

Aldo Rossi

Autobiographie scientifique

Traduit de l'italien par Catherine Peyre

/ Aldo Rossi – Autobiographie scientifique / ISBN 978-2-86364-652-6

www.editionsparentheses.com

Éditions Parenthèses

J'admets que le désordre des choses, s'il est limité et en quelque sorte honnête, peut répondre mieux à notre état d'âme. Mais je déteste le désordre hâtif qui est l'expression d'une indifférence à l'ordre, une sorte d'étroitesse d'esprit, de bien-être satisfait, de négligence, d'inattention.

Dès lors, à quoi ai-je pu aspirer dans mon métier ?

Certes à peu de choses, vu que la possibilité de réaliser de grandes choses est historiquement forclosée.



Autobiographie scientifique



/ Aldo Rossi – Autobiographie scientifique / ISBN 978-2-86364-652-6

www.editionsparentheses.com



J'ai commencé à rédiger ces notes il y a environ dix ans [1970] et j'essaie aujourd'hui d'y apporter une conclusion pour éviter qu'elles deviennent des mémoires. À un moment donné de ma vie, je me suis mis à envisager le métier — ou l'art — comme une description des choses et de nous-mêmes. C'est pourquoi j'ai toujours eu beaucoup d'admiration pour *La divine comédie*, œuvre que Dante entreprit vers l'âge de trente ans. À trente ans il faut achever ou commencer quelque chose de définitif et faire le bilan de sa propre formation. Chacun de mes projets ou de mes écrits me semblait définitif, dans une double acception du terme : d'une part, ils représentaient la conclusion d'une expérience, et de l'autre j'avais l'impression qu'il n'y aurait plus rien à dire ensuite.

Chaque été me semblait le dernier, et ce sentiment d'immobilité sans évolution peut expliquer nombre de mes projets. Toutefois, pour comprendre ou expliquer mon architecture, il me faut parcourir à nouveau les événements et les impressions ; les décrire, ou trouver un moyen de les décrire.

La référence majeure est certainement *l'Autobiographie scientifique* de Max Planck. Dans ce livre, Max Planck — revenant sur les découvertes de la physique moderne — évoque l'impression que lui laissa l'énoncé du principe de conservation de l'énergie. Ce souvenir restait définitivement lié pour lui à l'histoire, racontée par son professeur M. Muller, de ce maçon qui, dans un violent effort, soulève un bloc de pierre jusqu'au toit d'une maison. Il avait été frappé par le fait que l'énergie dépensée ne se perdait pas mais restait emmagasinée pendant

de nombreuses années, sans aucune déperdition — latente dans le bloc de pierre — jusqu'au jour où le bloc de pierre se détachait du toit, tombait sur la tête d'un passant et le tuait.

Il peut paraître étrange que Planck et Dante associent leurs recherches scientifique et autobiographique à la mort ; une mort qui est en quelque sorte une combinaison d'énergies. En réalité, le principe de la conservation de l'énergie se confond dans chaque artiste ou technicien avec la recherche du bonheur et l'interrogation sur la mort. Dans le domaine de l'architecture aussi cette recherche est indéniablement liée à la matière et à l'énergie, et faute de prendre en compte cette donnée, il est impossible de comprendre un édifice, quel qu'il soit, tant du point de vue statique que du point de vue de la composition. Dans l'utilisation de chaque matériau, il faut imaginer la construction du site et sa transformation.

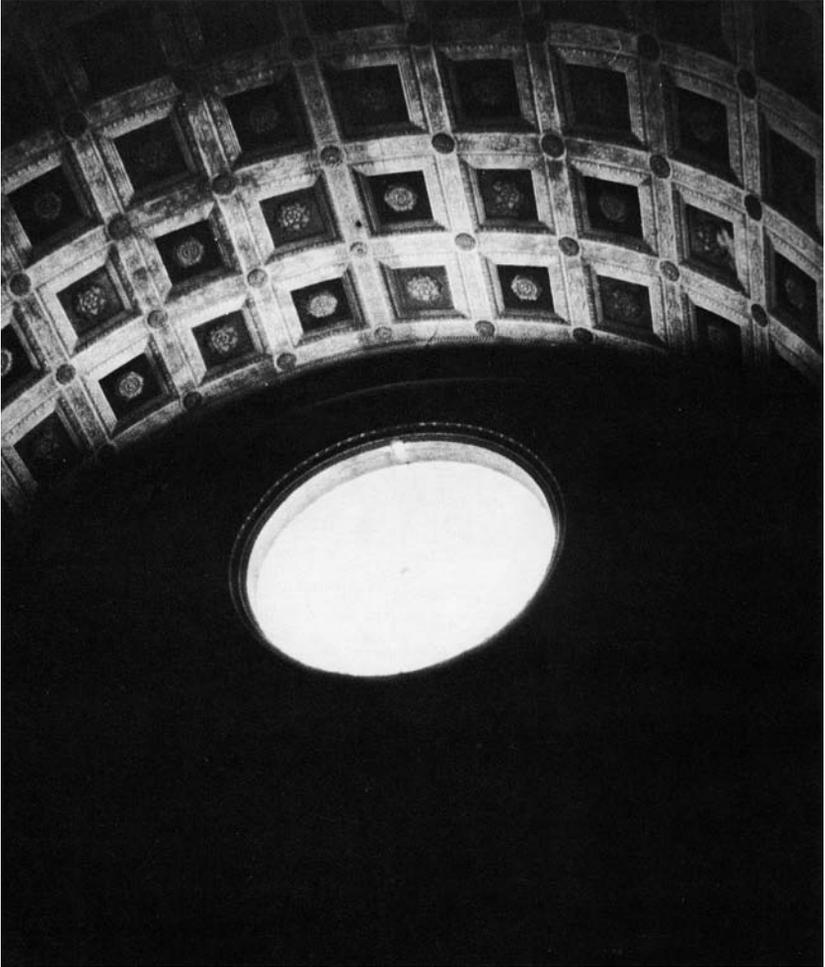
Le double sens du mot « temps », à la fois phénomène atmosphérique et phénomène chronologique, est un principe qui préside à toute construction ; c'est ce double aspect de l'énergie que je perçois désormais clairement dans l'architecture, comme il est possible de le percevoir dans d'autres techniques ou d'autres arts. Dans mon premier livre *L'architecture de la ville*¹, j'identifiais ce problème précis avec le rapport qui existe entre la forme et la fonction ; la forme perdure et préside à la construction dans un monde où les fonctions se modifient constamment ; et à l'intérieur de la forme, la matière se modifie. La matière d'une cloche se transforme en boulet de canon, un amphithéâtre donne sa forme à une ville, la forme d'une ville devient celle d'un édifice. Ce livre, écrit vers l'âge de trente ans, me semblait définitif, alors qu'aujourd'hui même ses thèses demeurent insuffisamment développées. Par la suite, il m'apparut clairement que ce travail devait être compris dans le cadre d'un ensemble de propositions plus complexes, et en particulier à la lumière des analogies qui traversent chacune de nos actions.

¹ Aldo Rossi, *L'architecture de la ville*, Paris, Éditions de l'Équerre, 1981.

Dès mes premiers projets, où je m'intéressais au purisme, j'ai aimé les contaminations, les légers glissements, les commentaires et les répétitions. Dans mon enfance, mon éducation ne fut pas précisément orientée vers les arts figuratifs, et par ailleurs je pense aujourd'hui qu'un métier en vaut un autre pourvu qu'il ait un but précis. J'aurais pu faire n'importe quel autre métier, et de fait, mon intérêt pour l'architecture ainsi que mon activité d'architecte commencèrent assez tard. En réalité, je crois avoir toujours porté aux formes et aux choses une attention particulière, mais je les ai également considérées comme l'expression ultime d'un système complexe, d'une énergie qui ne devenait visible qu'à travers ces phénomènes. C'est pourquoi, dans ma jeunesse, je fus particulièrement frappé par les *Sacri Monti*²; il me semblait évident que l'histoire sacrée se trouvait complètement résumée dans ces statues en terre cuite, dans le geste immobile, dans l'expression, définitivement fixée dans le temps, d'une histoire qui, autrement, aurait été impossible à raconter.

C'était ce même principe que l'on trouvait chez les auteurs de traités de la Renaissance, par comparaison avec les maîtres du Moyen Âge ; la description et le relevé des formes antiques permettaient une continuité, qui autrement n'aurait pu être assurée, ainsi qu'une transformation, après que la vie a été fixée en des formes précises. J'admirais l'obstination d'Alberti, à Rimini et à Mantoue, à répéter les formes et les espaces de Rome, comme s'il n'existait pas d'histoire contemporaine ; en réalité, il faisait un travail scientifique avec le seul matériau possible et disponible pour un architecte. Dans l'église Sant' Andrea de Mantoue précisément, j'eus pour la première fois le sentiment de ce rapport entre le « temps » — dans sa double signification atmosphérique et chronologique — et l'architecture ; je voyais le brouillard entrer dans la basilique, comme souvent j'aime à l'observer lorsqu'il

² Les *Sacri Monti* sont les manifestations caractéristiques de la piété « maniériste » en Lombardie. Ces sanctuaires sont constitués d'une suite de chapelles distribuées le long d'un parcours processionnel. Elles sont construites aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, décorées de statues en terre cuite et de fresques d'un grand intérêt artistique. Ils forment une combinaison singulière entre architecture et paysage.



Église Sant' Andrea à Mantoue, Leon Battista Alberti, 1470.

pénètre dans la Galleria de Milan : élément imprévisible qui modifie et altère, comme la lumière et l'ombre, comme les pierres usées et polies par les pieds et les mains de générations d'hommes.

Peut-être était-ce la seule chose qui m'intéressait dans l'architecture, car je savais qu'elle ne devenait possible que dans la confrontation d'une forme précise avec le temps et les éléments, confrontation qui durait jusqu'à ce que la forme fût détruite dans le procès de ce combat avec le temps. L'architecture était l'un des moyens de survivre que l'humanité avait recherché ; c'était un moyen d'exprimer la recherche fondamentale du bonheur.

Je retrouve l'émotion de cette quête dans les collections archéologiques, les objets de terre cuite, les outils, les fragments où la pierre ancienne se confond avec l'os et où, dans l'os même, s'est perdu le dessin du squelette. C'est pourquoi j'aime les musées de paléontologie et les reconstitutions patientes des fragments sans signification à l'intérieur de la signification de la forme. Cet amour du fragment et de la chose nous lie à des objets, apparemment insignifiants, auxquels nous attribuons la même importance que celle accordée habituellement à l'art.

Je portais sans aucun doute un grand intérêt aux objets, aux instruments, aux appareils, aux outils. Spontanément je restais dans la grande cuisine à S., sur le lac de Côme, et je dessinais pendant des heures les cafetières, les casseroles, les bouteilles. J'aimais particulièrement les cafetières émaillées, bleues, vertes, rouges, pour leur volume bizarre. J'y voyais la réduction d'architectures fantastiques que je rencontrerais plus tard. Aujourd'hui encore j'aime dessiner ces grandes cafetières qui m'évoquent des briques creuses sectionnées et que j'imagine pleines de labyrinthes intérieurs.

Cet aspect intérieur / extérieur de l'architecture me fut sans doute suggéré par le San Carlone d'Arona³, une œuvre que j'ai dessinée et étudiée tant de fois qu'il m'est désormais difficile de la rattacher à l'éducation visuelle de mon enfance. J'ai compris par la suite qu'elle

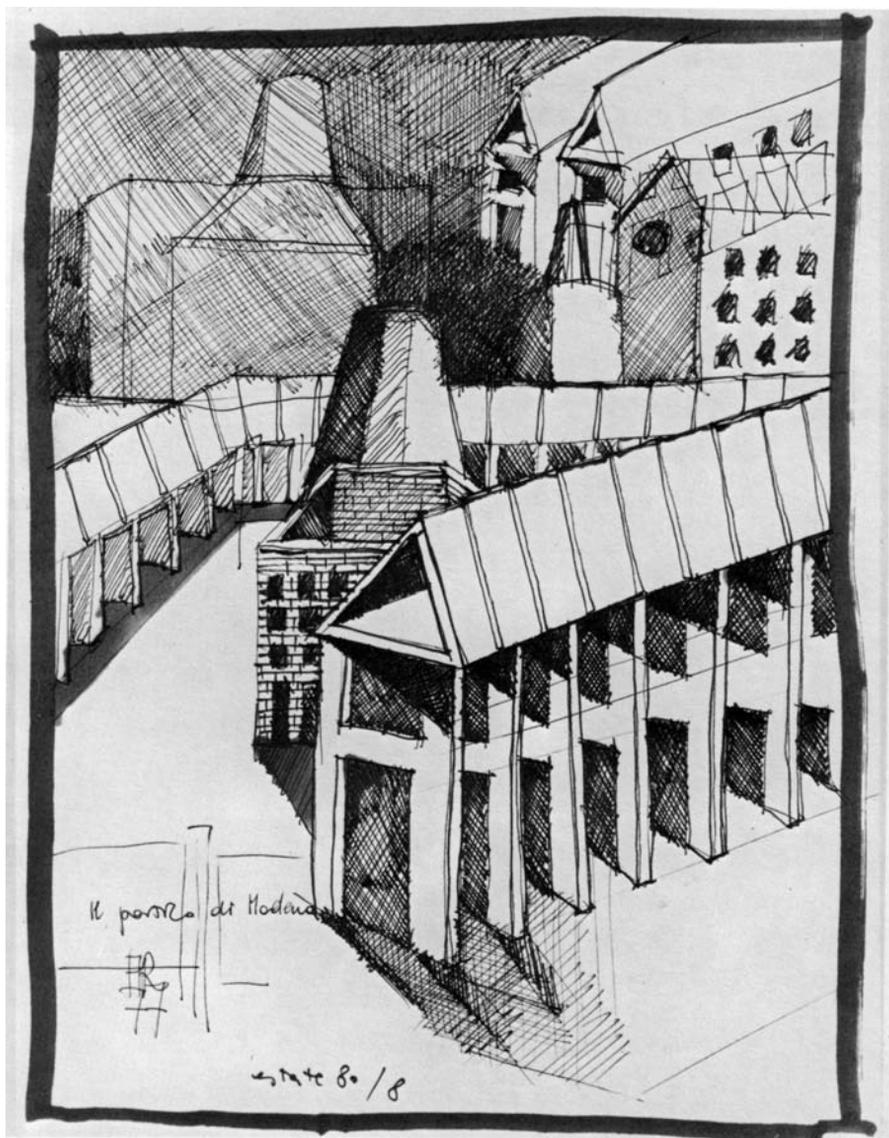
³ Statue colossale (23 mètres de haut) de saint Charles Borromée sur la route d'Arona. Elle est en cuivre à l'exception de la tête et des mains qui sont en bronze.



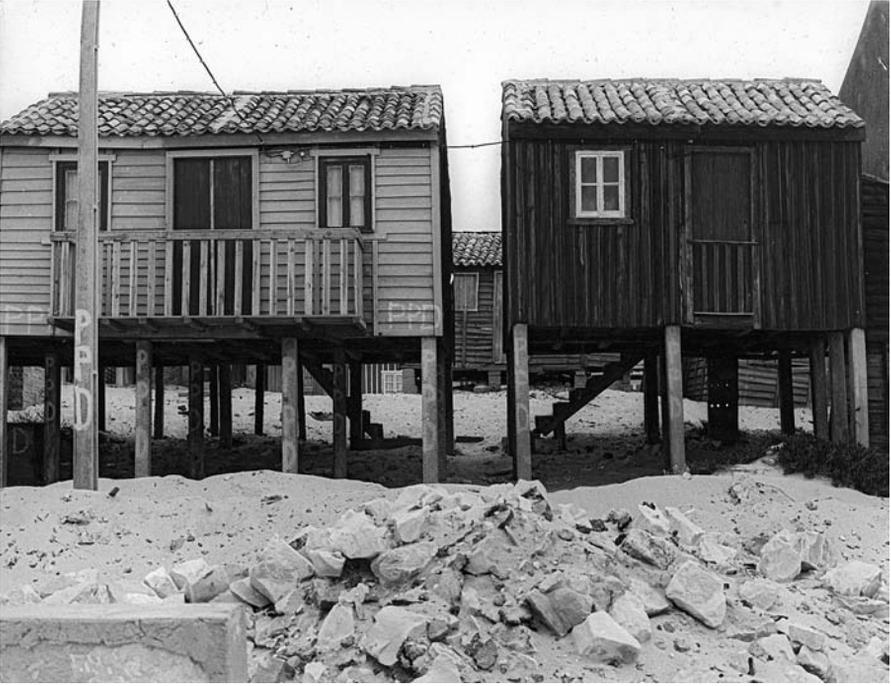
San Carlone d'Arona.



Couvent de Las Pelayas à Saint-Jacques-de-Compostelle.



Cimetière San Cataldo à Modène, 1971-1984, étude du portique, 1980.



Les Palheiros de Mira, Portugal.

de ce vert cru et outrancier avec les formes de la villa petite-bourgeoise — non dénuée de sophistications romantiques — offrait une version du surréalisme à mi-chemin entre le fascisme et l'imbécilité. Je veux dire par là qu'il possédait des éléments d'une vulgarité quelque peu agressive qui, aujourd'hui encore, me sont insupportables même s'ils me fascinent ; et tout bien considéré, il est indéniable que ces éléments, se détachant sur la couleur verte, sont liés pour moi au nom de « Sirena ».

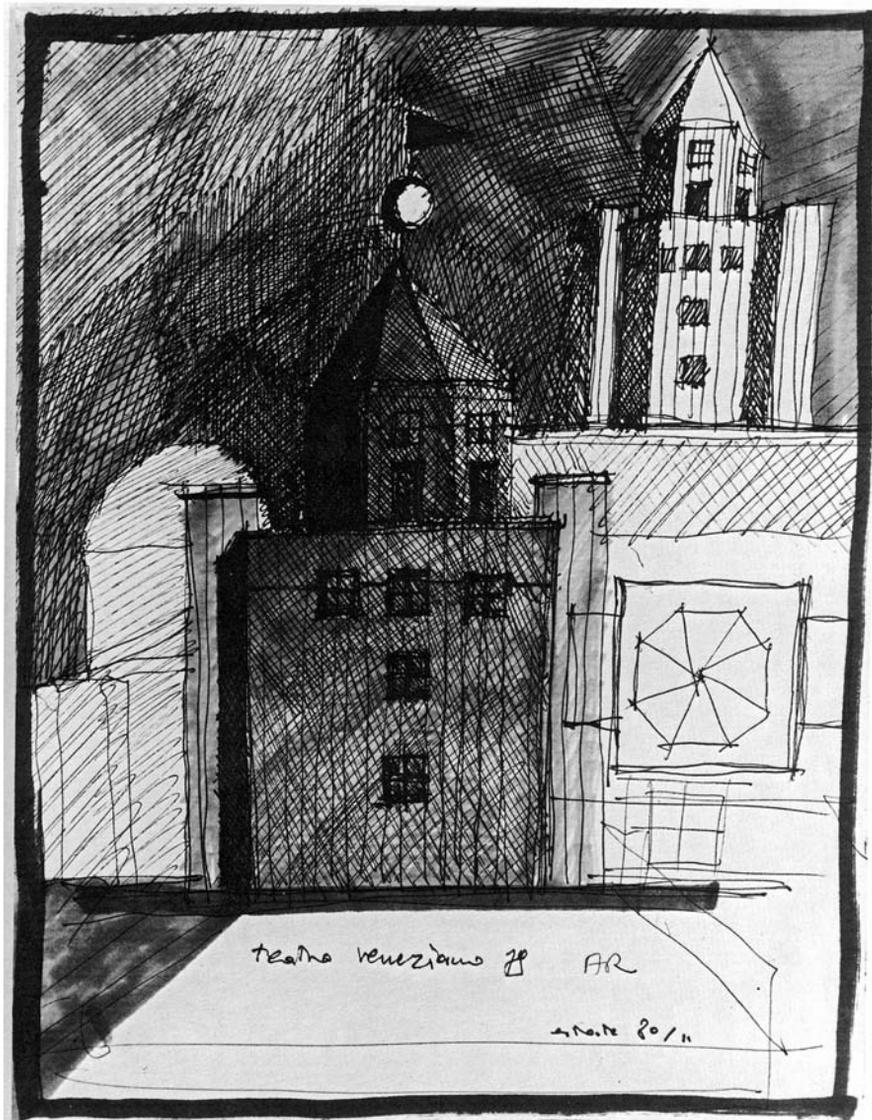
Sans sortir des limites scientifiques de ce texte, je dois dire que la principale association entre l'image de l'hôtel et la couleur verte était représentée, comme par contraste, par une jeune fille du nom de Rosanna ou Rossana, et peut-être est-ce la raison pour laquelle un certain sens du vernis et des couleurs contrastées ne s'est jamais bien éclairci en moi : entre le vert cru et ce rose « rosanna », entre la couleur de la chair et celle d'une fleur un peu rare..., tout était enfermé dans l'image de l'hôtel Sirena.

Il est donc vrai que toute architecture est aussi une architecture de l'intérieur, ou mieux, une architecture venant de l'intérieur. Les volets qui filtrent la lumière du soleil ou la ligne de l'eau, s'alliant à la couleur et à la forme des corps qui derrière ces volets vivent, dorment, s'aiment, constituent, de l'intérieur, une autre façade. Ces corps aussi ont une couleur et une lumière. Une lumière propre, mais aussi une lumière réfléchie. Cette lumière est comme une sorte de fatigue ou d'épuisement physique de l'été, d'un blanc éblouissant parmi les tons hivernaux.

Cela revenait dans le dessin des cabines... Ces cabines comme de petites maisons innocentes : l'innocence de se dévêtir en répétant des gestes anciens et familiers, les vêtements mouillés, les jeux, la tiédeur acide du sel marin. J'ai vu, dans le Nord du Portugal, de grandes cabines de ce type, ressemblant à des maisons, les « Palheiros » de Mira, faites avec le bois gris blanc des épaves échouées, et comportant une sorte de hangar pour les barques. Le bois de la barque et de la maison a cette couleur gris-squelette bien caractéristique : celle de corps abandonnés par la mer depuis des années, des siècles, sur quelque plage... Comme



Cimetière de San Cataldo à Modène, étude, 1974.



Le Théâtre du Monde, Biennale de Venise, 1979 ; dessin de 1980.

il me semble aujourd'hui que faire la même chose pour un résultat chaque fois différent est un exercice au moins aussi difficile que celui d'observer et de reproduire les choses.

Il est vrai que dans l'itinéraire d'un artiste ou d'un technicien, les choses changent comme nous changeons nous-mêmes. Mais que signifie ce changement ? J'ai toujours considéré le changement comme la caractéristique des imbéciles (en dehors du domaine de la mode) ; une manière de non-consistance, comme ceux qui se définissent « modernes » ou « contemporains ». J'aimais la rigueur de la science, la répétition et la façon dont tout cela finissait dans l'exclusion : tout comme j'aimais la « bêtise », l'intelligence des conversations de l'Osteria, et préférais le rien d'une nuit d'allégresse à la méditation idiote.

Il est certainement très difficile de fixer ou de connaître les limites exactes de ce que j'ai appelé bêtise et intelligence car ce sont aussi des projections, comme la beauté... et tout le reste. Si l'on sort de la norme et de la structure des choses, il est à coup sûr difficile de progresser ; c'est pourquoi, durant de nombreuses années je me suis tenu à la discipline, aux traités classiques et aux règles de l'architecture, non par conformisme ou par un quelconque besoin d'ordre — au contraire, si je devais faire un portrait psychologique de moi-même je devrais dire que cette tendance est plus forte aujourd'hui — mais parce que je percevais les limites souvent stupides de qui s'écartait de cet ordre.

En entrant dans Sant' Andrea de Mantoue par un de ces jours où le brouillard pénètre dans l'église, on remarque combien aucun espace n'a su approcher de si près la campagne — plus précisément cette basse plaine padane — que cet espace mesuré et contrôlé. C'est un thème qui m'a toujours passionné même si aujourd'hui il me semble trouver d'autres degrés de liberté : une liberté qui cependant me sépare complètement de celle de mes contemporains, car la liberté la plus grande me porte à continuer d'aimer l'ordre, ou tout au moins, un désordre discret et toujours raisonné.

primum ratio Symmetriarum, a qua sumatur sine dubitatione commutatio” [on doit donc fixer sans aucun doute comme première règle à la symétrie d’admettre sa propre modification].»

C’est de cette base-là que procède l’analyse des édifices : les édifices représentent tant d’opportunités diverses, qu’ils s’éloignent presque toujours de la première *ratio* ; mais il est clair qu’en l’absence de celle-ci, il n’y a pas de changement possible.

Bien sûr, tous ces objets, leur qualité, présupposent une mesure. Comment mesurer la quantité et la qualité de l’à-pic de la chambre que j’ai évoqué dans ce livre ? Comment mesurer la qualité de la chute de Lord Jim alors qu’il s’agit justement d’une chute dont il ne pourra jamais revenir ? Comment mesurer les édifices, si un amphithéâtre peut devenir une ville et un théâtre une maison ?

Je parle donc ici de certains de mes projets — en répétant parfois ce que j’ai écrit précédemment —, car il ne me semble pas y avoir de divergence entre l’annotation personnelle et la description, entre l’auto-biographie et la technique, entre ce qui pourrait être et ce qui n’est pas.

On pourrait dire de chaque projet comme d’une histoire d’amour inachevée : aujourd’hui ce serait plus beau. Et cela signifie pour chaque artiste authentique l’envie de refaire, non pas de refaire pour changer quelque chose (ce qui est le propre des gens superficiels), mais de refaire à cause d’un étrange sentiment de la profondeur des choses, pour découvrir quelle sorte d’action pourrait se dérouler dans le même contexte, ou *vice versa*, comment le contexte, avec de légères altérations, modifierait l’action.

Je reviens encore à ce que j’ai dit précédemment, et dirai encore, du théâtre et du miroir... l’envie de refaire c’est un peu comme prendre deux fois la même photographie : aucune technique n’est suffisamment parfaite pour empêcher les variations dues à l’objectif, à la lumière, et finalement c’est aussi le désir de voir surgir un objet différent. Sûrement différent.

C'est peut-être cette part autobiographique de l'édifice que je veux voir dans l'architecture, mais aussi dans l'abandon de l'architecture.

Comme je l'ai dit, j'aurais pu tout aussi bien intituler ce livre *Oublier l'architecture*. Car même si j'y parle d'une école, d'un cimetière, d'un théâtre, il est plus juste de dire que je parle de la vie, de la mort, de l'imagination.

En évoquant tout cela et en parlant de mes projets, je songeais une fois encore à mettre un terme à mon travail d'architecte. C'est une aventure que j'ai toujours tentée. Je pensais encore que mon dernier projet, comme la dernière ville connue, comme la dernière relation affective, se confondait avec la recherche du bonheur, identifiant le bonheur à une sorte de paix. Ce pouvait être un bonheur plein d'une intense inquiétude, mais il me semblait toujours définitif.

Aussi, à la prise de conscience des choses se mêlait l'envie de pouvoir les abandonner, le goût d'une sorte de liberté qui réside dans l'expérience, un peu comme un passage obligé pour que les choses acquièrent leur mesure.

Mais il est certain que cette idée d'achèvement, de terme, va au-delà de l'architecture et que chaque expérience n'est que l'une des prémisses de ce que l'on voudrait faire. Je songeais à tout cela en regardant la figure de la Fortune depuis la terrasse du Théâtre du Monde à Venise. Et je pensais, oui je pensais encore, à la machine de l'architecture, la machine de l'architecture était en réalité la machine du temps.

À travers ces concepts de temps et de lieu, j'avais trouvé l'analogie de l'architecture, celle que j'avais appelée « la scène fixe des vicissitudes humaines » — et cela aussi avait centré mon intérêt sur le théâtre et sur le *locus* du théâtre. J'aimais la scène fixe du théâtre d'Orange, car la scène, en quelque sorte, ne pouvait qu'être fixe. Comme étaient des *loci* bien définis les grands amphithéâtres d'Arles, de Nîmes, de Vérone. Ils constituaient les sites particuliers de mon éducation architecturale. Blancs contre le ciel de Provence, ils m'évoquaient les sites du théâtre lombard. Sur cette ville d'Arles, je pourrais écrire une monographie