirs des rues avoisinantes et la « piazza » située au cœur du bloc, ombragée par un arbre de quelque 20 mètres de haut. Cinq parcours convergent vers elle, assurant la totale perméabilité entre l'espace public externe et celui, également public mais protégé, de la « piazza ». Le complexe se distingue par le chromatisme singulier des façades, constitué par l'assemblage de panneaux de céramique resplendissants (de production allemande, ils avaient déjà été employés par Piano sur la Potsdamer Platz à Berlin) aux couleurs éclatantes : rouge, orange, jaune, vert et gris perle. La cour intérieure est, par contre, recouverte de panneaux de céramique d'un gris très clair qui nimbe la lumière. Les tonalités resplendissantes et fortes du revêtement céramique constituent l'hommage de Piano à la période londonienne de sa jeunesse, lorsque la capitale britannique s'était brusquement libérée de « l'anthracite compassé » pour exploser dans les mini-jupes effrontées de Mary Quant, dans les maquillages exubérants et hauts en couleurs de Twiggy, et dans le chromatisme visionnaire et déchaîné de *Yellow Submarine*. En définitive, Central St Giles est l'idéogramme urbain synthétique d'une époque joyeuse et excentrique du Londres qui transforma la musique et les mœurs de la vie des jeunes du monde entier dont le jeune Renzo Piano a fait partie.

*Claudia Conforti est professeur titulaire d'Histoire de l'architecture dans le département Ingénierie de l'entreprise à l'université de Rome "Tor Vergata". Elle est membre de l'Accademia Nazionale di San Luca depuis 1998. C. Conforti étudie l'architecture moderne et contemporaine à laquelle elle a dédié divers essais et ouvrages dont : Giorgio Vasari architetto (Electa 1993), La città del tardo Rinascimento (Laterza 2005), Giovanni Michelucci 1891-1990 (Electa 2006), Richard Meier (Motta Architettura 2009). Elle a été co-commissaire de l'exposition et de son catalogue Vasari, gli Uffizi e il Duca (Polo Museale Firenze-Giunti 2011) et de l'exposition Vasari e gli Uffizi à l'Institut culturel italien de Tokyo (sept. 2011). Elle a dirigé, avec Richard J. Tuttle, l'ouvrage Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento (Electa Milano 2001). Elle est membre du comité de rédaction des revues Casabella, Rassegna dell'architettura e urbanistica, et Città e Storia et a été consultante du MiBAC (ministère des Biens et des Activités culturelles) pour le projet visant à instaurer des directives de mise en sécurité des Offices.*

\* Ce texte est tiré de la conférence *L'ascolto del luogo: Renzo Piano a Londra* qui eut lieu le 23 septembre 2013 à l'Institut culturel italien de Londres.

### **Résumé**

L'idée selon laquelle le lieu est, pour l'architecte, la force vitale de l'édifice et que déchiffrer le lieu signifie en dégager la puissance créative et l'insuffler au projet, est à la base de la méthode d'élaboration des projets que le génois Renzo Piano a expérimentés et affinés dans les endroits les plus divers de la planète. Ainsi Central Saint Giles et The Shard London Bridge matérialisent de manière explicite l'exceptionnelle subtilité qui guide l'architecte dans l'écoute de voix, d'histoires, de couleurs, de parfums, d'émotions que Londres condense et exhale. Ce texte, tiré d'une conférence, offre une lecture rapprochée de ces deux œuvres si différentes, aussi insolites que splendides, les replaçant au sein de la prodigalité créatrice d'un demi-siècle de projets de Piano, sénateur à vie de la République italienne.

### **Riassunto**

L'idea per cui il luogo è, per l'architetto, la forza vitale dell'edificio e che decifrare il luogo significa sprigionare la potenza creativa e infonderla al progetto è alla base del metodo progettuale che il genovese Renzo Piano ha sperimentato e affinato nei luoghi più diversi del pianeta. Il Central Saint Giles e il Shard London Bridge materializzano in termini espliciti l'eccezionale sottigliezza dell'architetto alle tante voci, storie, colori, profumi, emozioni que Londra addensa e traspira. Il testo, tratto da una conferenza, affronta la lettura ravvicinata di queste due opere tanto diverse, quanto insolite e leggiadre, rapportandole alla prodigalità creativa del mezzo secolo di progettazione di Piano, senatore a vita della Repubblica Italiana.