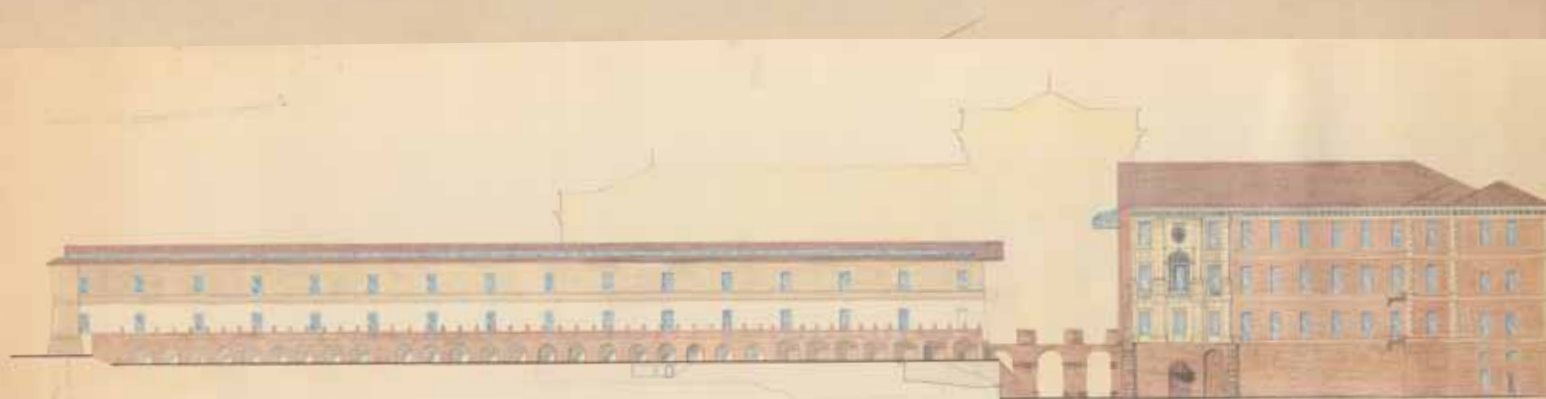
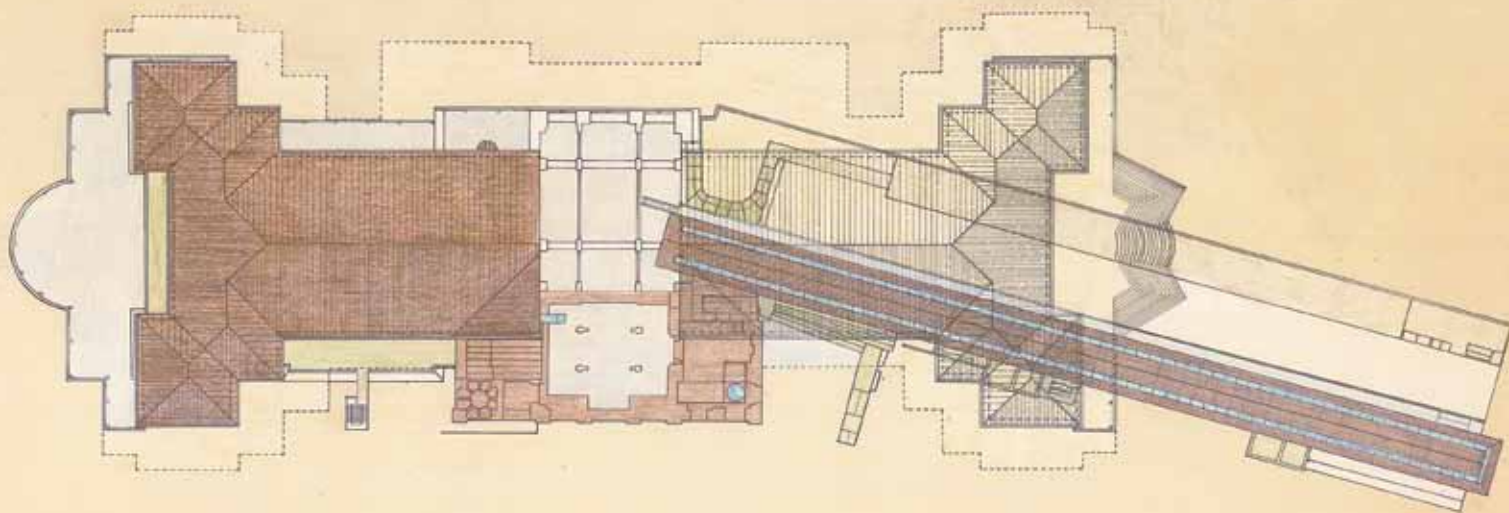




REFERENCE RETOUR A RIVOLI

PAR HUBERT LEMPEREUR

En mai 1984, l'inauguration du premier musée italien d'art contemporain, installé au sein du château de Rivoli, est un événement. L'architecte Andrea Bruno y met en œuvre un projet contrasté. D'un côté, il développe une approche très « ruskinienne », déterminée par le respect de l'authenticité matérielle et artistique des éléments architectoniques qu'a laissés en 1727 l'interruption du chantier de Filippo Juvarra. De l'autre, il pousse le postulat de réversibilité de ses propres actions à ses extrêmes, tant techniques que symboliques, oscillant entre métaphysique et jubilation.

Superposition de l'état existant, du projet de Juvarra et des interventions d'Andrea Bruno.

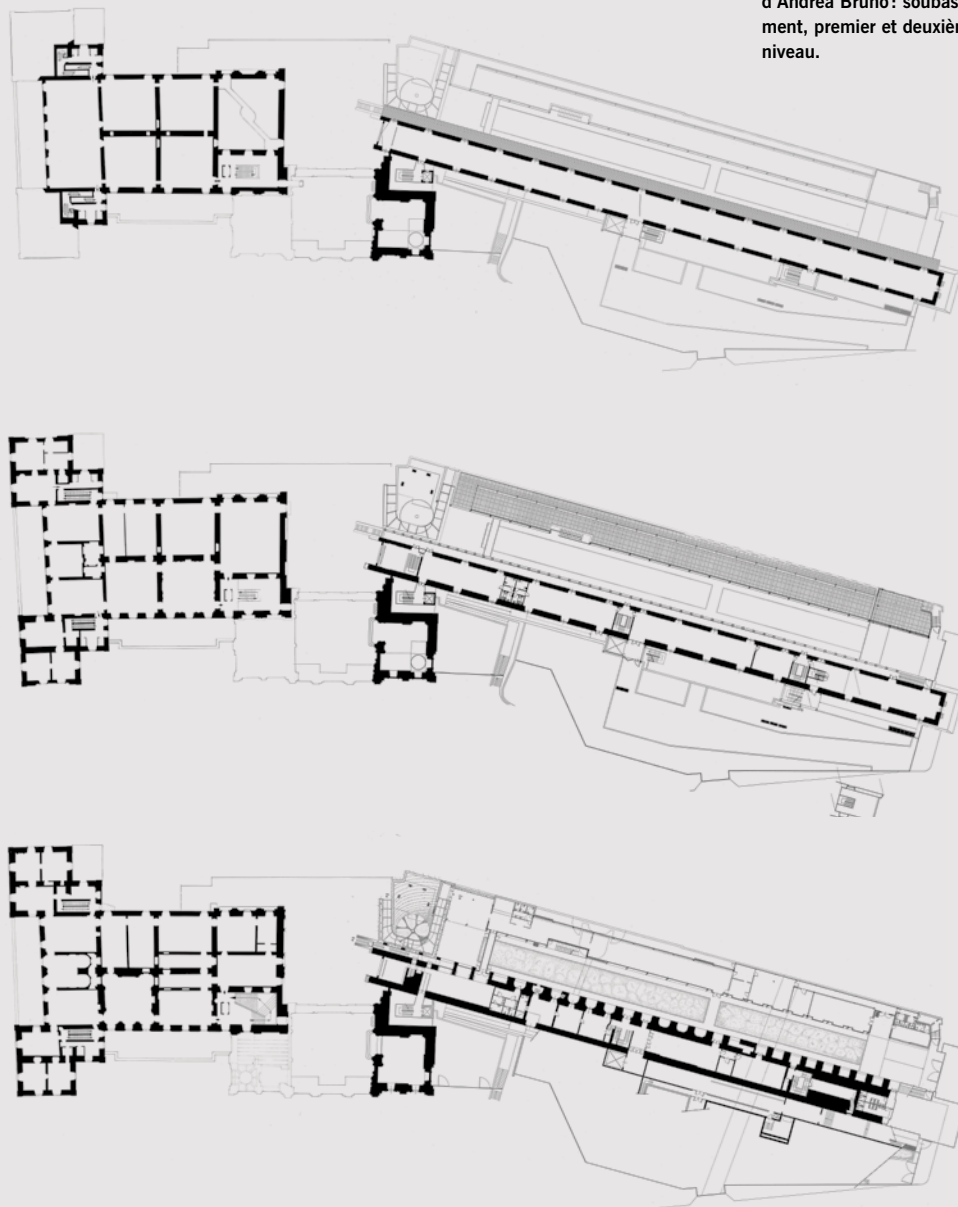
Cette architecture, aussi attentive aux enjeux archéologiques qu'à son propre épanouissement, va influencer une génération de professionnels de l'intervention sur l'existant. Toutefois, elle est adulée autant qu'elle irrite : dans les deux cas, c'est la radicalité apparente de ses opérations qui focalise l'attention, davantage que les raisons profondes qui les portent. Vingt-cinq ans après la livraison du musée et cinquante ans après les premières réflexions de Bruno sur ce lieu, on peut considérer qu'il a coulé de l'eau sous les ponts, même si, après une longue suspension, la dernière phase de travaux n'en a été réceptionnée qu'en 1999. Aussi, il est tentant de revenir dans ces murs et de s'interroger sur ce qui fait d'une œuvre architecturale une « référence », reconnue pour sa justesse dans le contexte historique qui était le sien comme pour son actualité persistante. De fait, à arpenter les lieux, l'on pourra constater que la belle œuvre de Bruno supporte plus que bien le passage des ans ; simultanément, son audace et sa franchise demeurent confondantes et elle s'affiche comme un cas d'école présent au programme de tout apprenti restaurateur. Il y aurait désormais moyen de considérer Rivoli comme un « classique » de l'architecture de la fin du XX^e siècle : juste retour pour un projet qui a suscité tellement de polémiques (1).

Revenir à Rivoli, c'est déjà retourner à Turin, tant le château est inscrit dans son territoire. Partant de Turin, on peut poursuivre en parfaite ligne droite le Corso Francia sur ses 13 kilomètres. La plus grande voie rectiligne d'Europe témoigne des ambitions de Victor-Amédée II, prince de Piémont et duc de Savoie, tour à tour roi de Sicile et de Sardaigne : elle débouche à l'est sur la résidence de Rivoli, tout en définissant un axe qui se poursuit visuellement à l'ouest au-delà du centre de Turin et du Pô, jusqu'au dôme de la basilique de Superga (1717-1731). Aux deux pôles, la transformation du château de Rivoli comme l'édification de la grandiose basilique sont confiées à Juvarra (1678-1736), bras armé architectural de la mainmise de la maison de Savoie sur le Piémont. Au cœur de Turin, la magnificence des travaux qu'il accomplit sur le vestibule et l'escalier du Palazzo Madama (1718-1721) laisse présager de ce qu'aurait pu être la séquence d'accès de Rivoli si les moyens n'avaient pas manqué pour en poursuivre le chantier. Au sud, à Stupinigi, il mène la construction d'un pavillon de chasse démesuré (1729-1731), autre résidence royale, qui ne sera rendue habitable qu'ultérieurement.

Un Juvarriano inachevé

A Rivoli, la démesure laisse le pas à l'étrangeté. Sur une hauteur dominant le Val de Susse, voisins, reliés par ce qui semble être des ruines à la savante architecture baroque, un majestueux château, comme coupé en deux, et une intrigante barre filiforme de 140 m de long par 7 de large. Cet état résulte d'une histoire singulière, qu'il est indispensable de résumer. Initialement, le site est occupé par un bâtiment fortifié, résidence occasionnelle de la famille de Savoie à partir du XIII^e siècle. Il devient entre 1559 et 1562 le lieu

Plans de niveaux du projet d'Andrea Bruno : soubassement, premier et deuxième niveau.



Chemin de grue devant la Manica Lunga.



L'atrium inachevé : tableau de Michela, croquis de Juvarra et état actuel.

de résidence du duc Emmanuel-Philibert, qui l'adapte à ses besoins de réception et d'apparat. Les travaux se prolongent jusqu'en 1644. C'est à cette époque qu'est entamée l'édification de la Manica Lunga (l'aile longue), qui a vocation à devenir la pinacothèque du prince Charles-Emmanuel I^{er}. Les avatars de l'Histoire n'ont pas permis que ce bâtiment soit achevé ni a fortiori qu'il accueille une collection encore non constituée malgré la recherche de toiles peu coûteuses et de grandes dimensions !

En 1693, le site est dévasté par les Français. C'est un ensemble incendié que Victor-Emmanuel II décide de réinvestir. Entre 1711 et 1714, les architectes Michelangelo Garove et Antonio Bertola se succèdent pour établir les bases de l'actuel château. La transformation en est confiée à partir de 1715 à Juvarra, qui entreprend la démolition de la Manica Lunga et envisage d'agrandir le château en réunissant le bâtiment existant et l'extension projetée au sein d'un immense volume symétrique. A l'axe du château et de son pendant, Juvarra imagine un gigantesque atrium permettant la traversée et l'arrêt des carrosses entre deux escaliers monumentaux en vis-à-vis. Les travaux sont bloqués faute de financement, abandonnant des façades en cours de recomposition, les maçonneries de l'atrium très partiellement élevées sur un niveau, et un escalier interrompu à sa deuxième volée. Malgré cette distribution déficiente, le réaménagement des intérieurs se poursuit, laissant des salles coexister à différents stades de finition. Un long déclin succède à cette situation amère. A la fin du XVIII^e siècle, un nouveau projet, conduit par Carlo Randoni pour le compte de Victor-Amédée III, est compromis par l'invasion napoléonienne. Finalement, en 1883, la Maison de Savoie vend son bien à la ville de Rivoli. Le château est principalement utilisé comme caserne, ce qui lui vaut d'être bombardé pendant la Seconde Guerre mondiale. Au sortir de quelques travaux d'urgence, les bâtiments sont largement délaissés. Au début des années 1960, la Manica Lunga, échappe de peu à un projet de démolition en vue de l'établissement d'un héliport !

C'est à ce stade que Bruno entre en scène. Né à Turin en 1931, il y obtient son diplôme en 1956. Dès ses études, il est confronté aux questions patrimoniales, tout en puisant en partie son imaginaire pratique et théorique auprès de Carlo Mollino, maître turinois, dont, outre le sens aigu du détail, il partage le goût pour la figuration expressive et narrative. En même temps qu'il crée son studio, il débute comme assistant au sein de la « Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici del Piemonte », où il se voit confier dès 1961 une réflexion architecturale et programmatique sur le château de Rivoli. Il est en effet un temps envisagé d'intégrer la revalorisation de ce lieu de souveraineté de la Maison de Savoie au sein de la célébration du centenaire de l'Unité italienne. Bruno en réalise un relevé, un diagnostic complet et des vérifications sanitaires périodiques. La nécessité d'un chantier d'ensemble s'accroît et, dans cette optique, en 1979, la région du Piémont

commande directement au Studio Bruno des premiers travaux de sauvegarde d'urgence puis la restauration et l'adaptation du château à l'accueil d'une collection d'art contemporain.

A cette date, Bruno dispose de convictions affirmées en matière d'intervention sur l'existant, combinant une approche experte et clinique des problématiques de réparation et une pratique ouverte des logiques propres au projet architectural. Dès le début des années 1960, il mène des missions de sauvegarde, notamment en Afghanistan sur le minaret de Jam ou sur les Bouddhas de Bâmayân. A Jam, après diverses campagnes de relevés et de travaux provisoires entre 1961 et 1964, il propose en 1974 un projet représentatif de son souci de précision mêlé à un esprit à la Géo Trouvetou. Ce monument de 70 m de haut, situé loin de tout à 1900 m. d'altitude, voit son équilibre menacé par l'érosion que cause un proche cours d'eau. Bruno suggère de le stabiliser dans sa position inclinée, en réalisant autour des fondations un anneau de béton armé relié élastiquement à un bassin équilibrant, lesté de l'eau de la rivière !

L'EXIGENCE DE DONNER À VOIR ET COMPRENDRE LA SITUATION QUI A PROVOQUÉ L'INTERVENTION

Il fait étudier cette structure par un institut de recherche de Pise, avec un programme informatique du MIT. Devançant les critiques, il précise que le tout pourrait être recouvert de terre, mais dessine la solution avec le bassin au pied du monument. Tout Bruno tient dans cette proposition, extravagante seulement en apparence (2) : le principe de base en est au contraire rigoureux et didactique, les ajouts à l'édifice sont uniquement motivés par l'état de sa structure, et par l'exigence de donner à voir et comprendre la situation qui a provoqué l'intervention. En dépit de son esprit facétieux, Bruno cumule les charges en matière patrimoniale : notamment conseiller de l'Unesco pour la restauration et la conservation du patrimoine artistique et culturel mondial depuis 1974, professeur de restauration architecturale à Turin entre 1976 et 1990 puis à Milan entre 1991 et 2002.

La restauration d'un chantier

Lorsque le studio Bruno entame son projet, le site se présente sous la forme invraisemblablement stratifiée consécutive à la chronologie tourmentée que l'on a décrite. Toutes les phases pratiques comme conceptuelles de l'édification architecturale sont présentes côte à côte. L'atrium en construction figure un quasi-plan au sol tout juste en train de se matérialiser « en chair et en pierre ». Le château en transformation propose un chantier du XVIII^e siècle à différentes phases de son accomplissement. Quant à la Manica Lunga en cours de destruction, offrant ses matériaux à la récupération pour les besoins de l'atrium, elle illustre parfaitement le cycle de vie et de mort des bâtiments. Arrachement du présent,

le château de Rivoli est un instantané de la pensée et de faits architecturaux à l'œuvre il y a trois siècles. Il se donne comme une fable, dont la beauté proprement surréaliste, « explosante-fixe », pompéienne, inspire les choix du projet. Ainsi, Bruno ne se trouve pas tant face à un ensemble de bâtiments que d'un processus de chantier à restaurer. Les bâtiments doivent être maintenus sinon réinitiés dans cet état de transit. Leur valeur d'ancienneté, pour reprendre les concepts d'Alois Riegl, pourrait ainsi se confondre avec celles de la remémoration et de leur contemporanéité réaffirmée. Bruno s'efforce de parvenir à une conjonction entre ajouts déterminés par les besoins d'accès et d'accueil du public et par la situation technique existante. En tout état de cause, les ajouts sont clairement visibles et réversibles, ce qui ne les empêche pas d'être construits de façon pérenne.

Cette équation s'éprouve dès l'approche des bâtiments. L'accès au site se pratique là où Juvarra l'avait envisagé, via la cour à ciel ouvert formée par les structures de l'atrium. Bruno en protège les arases avec des couvertines en cuivre très soignées : à une disposition de sauvegarde archéologique se superpose la sollicitude propre à un ambitieux chantier d'équipement contemporain. Au sol, il adjoint les éléments manquants du plan de Juvarra. L'accès à l'intérieur du château se fait logiquement par l'impressionnante première volée de l'escalier monumental. Si l'on poursuit l'ascension à main gauche, l'on ne tarde pas à se retourner sur la volée suivante, interrompue à l'état de rampe ouverte sur le ciel, telle une peinture métaphysique de Chirico. A main droite, l'on pénètre au contraire dans le niveau de soubassement du château. Un sculptural escalier en béton permet d'accéder au rez-de-chaussée haut. Ce n'est que gravissant cet escalier, qui se développe en un ample mouvement et s'offre comme un socle consistant, que l'on découvre le vide impressionnant de ce qui aurait dû être la cage des volées intérieures à la résidence. Bruno y implante un escalier métallique, décollé de toute paroi existante, porté et bloqué d'un côté par une tour d'ascenseur autoportante en béton banché, et suspendu de l'autre à des câbles volontairement légèrement surdimensionnés. L'escalier, sombre et mat, opère une ascension souveraine dans la cage blanchie, sur les parois de laquelle se lisent des tracés de construction d'emmarchements du projet de Randoni retrouvés lors du chantier. Au sommet de la cage, l'escalier perce la voûte au travers d'une trémie quasi invisible du dessous, et l'on parvient alors dans le niveau sous toiture, où une poutre métallique est installée en travers pour supporter les câbles de suspente. Une verrière figurant l'amorce du fronton imaginé par Juvarra y dispense une généreuse lumière.

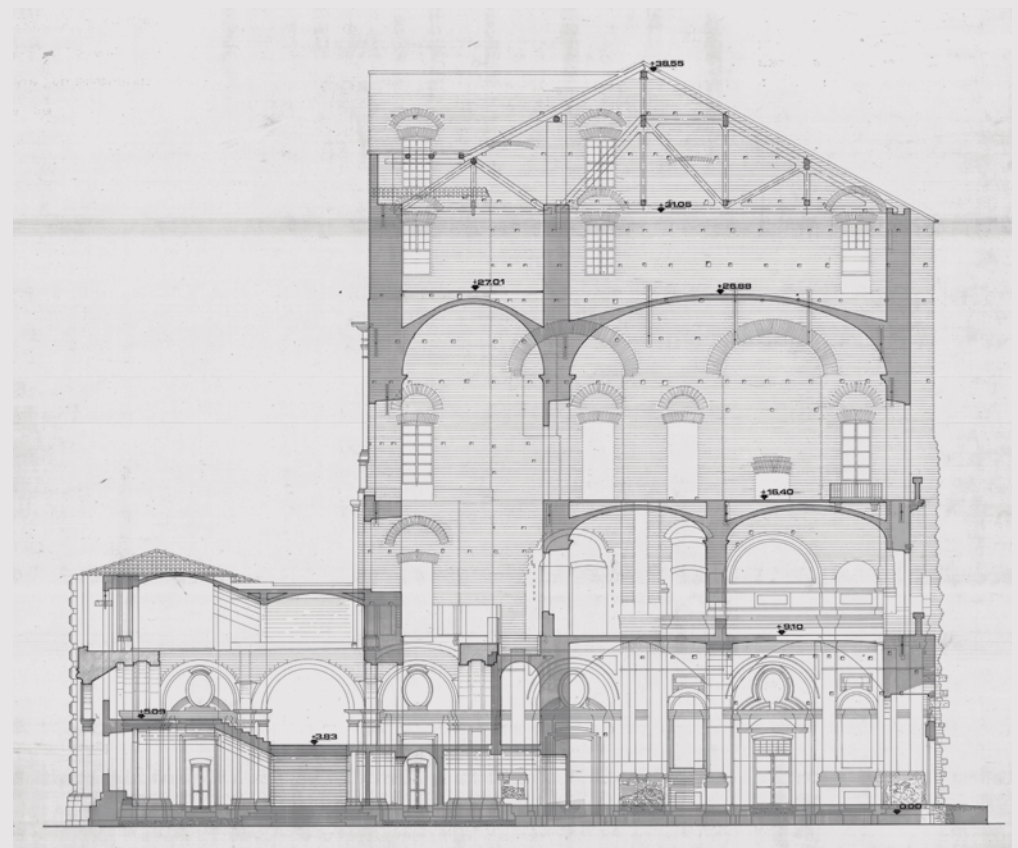
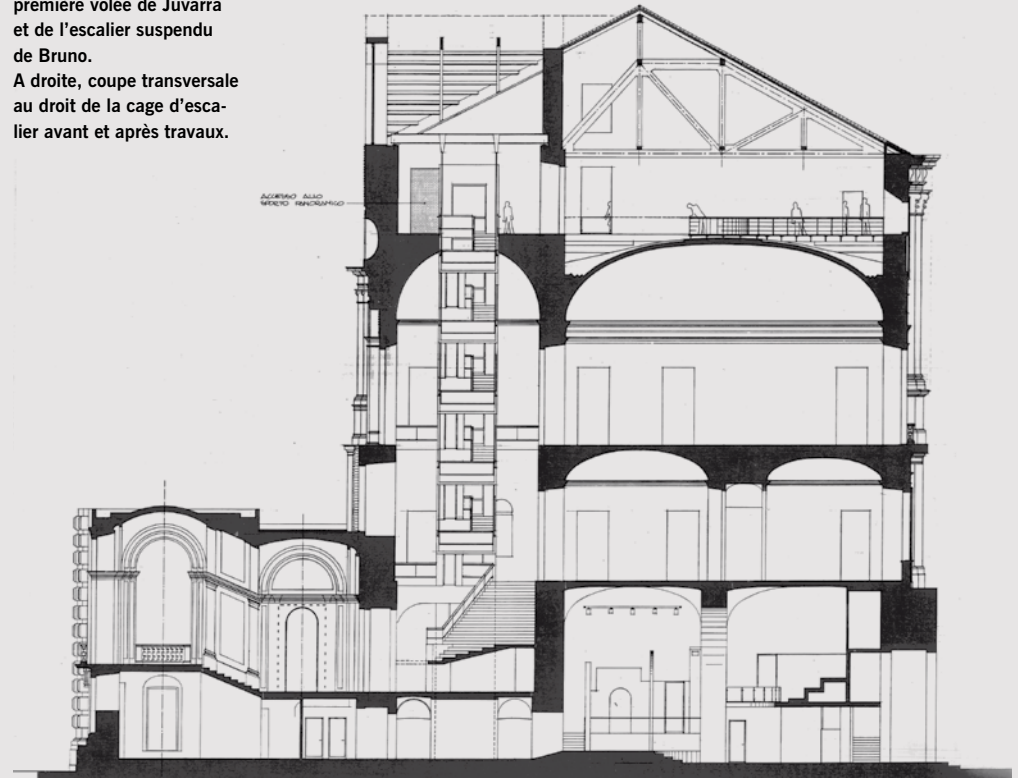
Dans les salles, Bruno refuse de trancher entre deux objectifs qu'une réflexion hâtive aurait pu juger antagonistes : les critères de restauration d'un côté et, de l'autre, ceux de la scénographie et des dispositifs propres à montrer des œuvres d'art. En fonction de leur état d'origine, certaines salles présentent un complet décor baroque,



Façade est du château, observatoire sur le pignon ouest et vue depuis celui-ci sur la Manica Lunga.



A gauche, vues de la première volée de Juvarro et de l'escalier suspendu de Bruno.
A droite, coupe transversale au droit de la cage d'escalier avant et après travaux.



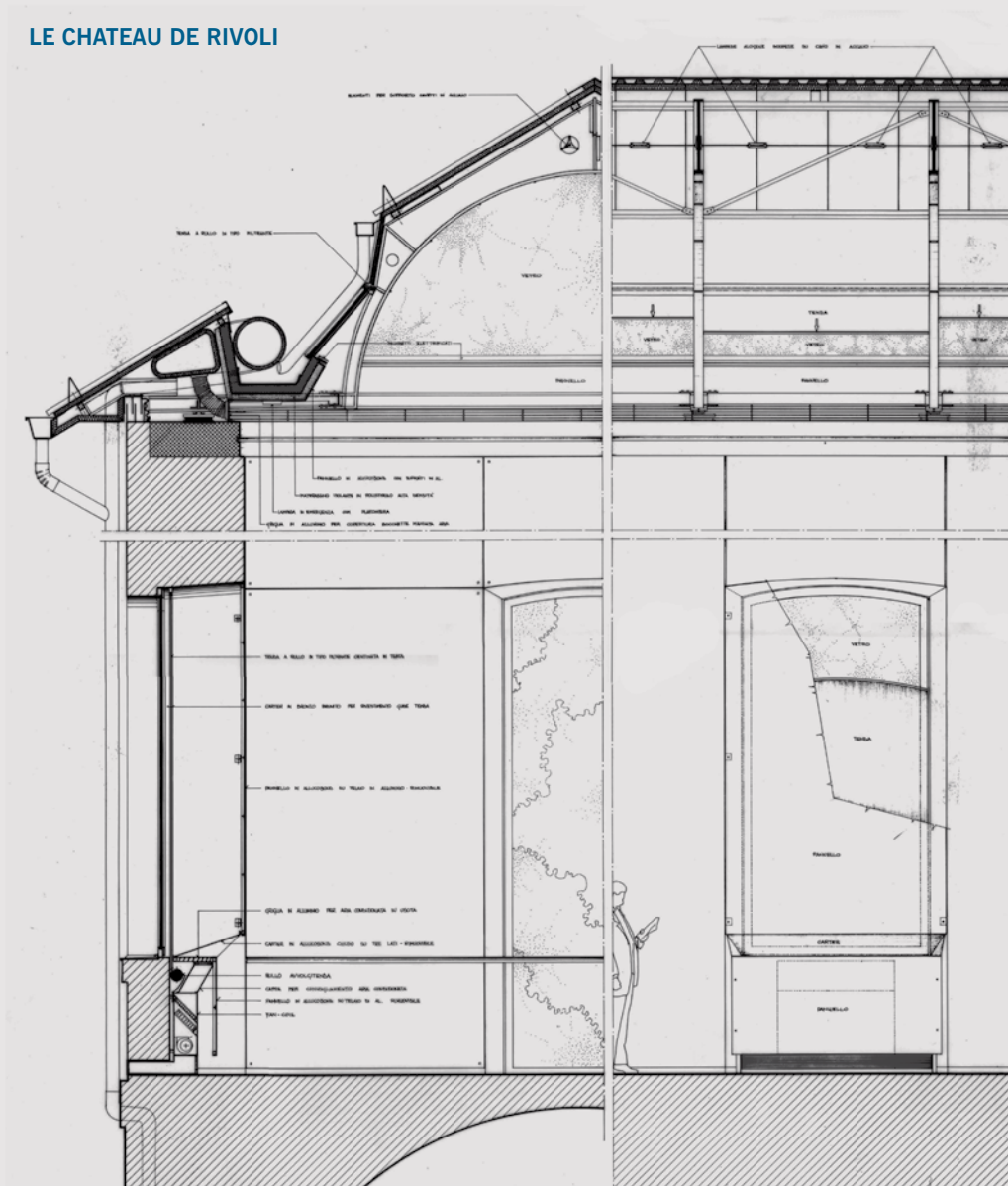
d'autres sont comme en ruine ou en chantier, quand les dernières proposent les boîtes blanches généralement attendues dans ce type d'équipement. Est composé un double musée : le musée du lieu, montrant le chantier figé dans un instantané, et celui de la collection, qui donne la part belle à des pièces parfois produites spécifiquement. C'est notamment le cas de la présentation de productions de l'Arte Povera, mouvement en partie turinois, justement attentif au processus artistique davantage qu'à la notion d'œuvre. Dans tous les cas, on peut relever une grande correspondance entre la collection et le lieu, ce qui n'est pas la moindre qualité de ce réinvestissement quand l'on sait que la réponse muséographique ne suffit pas à faire revivre un bâtiment du passé ni ne représente une panacée en matière de réutilisation. De récents travaux de « restauration » menés par la Soprintendenza sur les décors des salles ont malheureusement supprimé l'aspect de non finito ménagé par Bruno et atténué la fascination du parcours et du dialogue.

Les façades du château sont maintenues en l'état dans lequel Juvarra les avait connues : les élévations antérieures à son intervention côtoient celles d'ores et déjà recomposées, quand d'autres se présentent sous une forme d'une grande confusion. Comme souvent à Turin, les maçonneries sont restées en briques sans leur revêtement : les coûteuses finitions, avec leurs modénatures et décors enduits n'ont été réalisées qu'au niveau d'une émouvante travée témoin, destinée à l'approbation du souverain. L'édifice à l'épiderme nerveux s'apparente à un écorché anatomique, ce qui ne pouvait mieux tomber dans la perspective ouverte et analytique d'ouvrir un point de vue sur l'existant, plutôt que d'en affirmer une vérité univoque et définitive. De cette démarche de partage, dans la lignée de l'Outlook Tower de Patrick Geddes à Edimbourg, témoigne l'édicule que Bruno nomme « l'observatoire », poste de rétrospection glissé dans une baie au dernier niveau de l'élévation ouest du château, 30 m au-dessus de l'atrium inachevé.

On y dispose d'une vue plongeante sur la Manica Lunga. A l'est, un pignon en béton banché réalisé en 1986, referme le volume tout en confortant les arrachés des façades principales. Celles-ci ont vu le rythme régulier de leurs baies rétabli, renforçant le caractère de vaisseau échoué de l'édifice, et attestant de la possibilité de ne pas tout garder, de considérer en chaque situation un cas singulier où s'exerce un choix de conscience renouvelé. Bruno considère que cette barre présente une parfaite adéquation à son programme initial de galerie de peinture – sur le même site, une fonction similaire ne conduirait vraisemblablement pas aujourd'hui à autoriser une telle typologie ! – et il entreprend de pousser à bout l'entreprise. Il élimine tout cloisonnement au dernier niveau et le couvre d'une charpente métallique reprenant le gabarit originel de toiture, tout en ménageant l'intégration des réseaux contemporains et des prises de lumière zénithales. Les escaliers menant au dernier niveau sont placés hors-œuvre au nord, le principal d'entre eux mimant l'escalier



De haut en bas, passerelle au-dessus de l'extrados d'une voûte, vue d'une salle restaurée et escalier dans la Manica Lunga.



Dessin de la galerie de la Manica Lunga.

suspendu du château, dans une position symétrique par rapport à l'atrium. Le niveau de combles aux proportions vertigineuses reçoit désormais les expositions temporaires. Les deux niveaux inférieurs abritent des programmes que le château ne pouvait accueillir favorablement (salle de conférence, bibliothèque, vidéothèque, cafétéria, etc.). Ils sont complétés côté Turin d'un bâtiment neuf à usage de restaurant, en forme de barrette parallèle à la Manica Lunga. De plain-pied, le restaurant est couvert d'une terrasse en béton, en grande partie végétalisée, formant belvédère et solarium. La terrasse est élégamment portée par des poteaux métalliques formés de deux cornières en corten jumelées en vis-à-vis, présentant une face intérieure blanche. Livré en 1999, ce restaurant témoigne de la capacité simultanée de renouvellement et de continuité de l'architecture de Bruno sur plus de vingt ans en fonction des évolutions des modes de production, dans un site où une bonne dizaine d'architectes se sont succédé en quatre siècles. Il offre en cela à lui seul un semblant de réponse à la question de l'actualité et du caractère de référence d'un tel chantier, que résume assez bien Bruno lui-même : « En architecture, seules les choses accomplies et les pensées réalisées sont valables et dignes d'être l'objet d'appréciation de la part du public pour lequel elles ont été conçues. » (3) La valeur ainsi désignée ne renvoie évidemment pas tant à celle du caractère fini du bâtiment qu'à une vision de la nature et des fins de l'architecture. Un aphorisme d'Auguste Perret, architecte a priori inattendu, vient à l'esprit : « L'architecte est celui qui considère la fin » (4).



Vues du restaurant et de la galerie.

1. Silvio Berlusconi, jouant aussi bien le contenant que le contenu du musée affirme: « Je remercie le ciel qu'il existe un lieu où se trouvent toutes les horreurs du XX^e siècle. Il faut bien qu'il y ait une décharge, une infirmerie, des toilettes, dans la grande demeure de l'art ». Cité par Guido Antonietti de Cinarca sur son portail aROOTS, « Histoire, tradition et modernité? L'architecture est continuité! », mars 2004.
2. Ce projet plus théorique qu'opérationnel devait surtout servir à l'UNESCO à lever des fonds. Des travaux de sauvegarde ont été repris au sortir de la guerre avec l'URSS et restent en cours aujourd'hui, sur des bases plus conformes aux pratiques patrimoniales canoniques.
3. Andrea Bruno, « Communiquer l'architecture », in *Transmettre l'architecture*, CERTU, 2008.
4. Voir H. Lempereur: « Antiquité », *Encyclopédie Perret*, Paris, 2002.