



Sistema disequilibrante, il Commutatore, 1970, Modello di Comprensione

Entretien avec Ugo La Pietra

Responsable du projet de recherche

Global Tools, aujourd'hui

Nathalie Bruyère,
designer et professeur à l'isdaT beaux-arts

Entretiens

Luisa Castiglioni

Réalisation

Dimitri Robert

Traduction

Mariucca Penacchio Bruyère

Production et édition

isdaT beaux-arts

Professeurs associés

Michel Gary, Sandra Lorenzi, Hanika Perez

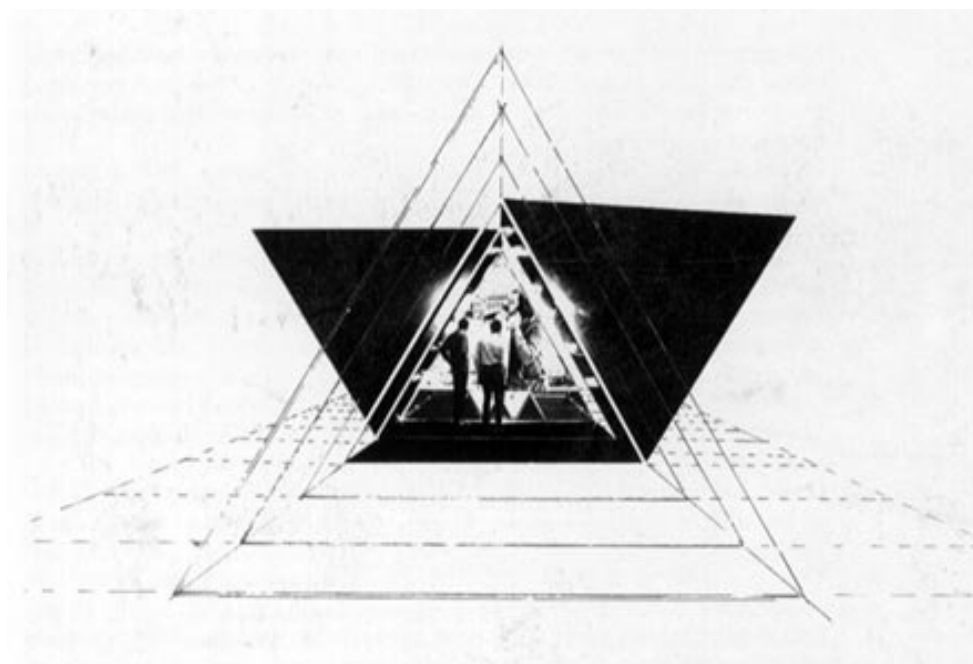
Designers associés

Claudia Raimondo

Étudiants associés

Charlie Aubry, Cathy Aristil, Caroline Blin,
Pauline Contant, Elisabeth l'Eveillée,
Vincent Fortin, Coralie Gourguechon,
Cécile Laporte, Aliénor Martineau,
Mathilde Mouysset, Camille Platevoet,
Quentin Richard.

entretien avec Ugo La Pietra



Sistema disequilibrante, La casa telematica, ambiente realizzato al Museum of Modern Art di New York, 1972

Luisa Castiglioni — Quels sont les points fondamentaux qui ont été soumis à la discussion à l'origine de *Global Tools* ?

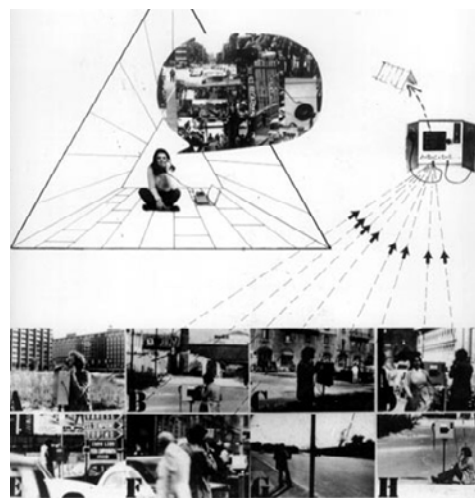
Ugo La Pietra — En 1972, le premier était issu de la crise de l'époque (elle était moins profonde que celle d'aujourd'hui, mais elle engendrait des tensions et posait la nécessité de s'unir pour être plus forts). L'agrégation des personnes naît de ce besoin qui apparaît encore de nos jours. Dans ce groupe, il y avait une forte volonté de retrouver et de redécouvrir la culture du « savoir faire » et du faire par soi-même. Cette question nous concerne encore maintenant. Déjà, en 1972-73, on ressentait la perte progressive de cette valeur et, comme moi, d'autres personnes conduisaient des recherches dans les banlieues pour comprendre comment les personnes qui allaient y habiter reconstruisaient des petites structures pour produire ou réaliser par elles-mêmes ce dont elles avaient besoin, comme par exemple des jardins ouvriers ou des petites structures architecturales.

Dans le groupe « Superstudio », ils s'étaient déguisés en paysans pour effectuer des recherches sur la culture paysanne où le faire soi-même est très développé. Riccardo Dalisi, dans le quartier « Traiano », développait des activités manuelles pour construire des structures imaginaires improvisées et spontanées. La nécessité de se regrouper et la redécouverte de

cette culture, sont les deux éléments qui permettent de comprendre l'action de *Global Tools* à l'époque. Aujourd'hui, il serait très difficile de repenser la même action mais à ce moment nos disciplines avaient perdu leurs spécificités, l'architecture ne signifiait pas nécessairement construction, l'art n'évoquait pas nécessairement le tableau. Il y avait donc un contexte qui favorisait la création dans le groupe, en son sein on retrouvait des designers, des architectes, des artistes : Franco Vaccari, artiste déjà connu dans le monde de la photographie et de l'art, et aussi Luciano Fabro. On peut donc conclure en disant que les éléments fondamentaux qui ont joué dans la création de *Global Tools* sont au nombre de trois : l'interdisciplinarité, la culture du « savoir faire » et du faire par soi-même, et la capacité à se regrouper dans un moment de crise historique.

L.C. — Il y avait des grandes différences entre vous, quelle était la nature des échanges à l'intérieur du groupe ?

U.L.P. — Avec une grande tranquillité et sérénité, je peux dire qu'il n'y a jamais eu de conflits entre nous. À partir du moment où nous avons défini notre manifeste, créé des ateliers (puisque notre but était celui de prendre en compte la pratique) et défini des groupes de travail avec des personnes et des thématiques précises, chacun a choisi son parcours : sur la théorie, sur la communication, sur le corps,



Sistema disequilibrante, "Cicerone elettronico", strumento di accumulo di informazioni a l'interno dell'ambiente urbano, con scambio all'interno dello spazio privato, 1972

sur la construction. Il y a eu différents groupes, et chacun a développé suffisamment son sujet. Pour ce qui concerne la théorie, les développements ont été limités, mais pour ce qui concerne le corps et la communication, il y a eu des développements plus importants. Par la suite, le travail s'est arrêté rapidement, puisque dans la deuxième période des années 70 la situation a changé rapidement.

L.C. — Le morcellement des thématiques et des groupes a peut-être contribué à arrêter son évolution ?

U.L.P. — Non, il y a des raisons qui sont liées à l'histoire et au contexte de ces années là. À Milan, dans cette période, il n'y avait pas seulement ce mouvement et ce groupe, il y en avait 45 : centres sociaux, maisons occupées, cercles des jeunes, etc. Notre fabrique de la communication s'était installée dans une église occupée, il y a eu la coopérative Maroncelli, etc. Cela eut lieu au début des années 70 au moment de la crise, mais peu après, les choses ont changé, on peut le constater en observant le parcours des personnes qui ont fait partie du mouvement, ce qui donne un cadre historique à cette évolution. Chacun a trouvé son insertion dans le monde du travail, certains sont devenus des professeurs à l'Académie, il ne s'agissait plus des jeunes professionnels de 30 ans. Dans les années 68-69-70, il y avait une grande effervescence. À titre d'exemple, il suffit de savoir qu'en 72 la Triennale de Milan a demandé à Sottsass de s'occuper de la section design. Ettore Sottsass, en pleine crise contre la société de consommation, après sa participation

entretien avec Ugo La Pietra

à notre mouvement, a demandé au groupe qui devait réaliser cette section de ne prévoir aucun objet à exposer. Nous avons réalisé cette Triennale en ne programmant que des films, ça été pour moi l'occasion de réaliser mon premier beau film, imprégné de cette orientation qui était encore très forte. Mais par la suite, chacun s'est intégré dans son propre parcours professionnel. Cette évolution concerne non seulement les membres de Global Tools, mais tous les autres groupes dont j'ai parlé.

Dans la deuxième moitié des années 70, le système s'est remis à fonctionner complètement, et s'est créée une réaction qu'on a appelée postmoderne, avantgardiste. Et, ainsi, toutes les tensions se sont dissoutes. En tout cas, l'évolution a été fluide, à preuve, je conserve un document, qui date de 76 et que je conserve précieusement : il présente le programme d'une école qui devait s'ouvrir à Venise dans le Palais Fortuny. Mendini, Sottsass, Branzi et Pesci participaient à ce projet avec moi. Dans ce programme, on retrouve les thématiques que nous avons développées à Global Tools. À la fin des années 70, le contexte se modifie.

L.C. — Les thématiques des ateliers ont-elles eu par la suite un impact dans ta vie professionnelle et dans la réalité italienne, ou n'ont-elles été qu'une parenthèse ?

U.L.P. — Il suffirait de voir, par la suite, l'activité professionnelle de quelques personnes, comme par exemple A. Branzi. Dans la deuxième moitié des années 70, il devient consultant d'entreprise et il débute une recherche sur la décoration. D'autres, comme moi et Vaccari, continuent le travail sur la communication dans la même direction. Il y a donc eu un développement de ces thématiques, et tous ont abordé le thème de la professionnalisation, je cite encore à ce propos A. Branzi, consultant dans une grande entreprise Montefibre qui a donné sa contribution à ce sujet. On retrouve ainsi une continuité par rapport à la recherche entreprise auparavant.

Plus tardivement, à la fin des années 70, on retrouve encore reprises ces thématiques avec Franco Guerriero, une personne géniale, intelligente, aventureuse, qui décide de créer Alchimia. Il cherche, dans cette expérience, à s'accrocher à celle entamée par les radicaux. Dans les années 78-79, il consulte Branzi, Sottsass et moi-même pour une série de projets, et fin 79 il décide de se rapprocher de Mendini puisque celui-ci prend à ce moment

la direction de *Domus*. C'est pour lui une occasion importante de poursuivre son expérience sur la communication en lui donnant une amplitude plus importante.

L.C. — Les autres sujets que j'aimerais pouvoir aborder sont : l'artisanat, la pédagogie et la communication. Pour la communication, tu as été un des protagonistes de l'atelier qui traitait ce sujet dans le cadre de Global Tools.

U.L.P. — Au sujet de l'artisanat, le discours est très vaste. On peut commencer par une expérience qui a marqué l'évolution de mon approche. Au début des années 80, je découvre par l'intermédiaire de la Federlegno que pour 70% le mobilier est produit dans un style bien identifié ; baroque, liberty, etc. Il s'agit d'une production que le monde du design méprisait puisqu'il considérait ceux qui reproduisaient des meubles du passé comme des faussaires. Dans la culture du « savoir faire », cette activité était numériquement très importante, tout en étant souterraine dans le vrai sens du terme, et ceci parce que dans les foires et les expositions de mobilier, ces producteurs, quand ils étaient acceptés, exposaient dans des locaux souterrains. Les revues de design n'acceptaient pas la publicité de ces entreprises. Mais ces entreprises avaient conservé la culture du travail du bois, de la céramique, du verre.

À cette occasion, j'ai réalisé un film pour la Federlegno dont le but était de montrer la différence entre un musicien et un artisan : alors que l'on considère qu'un musicien, en jouant la musique du XVIII^e siècle, diffuse une culture, un artisan, lui, n'est considéré que comme un faussaire en reproduisant les meubles de la même époque. Dans cette période, la culture italienne, issue du monde industriel, ignorait ou méprisait l'artisanat qui reproduisait les œuvres classiques. Au moment où j'ai dû assumer le rôle de consultant pour une foire de meuble de style classique qui s'ouvrait à Vérone, j'ai pensé utiliser cette expérience pour essayer de créer des relations entre deux entités productives. D'une part ces artisans méprisés, qui n'avaient jamais eu l'occasion de rencontrer ceux qui faisaient des projets, et d'autre part ceux qui en faisaient, mais ne connaissaient pas les artisans qui travaillent les matériaux puisque dans l'industrie on ne se posait pas la question de savoir comment on transforme la matière. À l'époque j'étais étudiant, aujourd'hui je suis enseignant et depuis 60 ans je demande à mes étudiants



Artigianato tra arte e design

« un professeur d'architecture ou de design vous a-t-il parfois proposé des visites sur les chantiers ? — Jamais ». Je dis ceci pour faire comprendre qu'en Italie nous avons un problème qu'on ne retrouve pas dans d'autres pays. Nous avons méconnu, méprisé, annulé la culture « du savoir faire ». La réforme de l'instruction publique, dite réforme « Gentile », réalisée pendant la période fasciste, a commencé à déplacer l'axe de l'enseignement vers la culture humaniste, elle a donc occulté la culture du « savoir faire ». Cette occultation se manifeste aujourd'hui comme une perte grave qui ne peut plus être rattrapée. En effet, si l'on rentre dans un magasin italien qui propose des objets qui ont un style et une qualité, le commerçant vous dira : « celui-ci est un bel objet, celui-ci est amusant, et cet autre est spectaculaire ». Personne ne vous dira : « Vous voyez cette céramique avec un filet en or, cela signifie qu'il a fallu trois feux pour la réaliser, et cet objet, ce n'est pas du verre mais du cristal puisque il y a une incision, et cet autre, vu sa faible épaisseur, c'est une porcelaine et non une céramique », etc. La culture des matériaux et la culture du « savoir faire » n'est plus partagée, ni par le commerçant ni par l'acheteur.

Cette totale ignorance qui a pris racine dans la formation scolaire et universitaire a complètement rayé ces savoirs jusqu'à effacer le dernier élément qui avait survécu : la réforme dans les instituts d'art l'année

entretien avec Ugo La Pietra



La Casa Telematica, 1982

dernière a diminué drastiquement les heures d'atelier. Ces ateliers sont donc presque abolis. Il n'y a plus personne qui cultive même par plaisir, ce type d'expérience pour maintenir les « savoir faire ». Nous savons tous que dans d'autres pays européens l'approche est différente, puisque depuis toujours on cultive et on soigne des champs disciplinaires intermédiaires à la lisière entre l'art et l'industrie. Certains appellent cet espace « craft », il s'agit, en effet d'une activité qui ne recouvre ni le dessin industriel, ni l'art, mais se fraye un chemin entre les deux, fait des projets et des petites séries avec des productions limitées d'une grande valeur. Le monde du design a complètement méprisé cet espace.

Voici, en bref, l'histoire que nous permet de comprendre la situation dans laquelle nous nous retrouvons en Italie — culturellement nous sommes très appauvris par cette perte. Tout ce que j'ai cherché à faire au cours de ces années, depuis les années 80 jusqu'à aujourd'hui, avait pour but de

revaloriser cet espace. J'ai voyagé dans toute l'Italie pour organiser des expositions, des collections d'objets, faire des livres, des catalogues, des revues (j'ai dirigé aussi quatre revues), enfin, j'ai fait tout mon possible dans ce but, à tel point qu'aujourd'hui on me connaît comme le « maniaque des arts et de l'artisanat ». J'étais bien choisi pour intervenir dans ce monde qu'on peut appeler « archaïque ». Jusqu'en 1982, j'étais connu en tant qu'« architecte de l'art et de la technologie ». J'avais fait « La maison télématique » et je véhiculais une autre image, j'abordais donc sereinement ces réalités enfuies. Par la suite, je suis devenu celui qui a fait émerger cette réalité, mais mon effort n'a pas récolté le succès et cette activité a été peu à peu engloutie ces 30 dernières années. Il ne suffisait pas d'avoir un projet pour la faire émerger avec ses aspects productifs, économiques, culturels, il fallait encore la soutenir par la communication et la vente puisqu'il s'agit d'un système productif. Les régions, les provinces ne sont pas

intervenues, et donc ces petites entreprises seules n'ont pas résisté. C'est pour cela que nous avons beaucoup perdu. Beaucoup de réalités existantes pouvaient être valorisées, ce qui m'a le plus impressionné ce sont les écoles et les institutions publiques. Par exemple, à Faenza, il y a un musée de la céramique et il y a deux écoles de spécialisation en céramique, ils n'ont jamais réussi à créer un système d'échanges. Les petits artisans ont fermé boutique, ils auraient pu devenir des ateliers pour les étudiants en établissant des accords avec les écoles. Quand j'étais enseignant à l'école de Brera à Milan, il n'y avait pas d'ateliers (il n'y avait ni l'espace ni les moyens financiers pour les créer), alors j'établissais des contrats avec des professeurs qui avaient des ateliers et j'envoyais les étudiants chez eux pour expérimenter la fusion du bronze, le plâtre etc. On aurait pu faire beaucoup plus.

Maintenant, on perçoit, dans les jeunes générations, une recherche de « savoir faire » qui grandit, malgré les carences que j'ai décrites. Les jeunes se sont laissés séduire par les expériences d'autres pays européens. Depuis 15-20 ans, notre réalité productive a décliné, dans notre secteur la crise ne date pas d'aujourd'hui. Les pays européens ont profité de cette absence de dynamisme pour imposer leur présence, comme par exemple les Pays-Bas et leurs écoles de design. Ce n'est pas notre façon de faire du design, mais eux ont des ateliers, des expériences, des matériaux. Ils nous ont amené leurs expériences et ils ont fait comprendre aux jeunes générations qu'on peut créer quelque chose sans passer nécessairement par l'industrie qui rétribue les projets des designers par royalties. Dans divers pays d'Europe, il y a des personnes qui font trois chaises par an sans que personne ne les méprise. Ils se passionnent pour une culture du « savoir faire » que nous avons perdue. Cet approche nous a permis de retrouver une perspective, cependant notre problème perdure, nous n'avons pas de musées, d'institutions, pas d'écoles avec des ateliers, pas de collectionneurs, ni de galeries. Il n'y a pas en Italie une galerie de céramique contemporaine, nous aurions envie de l'avoir. Il y a eu beaucoup d'artisans artistes en Italie, souvent très doués, ils ont toujours eu une vie infâme. Je pourrais citer des dizaines de noms d'artisans et d'artistes qui n'ont pas eu la possibilité de survivre. Aujourd'hui, les jeunes disent qu'ils peuvent faire de l'autoproduction, mais ils ne savent pas ce dont il s'agit, en effet il s'agit de faire

entretien avec Ugo La Pietra

un projet, de réaliser un produit, de communiquer et de vendre. Tout ceci n'est pas si facile, les formes de la communication et de la vente dans ce scénario, sont à inventer. Spontanément, on répond qu'il y a internet et que par ce moyen on peut acheter et vendre. Certes il existe cette possibilité, mais la culture du « savoir faire » est légèrement différente de ce qui est revendiqué ici. En effet, plusieurs jeunes nous disent : aujourd'hui une haute technologie a créé des machines qui nous permettent de faire ce qu'autrefois faisait l'artisan. Ce qui veut dire que les objets qu'on peut réaliser ainsi, peuvent l'être dans tout lieu : à Milan, au Caire, aux Philippines.



Genius loci, «Souvenir di Vietri sul Mare», realizzato da Ceramiche Francesco Raimondi

Dans cette approche, on abandonne la conception d'une culture qui voudrait, devrait et pourrait être associée à ce que j'appelle le « design territorial », liée à la réalité du territoire, qui peut se distinguer d'une réalité économique, et d'un système malheureux comme celui des grandes entreprises type FIAT qui peut faire construire des automobiles à l'étranger avec des ouvriers sans qualification, et qui n'ont qu'à pousser des boutons, puisque l'important c'est de peu les payer. Au contraire, celui qui réalise des objets a mûri son projet et acquis des « savoir faire » qui vont donner à cet objet une valeur particulière que personne ne peut lui ôter.

Comment acquiert-on cette valeur ? Avec le temps. Comment devient-on un bon musicien ? De la même façon, en Italie, il n'y a pas si longtemps chacun savait faire quelque chose, chanter, jouer d'un instrument. Dans ma famille, mes grands parents La Pietra, on les appelait « dring

dring » puisqu'ils jouaient de la mandoline, ils étaient donc connus comme des personnes dont la valeur était liée à la culture du « savoir faire ». En Italie, nous avons des Académies de musique et d'art qui ont rayonné en Europe. Aujourd'hui, aux États-Unis, on donne à tous les écoliers un instrument et à 16 ans ils savent en jouer. Chez nous, « le savoir faire » dans la musique et dans l'art n'est plus cultivé. Et les choses qu'on a perdues sont difficiles à récupérer, une nouvelle génération tente de le faire mais ça sera difficile. Nous nous émerveillons face à un artisan qui sait tourner un vase en céramique, sans nous rendre compte que pour acquérir cette habileté il lui a fallu 20 ans. De même, quand on entend jouer un musicien, on ne peut pas comprendre tout de suite que pour acquérir cette aisance avec son instrument, il lui a fallu aussi 20 ans.

La culture du « savoir faire » se construit avec passion, travail et exercice au cours d'une longue expérience, dans un territoire fertile qui aujourd'hui s'est appauvri puisqu'il y a carence des moyens et des savoirs. Par exemple, si je fais admirer une mosaïque, personne ne se rend véritablement compte de la valeur de celle-ci. On apprécie sa beauté, mais personne ne sait qu'une mosaïque, même petite, peut valoir des millions pour le travail et le « savoir faire » incorporés. On ne voit pas le rapport entre les matériaux employés, le travail et le coût et l'on ne peut pas apprécier sa valeur.

Autre exemple : une céramique qui coûte 100€ a déjà un prix élevé pour le vendeur d'articles ménagers, il ne voit pas la différence entre un objet fait main qui représente un savoir faire particulier dans un lieu, une tradition et un objet manufacturé. Au Japon, un bol peut valoir 40 ou 50 000€, personne ne s'en étonne puisque l'on sait reconnaître la marque d'une famille qui fait ce travail depuis 2000 ans, ce travail incorporé qui donne à ce bol une valeur toute particulière qui ne peut pas être comparée avec celle d'un bol produit en série et vendu à 3€. Avoir la capacité de reconnaître la valeur intrinsèque d'un objet, voilà notre problème fondamental.

L.C. — Au sujet de Global Tools, je souhaiterais approfondir l'aspect pédagogique, puisqu'à cette époque vous vous êtes proclamés « la première contre école d'architecture et de nonarchitecture ». J'aimerais comprendre quelle était la situation au moment de son lancement et savoir qui en a recueilli les fruits.

U.L.P. — C'était une école toute particulière conçue autour d'ateliers, et bien différente de l'école qu'on connaît normalement. On considérerait que l'on pouvait accéder à ces ateliers sans préparation particulière, vu que la culture du « savoir faire » n'avait pas évolué dans la pédagogie de l'école classique. Le seul lieu où on entretenait cette forme d'apprentissage était l'Institut d'Art qui formait des « garçons de boutique ? ». L'idée de créer des ateliers pour acquérir des « savoir faire » était une nouveauté. Cette école fonctionnait selon des images très archaïques et simplifiées. Et j'ai la conviction que A. Branzi partageait la même vision. Il s'agissait de faire comme ces groupes de dames qui se rencontrent le vendredi pour réaliser ensemble des objets qui seront ensuite présentés dans une école. L'Angleterre fourmille de ces expériences, dans chaque quartier on trouve des personnes qui réalisent ensemble des objets et les vendent. Elles réalisent ainsi des échanges et entretiennent des activités comme la cuisine, la couture, etc. Ce sont des activités typiques dans la société anglosaxonne. Chez nous, ces formes d'échanges de savoirs nous les retrouvons dans des temps plus anciens, quand les femmes bavardaient assises devant leur porte tout en faisant de la couture et de la broderie.

Créer des ateliers pour proposer des lieux de recherche et d'échange c'était la proposition pédagogique qui s'inspirait de ces anciennes transmissions de savoirs. Mais dans les faits, ces ateliers n'existent plus, et on peut même dire qu'ils n'ont jamais existé. L'autre jour, en remettant aux étudiants leurs premières études, j'observais qu'elles étaient toutes très bien écrites et très bien exécutées. J'en étais horrifié, je leur disais : comment faites-vous pour réaliser ces travaux sans passer, dans votre recherche, par une phase informelle qui laisse ses traces dans un atelier (restent des esquisses, sur la table, par terre, qui ne sont que des ébauches de projets et que l'on peut reprendre par la suite). Cette phase est inconnue, l'étudiant remet au professeur un travail bien terminé pour faire bonne figure, mais c'est un travail qui est figé, qui ne rend pas compte de sa recherche. À l'école, la recherche n'est même pas abordée dans sa dimension psychologique et mentale. Pendant l'année où je donnais des cours à l'Académie d'Arts Appliquées, nous avons participé, avec toutes les écoles de design italiennes et étrangères, au Salon Satellite, qui se tient pendant le Salon du meuble à Milan. En

entretien avec Ugo La Pietra

général, les écoles exposent des projets et des prototypes finis. Presque toutes les propositions visent l'industrie, qui pourrait se décider à choisir parmi ceux-ci celui qui va être produit à grande échelle. Dans notre petit pavillon où j'ai amené mes étudiants, nous n'avons pas présenté d'objets finis à vendre mais seulement la recherche. Mes étudiants, en se comparant aux autres étudiants, se sont sentis diminués et humiliés ; ils n'ont pas compris que c'est la recherche d'une école que nous portions à l'attention des visiteurs et non un pseudo professionnalisme ou la promotion d'un métier. Voilà ce qu'est pour moi un atelier. L'atelier permet aussi d'exprimer sa propre créativité qui est souvent laissée de côté dans les écoles de design et d'architecture à cause d'autres impératifs. Souvent on m'a appelé pour dispenser des cours sous contrat parce qu'un sponsor, une entreprise payait le cours pour pouvoir promouvoir, par exemple, un frigidaire. L'étudiant est, ainsi, déjà inséré dans la production, il n'est pas dans la dimension de la recherche, on le canalise vers un objectif déterminé. On ne lui donne pas le temps d'expérimenter.

L.C. — L'autre aspect que je souhaite aborder avec toi est celui de la communication. Dans le rapport du groupe de travail sur la communication de *Global Tools* en 1972, vous avez écrit cette phrase qui est encore d'actualité : « Celui qui vise la communication, utilise ses propres expériences en prenant des risques : perdre son identité en se vidant lentement et progressivement, en se rendant disponible pour se laisser voir par autrui, en bref, perdre et échanger quelque chose de lui-même dans l'échange avec ses semblables. À l'opposé, celui qui cherche toujours à donner un essor à l'image qu'il a de lui-même en conservant intacte son identité, tout en traversant une série d'expériences pour accumuler des informations, des notions dans le but d'augmenter son prestige dans le groupe auquel il appartient, ou dans la société dans laquelle il vit et il travaille, n'est sûrement pas dans une disposition de disponibilité pour communiquer et avoir un échange véritable d'expériences avec ses semblables ».

U.L.P. — C'est le sens que nous donnions à la communication et que nous nous sommes représenté à travers l'expérience du voyage qui peut offrir l'occasion de perdre sa propre identité. Aujourd'hui, le voyage organisé est construit comme notre société qui cherche à maintenir notre identité en évitant de la perdre

ou de la transformer. Par conséquent elle organise notre façon de vivre et notre façon d'habiter. Les moments de liberté qui représentent, expriment nos expériences, n'existent pas. J'ai utilisé « la dérive » comme une métaphore, mais aussi comme suggestion pratique pour un exercice simple : partir du centre d'une ville pour aller vers la banlieue sans organisation ni but précis et sans un sou en poche en observant ce qui arrive. C'est une façon de



Libreria «uno sull'altro», produzione Poggi, Pavia, 1968

sortir des cadres organisés par la société. L'enseignement que j'ai tiré de ces expériences, je l'ai fait mien et je l'ai utilisé pour les autres. Notre problème est le suivant : nous avons besoin d'une plus grande liberté de pensée, de création, pour réaliser des choses sans être cadrés chaque fois. Dans ce but, l'expérience de la communication est celle qui nous convient le mieux. Certes, aujourd'hui, avec le système d'internet nous avons l'impression d'avoir été libérés des oppositions qui sont contenues dans la phrase que tu as citée. Par ailleurs, la maison télématique de New-York, que j'avais réalisée auparavant, cherchait à donner à des personnes éloignées la possibilité de communiquer : personnes privées et personnes publiques de la banlieue et du centre.

Cependant il n'y pas encore une véritable communication à ces niveaux. Il y a un mur entre l'espace public et l'espace privé, une grande barrière entre le centre et la banlieue et quand nous parcourons le chemin du centre à la banlieue nous nous apercevons qu'il y a deux mondes qui vivent séparés, la communication est encore à construire. Internet donne le sentiment d'être dans une situation d'égalité, mais

dans les faits il y a des supra-structures qui empêchent d'établir la communication. Une personne qui vit en banlieue pouvait déjà communiquer, par téléphone, avec une autre qui vit en centre ville, mais ces deux mondes ont toujours été séparés même si le téléphone pouvait les relier. Ces moyens ne sont pas suffisants puisqu'on construit sans cesse des barrières. Si je construis une tour pour réaliser des logements il est évident que des personnes iront y habiter, mais ils sortiront de leur logement et ils établiront de nouvelles relations, ce qui nous manque c'est une perception plus dynamique de la société. En ce qui me concerne, j'ai résolu le problème de mon habitat en m'établissant dans un appartement avec mon atelier et mon logement à côté, et quand je sors je me trouve dans un quartier occupé par 35 000 chinois qui font du commerce en gros. Ce n'est pas une ville chinoise, mais un espace commercial semblable au port d'Hambourg où tous les petits commerçants et les vendeurs ambulants d'Italie viennent s'approvisionner, pas d'une paire de chaussettes mais de dix ballots de chaussettes. Cette réalité autour de mon logement m'empêche de penser que ma vie puisse se développer au delà de la porte de mon appartement. Même dans les centres historiques de nos villes on ne vit plus, puisque depuis plusieurs années les banques se sont installées et ont fait fuir les habitants. Vivre dans une ville, en milieu urbain, c'est satisfaisant quand l'on rencontre une complexité d'activités, de situations et non seulement des marchands ou des banquiers. Le terme « urbain » désigne un lieu où se déploie la complexité et la richesse : de la culture, de l'information, du spectacle, du jeu, du sexe, de la religion, etc., et pas uniquement une seule activité.

L.C. — Tu vis ici depuis longtemps ? Tu t'es installé avant les chinois ?

U.L.P. — Ce quartier était, avant l'arrivée des chinois, un quartier d'artisans, d'artistes. Nous étions, auparavant installés dans le quartier de Brera qui était aussi un quartier d'artisans, d'artistes. Il a fallu trente années de batailles contre la transformation de ce quartier historique. Nous en avons retardé la transformation. Aujourd'hui, il a perdu ses caractéristiques. Par la suite, nous nous sommes installés ici. Après quelques années, les chinois ont acheté beaucoup de locaux, de magasins et ils ont transformé ce quartier. Ce n'est pas une petite ville chinoise, mais un lieu d'approvisionnement pour commerçants et détaillants. Aussi incroyable que cela puisse paraître, il n'y

entretien avec Ugo La Pietra

a pas de hangars ou de lieux suffisamment importants pour stocker la marchandise, mais de petites boutiques de 30 ou 50 m² qui se vident et se remplissent deux ou trois fois par jour après la visite des commerçants qui viennent acheter dix ballots de chaussettes. Ainsi chaque jour, dans tout le quartier, ces chinois circulent avec des charriots pour réapprovisionner leurs magasins.

L.C. — Tu es le seul à avoir survécu dans ce quartier ?

U.L.P. — J'ai survécu parce que j'ai travaillé dernièrement sur ce sujet. Cependant, les gens ne comprennent pas la portée de ce phénomène. On peut prévoir pour ceux qui vivront dans les dix ou vingt ans à venir ce qui peut arriver. Qu'est-il arrivé aux tibétains ? Ils étaient quatre millions. Sept millions de chinois les ont rejoints et ils ont réduit à zéro leur culture. Les conquistadors d'autrefois, les colonisateurs, avaient des méthodes différentes : ils allaient conquérir des peuples et par la suite ils laissaient l'armée ou les gouverneurs diriger le pays. La population demeurait sur place. La colonisation des chinois se développe par la superposition de leur population à celle du pays conquis et par conséquent, elle fait plus de ravages. Elle annule la culture existante et elle crée ainsi un gros problème.

Au début des années 70, la culture des États-Unis nous a imposé le « pop art », des groupes d'artistes ont créé des barrières pour faire face à cette invasion, mais il s'agissait d'une invasion de produits, de marchandises et non de personnes. Par ailleurs, ces chinois n'apportent rien à la communauté locale parce qu'ils ne s'intègrent pas, ils restent entre eux en créant des ghettos. Et les ghettos, dans une ville, constituent une forme d'anomalie, d'abcès. La ville est intéressante, même quand elle véhicule des valeurs discutables, cet intérêt provient de la complexité et de la richesse des situations et des choses diverses qu'elle propose, qui nous éloignent ainsi des dimensions obsessives type de celles rencontrées dans le ghetto d'Harlem qu'il a été très difficile de fermer.

L.C. — Veux-tu ajouter quelque chose d'autre à l'attention de tes étudiants ?

U.L.P. — À mes étudiants je dis toujours ceci : dans notre rapport à l'école nous avons, par rapport à vous, une différence de taille. Nous regardions l'école comme une

institution qui nous transmettait un savoir, mais un petit savoir. Nous étions tous des autodidactes, nous faisons beaucoup de choses que l'école ne nous donnait pas, et nous pensions que l'enseignement de l'école n'était pas suffisant, parfois même nous la méprisions en considérant ses lacunes, mais cependant nous allions chercher ce qui nous intéressait et qui complétait l'enseignement reçu.

Aujourd'hui il n'y a pas le même rapport à l'école. Les étudiants sont tous appliqués, assidus, ils font tout ce qu'on leur demande et n'expriment pas de doutes sur leur activité. On ne les entend pas dire : « maintenant je voudrais voir ce sujet, ou faire ce voyage, ou alors prendre cette place pour comprendre, etc. » On ne retrouve pas ce genre d'étudiant et cela est très grave. Il s'agit de se laisser aller librement à des nouvelles découvertes, comme nous le disions par rapport au voyage. Et puis je leur dis aussi qu'un des grands secrets des Arts Appliquées et du « craft » européen est celui de savoir créer d'une façon différente de celle des artistes, des architectes, des designers qui partent du projet. Partir de la matière pour modifier le monde. Ce parcours est exactement inversé par rapport à celui de l'artiste qui part des idées pour y revenir. Je les incite ainsi : « Vous êtes des auteurs de projets, mais vous devriez aussi faire l'expérience opposée, rentrer dans un atelier, n'importe quel atelier où il y a une matière à transformer, ça peut être aussi un salon de coiffure, on y traite chaque jour une matière vivante : les cheveux ». Au cours de cette transformation, vous comprendrez sûrement quelque chose. Pour ceux qui vont devenir des auteurs de projets, c'est un parcours très instructif.

Pour conclure je donne aux étudiants deux recommandations : essayez de partir de la matière pour parvenir au projet, et prenez conscience que dans votre formation, l'école ne pèse que 10 ou 20%. Le reste est à conquérir par soi-même avec sa propre expérience. L'étudiant universitaire a été pendant quelques décennies un autodidacte, il avait la capacité de se construire son propre parcours de formation, et c'est important, surtout pour celui qui s'oriente vers les métiers artistiques qui font appel à la créativité. Il faut construire sa route, en adoptant une attitude méfiante vis-à-vis de ceux qui veulent toujours nous enseigner quelque chose, mais en sachant aussi prendre ce qui nous intéresse pour le développer. L'école, par principe, est toujours

dépassée, et aujourd'hui encore plus. Elle est constituée pour 90% de professeurs qui ont été formés en son sein, et qui n'ont pas d'autres expériences. Ils ont peu d'échanges avec le monde extérieur.

L.C. — Tu observes ceci à l'école de Brera et à l'école de Naba ?

U.L.P. — À Brera, nous avons quelques étudiants qui sont plutôt trop sûrs d'eux-mêmes, ils se déclarent déjà artistes et créateurs. À Brera, nous avons aussi le phénomène inverse puisque les professeurs sont des artistes. L'Académie de Brera cultive seulement l'Art.