

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
ET
L'UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

**L'ACTUALISATION DU PATRIMOINE PAR LA
MÉDIATION DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE**

THÈSE
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE
(UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL)
ET
DU DOCTORAT EN COMMUNICATION (OPTION MUSÉOLOGIE)
(UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE)

PAR

ALEXANDRA GEORGESCU PAQUIN

FÉVRIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL (UQAM)

ET

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE (UAPV)
ÉCOLE DOCTORALE 537 CULTURE ET PATRIMOINE
ÉQUIPE CULTURE ET COMMUNICATION / CENTRE NORBERT ELIAS-UMR 8562

PROGRAMME DE DOCTORAT INTERNATIONAL EN
MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE

THÈSE DE DOCTORAT CONDUITE EN VUE DE L'OBTENTION DES GRADES DE:
PHILOSOPHIÆ DOCTOR, PH.D. EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION, PATRIMOINE (UQAM)
ET DOCTEUR EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION (UAPV)

**L'ACTUALISATION DU PATRIMOINE
PAR LA MÉDIATION DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE**

ALEXANDRA GEORGESCU PAQUIN

SOUS LA DIRECTION DE MESSIEURS LES PROFESSEURS
LUC NOPPEN ET JEAN DAVALLON

SOUTENUE LE 27 FÉVRIER 2013

JURY :

MONSIEUR JEAN DAVALLON, PROFESSEUR DES UNIVERSITÉS, UNIVERSITÉ
D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
MONSIEUR MARTIN DROUIN, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
MONSIEUR LUC NOPPEN, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
MONSIEUR XAVIER ROIGÉ, PROFESSEUR, UNIVERSITÉ DE BARCELONE
MADAME CÉCILE TARDY, MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UNIVERSITÉ D'AVIGNON
ET DES PAYS DE VAUCLUSE

À Octav et Mioara Georgescu

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse a été possible grâce à l'appui de nombreuses personnes et organismes que j'aimerais remercier. Plusieurs bourses et programmes d'aide à la mobilité ont facilité la réalisation de la thèse, notamment la bourse d'études supérieures du Canada « Joseph-Armand Bombardier » ainsi que le Supplément pour études à l'étranger Michael-Smith du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH). Mes trois séjours à l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (UAPV) ont été supportés par le Programme Frontenac du Fonds québécois de la recherche sur la nature et les technologies (FQRNT). Le Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT), l'Institut du patrimoine de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et la Chaire de recherche du Canada en patrimoine urbain m'ont aussi apporté un soutien inestimable tout au long des diverses activités et étapes qui ont ponctué ma thèse.

En plus de m'offrir toutes les ressources propices au développement de cette thèse, les deux derniers m'ont généreusement ouvert leurs portes, et j'aimerais exprimer ma gratitude spécialement à Luc Noppen et Lucie K. Morisset pour leurs apports multiples tout au long de cette recherche. En France, je remercie Jean Davallon et toute l'équipe du laboratoire Culture et Communication de l'UAPV de leur accueil bienveillant et de leur soutien durant mes trois séjours, qui m'ont apporté un cadre de réflexion enrichissant et les ressources nécessaires pour favoriser l'avancement de ma thèse. Outre mes directeurs de thèse, je tiens à remercier Martin Drouin, Xavier Roigé et Cécile Tardy qui ont accepté, en tant que membre du jury, d'évaluer la thèse et de la nourrir de points de réflexions qui seront très utiles dans la poursuite du projet.

Aux collègues et aux amitiés forgées durant la thèse, d'un côté ou de l'autre de l'Atlantique, j'aimerais souligner les discussions, les encouragements et l'entraide, les échanges professionnels ou les moments de folie ; un merci tout spécial à : Josée Laplace, Hind Oualid El Alaoui, Guillaume Éthier, Mathieu Dormaels, Alessandra Mariani, Marie-Noëlle Aubertin, Marie-Eve Breton, Marie-Blanche Fourcade et Martin Drouin.

En France, à Caroline Buffoni, Camille Moulinier, Julie Pasquer, Jessica Cendoya, Cheikh Beye et Pierric Lehman, merci pour votre humour et votre appui constant.

En Espagne, différentes personnes dans les institutions correspondant aux études de cas doivent être mentionnées pour le temps qu'elles m'ont accordé et l'accès qu'elles m'ont fourni aux différentes ressources requises : Elena Ruiz Valderas, directrice du musée du Théâtre romain de Carthagène ; Valentí Farràs, directeur du CaixaForum de Barcelone ; au musée national Centre d'art Reina Sofía (MNCARS), Carmen González Alonso et Rocío Sánchez Serrano aux archives, ainsi que Francisca Gámez Lomeña et Trinidad Montañés Navarrete, toutes deux du Département des communications. Finalement, je remercie le studio d'Arata Isozaki (en Espagne) et celui de Rafael Moneo de m'avoir transmis leurs archives correspondant aux projets étudiés.

Enfin, il me semble fondamental de préciser que cette thèse a accompagné tout un parcours personnel et géographique entre le Québec, la France et l'Espagne, et je ne peux qu'adresser mon infinie reconnaissance à mes amis et à ma famille pour leur support entier ainsi qu'à Enrique Doblás Miranda, qui a plongé avec moi avec grand enthousiasme dans ce voyage, m'apportant son précieux soutien dans chaque étape de ce cheminement.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	xi
RÉSUMÉ	xx

INTRODUCTION

RENCONTRE DE DEUX UNIVERS : LA CRÉATION DANS L'EXISTANT	1
Différents types d'insertion dans le patrimoine bâti	11
L'Espagne, un terrain d'approche fertile	20
L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine	27

CHAPITRE I

L'ACTUALISATION, UN ACTE DE MÉDIATION.....	30
1.1 Actualiser le patrimoine : redynamiser le processus de patrimonialisation	31
1.1.1 Un panorama des théories de la restauration	31
1.1.2 Le patrimoine comme notion dynamique	36
1.1.3 L'actualisation comme catalyseur du processus de patrimonialisation	38
1.1.4 « Contemporanéité anachronique »	43
1.2 Un phénomène communicationnel à l'œuvre	46
1.2.1 La médiation, un espace de transformation	47
1.2.2 Le tiers : quelle transformation ?	49
1.2.3 Une médiation de deux ordres	51
1.2.3.1 Médiation matérielle	53
1.2.3.2 Médiation symbolique	54

1.3	Méthodologie de recherche.....	55
1.3.1	Études de cas : une approche combinée	58
1.3.2	Corpus et analyse	60

CHAPITRE II

	LA PONCTUATION : CAIXAFORUM, BARCELONE (ARATA ISOZAKI, 2002)	63
2.1	La ponctuation d'un édifice	64
	TEMPS 1 : CONTEXTE DE PRODUCTION	69
2.2	De Casaramona à CaixaForum (l'amorce)	69
2.2.1	Survol historique du lieu	69
2.2.2	Phase 1 : le projet de « réanimation »	73
2.2.3	Fondation La Caixa. Contexte d'une reconversion.	78
	TEMPS 2 : MATÉRIALISATION DANS DES FORMES	83
2.3	Phase 2 : la touche contemporaine	83
2.3.1	L'accès et le vestibule	83
2.3.2	La médiation des « deux dames »	92
	TEMPS 3 : EFFETS SUR LES DESTINATAIRES	95
2.4	Réception des médias	95
2.4.1	La « trouvaille » patrimoniale	97
2.4.2	Un patrimoine industriel moderniste	99
2.4.3	Isozaki, le « moins japonais des architectes »	103
2.4.4	Une touche contemporaine sur un patrimoine	105
2.4.5	Du Louvre à la Casaramona, le symbole de l'entrée	106
2.5	La nouvelle image de la Casaramona, de fabrique de coton à fabrique culturelle	107
2.6	Ponctuer le haut lieu patrimonial	111

CHAPITRE III

LA PROLONGATION : MUSÉE CENTRE D'ART REINA SOFÍA - MNCARS, MADRID (JEAN NOUVEL, 2005).	117
3.1 La prolongation : l'extension dans la continuité	117
TEMPS 1 : CONTEXTE DE PRODUCTION	121
3.2 D'Hôpital général à musée d'État.	121
3.2.1 Un Monument historico-artistique	121
3.2.2 Centre d'Art Reina Sofía (CARS)	125
3.2.3 Le Reina Sofía et le Prado, bassins d'identités nationales et culturelles	131
TEMPS 2 : MATÉRIALISATION DANS DES FORMES	134
3.3 Nouveaux besoins, nouveaux espaces : l'annexe du musée	134
3.3.1 « À l'ombre du Reina Sofía » : une relation ambiguë à l'édifice Sabatini.	136
3.3.1.1 Formes et mémoire	139
3.3.1.2 Nouvelle appropriation de l'espace	144
3.3.2 Un micro-quartier dans un environnement en mouvement.	150
TEMPS 3 : EFFETS SUR LES DESTINATAIRES	153
3.4 Réception des médias	153
3.4.1 « L'enfant terrible de l'architecture »	154
3.4.2 Le « géant ».	157
3.4.3 Sabatini-Nouvel. Un dialogue impossible ?	160
3.4.4 Rayonnement du musée	163
3.5 Une annexe de son temps	166

CHAPITRE IV

LA RÉVÉLATION : MUSÉE DU THÉÂTRE ROMAIN DE CARTHAGÈNE (RAFAEL MONEO, 2008)	172
4.1 Révéler le patrimoine	172
TEMPS 1 : CONTEXTE DE PRODUCTION	179
4.2 Une « trouvaille » d’envergure pour une ville en développement	179
4.2.1 Découverte du théâtre	180
4.2.2 Du citoyen au touriste : le musée, moteur identitaire et économique	186
4.2.3 Les conséquences d’une restauration condamnée : le cas de Sagonte	189
TEMPS 2 : MATÉRIALISATION DANS DES FORMES	193
4.3 Un musée pour révéler les strates	194
4.3.1 Promenade architecturale	203
4.3.2 Urbanisation	206
TEMPS 3 : EFFETS SUR LES DESTINATAIRES	209
4.4 Réception médiatique	209
4.4.1 La mise en scène scientifique du Théâtre	210
4.4.1.1 Un architecte discret	211
4.4.1.2 Une restauration « rigoureuse »	212
4.4.1.3 Un monument visitable plutôt qu’une scène de spectacle	214
4.4.2 Le nouveau musée : un voyage à travers le temps	216
4.4.2.1 Le théâtre et le musée, un bijou mixte	216
4.4.2.2 Le voyage	217
4.4.2.3 La découverte de l’énigme	219
4.4.3 Un moteur touristico-économique important	220
4.4.3.1 Une référence	220

4.4.3.2	De la revitalisation d'un quartier à la relance de la Région	221
4.4.3.3	La place des visiteurs dans la mesure du succès	223
4.4.3.4	Le rôle de la Fondation Cajamurcia	224
4.5	La révélation d'un site hybride au service du tourisme	225

CHAPITRE V

	L'ACTUALISATION COMME PROCESSUS COMMUNICATIONNEL.	233
5.1	Comprendre la transformation architecturale par des processus communicationnels	234
5.1.1	La situation de communication et la construction de sens partagé	234
5.1.2	L'utilisation des trois procédés dans la construction de l'actualisation	240
5.2	Hybridité architecturale : le parasite et l'hôte	246
5.3	Actualiser le patrimoine	248
5.3.1	Le basculement de l'équilibre patrimonial	253
5.3.2	La transformation du patrimoine par la marque architecturale contemporaine	255
5.4	Le projet patrimonial au XXI ^e siècle.	256
	CONCLUSION	258
	ANNEXE A	
	GLOSSAIRE	267
	ANNEXE B	
	GRILLE D'OBSERVATION DES TERRAINS	270
	ANNEXE C	
	ANALYSE THÉMATIQUE	274
	ANNEXE D	
	RECENSION DES ARTICLES DE JOURNAUX DES CAS À L'ÉTUDE	276
	RÉFÉRENCES	291

LISTE DES FIGURES

Figures	Page	
INTRODUCTION		
0.1	Arc de Constantin, 315 après J.-C., Rome, Italie. (©Gilles Roussel. Tiré de < http://crdp.ac-besancon.fr/arelab/phtttq_rome.htm >, consulté le 7 juillet 2012.)	2
0.2	Musée du Castelvecchio, Vérone, Italie. Transformé par Carlo Scarpa, 1964. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	5
0.3	<i>La manica lunga</i> , Musée d'art contemporain Château de Rivoli, Turin, Italie. Andrea Bruno, 1984. (Tiré de Guarnieri, 1999, p. 128.)	6
0.4	« La Maison dans la maison », Musée de l'architecture de Francfort, Allemagne. Oswald Mathias Ungers, 1984. (Tiré de Szambien, 1984, p. 52.)	7
0.5	Franklin Court Complex, Independence National Historical Park à Philadelphie. Robert Venturi et Scott Brown associates, 1976. (Tiré de Steele, 1997, p. 173.)	8
0.6	Typologie et vocabulaire des interventions architecturales dans le patrimoine bâti. (Tiré de Rouillard, 2006, p. 172.)	13
0.7	« <i>The Capacity for Linkages</i> », six stratégies de transformation d'édifices existants, projet de Cédric Price. (Tiré de Hardingham, 2003, p. 66.)	14
0.8	<i>Rooftop Remodeling</i> , Falkestrasse 6, Vienne, Autriche. Coop Himmel(b) lau, 1988. (Tiré de <i>A+U</i> , 1989, p. 30.)	15
0.9	La Maison Carrée, temple du 1 ^{er} siècle après J.-C. (en avant-plan) et le Carré d'Art (en arrière-plan), Nîmes, France. Norman Foster, 1993. (Tiré de Steele, 1997, p. 60.)	16
0.10	Centre de culture contemporaine de Barcelone (CCCB), Espagne. Albert Viaplana et Helio Piñón, 1994. (Alexandra G. Paquin, 2012.)	17
0.11	Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne. Frank Gehry, 1997. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	21

- 0.12 Musée national d'art romain de Mérida, Espagne, Rafael Moneo, 1986. (Tiré de *A & V*, 2005, p. 64.) 23
- 0.13 Musée de Madinat al-Zahra, Cordoue, Espagne. Nieto Sobejano, 2008. (Alexandra G. Paquin, 2011.) 24
- 0.14 Couvent de Sant Francesc, Santpedor, Espagne. David Closes, 2011. (©Jordi Surroca. Tiré de <<http://www.archdaily.com/251389/convent-de-sant-francesc-david-closes>>, consulté le 7 juillet 2012.) 25
- 0.15 Musée de San Telmo, Saint Sébastien, Espagne. Nieto Sobejano, 2009. (Alexandra G. Paquin, 2011.) 26

CHAPITRE I

- 1.1 Basculement de « régime d'authenticité » provoqué par un ajout d'architecture contemporaine sur un édifice patrimonial, entraînant une possible actualisation du lieu. (D'après Morisset, 2009.) 41
- 1.2 L'actualisation à l'intérieur du processus de médiation. (D'après Davallon, 2004.) 51
- 1.3 Illustration de la problématique de thèse. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 52

CHAPITRE II

- 2.1 Sortie des Offices, Florence, Italie. Arata Isozaki, projet gagné en 1998, non réalisé. (Tiré de <<http://www.francogizdulich.com/?p=81>>, consulté le 4 juin 2012.) 65
- 2.2 Tesa 105, nouvel accueil de l'Arsenal de Venise, Italie. David Morales Hernández et Andrés Holguín, 2012. (Photo : Andrea Pertoldeo. Tiré de <<http://www.archdaily.com.br/42631/recuperacao-do-edificio-tesa-105-andres-holguin-david-r-morales-alvaro-solis/>>, consulté le 7 juillet 2012.) 65
- 2.3 *Nívol i cadira* [Nuage et chaise], sculpture sur le toit de la Fondation Antoni Tàpies, Barcelone, Espagne. Antoni Tàpies, 1990. (Alexandra G. Paquin, 2011.) 66

2.4	Deux des 43 colonnes à l'intérieur de l'Alhóndiga Bilbao, ancien entrepôt de vin et d'alcool converti en centre de loisir et de culture, Bilbao, Espagne. Philippe Starck, 2010. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	67
2.5	CaixaForum, Madrid, Espagne. Herzog & de Meuron, 2005. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	68
2.6	CaixaForum, Barcelone. (Alexandra G. Paquin, 2012.)	70
2.7	Casaramona, 1935. Josep Puig i Cadafalch, 1909-1911. (Archives photographiques de Barcelone, bcn001935.)	71
2.8	Projet de l'accès au CaixaForum présenté aux médias avant l'intervention d'Isozaki (Tiré d' <i>El Periodico</i> , 12 décembre 1998, p. 33.)	76
2.9	Accès temporaire au centre culturel, vers 1999. (Tiré de < http://sob.com.es/proyectos/u104/u104u.php >, consulté le 6 juin 2012.)	77
2.10	Logo La Caixa.	78
2.11	Façade du CaixaForum, avec une affiche présentant le logo de la Fondation La Caixa, identique à celui de La Caixa. (Alexandra G. Paquin, 2012.)	78
2.12	Plan du CaixaForum, 2012. (Fourni par le CaixaForum.)	81
2.13	Emplacement du CaixaForum. Le bloc gris à droite de la rue Mèxic représente les grands hangars accueillant les divers salons à Barcelone. Étant coincée dans la ruelle derrière cet édifice, l'entrée du CaixaForum fut déplacée vers l'avenue Marquès de Comillas. (Archives de l'agence d'Arata Isozaki.)	85
2.14	Pavillon allemand de Mies van der Rohe, 1929, reconstruit en 1985. Barcelone, Espagne. (Alexandra G. Paquin, 2012.)	86
2.15	Maquette du projet d'entrée et de vestibule d'Arata Isozaki, 2002. (Archives de l'agence d'Arata Isozaki.)	88
2.16	Cour anglaise du CaixaForum. Le jardin secret est le volume fermé rectangulaire se trouvant au milieu de la cour anglaise, percé à droite d'une porte. Arata Isozaki, 2002. (Tiré de Rovira, 2002, p. 38.)	89
2.17	Vestibule du CaixaForum. Au plafond, un néon de Lucio Fontana intitulé <i>Ambiente espacial núm. 51-A1</i> datant de 1951 et derrière, une murale de Sol LeWitt datant de 2002, intitulée <i>Splat</i> . (Alexandra G. Paquin, 2011.)	90
2.18	Tetsuju et marquise de verre marquant l'entrée du CaixaForum. Arata Isozaki, 2002. (Alexandra G. Paquin, 2012.)	91

- 2.19 Images tirées de l'exposition *La sortie des usines* de Rogelio López Cuenca au CaixaForum, 2005, représentant l'histoire du lieu. (Montage fourni par Rogelio López Cuenca.) 108
- 2.20 Espace permanent d'exposition au CaixaForum, relatant l'histoire des transformations du lieu. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 110

CHAPITRE III

- 3.1 Gazomètre B, Vienne, Autriche. Coop Himmel(b)lau, 2001. Les architectes ont ajouté une structure verticale au cylindre patrimonial, ancien réservoir à gaz, pour y accueillir des logements et des bureaux. (Tiré de *GA document*, 2002, p. 72.) 119
- 3.2 Ancienne gare reconvertie en bibliothèque à Luckenwalde, Allemagne. Extension de FF Architekten, 2009. (Tiré de *Arca*, 2009.) 119
- 3.3 Musée d'art moderne de Malmö en Suède. Tham & Videgård Arkitekter, 2009. (Tiré de <<http://www.architectural-review.com/buildings/moderna-museet-by-tham-and-videgrd-arkitekter-malm-sweden/5218016.article>>, consulté le 7 juillet 2012.) 120
- 3.4 *Le Paseo del Prado*, ou Promenade du Prado, est une avenue reliant la place des Cybèles jusqu'à la gare d'Atocha et qui constitue un axe où se retrouvent plusieurs institutions culturelles. (Tiré de <http://www.turismomadrid.es/it/images/guiasespanol/AF_PASEO%20ARTE_BAJA.pdf>, consulté le 4 mai 2012.) 124
- 3.5 Reconversion de l'ancien Hôpital général de Madrid en Centre d'art Reina Sofía (CARS). Maquette, 1986 ? (AC-MNCARS n° temporaire 3511.) 127
- 3.6 Le CARS avant les ajouts des ascenseurs et de l'estrade d'entrée. Celle-ci est située sur la façade principale, où se trouve le bus. Photo de 1986 ? (AC-MNCARS n° temporaire 6824.) 129
- 3.7 Ascenseurs et estrade de l'entrée. José Luis Íñiguez de Onzoño et Antonio Vázquez de Castro, en collaboration avec l'architecte britannique Ian Ritchie, 1988. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 129
- 3.8 Extension du musée du Prado, Madrid, Espagne. Rafael Moneo, 2006. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 133
- 3.9 Extension du MNCARS vue de la Ronda Atocha. Jean Nouvel, 2005. (AC-MNCARS CD *ampliación*, 2005. Numéro en processus d'organisation.) 136

- 3.10 Vue à partir du haut des terrasses de la cour créée par les trois volumes reliés par une toiture percée. À partir de ce point de vue différent, on remarque le jeu de reflets provoqué par les trous dans les lucarnes. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 137
- 3.11 Plan des trois volumes composant l'annexe de Jean Nouvel. (Adapté de Cohn, 2009, p. 84.) 138
- 3.12 Centre de culture et de congrès de Lucerne, Suisse. Jean Nouvel, 2000. (Tiré de *El Croquis*, 1998, p. 91.) 140
- 3.13 Vue à vol d'oiseau de l'extension du MNCARS. Initialement grise dans le projet, la couleur de la toiture a évolué vers le rouille, pour finalement se concrétiser dans le rouge vif. Jean Nouvel, 2005. (MNCARS - images fournies par Dolores Muñoz Alonso.) 141
- 3.14 Cour intérieure du MNCARS, vue vers l'édifice Sabatini. Le toit relie la nouvelle structure à l'ancienne, en laissant toutefois une marge par laquelle traverse la lumière. (Photo : Ana Müller. AC-MNCARS, CD *ampliación*, 2005.) 142
- 3.15 Ascenseurs de l'édifice Nouvel. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 143
- 3.16 Dépliant du jeu de piste *Reflejos* [Reflets], 2005. (AC-MNCARS n°1349.) 145
- 3.17 *Brushstroke*. Roy Lichtenstein, 1996. La sculpture remplit un peu le vide de la cour, agissant comme point d'ancrage pour les visiteurs, tout en annonçant la fonction du lieu d'exposition d'art contemporain. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 146
- 3.18 *Wheat & Steack*. Miralda, 1981. Les sculptures sur les terrasses ajoutent à cet espace une dimension contemplative et artistique. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 147
- 3.19 Les espaces de diffusion de la vidéo *Situación 2011* de Muntadas, 2011, sont situés dans les endroits de passage, entre l'ascenseur, les escaliers et les transitions entre les deux édifices. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 148
- 3.20 Vue d'une des terrasses du MNCARS. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 151
- 3.21 Salle de lecture de la bibliothèque du MNCARS. (AC-MNCARS, CD *ampliación*, 2005.) 159
- 3.22 Vue aérienne du CARS, 1986 ? Nous pouvons voir en avant-plan les différents pavillons qui abritaient les services auxiliaires du ministère de l'Éducation et l'Institut national de baccalauréat à distance jusqu'à leur démolition, en 2001. Jean Nouvel a repris la forme triangulaire de l'espace vacant pour y construire son annexe. (Photo : Joaquín Cortés. AC-MNCARS, n° temporaire 6546.) 161

CHAPITRE IV

- | | | |
|------|---|-----|
| 4.1 | Musée archéologique de Vitoria, Espagne. Francisco José Mangado Beloqui, architectos, 2009. (Tiré de <i>ON Diseño</i> , 2010, p. 104.) | 174 |
| 4.2 | Anciens bains arabes de Baza, Espagne. Ibáñez Arquitectos, 2008. (Tiré de <i>A & V</i> , 2010, p. 158.) | 175 |
| 4.3 | Église dominicaine de Maastrich aux Pays-Bas. Insertion d'une librairie par Merckx + Girod architects, 2008. (Tiré de <i>Klanten et Feireiss</i> , 2009, p. 154.) | 176 |
| 4.4 | Musée Kolumba, Cologne, Allemagne. Peter Zumthor, 2007. (Alexandra G. Paquin, 2010.) | 177 |
| 4.5 | Musée de l'Ara Pacis, Rome, Italie. Richard Meier, 2006. (Alexandra G. Paquin, 2008.) | 178 |
| 4.6 | Évolution des excavations et de la récupération du Théâtre romain, 1996 et 2008. (Archives du studio Rafael Moneo.) | 180 |
| 4.7 | Les différentes parties du Théâtre romain de Carthagène. (Tiré de <i>Ramallo Asensio</i> , 2010, p. 69.) | 181 |
| 4.8 | Reconstitution virtuelle du Théâtre romain de Carthagène avec son portique. (Tiré de <i>Ramallo Asensio</i> , 2010, p. 71.) | 182 |
| 4.9 | Intégration de différentes parties du théâtre dans la structure du marché du V ^e siècle, comme des bouts de colonnes. (Alexandra G. Paquin, 2011.) | 183 |
| 4.10 | Transformation du Théâtre de Sagonte, Espagne. Giorgio Grassi et Manuel Portaceli, 1993. (Tiré de <i>A & V</i> , 1994, p. 100.) | 190 |
| 4.11 | Maquette du projet du musée du Théâtre romain. Rafael Moneo, 2005. Les trois parties plus pâles constituent le parcours du musée : le palais Riquelme et le nouvel édifice de Moneo, reliés par un passage souterrain, et le Théâtre romain. (Archives du studio Rafael Moneo.) | 195 |

4.12	Entrée du musée par le palais Riquelme. À droite, le café du musée. En arrière-plan, l'église Santa María la Vieja. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	196
4.13	Plan du musée du Théâtre romain. (Dépliant fourni par le musée Théâtre romain de Carthagène, 2011.)	197
4.14	Section du musée du Théâtre romain. On peut voir les différents niveaux qui totalisent une différence de 25 mètres. (Archives du studio Rafael Moneo.)	197
4.15	Le Couloir de l'Histoire du Théâtre. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	198
4.16	Vue de l'extérieur du nouveau bâtiment de Rafael Moneo à partir de la rue General Órdoñez. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	199
4.17	Salle 1, dans la partie nouvelle du musée du Théâtre romain de Carthagène, exposant une maquette du Théâtre et des éléments de son architecture. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	200
4.18	Vue du théâtre à la fin du parcours muséal. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	201
4.19	Reconstruction partielle du mur de scène du Théâtre romain. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	202
4.20	Plan intégral du projet du musée du Théâtre romain. Celui-ci est intégré dans le contexte urbain et participe à la revitalisation du quartier. (Archives du studio Rafael Moneo.)	207
4.21	Le Théâtre romain et la réalité qui l'entoure : un « voyage » dans le présent. (Alexandra G. Paquin, 2011.)	218

CHAPITRE V

5.1	Musée Akron Art en Ohio, États-Unis. Coop Himmelb(l)au, 2007. (Tiré de Kamin, 2006, p. 50.)	242
5.2	Royal Ontario Museum (ROM), Toronto, Canada. « Michael Lee-Chin Crystal », extension du studio de Daniel Libeskind, 2007. (Tiré de A+U, 2009, p. 102.)	242
5.3	Musée de Denver, États-Unis. « The Frederic C. Hamilton Building », extension du studio de Daniel Libeskind, 2006. (Tiré de Stephens, 2007, p. 84.)	243

- 5.4 Transformation de la gare King's Cross de Londres, Angleterre. John McAslan & Partners, 2012. (©Hufton and Crow. Tiré de <<http://www.archdaily.com/219082/kings-cross-station-john-mcaslan-partners/mainimagekings-cross-2-hufton-and-crow/>>, consulté le 4 juillet 2012.) 244
- 5.5 Élévation du Metropol Parasol, Séville, Espagne. Jürgen Mayer H., 2011. (Tiré de *GA Document*, 2011, p. 130.) 245
- 5.6 Musée de Moritzburg, Halle, Allemagne. Extension de Nieto Sobejano arquitectos, 2008. (Tiré de *ON Diseño*, 2009, p. 128 et 131.) 246
- 5.7 Stade Soldier Field à Chicago, aux États-Unis. Wood & Zapata, 2003. (Tiré de Giovannini, 2004, p. 114-115.) 249
- 5.8 Sortie des Offices, Florence, Italie. Arata Isozaki, projet gagné en 1998, non réalisé. La *loggia* permettait une transition entre l'espace public extérieur et l'espace du musée. (Tiré de Verga, 2004, p. 31.) 250
- 5.9 Heast Tower, New York, États-Unis. Ajout de Norman Foster (Foster & Partners), 2005. (Jessica Cendoya, 2011.) 252

CONCLUSION

- 6.1 *El Palacio del sur*, projet d'un centre de congrès à Cordoue, Espagne. Rem Koolhaas, OMA, concours gagné en 2002, non réalisé. (©Rem Koolhaas. Tiré de <<http://www.rebecavega.es/el-palacio-del-sur-de-rem-koolhaas/>>, consulté le 8 juillet 2012.) 258
- 6.2 L'actualisation dans le modèle communicationnel de transmission médiatée. (Alexandra G. Paquin, 2012.) 261
- 6.3 Reconstruction de l'église bohémienne de Bethléem à Berlin, Allemagne. Projet « *Memorias urbanas* [Mémoires urbaines], Juan Garaizabal, 2011. (Tiré de <<http://memoriasurbanas.com/>>, consulté le 4 juillet 2012.) 264

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
5.1 Tableau comparatif des trois cas d'étude selon les différents contextes de cadrage correspondant à l'actualisation.	237

RÉSUMÉ

Dans la rencontre entre l'architecture contemporaine et le patrimoine bâti, la thèse propose de s'affranchir de la polarité conservation-création en analysant l'actualisation patrimoniale en tant que phénomène culturel à l'œuvre. La cohabitation entre le nouveau et l'ancien en architecture, si elle se pratique depuis plus de deux mille ans, est devenue un enjeu au XXe siècle. L'explosion des formes en architecture contemporaine, parallèlement à la montée d'une prédominance de la signature de l'architecte, semble difficilement r conciliable avec l'extension de la notion de patrimoine, extension autant sémantique que géographique et spatiale.

Or, que ce soit pour des raisons économiques et environnementales, fonctionnelles ou patrimoniales, les insertions d'éléments d'architecture contemporaine sur des bâtiments patrimoniaux transforment désormais le patrimoine d'objet-relique en un projet dynamique, constituant un genre architectural particulier et indépendant.

L'actualisation est une façon de réinterpréter le patrimoine en lui donnant un sens actuel grâce à une action (en l'occurrence, un ajout architectural dans un style contemporain), ce qui modifie les représentations du lieu tout en lui ajoutant une couche de significations. Ce processus communicationnel se pose ainsi comme une réponse à l'obsolescence patrimoniale ; en transformant les représentations d'un lieu par un langage contemporain et en s'immisçant dans son processus de patrimonialisation.

L'hybridité architecturale qui en résulte favorise un espace de médiation à la fois physique (par les formes) et symbolique (par le patrimoine et les représentations).   travers trois cas espagnols récents, l'actualisation est observée dans trois types de manifestations : la « ponctuation » à l'œuvre dans l'accès au CaixaForum de Barcelone (Arata Isozaki), la « prolongation » du musée national Centre d'art Reina Sofía   Madrid (Jean Nouvel) et, finalement, la « révélation » du musée du Théâtre romain de Carthagène (Rafael Moneo).

Mots-clés : actualisation, patrimoine, patrimonialisation, architecture contemporaine, médiation, Espagne

INTRODUCTION

RENCONTRE DE DEUX UNIVERS : LA CRÉATION DANS L'EXISTANT

On ne peut restaurer, ou mieux : conserver, qu'à condition de transformer. Il faut actualiser la signification du monument, éclairer le témoignage du passé d'un nouveau jour qui le rende perceptible par une sensibilité de notre époque. Ce sont parfois des éléments nouveaux qui mettent en valeur ceux du passé. (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 201)

Depuis l'Antiquité, le mélange entre les nouvelles constructions et le tissu urbain historique se révèle soit dans le réemploi des matériaux de monuments importants dans la construction de nouveaux bâtiments (fig. 0.1) ou encore par le réaménagement d'édifices préexistants. Cependant, ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle que la distinction entre les édifications de nouveaux bâtiments et les constructions qui s'insèrent dans l'existant ne s'est effectuée (Cramer et Breitling, 2007, p. 9). Le Mouvement moderne en architecture, s'inscrivant en rupture avec l'histoire pour s'en libérer et créer un renouveau, a divisé les approches face au tissu existant en privilégiant les démolitions au profit des constructions nouvelles, séparant la création de la conservation. Les reconstructions d'après-guerre en Europe et la montée du mouvement de conservation des villes et des ensembles historiques en Europe ainsi qu'en Amérique du Nord vers les années soixante-dix ont fait ressortir le nouveau problème des confrontations ancien/nouveau en architecture.



Figure 0.1 Arc de Constantin, 315 après J.-C., Rome, Italie. (©Gilles Roussel. Tiré de <http://crdp.ac-besancon.fr/arelab/phtttq_rome.htm>, consulté le 7 juillet 2012.)

C'est à cette époque que s'amorce un débat davantage philosophique sur la conservation et les nouvelles interventions dans le patrimoine dans le monde occidental, suscitant des « émotions patrimoniales » (Daniel Fabre, cité dans Heinich, 2009, p. 65). Ce genre d'émotions peut être ressenti devant l'ancienneté du patrimoine, la rareté, l'authenticité, la présence (reliée au contact avec une personne liée à l'objet, par exemple) ou encore la beauté. Si une intervention d'architecture contemporaine sur un bâtiment patrimonial provoque une de ces émotions, cette intervention soulèvera énormément de polémiques, qui ne pourront se résoudre par des questions de style ou de design. Ces émotions sont toutefois l'expression d'une époque et d'une culture particulière (d'abord occidentale) et le changement d'attitude par rapport au patrimoine aura des conséquences sur la réception de ce type d'intervention.

En Asie de l'Est, les sociétés « *are determined more in relation to the spiritual and naturalistic qualities of their culture and architecture* » (Seung-Jin Chung, cité

dans Jokilehto, 2009, p. 78). Ce rapport à l'architecture influence aussi celui du patrimoine dit « matériel ». Au Japon, par exemple, la conception du patrimoine est basée sur les traditions et les porteurs vivants de ces traditions. Dans le bâti, cette conception se traduit par des reconstructions périodiques de temples selon des méthodes traditionnelles et avec des matériaux tout aussi traditionnels, plutôt que par la conservation intacte d'une trace du passé afin qu'elle soit transmise telle quelle aux générations futures. En 2000, la Charte *Machinami* adoptée par la section japonaise du Conseil International des Monuments et des Sites (ICOMOS) a inclus dans la notion traditionnelle du patrimoine des facteurs « intangibles » tels que les aspects spirituels, les activités et l'environnement naturel du site. En Amérique latine, comme dans le monde arabe et africain, c'est plutôt la conscience des valeurs traditionnelles locales de construction qui émergent lorsque les constructions touchent au patrimoine (Jäger, 2010).

Si nous reconnaissons ces différentes conceptions, plutôt reliées à la tradition, au savoir-faire, au rituel et au vernaculaire, c'est toutefois la conception occidentale du culte de la trace qui supportera cette étude. En effet, le problème qui guide la recherche provient du fait que le patrimoine bâti, dans cette vision occidentale, est considéré comme étant une chose sacrée dont la transformation devient source de problèmes dès lors que l'on tente de l'encadrer par des principes normatifs ou philosophiques communs.

L'enrichissement de la notion de patrimoine à partir des années soixante a complexifié le débat. Ne se limitant plus au patrimoine institutionnel ou aux « monuments historiques », le patrimoine bâti devient aussi une préoccupation des communautés et touche des édifices qui n'étaient pas considérés nobles – comme les usines désaffectées –, problème qu'ont tenté de résoudre les nouvelles théories du recyclage¹ en architecture. Depuis les années soixante-dix, de nombreux ouvrages se sont consacrés à la reconversion des édifices et à la création architecturale, ce que l'ancien président de la section française d'ICOMOS, Yves Boiret, considérait comme un acte de transformation autant physique que symbolique :

¹ Voir le glossaire en annexe pour les termes reliés à la conservation ou à des interventions architecturales.

La réutilisation des monuments est un acte architectural qui se traduit par l'introduction délibérée d'une intervention contemporaine dans un ensemble pré-existant où elle s'exprime selon des attitudes variées dont les conséquences ne sont innocentes ni pour l'intégrité des témoignages en place, ni pour la signification et la portée du message qu'ils contiennent. (Boiret, 1986, p. 8)

Mais au-delà de la réutilisation d'un monument pour lui affecter d'autres fonctions, la façon d'y intégrer une architecture contemporaine est ce qui génère des débats, qu'il s'agisse de recyclage ou d'agrandissement de bâtiment. Dominique Rouillard (2006, p. 28) spécifie que « faire projet "avec" l'existant est une démarche récente dès lors qu'elle intervient comme théorie du projet lui-même, et non comme nécessité ou occasion foncière ». Luc Noppen et Lucie K. Morisset (1995 et 1998) ont défini ce projet comme un recyclage, qui fait de « l'histoire le matériau du projet », ce qui signifie « que l'on ne recherche plus comment restituer l'histoire – ce qui conduit inévitablement à la copie du passé –, mais plutôt quoi restituer du corpus sémantique que constitue l'interprétation historique » (1995, p. 210).

Les premières réconciliations de la création architecturale offrant une lecture contemporaine d'un site historique s'observent dès l'après-guerre, mais de façon ponctuelle et surtout dans des projets de reconversion ou de réhabilitation. Ces insertions font apprécier l'ancien avec le nouveau en portant un autre regard sur le passé, ce qui a marqué le début d'une longue tradition qui a explosé dans les années quatre-vingt-dix et qui se poursuit encore aujourd'hui. L'école italienne typomorphologique des années soixante avec, à sa tête, Saverio Muratori (et ses disciples, notamment Aldo Rossi), réagit en critique au Mouvement moderne en privilégiant le respect des diverses strates historiques et de la relation entre le bâti et le site, qui est envisagé comme un palimpseste. Pour cette école, la structure de la ville moderne ne peut se comprendre sans référence aux temps historiques qui les ont façonnés, et cette compréhension se fait à travers la forme urbaine et les types qui constituent l'essence du caractère urbain.

En Allemagne, Hans Döllgast reconstruit l'Alte Pinakothek de Munich (1957), en gardant la cicatrice laissée par la bombe qui l'a endommagée parce qu'elle faisait partie de son histoire, tout en adoptant une approche moderne. Dans l'Italie de l'après-guerre, l'intervention de Carlo Scarpa au Castelvecchio à Vérone (1964) (fig. 0.2) est



Figure 0.2 Musée du Castelvecchio, Vérone, Italie. Transformé par Carlo Scarpa, 1964.
(Alexandra G. Paquin, 2011.)

devenue une référence dans le thème nouveau/ancien, grâce à son dialogue avec les différentes strates du lieu par l'utilisation des démolitions et des ajouts, tout en intervenant avec des matériaux modernes. Ce rejet du pastiche influença aussi Karljosef Schattner pour célébrer l'ancien par le contraste plutôt que la copie dans ses interventions dans la ville d'Eichstaett en Allemagne, dès la fin des années soixante-dix. La reconversion du château de Rivoli à Turin en Musée d'art moderne par Andrea Bruno (1984) (fig. 0.3) met aussi au jour la stratification temporelle du lieu – incluant les traces de dégradation, tout en insérant des éléments modernes. Finalement, la restauration architectonique du Castelgrande par Aurelio Galfetti à Bellinzona en Suisse, achevée en 1991, apporte aussi une lecture contemporaine du lieu, notamment grâce à l'introduction d'un ascenseur moderne favorisant la circulation verticale et ouvrant la forteresse au public depuis le pied du rocher où il est situé, changeant le rapport du visiteur à l'environnement dans lequel il est placé.



Figure 0.3 *La manica lunga*, Musée d'art contemporain Château de Rivoli, Turin, Italie.
Andrea Bruno, 1984. (Tiré de Guarnieri, 1999, p. 128.)

D'autres pionniers se sont illustrés, cette fois par des ajouts démarqués de l'existant, c'est-à-dire dans des structures moins imbriquées que les exemples précédents, avec des parties modernes entières. Oswald Mathias Ungers, au Deutsches Architekturmuseum de Francfort (1984), utilise la technique de « la maison dans la maison » (fig. 0.4). Vidant l'intérieur d'une villa néoclassique datant de 1912, Ungers y a inséré une structure moderne en forme de maison autour de laquelle se situent les espaces d'exposition. Ungers joue ainsi avec les codes architecturaux, thème du musée : « *Thus old and new are fused in a new entity, commenting on German's architectural legacy while providing space for the presentation of Germany's most recent architecture in drawings and models.* » (Roth, 1993, p. 509)

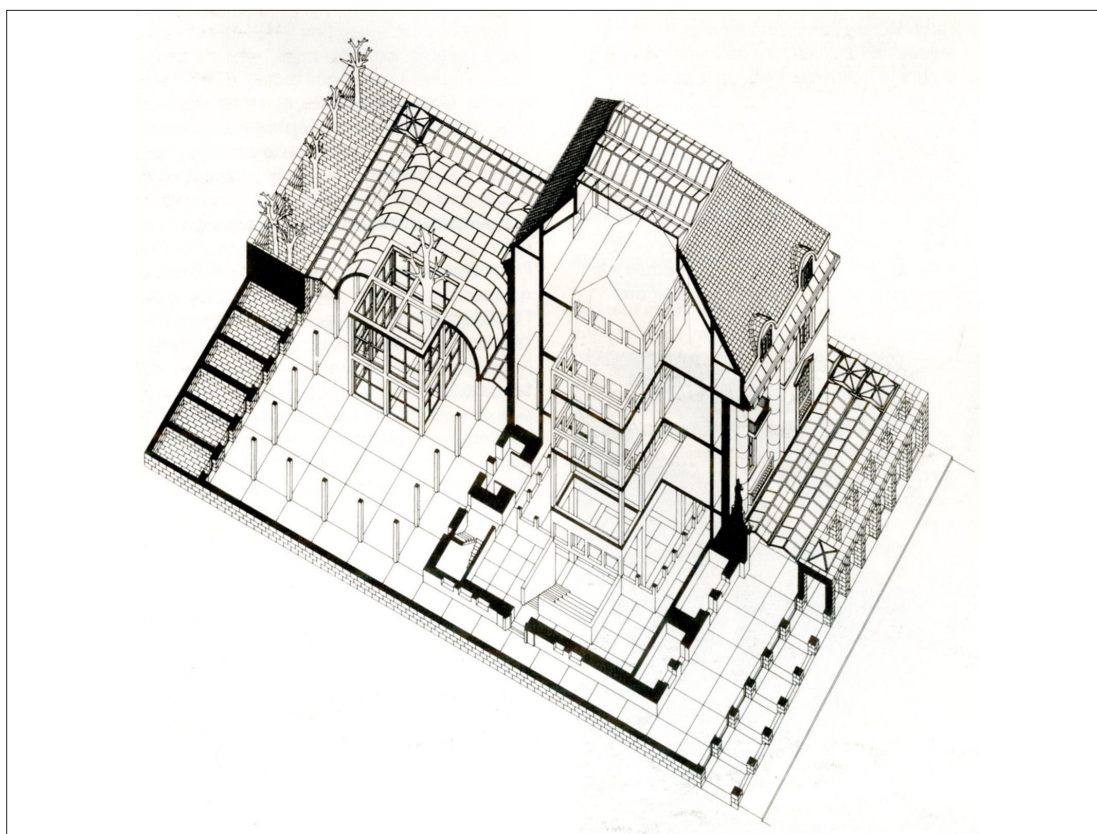


Figure 0.4 « La Maison dans la maison », Musée de l'architecture de Francfort, Allemagne. Oswald Mathias Ungers, 1984. (Tiré de Szambien, 1984, p. 52.)

Aux États-Unis, la firme Venturi et Rauch a introduit une nouvelle poétique de la reconstruction avec la maison de Benjamin Franklin à Philadel-

phie (1978), en reproduisant le squelette de l'édifice pour évoquer les formes du passé (fig. 0.5). Ne se basant que sur des sources historiques et archéologiques fiables, les architectes ont montré les limites de la reconstruction en proposant des formes basées sur les traces mémorielles, laissant le visiteur s'imaginer le reste. En effet, pour les postmodernistes, la connaissance de l'histoire est essentielle au projet ; Robert Venturi et Aldo Rossi, en soulevant l'importance du contexte mémoriel, attentifs aux notions de lieu et de l'existant, de la mémoire et de la signification, transforment l'approche typomorphologique en projet d'intervention (Layuno Rosas, 2004, p. 224).



Figure 0.5 Franklin Court Complex, Independence National Historical Park à Philadelphie. Robert Venturi et Scott Brown associates, 1976. (Tiré de Steele, 1997, p. 173.)

Cependant, ce sont plutôt les nombreux agrandissements de musées par l'ajout d'une nouvelle aile au bâtiment existant dans un langage architectural moderne, dans les années soixante et soixante-dix, qui ont vraiment instauré la confrontation et l'articulation de deux éléments architecturaux d'époques différentes dans un ensemble. L'extension de la Bibliothèque publique de Boston par Philip Johnson (1971), l'ajout de Kenzo Tange au Minneapolis Institute of Fine Arts² (1974), l'extension de Marcel Breuer au Cleveland Museum of Art (1971) ou encore les deux extensions de Mies van der Rohe au Museum of Fine Arts de Houston (1958 et 1973) constituent quelques-uns des exemples dont certains ont, à leur tour, subi d'autres extensions à partir des années quatre-vingt-dix. En effet, dans cette décennie et la suivante, les musées ont été les principaux catalyseurs des transformations architecturales (Powell, 1999, p. 14).

Depuis les années soixante-dix, de nombreux colloques, textes et livres tentent de réconcilier création et conservation, mémoire et projet. Trois ans après la 3^e Assemblée générale de l'ICOMOS tenue à Budapest en juin 1972 sur l'intégration de l'architecture contemporaine dans les ensembles historiques, un numéro spécial de la revue *Monumentum* (1975) fut consacré à ce thème. Déjà, on reconnaissait que le débat sortait des considérations esthétiques pour aborder des questions « entre les monuments historiques et la vie, ou même la réelle relation entre le passé et le futur » (*Monumentum*, 1975, « Introduction »). Depuis, on a tenté d'encadrer les interventions contemporaines dans des contextes historiques par des normes, des guides, des critères, en prenant en compte de plus en plus d'éléments comme l'identité ou l'authenticité (qui sont encore sujet à débats), à l'intérieur d'un contexte physique en expansion, allant jusqu'aux paysages urbains historiques mis de l'avant dans le *Mémoire de Vienne* (UNESCO, 2005). On essaie ainsi de gérer le contraste, l'inscription dans le contexte, la défense de l'« intégrité » du monument, ce qui fut complètement ébranlé à la suite de la construction du Centre Pompidou à Paris dans les années soixante-dix ou celle de la Pyramide du Louvre par Ieoh Ming Pei, inaugurée en 1989. Cette façon d'aborder le problème est plutôt glissante car il semble impossible de normaliser ce type d'intervention en homogénéisant le processus sans tenir compte des différents contextes dans lesquels ils se produisent.

² Auquel Michael Graves ajoutera à son tour une nouvelle aile, en 2006.

Hormis l'abondante littérature sur les reconversions d'édifices, la plupart des ouvrages qui traitent des insertions d'architecture contemporaine dans des sites historiques abordent le thème soit par le domaine de la conservation (Brolin, 1980 ; National Trust for Historic Preservation, 1980 ; Semes, 2009 ; Strike, 1994), soit par l'architecture, qui favorise la création à partir de l'existant (Bloszies, 2012 ; Cramer et Breitling, 2007 ; Powell, 1999 ; Schittich, 2003 ; Smeallie et Smith, 1990). Malgré certaines positions antagonistes avec, d'un côté, les architectes qui présentent des projets en innovant et en préférant oublier la nostalgie du passé pour se projeter dans l'avenir et, de l'autre côté, les conservateurs du patrimoine qui condamnent les interventions trop en contraste avec l'existant, une certaine réconciliation des positions semble évoluer vers des frontières de plus en plus poreuses. Les points de vue des deux camps ont été confrontés dans l'ouvrage *Context: New Buildings in Historic Settings* (Warren, Worthington et Taylor, 1998) et, de plus en plus, à cause de problèmes pratiques tels que le manque d'espace ou de budget ou encore par souci écologique (privilégier une approche « durable » de l'architecture plutôt que la démolition et la reconstruction), les ouvrages cherchent à réconcilier les positions avec une approche prescriptive ou encore en montrant de nombreux exemples de réussite – selon leur point de vue – pour encourager ce type d'intervention (Bloszies, 2012).

Si les pionniers mentionnés précédemment ont transformé le paysage urbain historique dans une époque de changement pour l'architecture moderne, les créations architecturales en milieu historique sont toujours d'actualité et suscitent autant de débats et de questionnements sur la façon de les aborder. Des thèses doctorales (Clarelli, 2008 ; Prochazka, 2009) aux mémoires de maîtrise (Kersting, 2006 ; Laferrière, 2007) en passant par les dernières publications sur le sujet (Bloszies, 2012 ; Jäger, 2010 ; Williamson, 2010, entre autres), les approches commencent à se diversifier, tout comme la pratique. Le site Web d'architecture *Europaconcorsi*, sous la section « *Riuso, restauro e ristrutturazione* [Réutilisation, restauration et restructuration] », présentait, en date du 27 juin 2012, presque 400 projets récents. Ces projets comportent un volet créatif très fort, ainsi qu'un engagement envers l'existant. On y dénote une préoccupation pour les reconversions, les restructurations et, surtout, le recyclage d'édifices. Le recyclage semble être en effet une solution de notre millénaire qui vise à puiser des possibilités créatrices dans une optique artistique, tout en se préoccupant de la perte et

du gaspillage de matériaux et d'espace pour une action civique, tel que l'a démontré notamment l'exposition *Re-Cycle* au Musée d'art contemporain de Rome (MAXXI, 1^{er} décembre 2011-29 avril 2012).

DIFFÉRENTS TYPES D'INSERTION DANS LE PATRIMOINE BÂTI

Malgré que la problématique de l'insertion du nouveau dans l'ancien soit apparue dans les années soixante-dix, elle n'a pris une place accrue dans le débat public que depuis peu de temps. Steven W. Semes (2009, p. 30) remarque ainsi que les critères pour évaluer les divers arguments sont encore en émergence. Un des symptômes révélateurs de cette émergence est la confusion dans la façon de nommer la situation : nouveau/ancien, architecture en contexte historique, dans l'existant, patrimoine/création, etc. Comment alors qualifier cette combinaison ? S'agit-il d'intégration ou d'insertion ? Un dossier spécial du *Mag arts* (2007), consacré aux insertions architecturales de la fin du XX^e siècle dans la ville de toutes les époques, privilégie le mot « insertion », « qui place entre et parmi d'autres », qui accepte « la réalité d'avant et celle à venir ». « L'intégration » dans le site réfère davantage au mimétisme, selon les auteurs du dossier, car il y a recours à des techniques comme l'emprunt ou la reproduction, tandis que « l'inscription » serait réductrice, puisque, s'apparentant davantage à l'acte artistique, elle évacue les contextes (social, environnemental, historique) de l'intervention.

Les raisons d'intervenir sur le patrimoine peuvent varier du besoin d'adaptation d'un site à des exigences contemporaines (sécurité, normes modernes, circuit touristique...), à la réhabilitation de la mémoire d'un lieu en l'interprétant ou en le mettant en valeur, en passant par le recyclage d'un site pour lui donner une nouvelle fonction. Elles peuvent aussi être d'ordre économique (attirer des touristes par l'offre d'un nouveau « service patrimonial »), politique (l'image d'une ville par une nouvelle architecture ou laisser la trace d'un « supermaire ») ou encore idéologique ou religieuse. Dans l'énonciation d'un projet, ces justifications peuvent être convoquées pour répondre à la fois au besoin de conservation et à la nouvelle logique de marchandisation de la culture. L'intervention est guidée par une « stratégie de design » qui va au-delà de la stratégie formelle : « *a good design concept not only exploits the qualities and pos-*

sibilities a building offers; it contributes to contemporary architectural discourse and also upholds sustainability far beyond the guarantee period » (Cramer et Breitling, 2007, p. 95).

Dans le cadre d'une conférence sur le *Old & New: New Architecture: Design Relationship* organisée à Washington en 1977, le National Trust for Historic Preservation (1980) précisait déjà que la question des insertions architecturales diffère selon qu'il s'agisse d'un nouvel édifice, détaché de son environnement mais inséré en contexte historique, d'une nouvelle aile à un édifice historique, du complètement d'un édifice historique inachevé ou du remplacement d'un édifice historique. Nous pourrions simplifier les opérations possibles sur le patrimoine bâti, hormis la restauration (qui suppose un retour à un état originel précis en évitant les altérations créatives), par les trois possibilités suivantes : 1) des ajouts ; 2) des altérations sur l'original (notamment provoquées par le recyclage ou la modernisation d'un édifice) ; 3) de nouvelles constructions (reconstruction ou construction indépendante en milieu historique). Dominique Rouillard (2006) pour sa part découpe les trois types d'interventions d'aménagement et de transformations comme suit : la rénovation, la reconversion et l'extension (fig. 0.6). Comme de nombreux ouvrages soulignent l'existence d'une confusion entre les termes utilisés en conservation (notamment Muñoz Viñaz, 2005, ou encore Smeallie et Smith, 1990), Rouillard a décliné ses catégories en une série d'opérations correspondantes.

RESTAURATION	RÉNOVATION	RECONVERSION	EXTENSION
Conservation	Aménagements, transformations	Aménagements, transformations	Aménagements, transformations
sauvegarde	restructuration	réemploi	création
protection	réhabilitation	réutilisation	addition
préservation	modernisation	réaménagement	adjonction
entretien	recomposition	réhabilitation	greffe
maintenance	adaptation	réaffectation	prolongement
réparation, soin	amélioration	redistribution	annexion
réfection	réinterprétation	recupération	agrandissement
consolidation	transposition	requalification	raccordement
restitution	transfiguration	recyclage	achèvement
rétablissement	restauration créative,	réinvestissement	
continuation	critique,	adaptation	Programme,
reconstruction	pédagogique,	détournement	affectation
recréation	inventive		conservé ou modifié
achèvement		Programme,	
restauration inventive	parachèvement	affectation	
régénération	destruction	modifié	
résurrection	compléter		
	valorisation		
Programme,	mise en cène		
affectation	animation		
conservé			
	Programme,		
	affectation		
	conservé		

Figure 0.6 Typologie et vocabulaire des interventions architecturales dans le patrimoine bâti.
(Tiré de Rouillard, 2006, p. 172.)

L'architecte Cédric Price a simplifié et illustré six stratégies de transformations pour les édifices existants en se basant sur une typologie de la construction (fig. 0.7) : la réduction de l'édifice en enlevant une partie à l'intérieur, ce qui peut donner lieu au façadisme ; l'addition d'éléments nouveaux sur l'édifice, comme l'étrange forme sur le toit d'un bureau d'avocat sur la rue Falkestrasse à Vienne, par Coop Himmelb(l)au (1988) (fig. 0.8) ; l'insertion d'un élément dans l'existant, par exemple la Grande Cour au British Museum de Foster & Partners (2000) ; la connexion, qui implique un lien

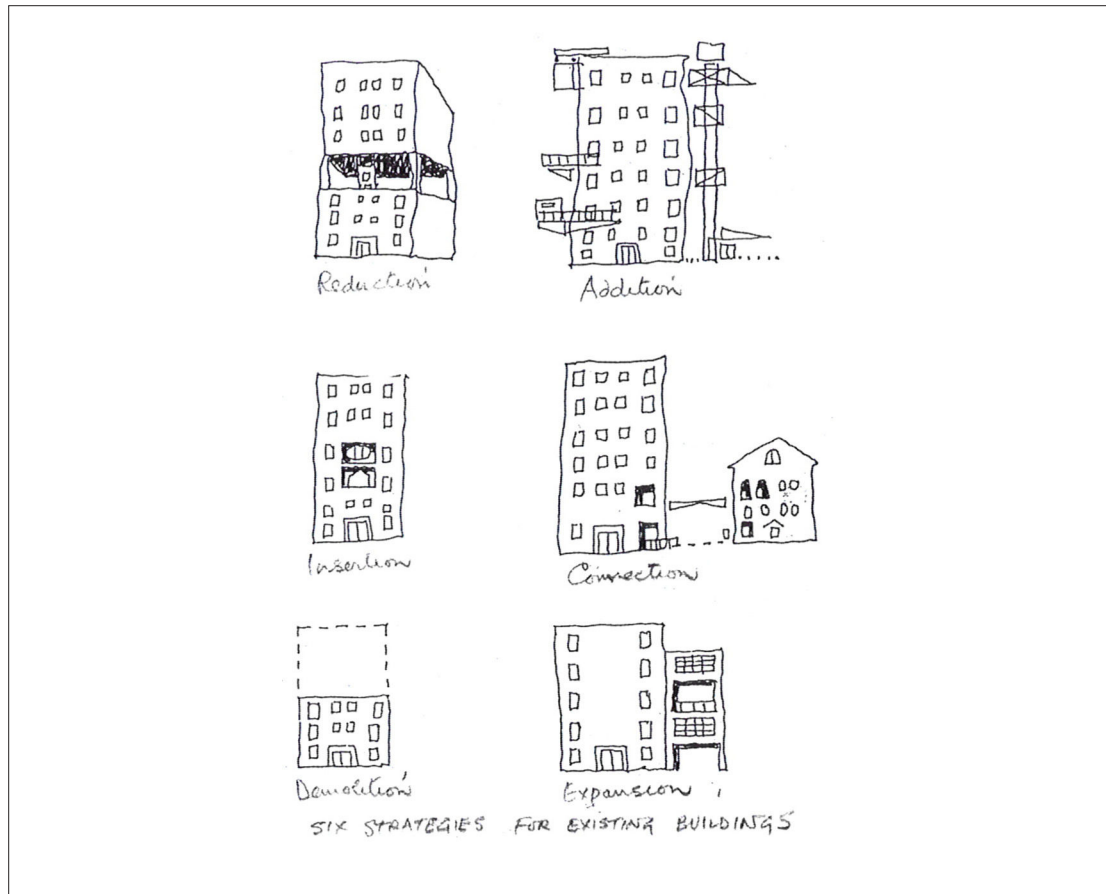


Figure 0.7 « The Capacity for Linkages », six stratégies de transformation d'édifices existants, projet de Cédric Price. (Tiré de Hardingham, 2003, p. 66.)



Figure 0.8 *Rooftop Remodeling*, Falkestrasse 6, Vienne, Autriche. Coop Himmel(b)lau, 1988. (Tiré de *A+U*, 1989, p. 30.)

à distance entre deux édifices, comme le Carré d'Art à Nîmes de Foster & Partners (1993) (fig. 0.9), qui fait écho au temple romain en reprenant une partie de son nom, de Maison Carrée à Carré d'Art ; la démolition d'une partie, comme l'aile du Centre de culture contemporaine de Barcelone (CCCB), qui, n'étant pas considérée intéressante du point de vue architectural, a été remplacée par un geste contemporain par Albert Viaplana et Helió Piñón (1994) (fig. 0.10) ; et, finalement, l'agrandissement, soit l'ajout d'une annexe ou d'une nouvelle aile à l'édifice. Cependant, ni Price ni Rouillard n'ont inclus dans leur nomenclature l'enveloppe, qui est pourtant une sorte d'extension. Le problème avec les catégories, qu'elles soient typologiques, morphologiques ou concep-

tuelles, c'est qu'elles ne sont pas exclusives et comportent toujours des exceptions. Il s'agit toutefois d'un outil valable pour dégager les grands axes qui offrent des caractéristiques assez différentes pour être séparés et qui peuvent aiguiller l'analyse.



Figure 0.9 La Maison Carrée, temple du 1^{er} siècle après J.-C. (en avant-plan) et le Carré d'Art (en arrière-plan), Nîmes, France. Norman Foster, 1993. (Tiré de Steele, 1997, p. 60.)



Figure 0.10 Centre de culture contemporaine de Barcelone (CCCB), Espagne.
Albert Viaplana et Helio Piñón, 1994. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

L'extension comme catégorie d'intervention définie par Rouillard (2006) est au centre du sujet de cette thèse, car elle suppose une rencontre de deux entités plutôt autonomes (le bâtiment principal et son ajout) qui se détachent clairement l'une de l'autre et, quoique le programme architectural sera pris en compte dans l'analyse étant donné qu'il peut s'en trouver modifié ou non, il ne sera pas au centre de celle-ci. Ces ajouts, qui peuvent être par-dessus, autour, sur le côté, à l'intérieur, insérés entre deux édifices ou encore agir comme enveloppe ou comme prolongation d'un édifice pour le compléter, constituent soit une addition, soit une insertion, soit un agrandissement, selon la typologie de Price. Nous verrons plus loin que, à travers les extensions, c'est toutefois un autre type de catégorisation, suivant le type d'actualisation, qui sera privilégié à une typologie architecturale dans le cadre de cette thèse.

Les différents ajouts auxquels nous nous référerons, étant d'architecture contemporaine, ne prétendent pas se fondre dans l'existant, mais s'en démarquent par un langage appartenant à l'architecture contemporaine. Cette dernière est ici entendue comme une architecture qui est ancrée dans son présent et qui essaie d'anticiper le futur, mais qui n'est pas tournée vers le passé, duquel elle se démarque. Florent Champy (1999) définit ce type d'architecture comme une pratique qui date des années quatre-vingt et qui consiste à utiliser un architecte de renom pour une intervention qui imposera sa marque et qui signe, par son style, le geste effectué. Selon cet auteur, il s'agit d'une stratégie pour « donner une visibilité nouvelle à la politique de l'administration » (p. 13). Le « geste architectural » fait référence à une intervention dont l'objectif est de « faire remarquer l'opération des journalistes de revues spécialisées et des jurés des prix d'architecture, qui contribuent fortement à construire les réputations des architectes » (p. 14). Cette dernière position s'est affirmée avec la montée récente des « starchitectes³ ». Les formes de plus en plus éclatées de l'architecture contemporaine (*high tech*, minimalisme, néobaroque, etc.) et les contaminations de style sur différentes aires géographiques posent la question de l'importance et du respect du contexte dans ce genre d'intervention.

³ « Starchitecte », combinant les mots « star » et « architecte », est utilisé généralement de façon péjorative pour dénoncer un système où ces architectes, de renommée mondiale, créent des œuvres à prix exorbitants, souvent mandatés par les maires qui veulent refaire l'image de leur ville. Mais aussi, les « starchitectes » sont décrits comme des artistes : « *design to challenge the surrounding order, to stand out as the work of an inspired artist, who does not build for people but sculpts space for his own expressive ends* » (Scruton, 2008).

Aujourd'hui, le statut d'auteur de l'architecte est clairement assumé et transparaît dans la création : « son architecture peut devenir gestuelle, exalter un certain lyrisme architectural propre à communiquer une émotion » (Flouquet, 2004, p. 77), au risque de devenir trop personnelle et de se détacher complètement de son environnement. C'est ce que reprochent les tenants de la conservation du patrimoine : « *Traditionalists, still stung by the rise of Modernism, see the current crop of signature buildings as a break with the historical street front. Mostly, they criticize these works on aesthetic grounds: as flashy expressions of architectural vanity.* » (Ouroussoff, 23 mars 2008) Cette architecture, recherchée comme une marque, devient aussi un attrait pour les touristes de plus en plus sensibles à l'esthétique de l'environnement bâti, au risque de semer la confusion quant à l'origine de celle-ci⁴.

Les insertions d'architecture contemporaine sur des édifices historiques posent d'emblée la question de la relation au temps (passé et présent) et de l'approche formelle pour aborder et construire cette relation, qui se décline souvent sur un gradient de contraste au mimétisme vis-à-vis l'édifice existant. Semes (2009) identifie quatre sortes de traitement du « nouveau dans l'ancien », pour reprendre son expression : 1) la réplique littérale ; 2) l'invention dans un même style ; 3) la référence abstraite ; 4) l'opposition intentionnelle. L'ordre d'énumération de ces traitements correspond à une gradation de la compatibilité à l'existant jusqu'à sa différenciation, ce qui conditionne aussi la perception de la transformation effectuée, le contraste étant surveillé par les conservateurs comme menace potentielle du lieu.

L'actualisation du patrimoine risque d'être influencée par le traitement subi. Quand elle se combine au patrimoine architectural, la signature que porte cette nouvelle architecture pourrait porter ombrage à l'actualisation, ne rendant lisible que l'intervention contemporaine ; par ailleurs, cette nouvelle architecture peut aussi revitaliser l'ancienne si la question de l'importance de l'architecte et de sa signature est reléguée au second plan, derrière l'effet produit par la combinaison architecturale.

⁴ L'aile moderne de l'hôtel Cloître Saint-Louis à Avignon est présentée tantôt comme une œuvre de l'architecte Jean Nouvel, tantôt comme une inspiration de ce dernier. Ayant fait les plans du projet, l'agence ne revendique absolument pas ce projet. Cet exemple pose la question de l'attribution d'un projet ; est-ce que les plans ne font pas partie intégrante du produit final ? Quel rôle joue la conception dans l'actualisation ? La signature est-elle dans la réalisation, ou s'inscrit-elle dès l'idée du projet ?

L'ESPAGNE, UN TERRAIN D'APPROCHE FERTILE

Afin d'étudier les extensions architecturales contemporaines sur le patrimoine bâti, nous avons circonscrit notre terrain à l'Espagne, qui présente un terrain fertile pour la recherche grâce à son rapide développement depuis les années quatre-vingt et la diversité des expérimentations architecturales effectuées sur son sol. En 2006, le Musée d'art moderne de New York présentait l'exposition *On-Site: New Architecture in Spain* (Riley, 2005) pour témoigner de l'explosion architecturale en Espagne en présentant les travaux des architectes étrangers en Espagne, mais aussi des architectes espagnols s'étant démarqués dans leur pays et à l'étranger. Cette exposition, préparée peu avant la crise économique qui a éclaté en 2008, atteste l'évolution rapide du pays, notamment en ce qui a trait à son positionnement international dans divers domaines culturels.

En effet, depuis le rétablissement de la démocratie en Espagne qui s'achève en 1982 avec l'instauration du premier gouvernement de gauche depuis la fin de la guerre civile, un processus de rattrapage s'est enclenché avec la création de nombreux infrastructures et équipements culturels, processus supporté financièrement par l'entrée de l'Espagne dans la Communauté économique européenne en 1986. Six ans plus tard, soit 1992, ce fut une année phare pour l'Espagne en général à cause de plusieurs grands événements qui ont engendré des transformations urbaines : en Andalousie, l'exposition universelle de Séville ; à Madrid, sa nomination comme capitale européenne de la culture et, en Catalogne, l'accueil des Jeux olympiques à Barcelone. Ces événements furent notamment catalyseurs d'innovations architecturales qui se sont prolongées jusqu'à la crise économique qui paralyse aujourd'hui le pays, dont la plus notoire est peut-être le musée Guggenheim de Bilbao par Frank Gehry (1998) (fig. 0.11), considéré comme l'exemple phare des revitalisations urbaines impulsées par des créations architecturales.



Figure 0.11 Musée Guggenheim, Bilbao, Espagne. Frank Gehry, 1997. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

Vers la deuxième moitié des années quatre-vingt, à l'échelle des Communautés autonomes⁵, l'architecture s'est alliée avec les musées et les centres d'art, soit dans des nouvelles conceptions ou encore des interventions de modernisation ou d'agrandissement (Layuno Rosas, 2002). Dans la foulée des changements, certaines mesures suivant les nouvelles orientations culturelles ont débouché dans plusieurs projets de reconversions d'édifices historiques, car le patrimoine coïncidait avec des intérêts muséologiques (Layuno Rosas, 2004).

⁵ L'État espagnol est divisé en 17 Communautés autonomes qui comprennent un gouvernement régional. Ces Communautés, appelées aussi Régions, sont divisées en provinces (dont la structure administrative s'appelle Diputación [députation], puis en villes. La Constitution de 1978, en plus de reconnaître le statut autonome des régions, pose le patrimoine comme droit et devoir fondamental et reconnaît le transfert de ses compétences en la matière aux Communautés autonomes.

Le rapprochement à l'histoire et à l'architecture du passé est réalisé [...] dans de nouvelles attitudes envers une intervention non limitative à la restauration et à l'installation, mais à l'intervention créative à partir du présent, en créant une architecture qui passe entre l'espace historique et les œuvres d'art exposées, soit en neutralisant l'espace original (le musée Esteban Vicente, Ségovie), en le récréant (Fondation Tàpies) ou en insérant des éléments de contraste avec l'édifice (MNAC), ce qui établit dans tous les cas un dialogue entre architectures du passé et actuelles¹. (Layuna Rosas, 2002, p. 99)⁶

Ce dialogue entre les architectures du passé et actuelles s'est entre autres manifesté dans la création, par Rafael Moneo en 1986, du Musée national d'art romain de Mérida (fig. 0.12). Cet architecte a en effet introduit en Espagne les idées de Venturi en ce qui a trait au lien entre histoire et culture, dimension communication et ludique dans la création d'un musée dont les formes sont en harmonie avec les ruines, rappelant les techniques et les matériaux romains. Plus récemment, des musées modernes furent construits pour valoriser des ruines, comme sur le site archéologique Madinat al-Zahra à Cordoue (fig. 0.13), de Nieto Sobejano (2008), ou encore le polémique Centre d'interprétation de la ville romaine de Baelo Claudia à Cadix, de Guillermo Vázquez Consuegra (2007). Aussi, des éléments furent-ils ajoutés aux édifices existants, tels que l'auditorium du couvent de Sant Francesc de David Closes à Santpedor (2011) (fig. 0.14), ou insérés entre deux édifices historiques, comme le projet *Entre Catedrales* [Entre cathédrales] d'Alberto Campo Baeza à Cadix (2000-2009). Un concours lancé pour remplacer le portique de l'Alhambra de Grenade fut gagné en 2011 par Álvaro Siza Vieira et Juan Domingo Santos avec un projet intitulé *Puerta Nueva* [Porte nouvelle]. Finalement, de nombreuses ailes de musées furent construites pour agrandir l'espace, dans un langage contemporain, notamment au musée de San Telmo à Saint Sébastien (2009) (fig. 0.15) et au Musée national San Gregorio à Valladolid (2007), tous deux de Nieto Sobejano, ou encore aux Archives générales et royales de Pamplune par Rafael Moneo (2003).

⁶ Traduction personnelle. NB : les traductions subséquentes des citations seront mises en notes de fin de chapitre pour alléger la lecture. Elles sont toutes, sauf indication contraire, des traductions personnelles.



Figure 0.12 Musée national d'art romain de Mérida, Espagne, Rafael Moneo, 1986. (Tiré de *A & V*, 2005, p. 64.)



Figure 0.13 Musée de Madinat al-Zahra, Cordoue, Espagne. Nieto Sobejano, 2008.
(Alexandra G. Paquin, 2011.)



Figure 0.14 Couvent de Sant Francesc, Santpedor, Espagne. David Closes, 2011. (©Jordi Surroca. Tiré de <<http://www.archdaily.com/251389/convent-de-sant-francesc-david-closes>>, consulté le 7 juillet 2012.)



Figure 0.15 Musée de San Telmo, Saint Sébastien, Espagne. Nieto Sobejano, 2009.
(Alexandra G. Paquin, 2011.)

Mais beaucoup d'architectes étrangers ont aussi laissé leur marque en Espagne, comme Jean Nouvel, Herzog & de Meuron, Arata Isozaki, Zaha Hadid, Kenzo Tange, Tadao Ando, Richard Meier, Norman Foster, pour ne nommer que ceux-là. Dans le cadre de cette thèse, nous avons choisi trois cas d'études récents d'architectes nationaux et étrangers, soit le CaixaForum à Barcelone, le musée Reina Sofía à Madrid et le musée du Théâtre romain de Carthagène. Ceux-ci offrent un panorama pour représenter les changements qui correspondent à notre époque, les années 2000, révélant une attitude contemporaine vis-à-vis de la conservation et de l'architecture dans des enjeux actuels de mondialisation et de médiatisation de ce type d'intervention, surtout avec des architectes connus. À Barcelone, Arata Isozaki a inséré une structure d'accueil au Centre d'art contemporain en 2002, dont la réception a suscité un consensus général, même s'il a utilisé un langage moderne très épuré, en contraste avec l'édifice existant. À Madrid, Jean Nouvel, en créant la nouvelle aile du musée Reina Sofía en 2005, a fait couler beaucoup d'encre à cause de son intervention imposante et de sa grande présence médiatique, le tout dans un contexte politique lié à cette transformation d'un musée public. Finalement, dans son intervention à Carthagène en 2008, Rafael Moneo

s'est retrouvé au centre d'une énorme polémique à Sagonte sur les mises en valeur de théâtres antiques et a finalement obtenu un consensus général avec une intervention mêlant à la fois la valorisation de la ruine et son intégration dans son environnement urbain, le tout dans un but tout aussi scientifique qu'économique et touristique.

L'ACTUALISATION DU PATRIMOINE PAR LA MÉDIATION DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE

Ces trois cas ne répondent pas à un découpage typologique architectural, mais représentent plutôt trois procédés communicationnels qui les engagent à la fois dans le passé et dans le présent : la ponctuation, la prolongation et la révélation. En effet, la revue de littérature nous a permis de constater une lacune dans la diversité des points de vue concernant la thématique des insertions architecturales contemporaines sur le patrimoine bâti, qui est presque exclusivement traitée entre les points de vue de la conservation et de la création architecturale. Au-delà des évaluations du degré d'intégration ou de contraste du nouveau avec l'ancien ou des considérations formelles, la question du sens est centrale lorsque le patrimoine est affecté.

L'architecture comme acte de communication fut abordée par la sémiotique dès la fin des années soixante avec notamment le sémioticien de l'espace Charles Perraton et Umberto Eco (1997). Le mouvement postmoderniste en architecture, quoiqu'il ait été décrié par la suite, prônait la communication d'un message par les formes architecturales, qui évoquent un sens que l'architecture puisse transmettre. Paul Spencer Byard (1998) en se référant aux *combined works*, soit à l'état hybride de la rencontre nouveau/ancien, propose d'analyser les impacts sur le *sens* des deux édifices « *when their expressions are combined and interact* » (p. 9). Il aborde ainsi la question intéressante de la signification, dont l'analyse de la construction est enrichie par le domaine des sciences et des communications. Mais ce n'est que dans les années quatre-vingt-dix que le domaine de la conservation reconnaît l'importance du symbolisme, de la signification, de la connotation culturelle ou encore des métaphores (voir Muñoz Viñas, 2005).

À la lumière des différents enjeux soulevés, nous proposons donc d'observer, à

travers les trois cas d'étude, non pas le procédé architectural à l'œuvre, mais ses effets dans la transformation de statut à travers l'angle de la médiation, donc de la communication. Contrairement aux insertions architecturales mélangées avec le préexistant dans le cas d'un recyclage ou d'une restructuration, l'extension, avec la mise en contact de deux éléments distincts, provoque une relation phatique ou de contact (Klinkenberg, 1996, p. 54). Centrée sur le canal communicationnel, cette relation établit et conserve les conditions de la communication. Comme le « allô », ou le *small talk*, souvent au début d'un message, ou encore comme un raclement de gorge, l'ajout annonce en même temps l'édifice sur lequel il est greffé, tout en le transformant. La ponctuation devrait plutôt jouer le rôle de signalment, même si l'ajout est fonctionnel ou esthétique ; la prolongation s'insère dans un esprit de continuité fonctionnelle pour agrandir un lieu et donc le moderniser et l'adapter aux exigences actuelles et, finalement, la révélation refait surgir le sens d'un patrimoine oublié, mis de côté ou ayant besoin d'être expliqué.

Dans le cadre de cette thèse, nous nous intéressons à décomposer l'intervention pour voir en quoi elle participe au processus de patrimonialisation de l'existant, en transformant son sens. L'objet architecture est ici intimement relié à ses représentations. Une approche communicationnelle, ajoutée au domaine de la muséologie, apportera donc un regard nouveau sur la transformation architecturale, en incluant non seulement une analyse des formes, mais aussi une mise en contexte culturelle, historique, politique et économique, selon ce qui ressort le plus du cas choisi. Actuellement, il est impossible de faire l'économie de ces contextes pour étudier le patrimoine et ses transformations, dont les enjeux sont de plus en plus économiques, touristiques et politiques, ce qui fait du patrimoine un outil de compréhension des rapports de l'homme à la société.

Cette vision du patrimoine s'intègre dans la définition de la muséologie développée par Stransky (cité dans Desvallées *et. al*, 2011, p. 344), pour qui l'objet d'étude du domaine de la muséologie est « une attitude spécifique de l'Homme à la réalité, expression des systèmes mnémoniques, qui s'est concrétisée sous différentes formes muséales tout au long de l'histoire [...] et contribue à la compréhension de l'homme au sein de la société ». Cette étude de la relation entre l'histoire et la société à travers le temps et l'espace s'enrichit en se penchant sur le patrimoine bâti qui, à travers les traces du passé (leur mise en valeur ou transformation), révèle notre rapport à ce passé pour une meilleure compréhension du présent. La réalité actuelle de la relation entre l'histoire et la société est

donc observable par ce que Desvallées (2011, p. 443) appelle la « patrimonologie », une « science du patrimoine ». La patrimonologie nous donnera les clés pour interpréter la façon dont un édifice patrimonial est (re)mis en scène par une intervention architecturale dans un langage différent, nous faisant voir cette réalité d'un autre œil.

L'actualisation du patrimoine est le phénomène qui sera étudié, afin de comprendre comment l'intervention architecturale contemporaine s'immisce dans le processus patrimonial pour donner un sens nouveau, actuel au lieu, convoquant la part symbolique tout autant que physique dans l'analyse. L'actualisation est donc observée comme un phénomène communicationnel à travers l'angle de la médiation pour déterminer, grâce aux composantes de celle-ci, comment s'articule ce changement de représentation entre les producteurs, le contexte de production et les destinataires qui seront analysés, en l'occurrence la presse quotidienne écrite.

Le premier chapitre est consacré au développement de la problématique de recherche et expose les bases théoriques et la méthodologie qui serviront à répondre à la question de recherche, en ancrant le sujet dans le domaine patrimonial et communicationnel grâce au recours à des concepts y appartenant. Les trois chapitres qui suivent sont des études de cas approfondies, suivant une même structure découpée par les étapes de la médiation : la production, la transformation et ses effets. Le chapitre deux est dédié à l'entrée et vestibule du CaixaForum par Arata Isozaki, qui représente la catégorie de la ponctuation ; le chapitre trois se penche sur l'agrandissement du musée Reina Sofía par Jean Nouvel pour la prolongation et, finalement, le chapitre quatre couvre la révélation du Théâtre romain avec le musée de Rafael Moneo. Une discussion sur ces études de cas, avec un retour sur la théorie de l'actualisation esquissée au premier chapitre, constitue le cinquième et dernier chapitre de la thèse.

ⁱ « *El acercamiento a la historia y a la arquitectura del pasado se realiza [...] en nuevas posturas hacia una intervención no limitativa a la restauración e instalación, sino a la intervención creativa desde el presente, creando una arquitectura que transite entre el espacio histórico y las obras de arte expuestas, neutralizando el espacio original (Museo Esteban Vicente, Segovia), recreándole (Fundación Tàpies) o insertando elementos de contraste con el mismo (MNAC), estableciéndose en todos los casos un diálogo entre arquitecturas pasadas y presentes.* »

CHAPITRE I

L'ACTUALISATION, UN ACTE DE MÉDIATION

The issue is no longer about new versus old, but about the nature of the vital relationship between the two. (Powell, 1999, p. 19)

Comment un ajout d'architecture contemporaine sur un édifice patrimonial peut-il l'actualiser ? Cette thèse vise à mettre au jour un phénomène communicationnel – l'actualisation patrimoniale – à l'œuvre dans l'interaction entre des ajouts architecturaux contemporains et l'existant. Dans ce chapitre, les cadres théorique et méthodologique qui construisent l'objet de recherche seront présentés. Deux concepts se dégagent et forment le squelette qui supporte et enrichit l'étude : l'actualisation et la médiation. Le concept de médiation, provenant des théories des sciences de l'information et de la communication, éclaire et supporte en toile de fond la notion d'actualisation en la structurant. La notion d'actualisation, à la croisée de la conservation et de la création architecturale, puise principalement dans les théories patrimoniales. C'est à ce moment de la redéfinition du patrimoine que se pose la question de cette relation ancien/nouveau, non seulement dans leur articulation, mais surtout dans la façon dont une troisième entité, hybride, est créée lorsque l'actualisation se produit. L'architecture est donc considérée ici dans sa dimension médiatique ; l'intervention du nouveau dans l'ancien sera analysée comme un acte de médiation, qui constitue un espace où sont reformulées les représentations.

1.1 ACTUALISER LE PATRIMOINE : REDYNAMISER LE PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION

1.1.1 Un panorama des théories de la restauration

La question de l'insertion de l'architecture contemporaine en milieu historique fait partie d'un débat théorique plus large sur les choix de conservation et d'interprétation du passé ainsi que sur les conséquences de ceux-ci sur la créativité architecturale (Choay, 1999 ; Rouillard, 2006). En effet, les approches de la restauration ont varié depuis la fin du XIX^e siècle, comme l'explique Javier Rivera Blanco (2008). Par exemple, du temps de la restauration archéologique, représenté par Raffaele Stern et Giuseppe Valadier au début du XIX^e siècle sous le pape Léon XIII (1823-1829), les opérations sur le patrimoine ne devaient servir qu'à le compléter ou à le consolider à partir d'une étude scientifique préalable. Les deux autres attitudes du milieu du XIX^e siècle ont été proposées en opposition *a posteriori* par les études sur la restauration : la restauration stylistique d'Eugène Viollet-le-Duc, qui voulait corriger le manque d'homogénéité par l'unité stylistique, en se mettant dans la peau de l'architecte d'origine et en se fiant au style de référence (une interprétation toutefois fondée sur des connaissances d'archéologie et d'histoire de l'art), et l'« anti-restauration » de John Ruskin et William Morris pour qui, en établissant une analogie avec le cycle de vie humain, restaurer allait contre nature et équivalait à falsifier et détruire.

En Italie, Luca Beltrami apporta le concept de *restauro storico*, en réaction aux excès stylistiques viollet-le-ducien et au fatalisme passif de l'école anglaise (Rivera Blanco, 2008, p. 152). Suivant ce concept, la restauration doit se baser sur la réalité historique et originale du lieu attestée par des preuves « objectives ». Des réactions à cette théorie, dont la mise en pratique n'a pas pu égaler l'idéal, s'est dégagé le concept de restauration moderne de *restauro scientifico*, proposé par Camilo Boito et Gustavo Giovannoni au tournant du XX^e siècle.

La restauration scientifique reconnaît la dualité de l'œuvre, architecturale et historique à la fois. Elle privilégie à la fois la restauration archéologique et le projet, ne s'opposant pas aux intégrations ou au complètement, en autant qu'il s'agisse

d'une intervention minimale et que l'ajout soit *différencié* de l'existant ; de plus, cette approche s'oppose aux reconstructions. La restauration stylistique attribuant un statut artistique au monument, la restauration scientifique lui reconnaît celui de document, non seulement du passé, mais aussi de sa restauration, car tout en laissant visibles les diverses strates historiques, l'apport du restaurateur doit se distinguer de l'original. Cette théorie, dont les principes se retrouvent dans la Charte d'Athènes de 1931, influença l'Espagnol Leopoldo Torres Balbás, qui participa aussi à l'élaboration de la Charte d'Athènes. La loi espagnole sur le patrimoine artistique national de 1933, en vigueur jusqu'en 1985, fut influencée (quoique de manière plus laxiste) par les principes de Boito et par Torres Balbás, en introduisant le concept de consolidation technique et en interdisant les tentatives de reconstruction (Capitel, 2009, p. 247).

En réaction à la méthodologie scientifique basée sur les valeurs documentaires, une autre approche, celle de la restauration critique avec, à sa tête, Cesare Brandi et Roberto Pane, parmi d'autres disciples (notamment Renato Bonelli), considère la restauration comme un acte critique, donc créatif. Encourageant la « non-méthode » générique pour privilégier une intervention s'adaptant à la réalité de l'objet, la restauration critique reconnaît le double intérêt d'un objet, soit esthétique et historique. L'objet est à la fois matière (ce qui se restaure) et image (supportée par la matière). La restauration critique introduit l'idée de réversibilité, car la restauration est basée sur un jugement de valeur de ceux qui l'effectuent ; il s'agit d'un apport ancré dans l'époque où elle est effectuée (contrairement à l'idée d'objectivité sur laquelle est basée la restauration historique, par exemple). C'est l'identification des caractères esthético-historiques qui permettra de choisir les moyens nécessaires pour les valoriser en récupérant une unité formelle, ces moyens pouvant aller jusqu'à favoriser l'élimination d'ajouts ou une récupération d'un état original par la reconstruction (*ripristino*) : « Ainsi, les interventions créatrices nouvelles sont privilégiées si, avec un caractère critique, elles sont dirigées intentionnellement envers l'accomplissement de ces finsⁱ. » (Capitel, 2009, p. 65) D'objet-document valorisé par la restauration scientifique, le statut ontologique de l'architecture devient, dans les nouvelles théories, œuvre d'art dont l'image doit être récupérée en libérant la forme par l'intervention critique.

En Espagne, pendant l'étape de la transition démocratique de la fin des années soixante-dix aux années quatre-vingt, une nouvelle génération d'architectes revendique

une rupture avec la mentalité traditionnelle franquiste et se tourne vers la modernité comme façon d'intervenir, souffrant toutefois d'une méconnaissance des attitudes à adopter vis-à-vis de la conservation. Isolés dans le régime franquiste, peu d'entre eux avaient eu connaissance des grands courants théoriques en restauration qui avaient cours, comme la restauration critique. Malgré l'influence importante de ces nouvelles théories, non seulement la loi espagnole de 1933 est restée inaltérée jusqu'à son remplacement par celle de 1985, mais elle adopte la « méthodologie systématique » de Giovannoni avec ses différents types d'interventions⁷ (Rivera Blanco, 2008, p. 195).

Cependant, Rivera Blanco souligne que le concept de la « restauration intégrale » connut des échos en Espagne grâce aux études d'Alfonso Jiménez au début des années quatre-vingt sur la Charte italienne sur la restauration (1972) et la Charte européenne sur la restauration (Amsterdam, 1975). Cette approche consiste à s'appuyer sur les principes scientifiques et l'intervention minimale comme unique méthode et à lier l'histoire de l'architecture non à l'histoire de l'art, mais à la spécificité matérielle architectonique (Capitel, 2009, p. 65). Évitant les interventions fortes et radicales, elle privilégie la reconversion d'édifices historiques lorsqu'il y a compatibilité entre la fonction originale et la demande du présent, ce qui, remarque Rivera Blanco, ne fut pas toujours respecté en Espagne (par exemple par les nombreuses administrations publiques qui occupèrent des anciens hôpitaux, ou par la conversion de château en parlement, de couvent en mairie, etc.).

À cette époque, il s'effectue aussi en Espagne un changement dans les critères d'intervention sur les édifices historiques. L'influence de la restauration critique développée par Roberto Pane et Cesare Brandi se fait sentir dans les débats, notamment relativement à une vision de la restauration « comme un projet architectonique qui doit renoncer à maintenir une attitude mimétique face à l'édifice historique, en opposant, quand l'édifice le permet, des interventions modernes, analogiques ou clairement contrastées, lorsqu'il s'agit d'un complètementⁱⁱ » (Layuno Rosas, 2004, p. 319). Cependant, la restauration critique soulève quelques bémols, notamment par une vision mouvante de l'œuvre à cause de la fluctuation des valeurs contemporaines qui influencent sa réception.

⁷ Consolidation, recomposition et anastylose, libération d'ajouts, complètement ou innovation (Rivera Blanco, 2008, p. 195).

Ainsi, deux grands courants se sont développés en Espagne pour tenter d'élaborer des outils permettant d'intervenir sur les monuments, sans imposer de règles générales impossibles à suivre. De même, la restauration critique reconnaît l'impossibilité d'appliquer des critères universels à la restauration : l'« analogie formelle » (Antón Capitel) et la « restauration objective » (Antoni González i Moreno-Navarro). Ces deux théories tentent de dépasser la dialectique Anciens/Modernes et de trouver une distance adéquate avec l'histoire pour pouvoir intervenir dans le passé sans entrer en rupture avec celui-ci, ni l'imiter. Les deux approches, inscrites dans la philosophie de la restauration critique, proposent une adaptation du lieu et impliquent une connaissance profonde de l'architecture et du contexte afin d'intervenir correctement.

Antón Capitel considère la restauration comme un changement inévitable, dont nous pouvons rendre les transformations visibles. Il juge que le problème des ajouts nouveaux à des édifices anciens ne peut se résoudre ni par la conservation, ni par la reconstruction, ce qui l'a amené à élaborer le concept d'« intervention analogique », ou de l'« analogie formelle », qui se situe selon lui entre le mimétisme historiciste et le collage moderne. Sans besoin d'exhiber le contraste, il s'agit d'un enchaînement rigoureux et logique avec l'ancien. Il est d'avis que le contraste provient du fait qu'il est impossible de reproduire l'histoire :

Un domaine différent, non contraint aux positions uniques, dans lequel le nouveau projet nécessaire est capable d'interpréter l'écho de l'ancien, la *sympathie* du monument, et de chercher ainsi la solution dans une harmonie *analogique* qui, en évitant les équivoques historiques, ne sent pas le besoin d'exhiber des différences artificieuses ni des distances mentales, mais cherche plutôt une liaison logique, rigoureuse et belle avec l'ancienⁱⁱⁱ. (Capitel, 2009, p. 66)

Tout en privilégiant une distance intermédiaire avec l'édifice, Capitel met toutefois en garde contre un retour possible vers la dialectique Anciens/Modernes et préfère ouvrir l'approche de ces interventions à une diversité d'attitudes comme instrument de réflexion et d'action. Ouvrant la porte à plusieurs solutions d'intervention, celles-ci doivent toutefois être basées sur une connaissance de l'architecture et une certaine distance par rapport aux valeurs personnelles et contemporaines de la restauration. Selon

lui, l'histoire ne peut être reproduite, mais il est préférable de s'en inspirer pour créer un nouveau modèle connecté à l'original d'un point de vue conceptuel. Cette vision a donné lieu à des reconstructions polémiques, comme dans le cas de la restauration du théâtre de Sagonte par Giorgio Grassi et Manuel Portaceli (voir chapitre IV).

Le concept de restauration centrée sur l'objet, la *restauración objetiva* développée par le catalan Antoni González i Moreno-Navarro, s'appuie sur les principes de la restauration critique et propose une troisième voie équilibrée entre la conservation à outrance et l'intervention critique (González, cité dans Rivera Blanco, 2008, p. 203). Il propose d'utiliser une méthode de travail basée sur la connaissance de l'*objet*, de ses besoins et de son environnement, plutôt que d'appliquer une théorie ou une doctrine. Le monument est ainsi considéré selon trois valeurs : documentaire (ou historique), architecturale et symbolique, et un dialogue entre le passé et le présent est privilégié « entre l'histoire effective comme objet à sauver et le projet comme réponse contemporaine à la restauration^v » (Rivera Blanco, 2008, p. 207). Entre la conservation et la création, González propose un processus de réflexion face à la restauration, sans critères préétablis, mais qui favorise l'harmonie diachronique, donc l'intégration du style de l'intervention dans l'harmonie plutôt que dans le contraste.

Si les théories de la restauration ont apporté différentes visions quant à la façon d'intervenir pour conserver un édifice historique d'intérêt particulier, l'actualisation telle que nous la définirons plus loin convoque la double dimension de l'architecture telle que définie par la restauration critique. Cependant, au lieu de suggérer une méthode d'intervention, nous proposons une méthode d'analyse d'interventions déjà réalisées de façon à éclairer la transformation apportée à l'œuvre au croisement des deux dimensions, la matière et le symbolique. Ainsi, l'actualisation s'immisce dans le processus de patrimonialisation en profitant de la rupture provoquée par une intervention architecturale contemporaine qui contraste avec l'existant. En envisageant le concept de patrimoine dans le processus qui forme son statut, soit la patrimonialisation, le patrimoine devient dynamique et ouvert à de nouvelles représentations.

1.1.2 Le patrimoine comme notion dynamique

Le patrimoine est considéré dans cette thèse comme une notion dynamique et plurielle. Plurielle car il est difficile de s'entendre sur une définition unanime de la notion de patrimoine, qui a subi des extensions non seulement qualitatives et sémantiques (patrimoine monumental, génétique, botanique, balnéaire, industriel, bâti, culturel, naturel...), mais aussi spatiales (du monument au paysage urbain historique, en passant par les centres historiques). Il y aurait donc plusieurs notions de patrimoine qui, en parallèle, évoluent et connaissent des mutations. Cette « inflation » patrimoniale a donné lieu à une critique du « tout patrimoine » qui caractérise le rapport au temps de notre époque, ce que François Hartog (2003) nomme le présentisme. Françoise Choay explique ce « syndrome patrimonial » par le fait qu'il nous aide à conjurer et à occulter « l'effacement en cours de cette dimension anthropologique qu'est la compétence d'édifier » (1999, p. 193). L'actualisation se pose comme alternative à ce syndrome et à l'impression de contenants vides en réinjectant un sentiment d'appartenance à ces multiples patrimoines par la mise en valeur de ceux-ci tout en les intégrant dans un système référentiel contemporain.

Ainsi, un des postulats sur lesquels repose cette étude considère le patrimoine comme une représentation, une construction sociale, plutôt qu'une chose en soi (Noppen et Morisset, 2005, p. 294) ; les actions posées envers celui-ci révèlent aussi des pratiques culturelles et peuvent transformer ses représentations. Contrairement à la notion anglaise de *heritage*, qui fait plutôt référence à un bien reçu en héritage et dont on questionne plus ou moins la pertinence dans un contexte actuel, le patrimoine en tant que représentation instaure un autre rapport au temps, à ses traces matérielles et à l'importance de ces traces dans la construction identitaire d'une société à un moment donné. Cette position est importante lorsqu'il est question de débattre du sujet épineux de l'insertion d'architecture contemporaine en milieu historique et de dépasser l'opposition entre les tenants de la création et ceux du patrimoine et de sa préservation. Le patrimoine se désacralise ainsi en quelque sorte et acquiert une dimension dynamique et symbolique, qui permet certaines manipulations afin de garder sa pertinence en tant que patrimoine et d'éviter qu'il tombe en désuétude.

La construction patrimoniale est le résultat d'une activité, d'un processus (la patrimonialisation) qui lui attribue ce statut particulier. Pour certains sociologues comme André Micoud (2005), il s'agit d'une « activité sociale consistant à faire quelque chose qui prend nom et valeur de patrimoine » (p. 81). Le patrimoine est ainsi investi de valeurs que lui attribue une société à un moment donné, qui peuvent évoluer et se transformer dans le temps et selon le contexte, qu'il soit politique, économique, sociologique ou encore culturel. Une insertion architecturale sur un édifice patrimonial consiste, dans cette optique, à questionner ces valeurs investies par une intervention physique, suivant une réflexion antérieure à la transformation. Steven W. Semes (2009, p. 163), décrit quatre types de significations d'un site ou d'un bâtiment qui seront touchées par l'ajout d'une nouvelle architecture et qui s'associent avec des valeurs : 1) témoin (*evidential*), pour les informations que le site révèle sur les conditions du passé (site archéologique) ; 2) historique (où s'est produit un événement historique, où un personnage important a vécu) ; 3) esthétique (considéré comme une œuvre d'art ou de design) ; 4) sociale (*communal*) (association avec des valeurs sociales, symboliques, religieuses, nationales...).

Le traitement des valeurs pour aborder le patrimoine est, depuis le début du XX^e siècle avec Aloïs Riegl (1984), revisité et adapté au monde contemporain. L'historien de l'art autrichien avait en effet identifié des valeurs rattachées au monument, qui peuvent se diviser en deux grandes catégories : les valeurs de remémoration et celles de contemporanéité. Dans la première catégorie, la valeur d'ancienneté se réfère aux effets du temps, la valeur historique à une époque précise et la remémoration intentionnelle se situe au niveau du projet, destiné à perdurer dans le temps. La catégorie des valeurs de contemporanéité comprend la valeur d'usage, la valeur d'art, de nouveauté et la valeur relative. Celles-ci ont été reprises et retravaillées dans un contexte différent, notamment par Noppen et Morisset (2005, p. 296), qui les ont enrichies. Séparant les valeurs d'existence⁸ (âge, art, position, matérialité) de la valeur d'usage, les valeurs d'existence sont davantage opératoires dans le sens de notre étude. Elles sont, comme les auteurs le font remarquer, sollicitées et attribuées à partir d'aujourd'hui ; la valeur

⁸ Division développée par Xavier Greffe (2003), qui fait la distinction entre la valeur d'existence, reliée à l'identité et à la nation, et la valeur d'usage, associée à une logique économique plus forte car il s'agit des services patrimoniaux (tels les droits de visite).

d'âge est ainsi relative à l'intérêt qu'on porte à telle ou telle époque, qui peut se redécouvrir à un moment donné. La valeur d'art peut être intentionnelle ou reconnue *a posteriori*, en s'appuyant sur des connaissances d'experts. La valeur de position est très intéressante car elle fait entrer le monument dans son environnement. Noppen et Morisset distinguent la position par les effets centripètes, liés à la contextualité, des effets centrifuges, liés au rayonnement du site. Dans notre étude, l'utilisation d'un architecte connu pourrait influencer cette valeur de position en imprégnant la marque de celui-ci dans l'intention de faire rayonner l'édifice sur lequel il intervient et, par conséquent, la ville dans laquelle il est érigé. Finalement, la valeur de matérialité, établie par les experts, dépend des techniques de construction, des matériaux, bref, de sa constitution matérielle. Elle se rapporte aussi aux liens matériaux et formels créés entre l'ajout architectural contemporain et l'édifice préexistant.

Cette vision du patrimoine sous-entend qu'il n'a pas un statut fixe et intrinsèque, ce qui, par conséquent, le rend dynamique, sujet à des changements, sur le plan tant physique que symbolique. Si le patrimoine n'évoque plus rien dans une société donnée, qu'il est oublié ou devenu caduc, il peut toutefois redevenir signifiant en tant que patrimoine si un geste de mise en valeur le récupère ou le réoriente. Le patrimoine est, dans ce cas, considéré comme « un produit en constant devenir » (Corboz, 2009, p. 268), ce qui le rend donc « actualisable ».

1.1.3 L'actualisation comme catalyseur du processus de patrimonialisation

Une vision dynamique du patrimoine ouvre à une transformation de son statut au fil du temps et selon les circonstances d'attribution de ce statut. Lucie K. Morisset (2009) avance que le patrimoine résulte de « régimes d'authenticité » qui se manifestent dans un rapport équilibré du « vrai » par rapport au Temps, à l'Autre et à l'Espace, qui font partie d'un écosystème patrimonial. Cet écosystème est composé de l'« écologie du patrimoine » (un milieu donné ; les acteurs qui le composent) et de l'« économie » du patrimoine (l'organisation des éléments de ce milieu ; les moyens). Quand il y a un changement dans un de ces rapports, il se produit une discontinuité qui provoque un « basculement » dans un autre régime. C'est, par conséquent, ce qui explique qu'un

bien puisse être considéré comme patrimoine, disparaître, puis émerger à nouveau. Une insertion d'architecture contemporaine pourrait créer ce basculement en modifiant l'équilibre établi et ainsi transformer son sens et sa forme. En reprenant l'image de la *Princesse au petit pois*, Lucie K. Morisset suppose que « ce qui nous est visible ou sensible aujourd'hui garde l'empreinte de ce qui lui est antérieur » (p. 19), et les différentes représentations investies au fil du temps, les changements de sens et de forme, constituent la « mémoire patrimoniale ». La mémoire patrimoniale est donc partie prenante du processus d'actualisation, qui sollicite les différentes strates qui composent cette mémoire pour en remanier le sens.

L'actualisation est requise pour éviter à des patrimoines d'être relégués « aux oubliettes des constructions sociales, probablement faute d'actualisation des représentations dont ils étaient l'objet » (Morisset, 2009, p. 18). Toutefois, on actualise les représentations d'un lieu, en fait ce qui constitue la « mémoire du lieu » décrite par Luc Noppen et Lucie K. Morisset (1995), à travers de sa matérialité. L'actualisation peut se faire à partir d'un potentiel morphologique comme historique, l'un pouvant appeler l'autre. La mémoire du lieu apparaît pour ces auteurs comme un concept qui permet de dégager « une voie parallèle qui offrirait à la création architecturale le pouvoir rhétorique de se souvenir (et d'oublier), sans pour autant reproduire » (p. 209). Ainsi, « le projet s'inscrit dans les pratiques culturelles du lieu auquel il appartient » (p. 211). Tandis que Noppen et Morisset font de « l'histoire le matériau du projet », l'actualisation sera considérée dans le cadre de cette recherche moins dans la manière de restituer l'histoire que dans la dimension contemporaine du patrimoine imposée par l'intervention. Les actions qui sont posées sur le bien patrimonial ne sont donc plus iconoclastes, mais font partie intégrante du statut patrimonial et peuvent ajouter ou non une plus-value à la mémoire du lieu ou à ses représentations actuelles.

Le concept d'actualisation est traité de diverses manières dans les études urbaines et patrimoniales. D'une part, le commissaire de l'exposition *Créer dans le créé* au Centre Pompidou en 1986, Philippe Robert, ainsi que Christine Desmoulins (2005) tentent de cerner ce qu'est la créativité appliquée à l'existant en la nommant la « transcription ». La transcription, pour eux, relève de l'écriture nouvelle d'un état antérieur, qui est à son tour réécrit. Le préfixe « trans », relié à des concepts comme transmutation, transfiguration, transformation, qui comportent une forte dimension dynamique,

est préféré à celui de « re », qui veut dire « à nouveau », comme dans la reconversion, la réhabilitation, la rénovation, la reconstruction, qui supposent plutôt une continuité du passé plutôt qu'une allusion au progrès ou à l'innovation. D'autre part, le terme « reprise » se veut un outil pour aborder des concepts allant au-delà de la réutilisation, car la reprise

se veut une tentative pour réinvestir aussi complètement que possible, en le transposant aujourd'hui, l'ensemble des significations historiques, esthétiques, symboliques, fonctionnelles de certains monuments, majeurs ou plus modestes, pour servir une idée contemporaine vivante et féconde (Mathieu *et. al.*, 2003, p. 6).

Quoique le terme « reprise » aborde le passé, la transformation et la signification au présent, ces éléments ne sont pas approfondis théoriquement, ce que vise cette thèse avec le terme « actualisation ». Il est cependant important, encore une fois, de spécifier que cette vision de l'actualisation va de pair avec l'approche occidentale du patrimoine, où domine le culte de la trace. Le concept est en effet utilisé différemment si l'on se réfère aux traditions et aux mythes ou à la signification contemporaine d'un objet patrimonial. Dans le premier cas, Masahiro Ogino (1995) expose, par la « logique d'actualisation », une conception japonaise du temps et du patrimoine à travers l'art traditionnel, qui est réactualisé par l'intermédiaire des trésors vivants, la conservation de l'œuvre en tant que telle étant secondaire. L'actualisation, grâce à un intermédiaire, permet donc dans ce cas de fixer dans un lieu concret la tradition, en la mettant en scène. Dans une optique où le patrimoine bâti est reconnu aussi (et surtout) pour ses valeurs matérielles, l'actualisation revêt un autre sens.

L'actualisation résulte d'une action posée envers un objet du patrimoine et qui réinterprète celui-ci en lui donnant un sens contemporain, pour une transmission qui inclut cette réinterprétation. Cette action, pouvant revêtir plusieurs formes (façades médiatiques, architecture parasitaire, etc.), est ici posée comme une insertion architecturale contemporaine. L'actualisation, grâce à un intermédiaire – l'intervention architecturale contemporaine –, met en scène de nouvelles représentations en offrant un regard neuf sur le lieu, dans un mouvement temporel qui inclut la contemporanéité.

L'événement créé par ce geste peut provoquer une actualisation non intentionnelle, c'est-à-dire qu'il peut attirer un nouveau regard sur le patrimoine qui se révèle autrement grâce à ce nouveau cadre. Ainsi, le patrimoine change de paradigme, de « régime d'authenticité » (Morisset, 2009), car le rapport du patrimoine au temps bascule et les significations investies sont transformées par le geste posé (fig. 1.1). Si la mémoire du lieu « demeure un palimpseste sans cesse réinvesti de nouvelles contemporanéités » (Noppen et Morisset, 1995, p. 230), ce réinvestissement constitue un potentiel d'actualisation.

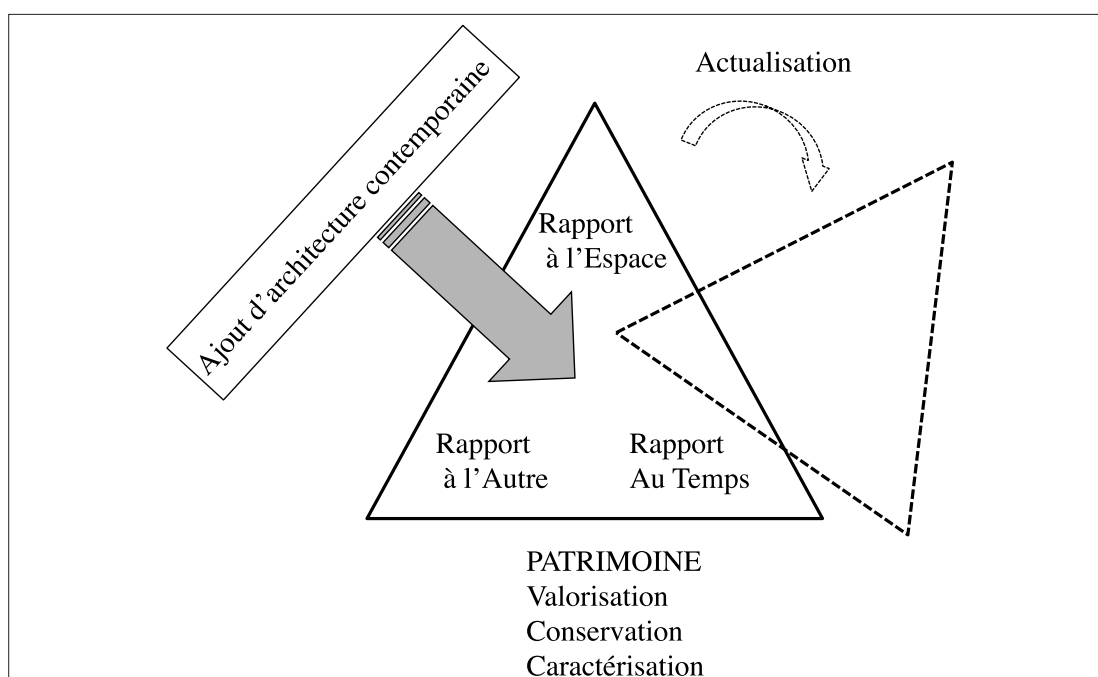


Figure 1.1 Basculement de « régime d'authenticité » provoqué par un ajout d'architecture contemporaine sur un édifice patrimonial, entraînant une possible actualisation du lieu. (D'après Morisset, 2009.)

Une intervention architecturale de cet ordre, par le contraste, crée en quelque sorte une rupture dans le processus de patrimonialisation. Jean Davallon (2006, p. 99) écrit que la patrimonialisation est la production du statut social de l'objet patrimonial, un processus qui se fait au présent et qu'il nomme la « filiation inversée ». Selon lui, la patrimonialisation se découpe en six gestes (p. 126) à partir d'une rupture de la continuité de la mémoire. D'abord, la découverte de la « trouvaille » (reprenant les mots d'Umberto Eco), qui est le point de départ du processus, renoue un certain lien avec un

univers avec lequel nous n'avions plus de lien, en trouvant un intérêt différent d'un objet usuel. Ensuite, son authentification est déployée en deux gestes, soit la certification de son origine et la confirmation de l'existence de ce monde d'origine. C'est à partir de ce dernier geste que le lien se reconstruit avec le passé, qui sera ensuite enrichi par l'établissement de son statut indiciel et symbolique, qui « fonde l'objet à instaurer un lien entre le présent et son monde d'origine ». Puis, la célébration de la « trouvaille » se fait par son exposition, sa valorisation et, finalement, l'obligation de la transmettre aux générations futures.

L'actualisation, tout en provoquant un changement de paradigme, dynamise ce schéma en lui permettant de se renouveler en ayant recours à la « mémoire patrimoniale » pour reconsidérer la façon dont ce patrimoine est perçu au moment présent. Ce processus peut donc se continuer après la transmission aux générations futures, comme Morisset (2009) l'évoquait dans sa vision cyclique de la patrimonialisation. Un site déjà patrimonialisé subissant une intervention architecturale qui affecte l'édifice existant repose d'abord la question de la trouvaille de l'objet, car la rupture s'effectue par le besoin d'actualisation (édifice désuet, hors du circuit patrimonial, etc.). Cette rupture s'effectue dans le lien symbolique qui existait lors de sa première patrimonialisation. On redécouvre alors le lieu avec un regard différent en lui attribuant un autre statut, ce qui, contrairement à la mise en valeur qui célèbre la trouvaille, donne un rôle transformateur à l'actualisation. Cette recaractérisation peut se retrouver dans l'intention, donc dans l'élan du geste ou, *a posteriori*, dans le regard extérieur porté sur l'intervention, le geste posé. Contrairement à Alena Prochazka (2009), qui analyse le processus d'investissement identitaire au moment de la genèse du projet, cette étude se concentre sur le moment de recaractérisation et sa perception au présent.

Si le geste architectural est trop marqué et qu'il bloque la lecture du passé, la couche contemporaine dominera. Si, à l'inverse, une approche historiciste est privilégiée, la marque du présent pourrait être biaisée par une interprétation qui ne puise que dans le passé. Le geste peut donc être à la fois réparateur et créateur selon l'échelle de discontinuité avec l'existant, ce qui peut aussi créer l'effet inverse, c'est-à-dire ne jamais reconnecter avec ce passé par un geste opaque qui ne parle que du présent. Cependant, il y a lieu de se demander si, dans cette apparente rupture, un dialogue peut s'engager, non pas dans une vision passéiste, mais plutôt prospective de l'avenir en y incluant la trace du présent.

1.1.4 « Contemporanéité anachronique »⁹

Dominique Rouillard (2006, p. 28) soulève le fait que ce type d'intervention (« faire projet “avec” l'existant ») pose le rapport non seulement d'une œuvre à l'autre, mais des différentes temporalités qui sont présentes dans le nouveau bâtiment hybride. Avec le patrimoine, deux temporalités sont en jeu (le passé et le présent et nous pourrions rajouter l'espace de la durée entre les deux), alors que l'architecture contemporaine fait référence au présent. Comment ces différentes temporalités peuvent-elles cohabiter ou, plutôt, grâce à des interventions, jouer sur le sens de l'un ou de l'autre ? Mis en commun, ces deux éléments ne créent-ils pas un troisième modèle ? Quelle serait la nature de celui-ci ?

La notion de temps complexe est inhérente à celle d'actualisation, comme le relève Henri-Pierre Jeudy (2008, p. 75) : « actualiser consiste d'abord à soustraire la temporalité habituellement attribuée au passé, pour rendre celui-ci atemporel et lui conférer du même coup une “puissance de contemporanéité” ». Cependant, pour Jeudy, l'actualisation peut être un obstacle à la transmission qui devrait être imprévisible et prend du coup « les allures de cette complaisance morale qui consiste à répéter que “le passé éclaire le présent” » (p. 76). Et si, au contraire, un geste contemporain pouvait se combiner à certains éléments du passé en nous faisant pleinement assumer notre position contemporaine face à ce passé, et ce, pour une transmission vers le futur ?

⁹ Ce thème a été traité aussi dans mon mémoire de maîtrise (voir Georgescu Paquin, 2009).

Un petit détour par la notion d'anachronisme peut aider à saisir ce jeu des temporalités dans l'actualisation en adaptant ce concept, déjà exploré en histoire de l'art, notamment par Daniel Arasse (1999). Partageant le même temps et le même espace de l'œuvre, l'historien-spectateur en est incontestablement contemporain. Mais cette contemporanéité est aussi, inévitablement, anachronique – dans le double sens de ce terme qui désigne à la fois « ce qui appartient à un âge différent » et « ce qui confond des époques différentes » (p. 285). Il s'agit pour le spectateur d'assumer un rôle plus actif et de prendre pleinement conscience de sa contemporanéité physique par rapport à l'œuvre pour l'aider à construire son sens, plutôt que de se réfugier dans un regard historique et scientifique sur le contexte d'origine de l'œuvre. La contemporanéité n'est pas une simple simultanéité, passivement subie ; c'est un processus, une coprésence interactive (p. 288).

Daniel Arasse va même jusqu'à dire que, « loin de perdre notre propre contemporanéité, il faut en être conscient – et exploiter son anachronisme » (p. 287). C'est ce qu'il nomme « culture du regard », pour expliquer cette rééducation de l'œil du spectateur. Il s'agit d'un processus qui prend en compte l'œuvre comme un témoignage de son histoire passée. En prenant conscience de notre contemporanéité et de notre perspective en tant que spectateurs, nous pouvons ainsi considérer notre époque dans une perspective élargie, où chaque époque devient un maillon dans un système complexifié. La considération du temps long de l'œuvre rappelle la mémoire patrimoniale telle qu'exposée par Lucie K. Morisset (2009), en évacuant cependant les différents contextes qui forment l'« écosystème » patrimonial. Dans un contexte de prolifération des patrimoines, il est intéressant de se pencher sur les formes d'actualisation des patrimoines déjà consacrés. En acceptant que le patrimoine soit à la fois contemporain et anachronique, une actualisation par l'architecture contemporaine lui donne un sens et justifie le choix de sa sauvegarde et de sa transmission pour les générations futures.

L'anachronisme est aussi exploité comme un nouveau modèle de temporalité par l'historien de l'art Georges Didi-Huberman (2005), qu'il appelle « présent réminiscent » : « Devant une image – si ancienne soit-elle –, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du "spécialiste" » (p. 10). En faisant une critique de l'histoire de l'art, qui rejette en bloc l'anachronisme pour chercher plutôt la « consonance

euchronique » (p. 13), soit la clé de l'œuvre dans le même passé que le passé de l'objet, Georges Didi-Huberman propose une autre voie : « les contemporains, souvent, ne se comprennent pas mieux que des individus séparés dans le temps : l'anachronisme traverse toutes les contemporanéités. La concordance des temps n'existe – presque – pas. » (p. 15) Jouer avec les temporalités d'un site en y intégrant une architecture contemporaine qui en transforme le sens, c'est aussi mettre au jour cet anachronisme et en exploiter les possibilités. De plus, comme le patrimoine *in situ* fait aussi partie intégrante de son contexte environnemental, il est constamment confronté aux développements urbains, ce qui l'intègre *ipso facto* dans une réalité contemporaine impossible à éviter.

Toujours selon Didi-Huberman, afin d'accéder aux différentes temporalités de l'œuvre, une rupture est nécessaire : « Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le plus-que-présent d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps. » (p. 20) Nous avons déjà établi que le geste architectural, en créant un événement, provoque une sorte de déséquilibre dans l'écosystème patrimonial et se réinsère dans le processus de patrimonialisation, car il transforme le regard et oblige un repositionnement face au patrimoine existant. Cette rupture visuelle, créée par l'insertion d'architecture contemporaine, provoque une prise de conscience de ce plus-que-présent, pour accéder aux stratifications du site patrimonial.

L'œuvre, selon Arasse, relève d'un Temps 1 (sa conception) et d'un Temps 2 (celui du regard contemporain du spectateur). Dès lors que le Temps 1 est présenté dans le Temps 2, sa présence est transformée par le spectateur du Temps 2. Cette transformation se retrouve dans la réception, qui couvre les différents Temps de l'œuvre à travers lesquels se sont sédimentées ses perceptions successives (p. 286). Notre modèle d'analyse du phénomène de l'actualisation patrimoniale emprunte aussi le chemin des différentes temporalités. Cependant, dans notre cadre interprétatif, il est important de définir les différentes synchronies et diachronies sollicitées. L'architecture contemporaine – comme il s'agit d'interventions récentes – l'est à la fois pour l'architecte et pour notre analyse : « *for a building to appear contemporary to an architect it must respond to what is current and relevant to his or her generation* » (Otero-Pailos, 2009, p. 20). Pour Jorge Otero-Pailos, c'est à l'intérieur du système actuel de significations que le

travail acquiert son sens contemporain (p. 21). Nous pouvons donc considérer à la fois la construction, sa réception et son analyse dans le même système de significations, étant donné le cours laps de temps qui sépare ces divers éléments.

1.2 UN PHÉNOMÈNE COMMUNICATIONNEL À L'ŒUVRE

La question du sens devient centrale lorsqu'on intègre le contenu du lieu à l'analyse du contenant, soit la fonction de l'édifice avec la vision externe de celui-ci, ainsi que la profondeur historique tout comme sa mise en contexte contemporaine à l'intervention. Selon Choay (1999), la production de sens lorsqu'une architecture contemporaine est insérée en milieu historique n'est pas immédiate. L'auteure met en garde contre un équilibre précaire dans la création du contraste :

Le sens se construit dans la contiguïté, par différence, mais à condition que la juxtaposition des signes devienne articulation. Les éléments architecturaux modernes (ou postmodernes) réputés valorisants pour la ville ancienne le sont effectivement, à condition de respecter cette articulation et ses règles morphologiques et non, comme c'est le plus souvent le cas, d'être implantés dans le tissu urbain historique de façon autonome, comme des objets indépendants et autosuffisants. Au mieux, ils servent alors l'image médiatique de la ville, dont ils deviennent l'emblème et le signal [...] Au pire, gigantisme aidant, ils induisent la désarticulation et la désagrégation du tissu ancien. (p. 169)

Dans le but de favoriser cette articulation, une tendance dans les attitudes des professionnels de la conservation se dégage afin de sortir des considérations formelles (hauteur, échelle, matériaux, etc.) pour aller vers une « éthique » de la conservation (Semés, 2009), en passant par une « philosophie » de la conservation (Strike, 1994) pour observer la rencontre entre le nouveau et l'ancien, plutôt que ce qui les sépare. Après trois décennies de débats sur le sujet, malgré les divers guides, principes et théories, les auteurs privilégient souvent une « sensibilité » pour intervenir dans l'existant ou encore revendiquent le contraste comme point de vue créatif. Entre le patrimoine et la création, le fossé s'est réduit, mais les outils et le vocabulaire manquent toujours

pour observer le phénomène à l'œuvre lors de cette nouvelle hybridité, qui révèle un rapport au temps et à la forme particulier.

Dominique Rouillard (2006) identifie trois principes architecturaux de l'intervention contemporaine : 1) la déflation communicationnelle (l'architecte s'efface) ; 2) la position cumulative (on révèle les strates) ; 3) faire (super)signe, où la rupture signe l'intervention (un « geste architectural », souvent réalisé par des « starchitectes »). Les principes architecturaux sont, selon Rouillard, guidés par des questions comme : Faut-il garder toutes les marques du passé ? Faut-il compléter ce qui a été inachevé ? Rechercher un état originel ? (p. 13) On pourrait ajouter : Que *signifie* le choix de l'intervention architecturale et quels en sont les effets sur l'édifice patrimonial ? Mais, surtout, ces principes sortent de la considération esthétique pour souligner soit un effet possible provoqué par un agent humain (la déflation ou le (super)signe se réfèrent à la main derrière le geste ou encore le geste même, mais pas une intégration formelle), soit sur une révélation de sens comme la position cumulative. Ces principes sont donc orientés vers un processus communicationnel où il y a une main à la base d'un geste, le geste transformateur et ses effets, tout cela dans un contexte particulier.

1.2.1 La médiation, un espace de transformation

Le geste contrasté de l'ajout d'une architecture contemporaine en milieu historique s'intègre dans un espace de médiation, car c'est par ce geste que sera provoqué l'événement et donc le changement des discours sur le lieu. Grâce à des stratégies architecturales, les valeurs se transmettront ou non, elles seront filtrées et interprétées par ce nouveau cadre sur l'ancien, à l'intérieur d'un espace de médiation. Mais avant d'aborder les éléments constituant cet espace de médiation, il convient de faire un petit détour vers les acceptions communes de ce terme afin de bien déterminer le sens que nous emploierons dans le cadre de notre recherche.

Dans son sens premier, la médiation suppose une rupture qui demande une réparation, une réconciliation de différends grâce à un médiateur : « mettre d'accord des partis ayant un différend, qui présuppose un conflit et comporte une idée de conci-

liation ou de réconciliation » (Davallon, 2004, p. 39). Cette utilisation de la médiation est assez répandue dans des domaines tels que la médiation juridique, institutionnelle, pénale, politique, familiale, sociale (ou de cohésion sociale) (Guillaume-Hofnung, 2007, p. 25), pour n'en citer que quelques-uns. Cette idée d'intermédiaire, de médiateur qui doit rapprocher deux éléments fragmentés, se retrouve aussi dans la médiation culturelle.

Sans qu'il ne s'agisse de conflit, la médiation culturelle, dans son usage pratique, a une visée pédagogique qui implique un côté social et politique assez fort. Cette vision pragmatique de la médiation culturelle est, selon Paul Rasse (2000), située à l'opposé de la vision théorique que nous privilégions. Dans son emploi pratique, un médiateur donnera un sens à l'œuvre pour le transmettre au public¹⁰. Au Québec, la médiation culturelle est une action, développée comme un outil de démocratisation de l'art, une « rencontre entre l'art, l'artiste et le citoyen » et une façon d'impliquer les *citoyens* et les artistes dans le développement culturel de la ville (Gaudreault, 2007) par le biais d'activités, d'ateliers, de projets, qui peuvent être soutenus financièrement par les programmes du ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec (MCCCF). En France, la médiation culturelle est un concept utilisé depuis déjà une trentaine d'années et prend ses racines dans l'animation culturelle.

La médiation culturelle a été cernée en muséologie en traitant du tiers facilitateur pour tenter de faciliter l'accès à l'œuvre ou à des savoirs. Située à l'intersection du culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir, la médiation culturelle s'inscrit dans le champ ce que l'on appelle l'éducation informelle. (Ministère de la Culture et des Communication, France, 2003)

En mettant de côté l'agent humain, à la fois transmetteur et traducteur, pour aller vers les théories de la communication, la définition de la médiation proposée dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication* (Lamizet et Silem, 1997, p. 364) est très large : « Instance qui assure, dans la commu-

¹⁰ Par exemple, Élisabeth Caillet (1994) a recours aux théories de Bruno Latour (la traduction) et de Jacques Rancière (le partage) pour aborder la médiation culturelle en muséologie et le travail du médiateur.

nication et la vie sociale, l'articulation entre la dimension individuelle du sujet et de sa singularité et la dimension collective de la sociabilité et du lien social. » Selon les auteurs, le langage, qui est la première médiation, et le symbolique permettent « l'appropriation singulière des codes collectifs ». Les structures de la communication, quant à elles, articulent l'espace social. En fait, en considérant la rencontre entre le patrimoine et l'architecture contemporaine comme un espace de médiation, il est vrai que le langage architectural utilisé, qui se réfère à des codes collectifs culturels actuels tout en jouant avec les significations du patrimoine (qui a, en lui-même, un statut reconnu collectivement), devrait permettre une appropriation singulière de ces codes et ainsi permettre une actualisation perçue comme telle, et non seulement un geste architectural spectaculaire et vide de sens.

Dans le cadre de cette thèse, la médiation, que nous pourrions qualifier de culturelle puisqu'elle englobe entre autres le sens patrimonial et architectural, se réfère à un espace de production de sens tel que défini par Davallon (2004). En effet, ce dernier ne voit pas la médiation culturelle comme étant la seule transmission d'un contenu pré-existant, mais plutôt comme « une action impliquant une transformation de la situation ou du dispositif communicationnel [...] » (p. 43). Cette action est productrice de sens en fonction de la matérialité du support, de l'espace et des circonstances de réception. Contrairement à la médiatisation qui, par le média, suppose la transmission d'un message, la médiation prend aussi en compte l'espace comme production de sens, espace qui sera considéré dans cette thèse où les temporalités se rencontrent et où les représentations se reformulent.

1.2.2 Le tiers : quelle transformation ?

Jean Davallon (2004) dégage quatre caractéristiques communes qui se retrouvent dans la façon dont l'élément tiers (en l'occurrence, l'architecture contemporaine) agit :

- 1) l'élément tiers produit un effet sur le destinataire (accéder, apprendre, passer...);
- 2) l'objet de départ subit une modification dans le nouveau contexte;
- 3) l'opérateur est un dispositif ou un humain, ou les deux;
- 4) l'action du dispositif a un impact sur l'environnement (souvent social) dans lequel il se situe.

Nous avons transposé ces composantes afin d'opérationnaliser notre étude et ainsi répondre à notre question de recherche qui, rappelons-le, est : Comment un ajout d'architecture contemporaine sur un édifice patrimonial peut-il l'actualiser ? En fait, le concept de médiation nous permet de pousser la question plus loin pour tenter de répondre à : Comment s'opère le changement de signification d'un lieu patrimonial lorsqu'il est combiné à une architecture contemporaine, donc clairement inscrite dans le temps présent ? La médiation en tant que processus, tel que développé par Davallon, nous paraît pertinente lorsque nous décomposons cette question. Le « comment » suppose de découper un processus pour en découvrir le mécanisme, le changement de signification suppose un état « x » qui a subi une transformation, en l'occurrence par l'insertion de l'opérateur de l'action (l'architecture contemporaine), pour finalement aboutir dans un état « y » qui serait évidemment différent du « x ».

L'actualisation par l'architecture contemporaine provient d'abord et avant tout d'une modification de l'objet de départ (l'édifice patrimonial) par un dispositif, qui est architectural (fig. 1.2). Les producteurs de la médiation sont représentés par des groupes. Selon Johannes Cramer et Stefan Breitling (2007, p. 34), ceux-ci peuvent être des clients, des architectes et experts, des entrepreneurs, des autorités en matière de planification ou autorités gouvernementales. L'action de médiation est effectuée par l'opérateur de l'action, soit l'insertion de l'architecture contemporaine dans un site historique, où peut se produire l'actualisation. En aval de la transformation, les destinataires, qui participent aussi à la production de sens de cette transformation, sont aussi ceux qui favorisent ou non son appropriation, ou ceux par qui la transmission de sens se fait. L'action de la médiation produirait sur ces destinataires un effet, par exemple didactique (apprendre davantage sur le lieu patrimonial). L'effet visé de la médiation sur les destinataires dépendra à la fois des producteurs et du type d'opérateur (le concept derrière l'intervention ainsi que la forme qu'elle prend), comme la ponctuation, la prolongation et la révélation, en supposant que chacun contienne une caractéristique qui diffère de l'autre et qui influencera différemment l'effet produit. Finalement, l'action du dispositif a un impact sur l'environnement, très probablement sur le rayonnement de la ville ou, du moins, sur le quartier environnant. En effet, les différentes étapes de la transformation doivent aussi être mises en contexte pour comprendre les mécanismes sociaux, politiques, économiques, religieux, idéologiques qui ont une incidence sur la transformation.

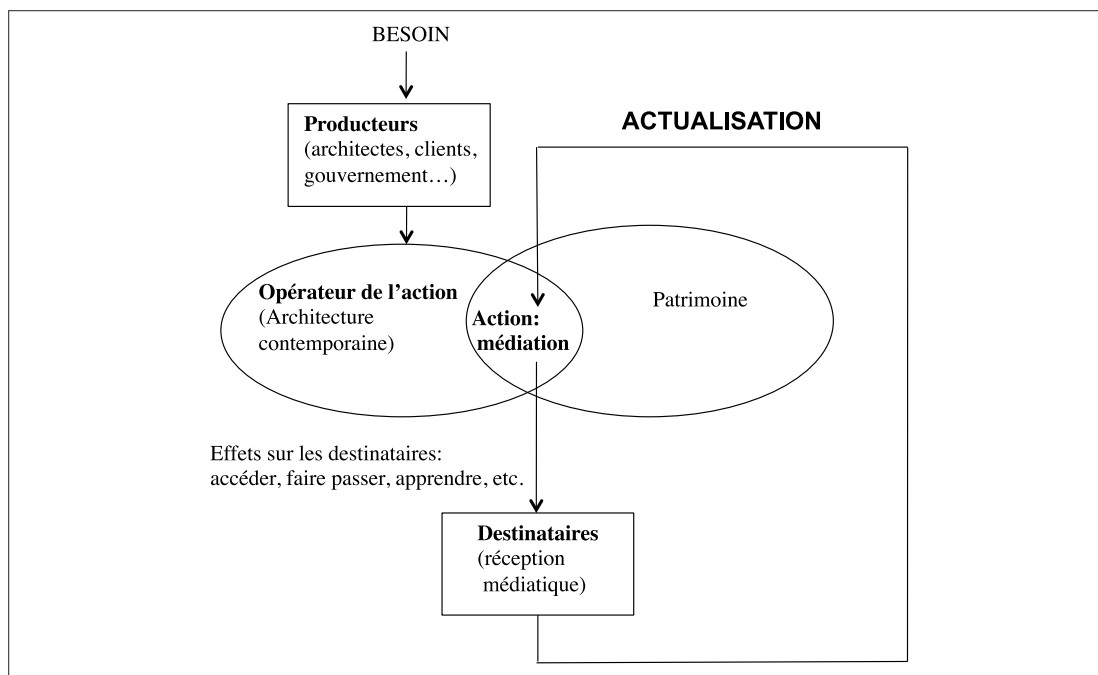


Figure 1.2 L'actualisation à l'intérieur du processus de médiation. (D'après Davallon, 2004.)

L'objectif de la thèse est, en conséquence, de décomposer le processus d'actualisation du patrimoine en utilisant la concept de la médiation ainsi que son fonctionnement pour démontrer que les insertions d'architecture contemporaine sur le patrimoine bâti ne se résument pas à un acte architectural ou à une volonté de conservation, mais s'inscrivent dans un processus plus complexe qui se rapproche d'un procédé communicationnel. La médiation est donc utilisée comme concept-outil et sert à construire la notion d'actualisation en la structurant. À l'issue des analyses, nous pourrons développer un modèle communicationnel représentant le phénomène de l'actualisation, pour saisir les bases du mécanisme par ses caractéristiques les plus significatives et pouvoir ainsi les adapter à d'autres cas semblables.

1.2.3 Une médiation de deux ordres

Comme ce travail s'inscrit dans une approche plutôt inductive, il faut demeurer prudent dans la formulation des hypothèses de recherche car il ne s'agit pas d'infirmier

ou d'affirmer de façon logique une théorie énoncée, mais plutôt d'explorer une proposition découlant d'une intuition de départ. Il s'agit de comprendre le « comment » d'un phénomène dont le fonctionnement est esquissé au départ pour spécifier la méthodologie de recherche et qui sera réajustée suivant les résultats des études de cas, dans une discussion de ceux-ci. Cette proposition serait que l'actualisation est le résultat d'une double médiation : symbolique et physique, formelle (fig. 1.3).

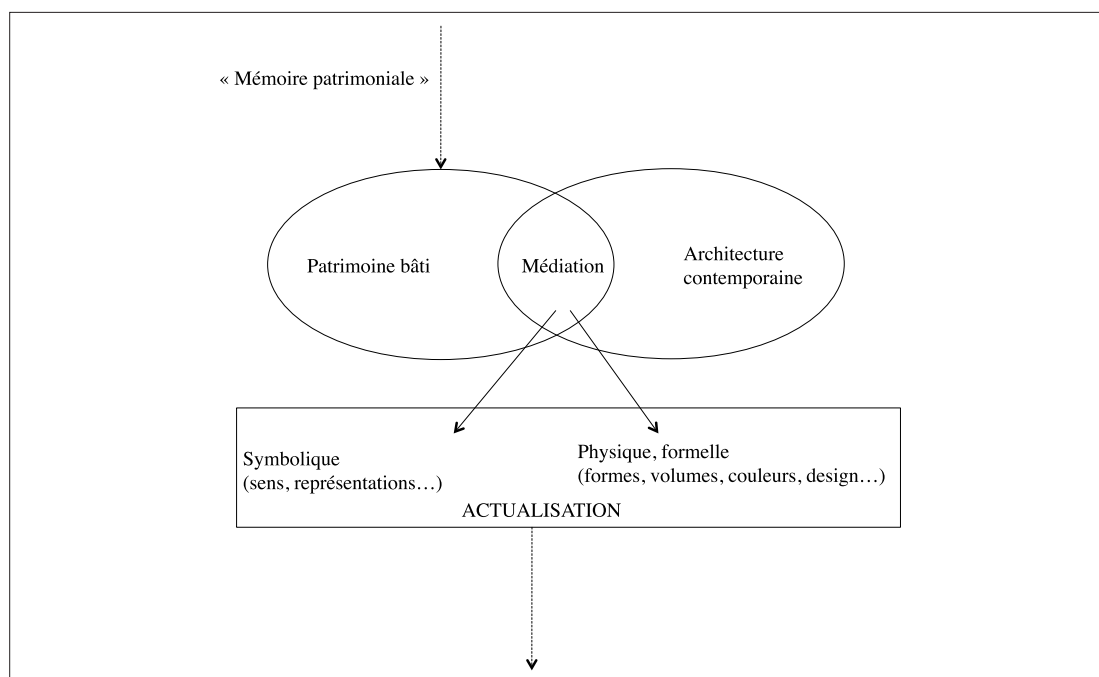


Figure 1.3 Illustration de la problématique de thèse. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Cette double dimension a notamment été traitée dans le concept de recyclage qui, selon Alena Prochazka (2009, p. 29), relève des caractères matériels (le bâtiment, concret) et idéels (l'image de la chose, l'apparence, le caractère). La matière et l'image sont aussi traités dans la théorie de la restauration de Cesare Brandi (2001 [1963]). Fondateur de l'Institut central de restauration de Rome, Brandi a écrit son traité de la restauration en se référant aux œuvres d'art pictural, ce qui n'empêche pas de faire des parallèles avec notre vision d'une forme hybride patrimoniale-contemporaine. Pour lui, l'œuvre d'art est ce qui se manifeste à notre conscience, ce qu'il faut reconnaître comme tel. L'image en est donc l'essence, plutôt que la matière. Brandi fait la différence entre l'aspect (la forme) et la structure (la matière). C'est ce support que l'on restaure, et non pas l'image : « La consistance physique de l'œuvre doit nécessairement

avoir la priorité, car elle représente le lieu même de la manifestation de l'image, assure la transmission de celle-ci au futur et en garantit donc la réception dans la conscience humaine. » (p. 30) L'important est de ne pas entraver l'unité de l'œuvre, car, même avec un ajout contemporain, on doit percevoir le lieu comme un tout « et non [une] unité obtenue par totalisation » (p. 37), pour enlever le malaise d'une hétérogénéité qui empêche la nouvelle intervention de se mettre en relation avec l'existant.

Selon Brandi, l'œuvre s'offre de façon bipolaire à la conscience, soit par l'instance esthétique (la valeur artistique de l'œuvre d'art) et l'instance historique : « l'instance esthétique qui correspond à cet élément fondamental de la valeur artistique qui fait de l'œuvre une œuvre d'art ; l'instance historique qui la concerne, en tant que produit humain réalisé à une certaine période, en un certain lieu et situé en ce temps et en ce lieu » (p. 29). Une insertion d'architecture contemporaine en milieu historique peut potentiellement l'actualiser, car elle permet entre autres une expérience esthétique qui donnerait accès à l'« instance historique ». L'historicité à laquelle Brandi se réfère est double : il y a le moment de l'acte de création et celui du présent d'une conscience, tout comme nous nous référons à une « contemporanéité anachronique » qui reconnaît plusieurs temporalités, celle de la création, celle de la durée (la mémoire patrimoniale) et celle du présent.

Ainsi, l'actualisation par l'insertion d'architecture contemporaine se joue un peu entre les deux, dans la durée de l'« œuvre ». Selon la stratégie choisie, la nouvelle architecture fera référence soit au contexte d'origine, soit à des moments choisis qui font partie de sa durée. Elle se complète effectivement quand elle se manifeste dans le présent, quand la relation est comprise et que le lieu patrimonial retrouve une pertinence, offre une nouvelle signification après l'intervention. Nous pourrions donc enrichir la proposition de départ en ajoutant que l'actualisation est aussi influencée par le contexte qui cadre l'intervention architecturale et la réception.

1.2.3.1 Médiation matérielle

L'actualisation se manifestant dans la matérialité des édifices, donc par leurs formes architecturales, serait produite notamment par la médiation esthétique. Cette

forme particulière de la médiation culturelle rend compte de la perception des formes et de leur interprétation singulière (Lamizet, 1999). En effet, la médiation produite par l'ajout de l'architecture contemporaine « emprunte à l'expérience artistique sa capacité d'influencer notre perception, de conditionner notre imaginaire, de mobiliser nos émotions et notre implication affective » (Caune, 1999, p. 65).

En plus d'agir sur les relations élaborées à l'intérieur même du site, cette actualisation est aussi ancrée dans une réalité qui l'entoure. L'intervention architecturale peut donc se lire selon deux échelles de contextes environnementaux avec lesquels elle interagit : un contexte interne (à l'intérieur même du site) et un contexte externe (bâti-ment avec son environnement – le quartier, la ville).

Un ajout d'architecture contemporaine sur un bâtiment patrimonial, même s'il s'inscrit en rupture avec celui-ci, entretient quand même une relation formelle avec lui et produit, par ses formes, une nouvelle signification. Celle-ci peut être le résultat de stratégies conceptuelles¹¹ pour rappeler l'existant ou s'en détacher, ou encore être le résultat de l'effet produit par la position même du nouveau par rapport à l'ancien. Cependant, est-ce la relation formelle qui modifie le plus les nouvelles représentations du lieu, ou les autres facteurs composant la médiation de ces représentations ?

1.2.3.2 Médiation symbolique

La rencontre des formes provoque une transformation non seulement physique, mais aussi symbolique, dans les significations du lieu et ses nouvelles représentations. Elle appelle aussi à différentes temporalités : celle de sa réception et des discours entourant l'intervention, qui contribuent à cette transformation symbolique, ainsi que la longue durée du patrimoine.

D'une part, l'intervention mobilise plusieurs acteurs qui participeront à la construction de cette nouvelle identité, les architectes et les politiciens, par exemple,

¹¹ Telles que : l'association, la réponse au lieu, l'assimilation, la position cumulative (révéler les strates), inventer une fin, la correspondance, l'unification, faire « (super)signe » (Cramer et Breitling, 2007 ; Marcot, 2006 ; Rouillard, 2006 ; Strike, 1994).

mais elle sera reçue collectivement par des spécialistes qui se prononceront publiquement sur l'intervention, comme les critiques d'architecture ou les organismes de protection du patrimoine. Ces figures sont importantes car leur poids et leur statut influenceront la lecture de l'actualisation. Les discours peuvent donc être discordants et l'actualisation peut ne pas être perçue sur le moment et ne devenir pertinente qu'au fil des ans, comme la Pyramide du Louvre, de I.M. Pei, maintenant considérée comme un grand succès après avoir subi un énorme rejet et soulevé la polémique : « *such departure challenge our sense of collective and personal identity, revealing conflicting ideas and values that extend well beyond questions of architectural form* » (Semmes, 2009, p. 28).

D'autre part, la médiation se joue aussi au niveau de la dimension patrimoniale du lieu : « la spécificité de la médiation patrimoniale est de constituer la culture par la dialectique entre esthétique et histoire » (Lamizet, 2000, p. 329). Cette définition, toutefois, ne correspond pas à la vision du patrimoine décrite précédemment, soit comme étant une construction à partir du présent. La dimension de contemporanéité du patrimoine est donc prise en compte dans le concept d'actualisation, qui fait le pont entre les différentes temporalités, ce que Jean Caune (1999, p. 90) explique par son concept de « résonance du patrimoine » : « une œuvre nous intéresse moins par ce qu'elle a représenté à l'époque de sa création que par ce qui, en elle, agit encore sur nous. Dès lors, la question du patrimoine – de sa résonance et de son actualisation – se pose en fonction de sa réception actuelle. »

L'actualisation favorise un lien de cohésion lorsqu'elle est perçue collectivement, mais elle est aussi variable dans le temps ; elle se construit de façon différente dans le temps en fonction des différentes perceptions et des discours reçus. L'analyse de l'actualisation révèle ainsi un rapport particulier au temps et à l'identité provoqué par les transformations architecturales sur le patrimoine bâti.

1.3 MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE

Pour répondre à notre question de recherche, « en quoi une extension architecturale contemporaine d'un patrimoine bâti en transforme le sens dans un langage

contemporain ? », nous avons proposé l'hypothèse qu'une actualisation se produit à l'intérieur d'un espace de médiation de deux ordres (symbolique et physique). Ces médiations contribuent ensemble à la reformulation du lieu par une valorisation du patrimoine et un ancrage actuel grâce à la fonction ou au langage architectural. En somme, nous supposons que l'actualisation est un phénomène patrimonial et communicationnel, car en s'insérant dans le cycle de la patrimonialisation, elle relève d'un processus communicationnel de construction de sens.

Ayant posé comme postulat la nature interprétative et non positiviste du patrimoine, l'approche que nous privilégions évitera par conséquent une démarche positiviste et se positionnera épistémologiquement dans la compréhension plutôt que dans l'explication. Le paradigme compréhensif suppose que la réalité de l'objet est dépendante des caractéristiques sociales des personnes qui les observent. Nous observerons la réalité de l'objet à travers ses caractéristiques et les perceptions des sujets à son égard pour les analyser et, ainsi, leur donner un sens. Toutefois, le modèle interprétatif, étant cerné par les paramètres de la médiation, n'est pas complètement inductif, mais laissera place à des ajustements selon les cas étudiés. Ainsi, nous utiliserons une démarche empirico-inductive (Mucchielli, 2006) à partir d'une analyse analytique, soit la décomposition de l'ensemble en éléments constitutifs (Guidère, 2004).

Nous tenterons de répondre à un « comment », pour comprendre un processus, ce qui va aboutir à un « quoi », pour redéfinir l'actualisation et son fonctionnement. À partir du comment et du quoi, que devient le nouveau lieu hybride ? Il s'agira de mettre au jour le système dans lequel s'insère le phénomène étudié, en découpant en amont le processus dans ses différentes composantes, puis d'en analyser les liens ainsi que les effets du poids de chacun. Par exemple, le poids médiatique d'un architecte pourrait-il avoir des effets sur la perception de l'actualisation du lieu, ombrageant l'hybridité pour n'éclairer que sa nouvelle partie ?

L'idée du processus suppose différents moments à saisir en vue de cadrer et de structurer la transformation observée. L'actualisation puise son origine dans l'intention du projet (argumentaire), se matérialise ensuite dans les formes, puis se complète dans sa réception. Par conséquent, trois temps découpent le processus d'actualisation et ils serviront, par la suite, à structurer l'analyse des cas choisis dans les chapitres subséquents :

- Le moment en amont de la transformation, que nous avons nommé « contexte de production » : il s'agit des besoins à la base de la transformation, des acteurs importants autour de celle-ci (instigateurs du projets, politiciens, clients, promoteurs...), tout comme le contexte entourant ce moment (politique, économique, social, culturel) pertinent, qui aurait une influence à un moment ou un autre du processus.
- Le moment de la transformation architecturale, ou la « matérialisation dans des formes ». Celui-ci est accompagné des discours de l'architecte, d'une observation des formes mises ensemble, des changements de fonction ou des services offerts.
- Finalement, celui de la réception, ou des « effets sur les destinataires », qui contribue aux nouvelles représentations du lieu par les discours produits et qui circulent dans les médias quotidiens.

En plus d'analyser les liens entre ces différentes parties afin de voir le résultat de l'actualisation et son fonctionnement, une discussion confrontera différents scénarios d'actualisation exposés en études de cas : « L'interprétation finale [...] trouve donc ses multiples racines dans des processus de contextualisations différents qui font surgir un ensemble de significations » (Paillé et Mucchielli, 2008, p. 27). Dans le cadre interprétatif, l'aspect formel rencontre le symbolique afin de tenir compte de la double dimension de la médiation contribuant à l'actualisation. De plus, le processus incorpore la notion du temps qu'il faut d'abord cadrer, car « la notion de processus intègre à la fois "son exercice et son résultat" à travers le facteur temps » (J.L. Lemoigne, cité dans Bendeddouch, 1996). Deux temporalités sont donc mises en jeu : un temps long, celui du patrimoine à travers la mémoire patrimoniale mais vue à partir du temps de transformation du lieu (qui ne sera qu'esquissé), puis un temps plus court, celui qui commence dès la conception du projet de transformation jusqu'à sa réception, qui constitue le cœur de l'analyse.

1.3.1 Études de cas : une approche combinée

L'étude de cas est définie par Robert K. Yin (cité dans Mucchielli 1996, p. 23) comme une « enquête empirique qui étudie un phénomène contemporain dans son contexte de vie réelle, où les limites entre le phénomène et le contexte ne sont pas nettement évidentes, et dans lequel des sources d'information multiples sont utilisées. » Cette méthode nous apparaît donc tout à fait indiquée pour tester et développer le processus de médiation découpé ci-haut, en permettant une observation directe à partir du terrain pour ensuite en tirer des conclusions. L'étude de cas combine plusieurs méthodes, qui sont appropriées et adaptées à chaque moment distinct du processus.

Nos études de cas seront « multiples » (au nombre de trois) et suivront la logique de la « reproduction littérale » (*literal replication*) (Yin, 2009) pour examiner un phénomène récurrent parmi les trois cas choisis. Le même découpage du processus de médiation sera appliqué aux trois cas pour faire ressortir les différences et les similitudes et vérifier si le découpage par procédé communicationnel a ou non une influence sur la compréhension de l'actualisation, ou si ce sont plutôt les éléments à l'intérieur du processus qui ont davantage d'impact sur celle-ci.

Au lieu de favoriser plusieurs aspects du phénomène sur un seul cas en profondeur, les cas correspondent à une division communicative de l'actualisation ; ils occupent une fonction instrumentale plutôt qu'« intrinsèque » (cas rare à étudier en profondeur), ce qui permettra de dégager les caractères les plus significatifs de l'actualisation observés dans les études de cas pour construire un modèle qui facilitera la compréhension du phénomène (Mucchielli, 1996, p. 131). La fonction instrumentale à laquelle répond le découpage choisi se distingue, puisque « *a particular case is examined mainly to provide insight into an issue or to redraw a generalization. The case is of secondary interest, it plays a supportive role, and it facilitates our understanding of something else.* » (Stake, 2005, p. 443) En effet, notre objectif eu égard aux cas choisis n'est pas d'en connaître le plus possible sur ceux-ci dans une optique presque monographique, mais de tenter de dégager la particularité de leur catégorie afin de voir si celle-ci a ou non une influence sur le résultat de l'actualisation.

La mise en contexte est importante et encadre le moment de la production de la transformation jusqu'à sa réception. Cependant, nous porterons une attention spéciale

à la mémoire patrimoniale, intégrant ainsi le modèle historico-interprétatif (Groat et Wang, 2002), mais seulement quand elle est sollicitée au moment de la réception.

Nous avons vu en introduction la richesse du terrain espagnol quant à différents types d'insertions architecturales sur le patrimoine bâti, en particulier sur des édifices à vocation culturelle. Ceux-ci ont surtout été étudiés du point de vue muséologique dans leur contenu, ou encore du point de vue architectural, mais pas du tout à partir des théories patrimoniales et encore moins de leur actualisation. Les sites choisis sont déjà officiellement patrimonialisés, c'est-à-dire qu'ils ont obtenu ce statut institutionnel, déclaré par le ministère de la Culture espagnol.

Il s'agit d'abord de l'ajout d'un accès et d'un vestibule au centre d'art le CaixaForum de Barcelone, par Arata Isozaki. Cet ajout, qui vient se greffer à une ancienne usine moderniste reconvertie il y a à peine quelques années auparavant par la Fondation La Caixa, emprunte un langage moderne, clairement en contraste avec le style moderniste de l'usine. Il sert à ajouter une certaine valeur au lieu et tient le rôle de signalement.

Ensuite, l'annexe sera représentée par la nouvelle aile du musée Reina Sofía à Madrid, par Jean Nouvel :

Le Musée National Centre d'Art Reine Sophie est l'exemple qui reprend le mieux et à tous les niveaux la problématique qui a accompagné la nouvelle génération de musées et de centres. On peut le considérer comme l'un des projets les plus emblématiques réalisés en Espagne pour l'art contemporain depuis l'arrivée de la démocratie, où sont mêlés dans sa genèse des facteurs politiques, urbanistiques, architectoniques, muséographiques et symboliques^v. (Layuno Rosas, 2004, p. 350)

Finalement, le musée du Théâtre romain de Carthagène, de Rafael Moneo, représente comment l'architecture contemporaine peut servir à la révélation du patrimoine, tout en s'intégrant de plain-pied avec des considérations scientifiques, économiques, touristiques et urbanistiques actuelles.

Les cas ont été choisis en fonction du type d'actualisation, de l'architecte qui devait être internationalement reconnu, de la période de conception après les années

2000 pour s'intégrer dans le même cadre interprétatif contemporain. Faisant partie du même pays, il est ainsi possible de profiter d'une comparaison dont les variabilités sont réduites, provenant du même bassin culturel, même si des divergences identitaires existent au niveau régional (notamment en Catalogne), ce qui sera pris en compte. Finalement, le fait que ces trois sites occupent des statuts différents (CaixaForum est une entité privée, le musée Reina Sofía est public et le musée du Théâtre romain est un mélange public-privé) ajoute un degré d'analyse dans le poids des producteurs dans le processus d'actualisation, et surtout dans sa réception.

1.3.2 Corpus et analyse

La triangulation des données, offrant plusieurs points de vue d'un sujet, est privilégiée dans les études de cas, afin de combler les lacunes ou les biais dans les sources ou dans la méthode de cueillette de données (Gauthier et Beaud, 2009). Dans le cadre de cette recherche, chaque étape du processus requiert des données et des techniques différentes.

Le premier temps identifié, lié au contexte de production, inclut des archives et les sources premières du lieu et du programme architectural (ou du concours, dans le cas du Reina Sofía) dans le but d'identifier le besoin et les différents enjeux entourant la transformation envisagée. Dans le temps suivant, celui de la transformation, l'observation *in situ* et les articles spécialisés d'architecture, ainsi que les paroles de l'architecte, en constituent le corpus. Ceux-ci seront utilisés comme outil d'analyse des formes mais, en plus, une attention spéciale sera portée à la parole de l'architecte relayée dans les différents articles et s'il y a reprise ou non de son vocabulaire ou de celui de son projet architectural. Finalement, les effets de l'actualisation seront analysés en se basant sur sa réception médiatique, dans la presse écrite (internationale, s'il y a lieu, sinon nationale et locale). Cette méthode est préférable aux enquêtes de public ou à des entretiens avec les habitants, car les discours de la presse participent à la construction de l'objet et de ses représentations, comme le remarque justement Martin Drouin (2005, p. 25) :

L'historien du patrimoine, pour autant qu'une telle appellation existe, travaille plutôt à l'exégèse du discours de la patrimonialisation pour en saisir les modalités d'énonciation et les représentations qui y sont associées. Les articles de journaux constitueraient les documents les plus compatibles avec les objectifs d'une telle recherche.

La revue de presse commence au moment où la transformation est abordée dans la presse écrite jusqu'à la dernière date enregistrée où le site est le sujet principal de l'article. Dans la collecte des extraits, les différents discours ont été différenciés selon leur statut. Par exemple, plusieurs articles reprendront les mots des locuteurs à l'origine du projet dans les conférences de presse ; ou encore, un de ceux-ci peut être l'auteur d'un article, ce qui change son statut de journaliste à expert. Les écrits architecturaux sont d'une grande importance pour Christophe Camus (1996) : « l'architecture, par sa mise en forme, participe à la transformation de la réalité sociale, donne lieu à des discours qui relatent et témoignent des préoccupations de son époque » (p. 10). Ces écrits spécifiques ouvrent la voie au questionnement d'un imaginaire social commun qui permet de dire et de faire quelque chose en société, ce qui rappelle la médiation culturelle comme l'appropriation singulière de codes collectifs. Ces écrits participent donc au côté symbolique, enrichissant l'analyse de l'objet et de ses formes effectuée auparavant.

Les différents articles recensés seront soumis à une analyse thématique inspirée de la technique élaborée par Paillé et Mucchielli (2008), en annotant d'abord des rubriques récurrentes aux trois cas (qui ne qualifient pas le contenu) qui se spécifieront en thèmes précis à chacun des cas, selon ce qui ressort de la revue de presse.

ⁱ « *Asimismo se favorecen las intervenciones creativas nuevas si, con carácter crítico, se dirigen intencionadamente a cumplir estos fines.* »

ⁱⁱ « *como un proyecto arquitectónico que debe renunciar a mantener una actitud mimética frente al edificio histórico, contraponiendo, cuando el edificio lo permita, intervenciones modernas, analógicas o claramente contrastadas cuando se trate de una completación* ».

ⁱⁱⁱ « *Un campo diverso, no constreñido a posiciones únicas, en el que el necesario nuevo diseño sea capaz de interpretar el eco de lo antiguo, la simpatía del monumento, y*

buscar así la solución en una armonía analógica que, evitando los equívocos históricos, no se sienta necesitado de exhibir artificiosas diferencias ni distancias mentales, sino que busque, más bien, una trabazón lógica, rigurosa y bella con lo antiguo. »

^{iv} « *entre la historia efectual como objeto a salvar y el proyecto como respuesta contemporánea a la restauración ».*

^v « *El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía es el ejemplo que mejor recoge a todos los niveles la problemática que ha acompañado a la nueva generación de museos y centros. Puede considerarse uno de los proyectos más emblemáticos realizados en España para el arte contemporáneo desde la llegada de la democracia, en cuya génesis se mezclan factores políticos, urbanísticos, arquitectónicos, museográficos y simbólicos. »*

CHAPITRE II

LA PONCTUATION :

CAIXAFORUM, BARCELONE (ARATA ISOZAKI, 2002)

Les créations architecturales contemporaines liées au patrimoine bâti se déclinent en plusieurs types en fonction des stratégies qui sont déployées. Le nouvel élément qui est inséré pour actualiser le patrimoine agit comme signe communicationnel particulier ; il vient recharacteriser le patrimoine en attirant l'attention sur celui-ci, tout en l'inscrivant dans un régime d'interprétation autre. Ce nouveau régime d'interprétation est déterminé par les différents contextes particuliers relatifs à l'intervention. Dans ces contextes, d'ordre culturel, politique, social, mais aussi physique, naissent des discours particuliers, relevés dans les médias spécialisés et les quotidiens de presse. Dans les trois cas à l'étude, l'actualisation est qualifiée en regard du procédé utilisé d'insertion dans l'existant, afin de faire ressortir les traits qui lui sont particuliers.

Ce chapitre vise l'analyse du procédé d'actualisation qui consiste en l'insertion d'un élément architectural contemporain qui ne pourrait pas exister indépendamment de l'édifice existant (reconverti ou pas), venant compléter et modifier celui-ci par une touche contemporaine et distincte. Cette insertion attire l'attention sur l'existant en le *ponctuant*, c'est-à-dire en le signalant tout en le transformant et en désignant une nouvelle façon de l'investir.

2.1 LA PONCTUATION D'UN ÉDIFICE

La fonction de la ponctuation peut être rapprochée à celle de l'index utilisée en sémiotique, qui est de nature intentionnelle et se relie à l'objet pointé : « L'*index* est un signe ayant pour fonction d'attirer l'attention sur un objet déterminé, ou de donner un certain statut à cet objet. Ce type de signe ne fonctionne qu'en présence de l'objet désigné. » (Klinkenberg, 1996, p. 210) Dans le cas de la ponctuation du patrimoine par l'architecture contemporaine, la nouvelle partie est en effet dépendante de l'ancienne, ne constituant pas un édifice à part entière, la nouvelle partie attire l'attention sur l'ancienne. La ponctuation patrimoniale est donc ce lien entre la nouvelle partie et l'existant qui, en plus de pointer l'attention, transforme le sens de celui-ci grâce à la nouvelle hybridité formée par les deux parties.

La ponctuation ajoute une dimension rythmique à l'édifice existant, car elle peut soit le terminer, soit en lier différentes parties ou encore l'agrémenter d'une exclamation, comme dans le cas d'un élément décoratif. Dans tous les cas, la nouvelle partie est un ajout qui occupe autant une fonction pratique qu'esthétique sur l'édifice ancien. La ponctuation, contrairement à la prolongation (chapitre III), qui suppose un agrandissement sans changement de fonction, et à la révélation (chapitre IV), dont le but est de transformer symboliquement le lieu en le ramenant différemment à la conscience, relève plutôt de la touche, d'un élément dans un ensemble. Il s'agit donc d'un procédé communicationnel qui influence le sens de l'existant et qui peut prendre plusieurs formes.

Une de ces formes peut se traduire en un ajout architectural complémentaire à l'édifice principal pour accueillir les visiteurs, pouvant être une structure d'accueil ou d'accès, comme le projet non réalisé de la sortie des Offices à Florence (Arata Isozaki, gagné en 1998) (fig. 2.1) ou le projet *Tesa 105* de David Morales Hernández et Andrés Holguín (2012) (fig. 2.2), qui donne une nouvelle porte d'accès au nord du complexe historique de l'Arsenal de Venise, construit au XIII^e siècle, en verre, acier et pièces de céramique.



Figure 2.1 Sortie des Offices, Florence, Italie. Arata Isozaki, projet gagné en 1998, non réalisé. (Tiré de <<http://www.francogizdulich.com/?p=81>>, consulté le 4 juin 2012.)



Figure 2.2 Tesa 105, nouvel accueil de l'Arsenal de Venise, Italie. David Morales Hernández et Andrés Holguín, 2012. (Photo : Andrea Pertoldeo. Tiré de <<http://www.archdaily.com.br/42631/recuperacao-do-edificio-tesa-105-andres-holguin-david-r-morales-alvarosolis/>>, consulté le 7 juillet 2012.)

Une autre forme de ponctuation peut se présenter comme une nouvelle toiture, par exemple le toit flottant du Département des arts de l’Islam au Louvre à Paris (Mario Bellini Architects, Rudy Ricciotti, prévu pour 2012), qui intervient dans la cour Visconti, ou encore le grand dôme de verre dans la Grande Cour au British Museum à Londres (Foster & Partners, 2000), qui redéfinit l’espace intérieur. Elle peut aussi être un élément décoratif (la sculpture *Núvol i cadira* [Nuage et chaise] par Antoni Tàpies en 1990, sur le toit de la Fondation du même nom à Barcelone) (fig. 2.3). Dans l’Alhóndiga Bilbao (fig. 2.4), ancien entrepôt de vin et d’alcool converti en centre de loisir et de culture, Philippe Starck (2010) a ajouté entre autres quarante-trois colonnes colorées dans la Place Centrale de hó, lui ajoutant sa signature. La ponctuation peut aussi se manifester dans une greffe éphémère, comme dans le cas du module provisoirement placé sur le toit des galeries Vittorio-Emanuele de Milan, *The Cube*, à côté du Duomo (Park Associati, 2011).



Figure 2.3 *Núvol i cadira* [Nuage et chaise], sculpture sur le toit de la Fondation Antoni Tàpies, Barcelone, Espagne. Antoni Tàpies, 1990. (Alexandra G. Paquin, 2011.)



Figure 2.4 Deux des 43 colonnes à l'intérieur de l'Alhóndiga Bilbao, ancien entrepôt de vin et d'alcool converti en centre de loisir et de culture, Bilbao, Espagne. Philippe Starck, 2010. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

Par ailleurs, la ponctuation peut se révéler dans un certain type d'agrandissement, lorsque la fonction du lieu est transformée en même temps que l'insertion architecturale. Ce type d'agrandissement, souvent en hauteur, le ponctue, car l'idée de continuité, ou de complètement, est carrément implantée dans le présent (contrairement à une nouvelle aile d'un lieu, qui privilégie une certaine continuité du passé, de ce qui existe déjà). Par exemple, deux des projets de Herzog & de Meuron, l'Elbphilharmonie à Hambourg (en cours) et le CaixaForum de Madrid (2005) (fig. 2.5), se proposent comme une superposition moderne d'une base patrimoniale, lui offrant une complémentarité qui transforme son statut pour une fonction actuelle qui mélange, dans le contraste, le passé et le présent.



Figure 2.5 CaixaForum, Madrid, Espagne. Herzog & de Meuron, 2005. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

L'accès au centre culturel CaixaForum de Barcelone, créé par Arata Isozaki, servira de cas d'étude pour analyser la façon dont se produit l'actualisation lorsqu'il y a ponctuation. Exempt de polémiques et donc de discours contradictoires pouvant

nourrir de multiples réceptions, ce cas permet toutefois une riche analyse, car il est imprégné de plusieurs discours, identitaires, culturels, sociaux et économiques, sur un lieu qui est loin d'être neutre historiquement. Nous verrons comment, suite aux trois temps de l'actualisation, une nouvelle signification du lieu s'est dégagée, puisant dans la mémoire patrimoniale tout en projetant le nouvel édifice vers l'avenir.

TEMPS 1 : CONTEXTE DE PRODUCTION

2.2 DE CASARAMONA¹² À CAIXAFORUM (L'AMORCE)

2.2.1 Survol historique du lieu

Le CaixaForum (fig. 2.6) est actuellement un centre d'art contemporain catalan et international, logé dans une ancienne usine textile. Il est situé sur le flanc de la montagne de Barcelone qui a accueilli l'Exposition internationale de 1929 et les Jeux olympiques de 1992, le Montjuïc. Au tout début de l'urbanisation de cette zone de la ville, Casimir Casarramona, propriétaire de plusieurs usines à Barcelone, chargea l'un des trois architectes modernistes principaux¹³, Josep Puig i Cadafalch, de construire une nouvelle usine afin de remplacer celle située dans le quartier du Raval détruite lors d'un incendie survenu le 9 mars 1911. Homme politique important et architecte réputé, Puig i Cadafalch, dont le travail portait principalement sur des architectures domestiques, fut récompensé pour cette première architecture industrielle construite en 1910-1911 par le prix annuel des édifices artistiques de Barcelone lors du concours de 1912,

¹² L'orthographe rencontrée dans nos lectures varie entre Casarramona, Casa Ramona et Casarramona. Nous avons choisi d'uniformiser le texte avec cette dernière option, dans sa graphie moderne, et de maintenir le double « r » dans le nom du propriétaire.

¹³ Josep Puig i Cadafalch, Lluís Domènech i Montaner et Antoni Gaudí étaient les architectes catalans les plus représentatifs du mouvement Art nouveau catalan appelé *modernismo*, ou modernisme.



Figure 2.6 CaixaForum, Barcelone. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

concours auquel participait aussi Antoni Gaudí avec la Casa Milà. Innovatrice pour l'époque, la fabrique fonctionnait entièrement à l'électricité avec un système d'extincteurs automatiques d'incendie. Elle était spacieuse et très lumineuse, fournissant de bonnes conditions de travail à ses trois cents ouvriers.

Bâti dans ce qui constituait les faubourgs de Barcelone, servant de « champs de laitue », ce bâtiment s'est avéré déterminant pour le développement de la zone : « c'est l'implantation du bâtiment même qui générera postérieurement l'apparition d'une trame urbaine, dont la conception et l'orientation seront déterminées par l'existence de l'édificeⁱ » (*Premis Bonaplata 2000*, 2001, p. 8). Déployée sur trois pavillons de un étage dont les allées servent de coupe-feu, la forme horizontale de la Casaramona est rythmée par deux tours verticales, servant originellement de citerne pour la prévention d'incendie (fig. 2.7). Le complexe fut construit en brique, selon les techniques de construction catalanes, avec des finitions de fer forgé, de la mosaïque en *trencadis*¹⁴ et de la céramique (éléments typiques modernistes), ainsi que des ornements néogothiques, qui « s'inspire[nt] de la vision romantique d'un château médiéval¹⁵ ». En

¹⁴ Type de mosaïque à partir d'éclats de carreaux, notamment utilisé par Gaudí au parc Güell.

¹⁵ Extrait du dépliant en couleur distribué par le CaixaForum intitulé « D'usine Art Nouveau catalan à CaixaForum ».

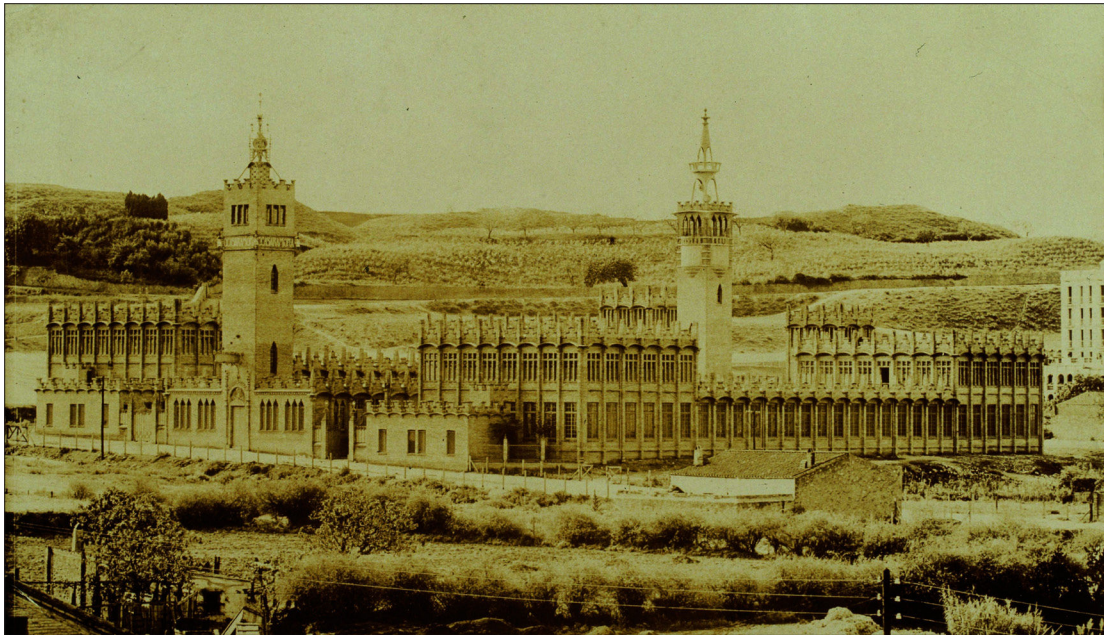


Figure 2.7 Casaramona, 1935. Josep Puig i Cadafalch, 1909-1911. (Archives photographiques de Barcelone, bcn001935.)

effet, l'école catalane, qui préfère « délaiss[er] les Vitruve pour s'inspirer des Violletⁱⁱ » (Fundación La Caixa *et al.*, 2002, p. 25), se différencie de l'architecture du style Beaux-Arts en s'inspirant du Moyen-Âge et du style gothique, pour les revisiter dans un langage moderne.

Casimir Casarramona est décédé l'année de l'inauguration de son usine, en 1913. Celle-ci n'a finalement été exploitée que jusqu'en 1920. En 1929, l'usine fut intégrée dans l'enceinte de l'Exposition internationale pour servir de magasin secondaire et de stand de présentation de moteurs diesel. Après la guerre civile de 1936-1939, le corps de police armée y installa d'abord ses quartiers, puis la section de la Cavalerie de la police nationale y aménagea ses écuries jusqu'en 1993. L'abandon de l'usage original de l'usine, la guerre civile et une mauvaise utilisation du lieu provoquèrent sa dégradation et une perte de son intégrité, en raison des diverses transformations que lui ont fait subir ses locataires.

En 1963, la plus importante Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros [Caisse d'épargne et de retraite de la Catalogne] acheta la propriété aux héritiers de Matilde Casarramona Carbonell. Dans un processus entamé dès 1973, la Casaramona

fut déclarée Monument historico-artistique d'intérêt national en 1976 pour son « ensemble d'une grande cohérence formelle, dans lequel les diverses solutions structurales et les détails sont résolus avec une perfection technologique visant le fonctionnalismeⁱⁱⁱ » (IPCE, s.d.). Lorsque le directeur de la Caisse d'épargne, Enrique Luño Peña, prit connaissance de ce processus, il envoya une lettre de contestation (Luño Peña, 1973) dans laquelle il argumentait que la déclaration contrevenait à la *Loi de conservation du patrimoine artistique national*, qui prévoyait un délai de cent ans d'existence avant une possible déclaration ; que cette déclaration l'empêcherait de profiter d'un terrain qui fut acquis pour pallier le manque de logement et, finalement, que l'intérêt du « vulgaire ensemble de hangars industriels », non représentatif de l'architecte, résidait seulement dans ses deux tours centrales. Toutefois, comme la Caisse d'épargne « a toujours été attentive à la promotion culturelle du pays » et a participé à de multiples projets de restauration, Luño Peña proposait, à titre de compromis, de conserver ces tours de façon isolée, étant donné « l'état lamentable » de l'édifice. Dans sa lettre à la Direction générale du patrimoine artistique et culturel du ministère de l'Éducation et des Sciences, Luño Peña proposa un accord : rédiger un plan pour protéger seulement certaines parties et profiter du reste de l'édifice, car une protection totale était considérée comme « antiéconomique » et sans possibilité de développement. Cette proposition fut ignorée par la Direction générale du patrimoine artistique et culturel. La déclaration de la Casaramona fut combinée à celles d'autres œuvres de Puig i Cadafalch, dont cinq qui se situent à Barcelone¹⁶. Selon l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando (Marques de Lozoya, 1973), l'œuvre de Puig i Cadafalch s'étudie dans son ensemble et dans sa diversité de styles, diversité que les membres jugent toutefois structurée par un style qui n'a jamais cessé d'être personnel. L'importance accordée à ce bâtiment est liée non seulement à l'architecte qui en a fait la conception, mais aussi à son appartenance au style moderniste, « le moment le plus brillant de l'histoire de l'architecture en Catalogne^{iv} » (Marques de Lozoya, 1973), et qui est enraciné dans l'identité catalane.

Après que les forces policières eurent quitté le bâtiment au lendemain des Jeux olympiques, en 1993, quelques années de flottement et d'abandon ont précédé les pro-

¹⁶ Casa Martí (« Els Quatre Gats »), Casa Amatller, Casa Macaya et le groupe de trois maisons Casas Terrades (« les Punxes »), Palacio del Barón de Cuadras et les Cavas Codorníu (Sant Sadurní de Noya, à l'extérieur de Barcelone).

jets de reconversion du lieu. Outre le fait que le propriétaire du bâtiment, la Caisse d'épargne (entre-temps devenue La Caixa), réfléchit à une adaptation du lieu pour ses activités culturelles, sociales et éducatives, quelques idées furent soumises pour sa réutilisation, comme l'aménagement du Musée des arts décoratifs Folch i Torres, proposé par le conseiller de culture d'alors, Oriol Bohigas, ou encore le déménagement du Musée d'art moderne, situé à l'époque dans le parc de la Citadelle. En 1997, après le retrait du CCCB (Centre de culture contemporaine de Barcelone) de l'organisation de l'exposition *Barça, Barça, Barça! Cien años de pasión azulgrana* [Barça, Barça, Barça! Cent ans de passion pour l'*azulgrana*]¹⁷ dans le cadre du centenaire du club de football barcelonais, La Caixa en profita pour prendre la relève et, du même coup, entreprendre la restauration de la Casaramona afin d'y accueillir cette exposition, sans toutefois confirmer de vocation future. Cette exposition n'est pas anodine dans la réintégration d'un édifice très lié à l'identité catalane, étant donné la passion que vouent les Barcelonais et les Catalans à leur équipe de football.

Même si le projet d'ouverture du nouveau centre d'exposition de la Fondation La Caixa ne fut annoncé publiquement qu'en décembre 1998, un projet de restauration et de reconversion de la Casaramona avait déjà été déposé à la Commission territoriale du patrimoine culturel de Barcelone en 1997 (*Proyecto de reforma de la Antigua fabrica Casaramona Barcelona*, 1997) en vue de son recyclage en centre culturel. Ce projet sera le point de départ de la transformation de la Casaramona en futur CaixaForum qui remplacera la Fondation La Caixa du Palais Macaya, située sur le Passeig de Sant Joan.

2.2.2 Phase 1 : le projet de « réanimation »

La restauration de la Casaramona dans le but de la reconvertir en centre culturel correspond à l'idée générale de « recyclage » et, plus précisément, à celle de « réanimation », détaillées par André Corboz (2009). En effet, le procédé général de recyclage, englobant selon lui les différentes notions de « récupération, modernisation

¹⁷ En référence aux couleurs de l'équipe de football de Barcelone.

transformation, conversion, “réhabilitation” » (p. 257), obéirait d’abord à des besoins essentiellement économiques et ne correspondrait à aucune théorie ou méthodologie particulière. Ce que Corboz appelle la réanimation, par contre, correspond davantage à l’anglicisme « réhabilitation », mot utilisé en espagnol (*rehabilitación*) pour décrire le projet à la Casaramona. Il s’agit de dépasser la restauration, qui s’attache au contenant, donc aux propriétés matérielles et physiques du lieu, pour se concentrer sur le contenu, c’est-à-dire son utilisation, ses valeurs et son histoire, car « la *réanimation* a pour fin d’adapter un édifice ou un aménagement aux exigences actuelles, soit en permettant aux anciennes fonctions de se poursuivre, soit par changement d’affectation » (p. 262).

Ce projet de restauration fut confié à Francisco Javier Asarta Ferraz, qui fut chargé de récupérer l’image initiale de l’édifice tel qu’il avait été conçu. Grâce aux plans retrouvés chez la famille de l’architecte, Asarta Ferraz proposa de démolir les ajouts et de rétablir l’état original de la fabrique, en raison des dégradations provoquées par des années d’utilisation hors de sa fonction originale, notamment par la police montée. Roberto Luna Fernández dirigea, quant à lui, l’adaptation de l’édifice à son nouvel usage comme centre culturel, alors que le renforcement des structures, les calculs et la construction d’un nouveau sous-sol furent confiés à Robert Brufau i Niubó.

Le projet de reconversion prenait comme point de départ la mise en valeur des aspects formels et conceptuels de l’édifice pour y intégrer de façon naturelle les nouvelles parties afin de former un ensemble cohérent (*Proyecto de reforma de la Antigua fabrica Casaramona Barcelona*, 1997). Dans le mémoire du projet de reconversion, le programme est déjà exposé : réunir les différentes activités de La Caixa, auparavant dispersées dans la ville, ce qui causait des problèmes sur le plan du fonctionnement. Le nouvel endroit offrirait sous un même toit un usage diversifié et comprendrait un espace efficace et fonctionnel pour exposer de façon permanente une grande partie de la collection d’art contemporain de La Caixa ainsi que pour présenter des expositions temporaires, des concerts, des conférences et colloques ainsi que diverses manifestations culturelles.

Même si les différents pavillons étaient parfaitement adaptables en salles d’exposition, afin de remplir les besoins du programme, un agrandissement du lieu s’avérait nécessaire. Toutefois, afin de ne pas altérer la configuration externe, il fut prévu au sous-sol. Cette organisation de l’espace permettait à l’origine, en plus d’y loger les

réserves, les ateliers de restauration et de photographie, des cuisines de la cafétéria et des salles techniques, d'y installer aussi l'auditorium et les salles de réunion, ainsi que les structures d'accueil. De l'extérieur, on aurait gardé l'accès original par la rue Mèxic. Un corridor aurait mené à un noyau de circulation verticale relié au vestibule situé au sous-sol, autour duquel s'organiseraient les structures d'accueil du public comme les vestiaires, la boutique, les salles de bain, le bureau d'information. La majeure partie du rez-de-chaussée aurait été réservée aux expositions et aux ateliers éducatifs (avec accès direct à la rue Mèxic), ainsi qu'à la cafétéria et au restaurant (avec entrée indépendante par la rue Morabos). Le premier étage aurait hébergé la bibliothèque et la médiathèque ainsi que les bureaux de direction et de gestion du centre, planification qui fut par la suite modifiée (*Proyecto de reforma de la Antigua fabrica Casaramona Barcelona, 1997*).

En réponse aux modifications demandées par l'architecte Joaquim Font i Ribas qui évalua le dossier, deux types d'interventions furent prévus : directement sur l'édifice et aux alentours de celui-ci. L'environnement immédiat de l'édifice fut effectivement touché par le nouvel accès, qui venait changer l'orientation de l'édifice et son approche. En 1998, le projet de l'accès par la rue Mèxic fut remplacé par celui privilégiant un accès direct au sous-sol à travers une cour anglaise devant une façade latérale de la rue Marqués de Comillas, celle-ci étant augmentée d'une possible construction de vitre perméable à la lumière et séparée de l'édifice original (Luna Fernández, 1998) (fig. 2.8). Quatre grands critères fonctionnels ont guidé le projet de réanimation et du nouvel accès au Centre. Premièrement, l'uniformisation du vestibule et des espaces intérieurs avec l'espace extérieur. Ensuite, la minimisation de l'impact de l'excavation par des plateformes situées à différents niveaux et permettant d'accéder à l'entrée. Puis, la réduction maximale des nouveaux éléments pouvant être visibles du niveau de la rue afin de donner le plus d'importance possible à la façade de l'ancienne usine. Et, finalement, la non-intervention sur la façade pour respecter le plus possible la morphologie de l'édifice (*Premis Bonaplata 2000, 2001, p. 10*).

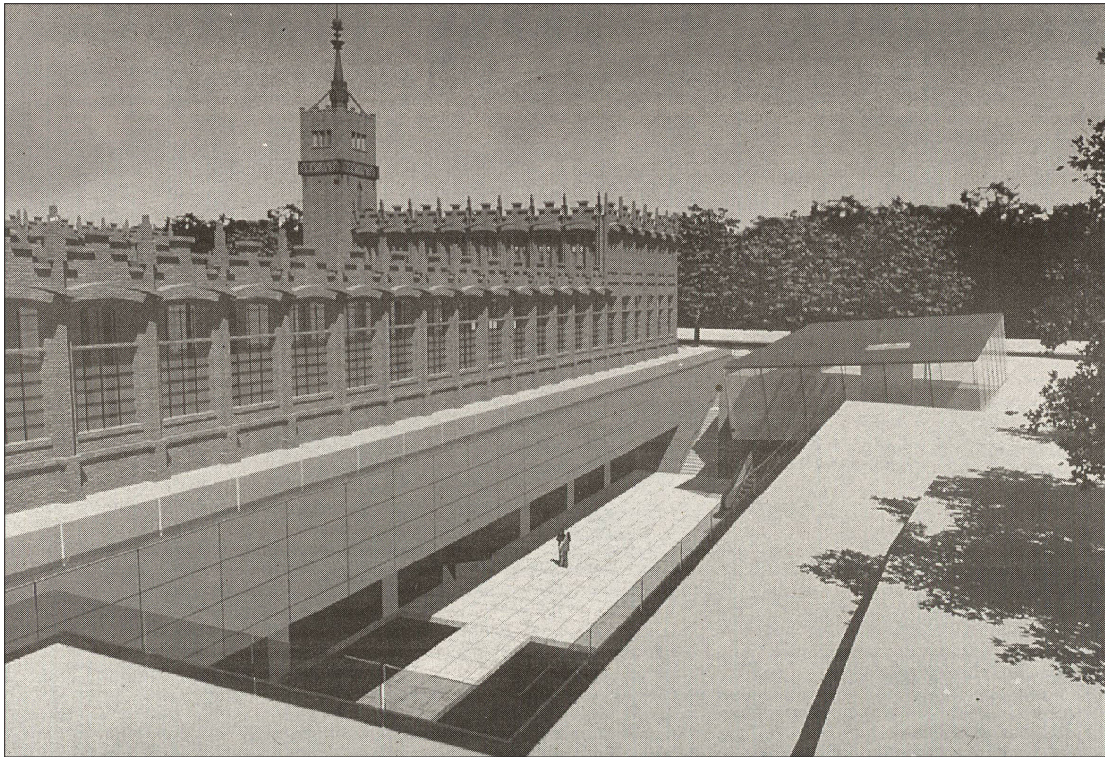


Figure 2.8 Projet de l'accès au CaixaForum présenté aux médias avant l'intervention d'Isozaki (Tiré d'*El Periodico*, 12 décembre 1998, p. 33.)

Cet accès à la façade latérale fut utilisé lors de l'exposition *Barça Barça...*, avec un aménagement temporaire pour les huit mois de la durée de l'événement, profitant d'une ouverture que la police montée avait fait faire dans ladite façade du temps où elle occupait les lieux. Une sorte d'esplanade presque plate fut créée, ajustant la topographie afin de laisser toute l'importance à la façade moderniste, qui devenait ainsi la façade principale du lieu (fig. 2.9). Le 20 novembre 1999, l'inauguration de l'exposition permit une première ouverture temporaire de l'édifice restauré, mais non achevé. Les travaux reprirent après la fin de l'exposition, en juin 2000, jusqu'à la nouvelle inauguration à la suite de la deuxième phase du projet, en février 2002.



Figure 2.9 Accès temporaire au centre culturel, vers 1999. (Tiré de <<http://sob.com.es/proyectos/u104/u104u.php>>, consulté le 6 juin 2012.)

En février 2002, donc, le nouveau Centre social et culturel de l'œuvre sociale La Caixa ouvrit ses portes sous le nom de CaixaForum et ferma celles de son ancien siège au palais Macaya, du même architecte Puig i Cadafalch. Le nouveau centre comporte maintenant une nouvelle entrée construite dans un langage contemporain, celui d'Arata Isozaki. Mais, avant d'approfondir l'intervention d'Isozaki, un petit détour par la présentation de La Caixa s'impose afin de saisir les implications sociopolitiques et culturelles de cette transformation architecturale.

2.2.3 Fondation La Caixa. Contexte d'une reconversion

Le propriétaire de la Casaramona, La Caixa, joue un rôle important en Catalogne, non seulement sur le plan économique, mais aussi en raison de son lien avec l'identité catalane. En effet, sa mission et sa marque, notamment grâce au logo conçu par l'artiste catalan Joan Miró (fig. 2.10 et 2.11), renvoient une image proche à la fois des gens et de la culture et qui, en même temps, sort des limites de la région autonome de la Catalogne.



Figure 2.10 Logo La Caixa.



Figure 2.11 Façade du CaixaForum, avec une affiche présentant le logo de la Fondation La Caixa, identique à celui de La Caixa. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Au moment de la reconversion de la Casaramona, La Caixa était une des caisses d'épargne espagnoles majeures, fruit de la fusion en 1990 entre la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Cataluña y Baleares [Caisse de retraite et d'épargne de Catalogne et des Baléares] (fondée en 1904) et la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Barcelona [Caisse d'épargne et Monte de Piedad de Barcelona] (fondée en 1844). Les préoccupations de La Caixa pour des œuvres sociales et caritatives remontent à l'instauration en 1918 d'une section spéciale dédiée à ces thématiques. Ainsi, tel que le demande la loi espagnole, une partie des revenus de la Fondation La Caixa (première fondation privée espagnole) est réinvestie dans différentes actions, notamment dans la sphère culturelle. Cependant, il est à noter que, depuis 2011, La Caixa subit une profonde restructuration : elle est la première caisse d'épargne espagnole à se transformer en banque, s'inscrivant dans le plan de renforcement du secteur financier du gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero (tout comme la Catalunya Caixa). Dans les détails, La Caixa garde son statut de caisse d'épargne, mais a transféré son activité financière à la CaixaBank, cotée en bourse depuis juillet 2011. Or, comme l'*AFP Infos Economiques* le soulignait en mai 2011,

plusieurs experts ont exprimé ces derniers mois leurs craintes que la vocation sociale historique des caisses d'épargne espagnoles (elles consacrent actuellement 25 % de leurs recettes à des œuvres sociales) soit menacée par la transformation de nombre d'entre elles en banques traditionnelles » (AFP, 12 mai 2011).

Il est en effet à craindre qu'une des principales sources de financement des projets culturels importants à Barcelone soit compromise par ce changement¹⁸.

Se préoccuper des questions d'héritage commun et de démocratisation de la culture (l'accès au centre culturel est, d'ailleurs, encore gratuit en 2012), prendre soin d'un patrimoine collectif et le rendre disponible au public sont, dans le discours officiel de La Caixa, des façons d'être redevable aux contribuables qui cotisent à la Caisse d'épargne. C'est d'ailleurs ce que met de l'avant le projet de réanimation, « afin de

¹⁸ Ce changement est toutefois trop récent pour que nous puissions en constater les conséquences au moment de la rédaction de ces lignes. L'analyse de ce cas se base donc sur la période où La Caixa était encore une caisse d'épargne.

retourner à la ville de Barcelone une œuvre maîtresse grâce à sa récupération et nouvel usage [...]» (Luna Fernández, 1998, p. 70). Par ailleurs, le musée de la Pedrera (ou Casa Milà, d'Antoni Gaudí, 1906-1910), est géré par son propriétaire, la Fondation Caixa Catalunya, l'autre caisse d'épargne importante (maintenant convertie en banque) de Catalogne. D'autres actions culturelles de La Caixa touchent aux patrimoines bâti et naturel, notamment avec le programme « Roman ouvert » (*Románico abierto*) ou encore le Programme de conservation et d'amélioration des parcs naturels, par le biais de leur fondation.

La Fondation La Caixa, gérée par l'Œuvre sociale de la Caisse d'épargne et de retraite de Barcelone, a d'abord réparti ses divers centres culturels et sociaux en Catalogne et sur les îles Baléares¹⁹. En 2002, en profitant de l'ouverture du nouveau centre à la Casaramona, La Caixa créa la nouvelle marque CaixaForum, que tous les autres centres adopteront par la suite. L'intégration du mot « Caixa » ne se limite pas aux nouveaux centres culturels et civiques, car il s'agit d'une technique employée par l'institution pour bien s'identifier aux divers projets et programmes qu'elle chapeaute²⁰. D'ailleurs, il est difficile de ne pas faire le lien entre cette entité et le centre culturel, notamment par le détour imposé par leur site Web avant d'accéder à la page du CaixaForum de Barcelone.

Cependant, comme l'explique Alejandro Plasencia (dans Julián, 2002, p. 96), vice-président de La Caixa, le CaixaForum n'est pas exactement le synonyme de Centre culturel de la Fondation La Caixa car, en plus de présenter une exposition permanente d'une partie de leur collection d'art contemporain ainsi que des expositions temporaires, ils développent aussi des activités connexes comme des conférences, des séances de cinéma, des débats, des activités éducatives. Dans le nouveau CaixaForum à Barcelone, le rez-de-chaussée (appelé étage 1) abrite en effet, en plus de la cafétéria et des salles d'exposition, un « laboratoire des arts », l'atelier éducatif. Au sous-sol (étage 0) se trouvent les services d'accueil, les vestiaires, les toilettes, la boutique

¹⁹ Vic, Granollers (tous deux maintenant fermés), Barcelone, Palma de Majorque, Tarragone, Gérone et Lérida.

²⁰ À part des CaixaForum, la Fondation La Caixa a aussi établi deux musées de sciences appelés CosmoCaixa, l'un à Barcelone et l'autre à Madrid. Le nom « Caixa » est aussi intégré dans plusieurs autres projets et programmes, comme EduCaixa, RecerCaixa, CiberCaixa Solidaria, IrsiCaixa, Caixaescena, CentroCaixa.

du musée, puis l'auditorium et la médiathèque, ainsi qu'une petite salle d'exposition (fig. 2.12).

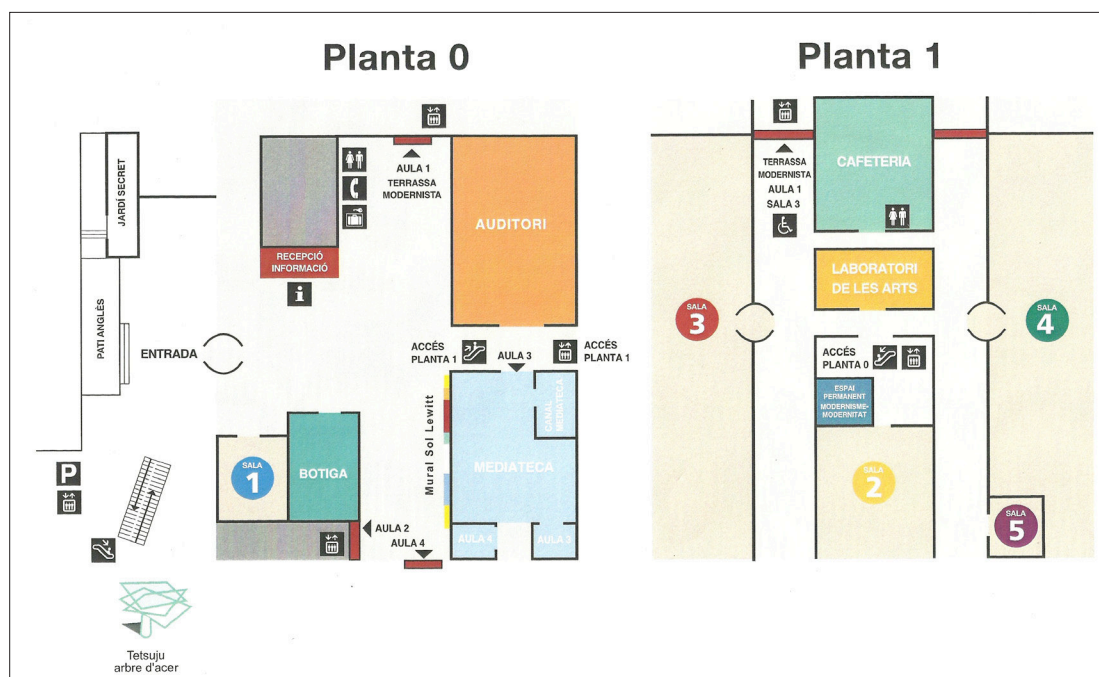


Figure 2.12 Plan du CaixaForum, 2012. (Fourni par le CaixaForum.)

Un centre CaixaForum fut aussi ouvert à Madrid et deux projets sont en cours pour Séville et Saragosse²¹. À partir de la page Web principale de La Caixa, chaque sous-page présente une petite description de l'édifice²², où l'on remarque que tous les CaixaForum sont localisés dans des édifices reconvertis et adaptés au nouvel usage, sauf dans le cas du projet de Saragosse. Celui-ci, qui prévoit la construction d'une nouvelle structure, est décrit sur leur site Web de la même façon que le projet de Séville, qui est une reconversion : le nouveau centre « se convertira en nouveau référent architectonique de la ville^{vi} » (Obra social La Caixa, 2009a et 2009b). Les autres édifices sont tous patrimoniaux et « emblématiques », dans leurs mots, par exemple le Gran

²¹ Le CaixaForum a aussi fait reconvertir un monument historique à Madrid en centre culturel et projette, pour 2015, de récupérer un autre édifice historique à Séville, avec l'architecte Guillermo Vázquez Consuegra, pour le CaixaForum Sevilla.

²² En effet, les centres culturels n'ont pas de page Web propre, ce qui renforce le lien à l'institution mère.

Hotel à Palma, un édifice de style Art nouveau catalan de l'architecte Domènech i Montaner, ou encore la « Fontana d'Or », un « édifice emblématique » d'architecture civile médiévale catalane. Tandis que la reconversion est plus discrète dans les autres cas, à Barcelone et à Madrid La Caixa a fait appel à des architectes réputés. À Madrid, l'intervention est ainsi très marquée par le geste de la firme suisse Herzog & de Meuron, inscrit dans tout le contexte du « triangle d'art » formé par le Prado, le Reina Sofía et le Thyssen-Bornemisza (voir chapitre III).

Les liens politiques, sociaux et culturels entre la Caisse d'épargne, les expositions et le patrimoine bâti sont donc multiples. La réanimation de l'édifice, amorcée avec l'exposition sur le centenaire du Barça, était déjà présentée par les médias comme un lien entre sport, culture, politique et identité. Ce geste politique, car appuyé par la Communauté autonome, est aussi identitaire à cause de la signification du football pour l'Espagne, en particulier l'attachement des Barcelonais au Club F.C. Barça, qui fait partie intégrante de leur définition identitaire²³. Il s'agissait alors de la rencontre de deux entités symboliques phares de la Catalogne et d'une façon de rayonner en Espagne, nonobstant le fait que les organisateurs se soient défendus que la présentation de cette exposition fut un acte de partisanerie (*La Vanguardia*, 24 juin 1997). En effet, d'un côté, le directeur général de La Caixa de l'époque, Josep Vilarasau, y voyait une grande opportunité de faire connaître le centre culturel à la ville, « car [ils espéraient] qu'elle soit visitée par plus de un million d'habitants^{vii} » (Calatayud, 3 mars 1998) D'un autre côté, Xavier Trias, à l'époque conseiller à la présidence de la Généralité, avait exprimé sa satisfaction de faire partie de cette exposition d'un club qu'il qualifiait comme étant « très ancré dans l'histoire de la Catalogne et dans un bâtiment qui sera récupéré pour la ville ; un des petits bijoux de notre pays^{viii} » (Calatayud, 3 mars 1998). La Généralité s'engageait, par la même occasion, à promouvoir l'exposition dans tous les médias sur le territoire catalan. En fin de compte, le projet semblait plus prometteur que la réalité, qui s'est avérée décevante avec des taux de visite plus bas que prévu.

²³ L'exposition fut le fruit d'un accord signé entre la Généralité, la Fondation la Caixa et le Barça (Calatayud, 1998). La politique et le football sont très liés en Espagne et ont un impact direct sur le sentiment d'appartenance des citoyens/spectateurs à leur nation. L'exemple flagrant de cette proximité est la candidature, en 2010, du président du FC Barcelona depuis 2003, Joan Laporta, aux élections régionales de la Catalogne dans un parti indépendantiste.

Le Temps 1, délimité par le projet à l'étape de la conception, jette les bases de l'actualisation parce que, avant même l'entrée en scène d'Arata Isozaki, plusieurs liens sont tissés dans son contexte de production : l'institution propriétaire du lieu, La Caixa, en reconvertissant ce lieu oublié d'un architecte représentatif de l'histoire politique et culturelle catalane et en l'inaugurant avec une exposition significative pour les Barcelonais, se donne la mission de restituer un pan de la mémoire catalane pour se rapprocher de ses clients dans un rapport identitaire à la nation. Dans le Temps 2, l'actualisation se matérialise par la rencontre et la confrontation des formes et des styles, entre le nouveau et l'ancien.

TEMPS 2 : MATÉRIALISATION DANS DES FORMES

2.3 PHASE 2 : LA TOUCHE CONTEMPORAINE

Même si la première phase de la transformation de la Casaramona, à savoir sa restauration, fut importante pour le transfert symbolique de l'édifice en patrimoine important pour Barcelone, c'est surtout la deuxième phase – l'accès et le vestibule contemporains – qui est pertinente dans le cycle de l'actualisation. C'est ainsi que l'édifice dépasse la trace et l'appel à la mémoire pour entrer dans une phase plus actuelle, incitant les gens à regarder et à aborder différemment le lieu physique et sa nouvelle fonction, ainsi que sa place dans la ville.

2.3.1 L'accès et le vestibule

Tel que vu précédemment, la décision d'agrandissement par le sous-sol avait déjà été prise dans le but de minimiser l'impact sur la morphologie de l'édifice. De 1367 mètres carrés, l'espace souterrain occuperait une superficie de 5747 mètres carrés (*Premis Bonaplata 2000, 2001*). Déjà, en octobre 1998, Roberto Luna Fernández avait, dans le *Plan spécial de l'ancienne usine C. Casaramona*, élaboré l'idée d'un accès au

Centre ample et à l'air libre pour permettre, en plus d'une illumination naturelle dans le sous-sol, l'évacuation sécuritaire et rapide d'un grand flux de personnes. Étant donné la prévision de l'augmentation de l'achalandage de la place ainsi que le rôle d'arrière-scène auquel la Fira de Barcelone (le plus grand salon d'exposition) avait converti la rue Mèxic, l'idée de l'entrée sur la rue Marqués Camillas fut retenue. De plus, cette façade fut préférée aux autres par son emplacement sur l'avenue Marqués de Comillas (fig. 2.13). Cette avenue importante, en plus d'apporter « un aspect ludique et généreux » (Luna Fernández, 1998, p. 74) au centre culturel, renforçait le caractère culturel et architectural de cette zone par la présence du pavillon Mies van der Rohe (fig. 2.14), ce que nous développerons ultérieurement.

Roberto Luna avait prévu l'entrée par une cour excavée par paliers, donnant un accès direct au sous-sol, ce qui a été traduit par la cour anglaise²⁴ que réaliserait, plus tard, Arata Isozaki. Luna y voyait une prolongation extérieure du vestibule,

accessible par un volume de verre qui est proposé comme un signe annonçant la nouvelle utilisation. À partir de ces prémisses fondamentales, nous proposons une intervention dans laquelle le contraste entre la froide netteté du nouveau et la chaude rugosité de l'ancien se traduit par un nouvel équilibre de l'ensemble^{ix}²⁵. (AADIPA, 1998, s.p.)

Ce contraste guidera l'intervention d'Isozaki non seulement dans le choix de ses matériaux, mais aussi dans les relations qu'il établit entre les formes nouvelles et anciennes, et entre le nouvel édifice et son environnement. Tout en prenant soin de

²⁴ Une cour anglaise est une cour au niveau du sous-sol et encaissée entre la rue et la façade d'un bâtiment qui servait à l'origine (entre autres) à éclairer et à ventiler ce niveau, en plus de permettre dans plusieurs cas un accès direct à ce niveau à partir de la rue. Par la suite, la fiche technique d'Isozaki spécifie que la superficie du terrain est de 1165 m² et la superficie construite, de 2028 m².

²⁵ Cette citation de Roberto Luna a aussi été reprise dans l'article de Rosario Fontova pour *El Periódico* (12 décembre 1998), quoique la légère modification apporte la précision du matériau ancien : « *Será la unión entre la cálida aspereza del ladrillo antiguo y la fría nitidez de un proyecto contemporáneo.* » [Ce sera l'union entre la chaude rugosité de la brique ancienne et la froide netteté d'un projet contemporain.]

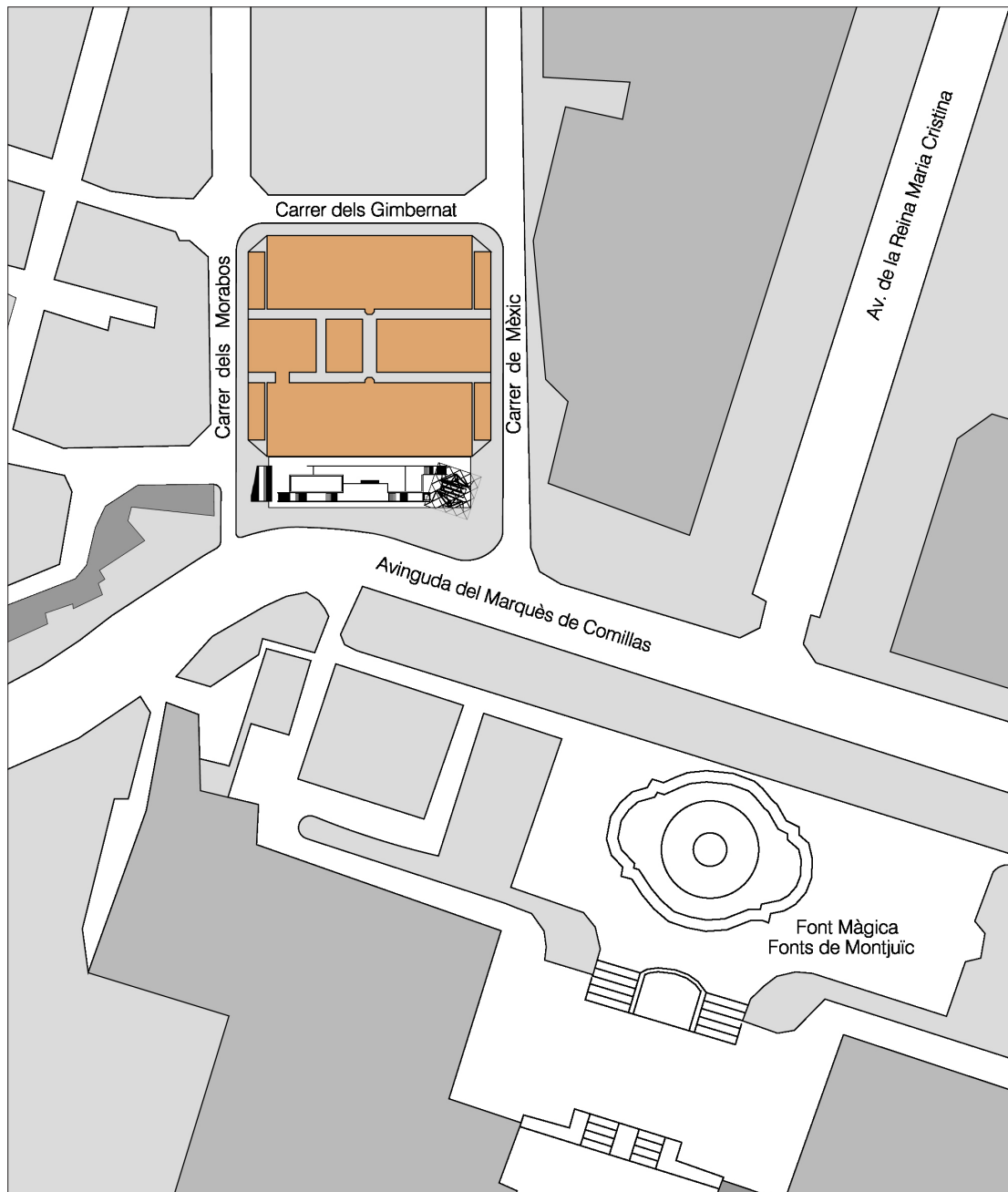


Figure 2.13 Emplacement du CaixaForum. Le bloc gris à droite de la rue Mèxic représente les grands hangars accueillant les divers salons à Barcelone. Étant coincée dans la ruelle derrière cet édifice, l'entrée du CaixaForum fut déplacée vers l'avenue Marquès de Comillas. (Archives de l'agence d'Arata Isozaki.)



Figure 2.14 Pavillon allemand de Mies van der Rohe, 1929, reconstruit en 1985. Barcelone, Espagne. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

minimiser l'impact sur la façade existante, Roberto Luna avait déjà prévu l'ajout d'un élément visible de la rue, réinterprété par Isozaki. Cet élément, comme une pointe d'iceberg, est important, car c'est celui qui provoque le processus d'actualisation.

Cette technique rappelle les formes de dématérialisation du musée auxquelles se réfère Josep Maria Montaner (2003). Celui-ci a dégagé quatre modèles de musées qui ont pris racine dans les années trente et quarante et qui se sont développés dans des positions prédominantes se transposant dans les architectures des musées contemporains du XXI^e siècle. Son quatrième modèle consiste en la dissolution du musée, provenant des idées de Marcel Duchamp, notamment avec la *Boîte-en-valise*. Cette attitude se transpose dans une architecture qui tente de se réduire à son essence, voire à disparaître. Elle utilise la lumière, la transparence, l'énergie. Les formes de la dématérialisation peuvent prendre, selon Montaner, trois directions : soit la boîte transparente et légère, par exemple dans le cas du musée de l'Ara Pacis de Rome, de Richard Meier ; soit les formes qui se dispersent dans le paysage urbain, ou encore les formes qui se camouflent derrière des édifices. Dans le cas du CaixaForum, la forme nouvelle se camoufle en bas de l'édifice, sous le niveau de la rue ; son style minimaliste, l'utilisation de la lumière naturelle dans le vestibule et la pierre blanche qui reflète le soleil corres-

pondent aux caractéristiques de Montaner. Cette façon de « dématérialiser » le musée est aussi utilisée au Musée des grottes d'Altamira (Juan Navarro Baldeweg, 2001) ou encore au musée de Madinat al-Zahra à Cordoue (Nieto Sobejano 2008). Cependant, au CaixaForum, l'existant occupe toujours l'espace original ; c'est l'ajout d'Isozaki, la référence au centre culturel contemporain, qui utilise ce langage.

Isozaki avait déjà un lien avec Barcelone avant d'entreprendre le projet du CaixaForum, pour lequel il a été directement mandaté. Auparavant, Isozaki était déjà intervenu sur le Montjuic avec la construction du Palau Sant Jordi pour les Jeux olympiques de 1992. Selon le journaliste Llätzer Moix (18 février 2000), le contrat lui aurait été attribué à la suite de sa rencontre au Qatar avec le directeur général de la Fondation La Caixa de l'époque, Lluís Monreal, où l'architecte a effectué l'agrandissement du musée national²⁶. De plus, le recours à un architecte international n'était pas sans ajouter une connotation d'ouverture vers le monde dans un processus déjà amorcé à Barcelone : « *Barcelona [...] has chosen to disseminate the politico-symbolic meaning projected by its cultural space in multiple architectural projects* » (Balibrea, 2001, p. 196). Cette relation entre architecture, culture et politique amène l'architecte à jouer un rôle de liaison, dans une tension entre une image forte de la ville et la particularité locale du site.

Isozaki est resté fidèle au projet de Luna en l'interprétant toutefois à sa manière (fig. 2.15). En effet, à l'occasion de la conférence de presse du 17 février 2000, celui-ci affirmait que, bien que le concept de base ait été déjà établi, son travail, selon lui, « [était] de définir et de mettre en œuvre l'idée de manière plus architectonique^x » (Serra, 18 février 2000, p. 1) et de lui ajouter une touche contemporaine. Les journaux ont relevé son originalité : la présence d'arbres métalliques et la façon dont il a creusé les formes pour rappeler le pavillon de Mies à proximité. Pour accéder au vestibule, situé au sous-sol, une cour anglaise a été creusée pour former un espace de transition entre la rue et le centre d'exposition. La cour anglaise, construite en roche de calcaire blanc de Cabra (Andalousie), reflète abondamment le soleil, ce qui bénéficie au vestibule, entièrement éclairé de façon naturelle, éliminant ainsi la sensation d'un sous-sol enfoncé et sombre (mais aveuglant le visiteur qui ressort). Depuis la rue, cinq possibilités sont offertes

²⁶ Apparemment, le nom d'Eduardo Chillida aurait aussi circulé comme architecte potentiel (Serra, 27 novembre 1999a).

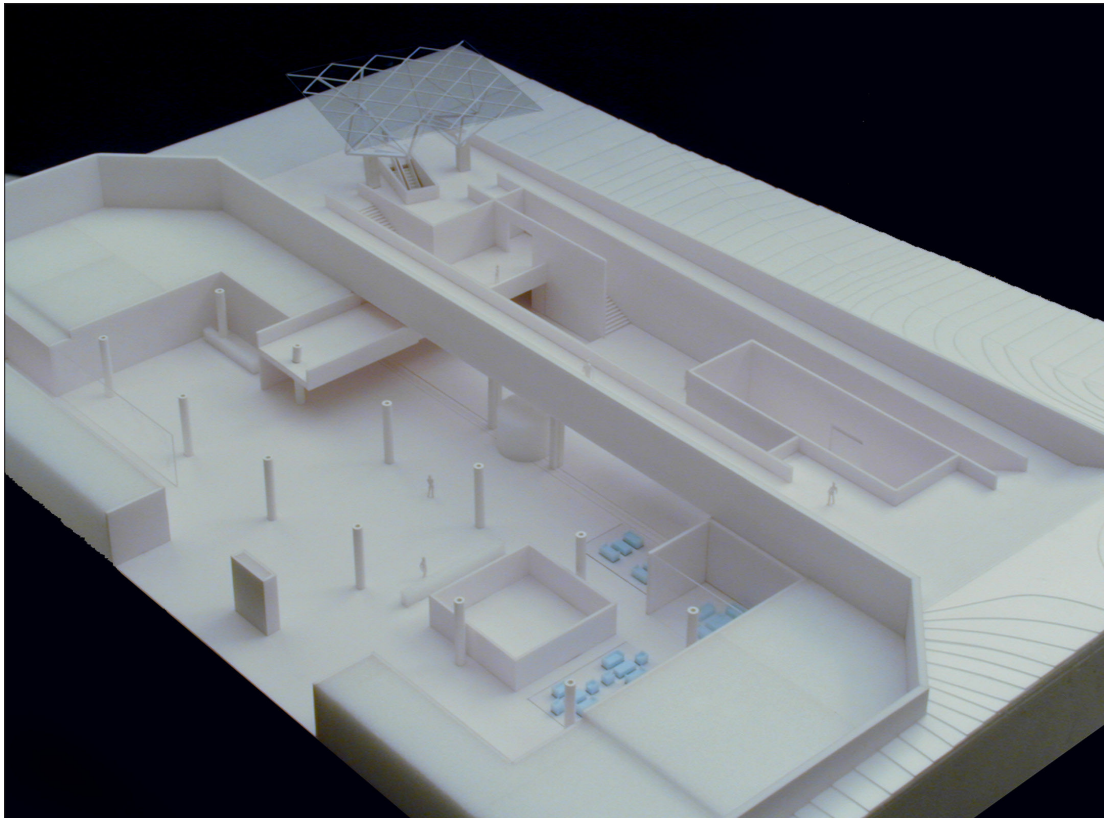


Figure 2.15 Maquette du projet d'entrée et de vestibule d'Arata Isozaki, 2002. (Archives de l'agence d'Arata Isozaki.)

au visiteur pour y accéder, soit les escaliers mécaniques, un ascenseur, deux escaliers traversant les différents paliers de l'entrée et un accès par le stationnement. À l'intérieur de son enceinte s'y trouve enclavé un autre élément à ciel ouvert appelé « jardin secret », avec une ouverture qui invite le visiteur à voir ce qui s'y trouve (fig. 2.16). Cet endroit fermé, paisible, évoque les jardins orientaux (CaixaForum, Servicio Educativo, 2005, p. 8). Il est cependant pensé comme un « socle d'eau » ; une fine couche d'eau couvre son sol, empêchant le visiteur d'y entrer.



Figure 2.16 Cour anglaise du CaixaForum. Le jardin secret est le volume fermé rectangulaire se trouvant au milieu de la cour anglaise, percé à droite d'une porte. Arata Isozaki, 2002. (Tiré de Rovira, 2002, p. 38.)

Trois objectifs généraux étaient visés par la commande architecturale²⁷ : respecter l'environnement immédiat, accéder à la rue tout en privilégiant la sensation d'isolement de celle-ci et favoriser la lumière naturelle pour que le vestibule soit une prolongation de l'extérieur. Le vaste vestibule, avec porte d'entrée tournante, renforce l'impression de fluidité des frontières entre l'extérieur et l'intérieur, par l'utilisation

²⁷ Selon le discours de la visite guidée spécifique à l'architecture du CaixaForum, effectuée en septembre 2011.

de la même roche de calcaire que le portique. Au plafond, un néon de Lucio Fontana (qui s'illumine le soir), prélevé de l'ancien centre du palais Macaya, ajoute un élément d'art moderne qui renvoie à la grande murale à la droite des escaliers mécaniques menant aux salles d'exposition, réalisée par Sol LeWitt expressément pour le CaixaForum (fig. 2.17). Le passage intérieur entre la nouvelle partie et l'ancienne ne choque pas et la transition entre la partie nouvelle, vaste et illuminée, et l'ancienne, au niveau du rez-de-chaussée, aussi illuminée, se fait de façon assez fluide grâce à un escalier mécanique en plein milieu du vestibule, qui relie les deux parties. C'est cependant dans l'accès vers les deux autres salles d'expositions temporaires que le visiteur peut hésiter, celles-ci se trouvant à l'extérieur de ce pavillon, sans aucun lien entre elles.



Figure 2.17 Vestibule du CaixaForum. Au plafond, un néon de Lucio Fontana intitulé *Ambiente espacial núm. 51-A1* datant de 1951 et derrière, une murale de Sol LeWitt datant de 2002, intitulée *Splat*. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

L'entrée au centre, cependant, est bien signalée. Adoptant les formes pures, volumétriques, qui lui sont caractéristiques, Isozaki a en effet ajouté un élément sculptural à l'entrée. Cette fois, l'entrée de la rue Marqués de Comillas est marquée par deux arbres jumeaux en fer de 7,5 mètres de haut qui sont chapeautés par une toiture en verre de 225 mètres carrés et qui couvre les escaliers mécaniques menant à la cour anglaise (fig. 2.18). Ces arbres, qui se nomment *Tetsuju* (qui se traduit par « arbre de fer »), ont été mis en lien par Ángela Molina (2000, p. 47) avec ceux que sa femme,



Figure 2.18 Tetsuju et marquise de verre marquant l'entrée du CaixaForum. Arata Isozaki, 2002. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Aiko Miyawaki, avait conçus autour du Palau Sant Jordi, appelés *Utsoroi*, dont l'auteur en parle comme un rapport de « yin-yang ». L'intervention d'Isozaki « requérait la création de nouvelles structures externes de grand impact visuel qui fonctionneraient comme points de référence et d'attraction^{xi} » (Julián, 2002, p. 98). Le signe annonciateur qu'était initialement le cube de verre s'est donc transformé en arbres de fer, « emblème contemporain du projet » (Fontova, 18 février 2000), tout en rappelant les arbres qui bordent la rue (Fundación La Caixa *et al.*, 2002, p. 154). Le stationnement est aussi signalé de l'extérieur par un triangle de vitre transparent pouvant symboliser l'ombre du *Tetsuju*, à l'extérieur de l'enceinte d'entrée²⁸.

En plus de créer des liens avec son environnement immédiat, l'intervention d'Isozaki fait le pont entre le contenant et le contenu, c'est-à-dire qu'elle fait appel à la nouvelle fonction du lieu, celle de centre culturel contemporain. Par exemple, l'entrée a servi de clé d'interprétation de l'œuvre de Beuys intitulée *Espacio de dolor* [Espace de douleur] dans le cadre de l'activité éducative *Dentro y fuera* [Intérieur et extérieur] en

²⁸ Ce stationnement ne fait toutefois pas partie du projet d'Isozaki. La plaque de verre le signalant fut ajoutée par des architectes de la Ville, peut-être pour rappeler la structure de l'arbre d'Isozaki.

2005 du Laboratoire des arts, car les deux œuvres, architecturale et visuelle, requièrent des enfants une implication personnelle dans l'exploration de l'espace (notamment pour saisir la relation entre extérieur et intérieur) et traitent d'un rapport à l'habitable et à l'espace vital. En plus de servir de point de comparaison avec l'œuvre de Beuys sur les espaces et la lumière, les matériaux, les formes, les dimensions, etc., le jardin secret fut intégré dans l'activité éducative.

L'accès au CaixaForum transforme le lieu d'un édifice patrimonial en entité moderne, réinvestie pour des activités culturelles qui réactivent un patrimoine délaissé. L'intervention d'Isozaki, qui interprète la demande d'un accès moderne souterrain, agit donc de deux façons par rapport à l'existant : premièrement, elle complète les travaux de restauration et de reconversion du lieu et, deuxièmement, elle signale l'entrée en attirant l'attention sur le nouveau site grâce aux arbres sculpturaux. La nouvelle création constitue donc un espace de médiation, non seulement entre les différentes idées et phases du projet, mais aussi entre l'extérieur et l'intérieur de l'édifice. Ne le modifiant pas directement, elle le ponctue toutefois, en l'accentuant de cette touche contemporaine.

2.3.2 La médiation des « deux dames »

L'accès d'Isozaki est un élément qui fait la transition entre l'environnement extérieur (la rue, mais aussi ce versant du Montjuïc) et l'édifice patrimonial auquel il est relié. Même si l'accès est connecté à l'édifice existant par sa fonction, l'argumentaire d'Arata Isozaki sur son projet est plutôt basé sur les éléments extérieurs que sur une valorisation du lieu patrimonial, en particulier sur la présence du pavillon de Mies van der Rohe, situé de l'autre côté de la rue Marqués de Comillas. À l'occasion d'une conférence de presse le 17 février 2000, Isozaki insista sur le fait qu'il connaissait très bien l'espace situé entre le CaixaForum et le pavillon de Mies : « Je suis passé des centaines de fois à travers eux et dans les environs du Montjuïc quand je planifiais le Palau de Sant Jordi et je les connais très bien^{xiii}. » (cité dans Fontova, 18 février 2000)

Ce pavillon fut construit dans le cadre de l'Exposition internationale de 1929, tenue sur ce versant de la montagne Montjuïc. Célébrant la modernité, ce pavillon est

fondamental dans l'histoire de l'architecture moderne. Détruit en 1930 par le gouvernement allemand, il fut reconstruit à l'identique, au même endroit, entre 1983 et 1986, sous la direction des architectes Cristian Cirici, Fernando Ramos et Ignasi de Solà-Morales. Ce moment est significatif dans l'affirmation internationale de Barcelone comme ville culturelle et sert aujourd'hui de haut lieu, d'« emblème » de l'architecture moderne. La reconstitution à l'identique a toutefois été contestée, notamment par Antón Capitel (2009). Ce dernier reconnaît qu'elle représente une période déterminante dans l'avènement de la démocratie de Barcelone et de l'affirmation de l'Espagne en Europe. Tout comme la reconstruction du Pavillon espagnol de l'Exposition universelle de Paris de 1937, des architectes Josep Lluís Sert et Luis Lacasa, celle de Mies van der Rohe signifiait, selon Capitel, l'imposition de la ville sur les plans international et local, modifiant artificiellement l'histoire d'avant-guerre barcelonaise. Capitel reproche aux architectes responsables de la reconstruction du pavillon de Mies d'avoir falsifié celui-ci en ne reproduisant pas les hésitations du maestro allemand lors de la première construction. Ainsi, la référence à ce pavillon dans la construction de l'accès au CaixaForum est complexifiée par ces symboles sous-jacents au « nouveau » pavillon ; l'hommage n'est donc pas direct, mais doit passer par l'idée de cette résurrection choisie, planifiée et hautement symbolique pour Barcelone.

Cependant, ce lien n'est pas évident à première vue, car Isozaki voulait rester discret par rapport à Mies et lui « tourner le dos pour entrer dans le CaixaForum » (Fundación La Caixa *et al.*, 2002, p. 154). Mais, du haut de la terrasse moderniste, il est possible d'observer sa composition à vol d'oiseau et de constater que le jeu de volumes dans l'entrée est un clin d'œil à son voisin, car il représente une empreinte en négatif, en profondeur plutôt qu'en hauteur. Ensuite, la pierre a été choisie pour rappeler la couleur du travertin, matériau dans lequel est fabriqué le pavillon de Mies, comme l'explique Isozaki : « de cette manière, mon œuvre représente une médiation entre la structure de fer de l'ancienne usine et le fini très plat et simple du pavillon de Barcelone^{xiii} » (Fundación La Caixa *et al.*, 2002, p. 154).

Lors de la conférence de presse du 17 février 2000 pour présenter son projet, Isozaki comparait l'édifice de Puig i Cadafalch et celui de Mies van der Rohe à « deux femmes » :

avec cet élément j'essaie de respecter le bâtiment de Puig i Cadafalch et j'établis un dialogue avec son voisin, le pavillon allemand de l'exposition de 1929 de Mies van der Rohe. Les deux bâtiments sont comme deux femmes qui se regardent, donc je ne veux pas que quoi que ce soit déforme cette communication^{xiv}. (Molina, 18 février 2000)

Le journal *El Periódico* reprend aussi cette citation en interprétant que ces deux « femmes » sont, de surcroît, belles : « les comparant [les bâtiments] à deux belles femmes qui s'observent mutuellement^{xv} » (Fontova, 18 février 2000). Il y a donc un désir projeté de l'architecte et relayé dans les médias de rendre hommage à ces deux bâtiments ; si ce lien était déjà amorcé dans l'argumentaire lors de la prise de décision du déplacement de l'entrée de la rue Mèxic, Isozaki n'a pas seulement évité la distorsion de la communication entre les deux, mais l'a renforcée.

L'institution du CaixaForum appuie ces liens sous plusieurs formes. Par exemple, une des premières expositions temporaires du CaixaForum (24 juillet-29 septembre 2002) fut, à juste titre, *Mies van der Rohe, 1907-1938*. Dans le communiqué de presse, la relation au pavillon d'en face y est explicite, en faisant ressortir ce projet présenté parmi les autres et en précisant qu'il servit d'inspiration à Isozaki pour son projet au CaixaForum (Obra social La Caixa, 2002b). De plus, lorsque le visiteur accède à la terrasse moderniste, une feuille explicative comporte une partie « passé et présent » qui explique que le point de départ à l'entrée d'Isozaki était « les formes simples et épurées du pavillon de Mies van der Rohe ». Conséquemment, l'entrée dépasse la fonction de transition entre la rue et l'édifice, pour devenir un élément de médiation délibéré dans l'entourage de l'édifice.

Dans le Temps 2, l'actualisation se révèle dans des formes et des styles qui se réfèrent à l'édifice même ainsi qu'à son environnement immédiat. Ainsi, le visiteur se trouve dans un espace qu'il expérimente dans sa double dimension, contemporaine et patrimoniale, d'abord en abordant le lieu grâce à son signe communicationnel, les arbres *Tetsuju*, en descendant les divers paliers de l'entrée pour finalement accéder au vaste vestibule, dont la transition avec l'extérieur se fait de façon fluide. L'entrée souterraine facilite cette transition temporelle et stylistique, car l'entrée contemporaine permet de rehausser l'existant en s'offrant comme premier contact entre aujourd'hui,

la rue, et hier, l'édifice. Dans le Temps 3, l'actualisation se complète dans les discours produits par les médias de masse, qui véhiculent et créent des nouvelles représentations du lieu.

TEMPS 3 : EFFETS SUR LES DESTINATAIRES

2.4 RÉCEPTION DES MÉDIAS

Dans une optique communicationnelle, après le projet et sa matérialisation, l'actualisation se complète par la réception médiatique, qui agit en tant que dépôt d'un discours institutionnel voulu par le biais des conférences de presse, ainsi qu'en tant que créatrice et partie prenante d'une nouvelle représentation du lieu.

Les articles analysés ont été sélectionnés à partir du moment où la Casaramona est apparue dans l'actualité en tant que sujet propre, et ce, jusqu'à la fin de 2009, date du dernier article recensé relatant l'histoire et la transformation de la Casaramona en centre culturel. Les quarante-neuf articles retenus font état soit de sa conservation soit des transformations architecturales (avec une attention particulière à l'intervention d'Isozaki), afin d'en analyser les actualisations. Les journaux proviennent de la presse nationale²⁹, la plupart du temps de la section catalane du périodique : *El País* (surtout la section catalane du journal) ; *ABC Cataluña* ; *La Vanguardia* ; *Avui* ; *El Mundo Catalunya* ; *El Periódico* ; *El Temps* ; *Expansión*.

La Casaramona n'a pas suscité de curiosité médiatique avant l'annonce de sa reconversion par la Caixa, à l'exception de la déclaration patrimoniale qui fut le sujet d'un article dans la *Vanguardia* espagnole en 1976. Cependant, en raison du départ de la police montée en 1993, l'abandon de la Casaramona préoccupe Juan Pedro Yániz (7 mars 1996), qui en dénonce l'état « alarmant » dans la section catalane du quotidien

²⁹ Cette intervention n'a pas suscité l'intérêt de la presse internationale, à part le *New York Times* qui attribua de façon erronée la paternité du projet global à Isozaki, erreur corrigée après réception d'une lettre rectificatrice de Roberto Luna.

ABC. Il s'agit du premier article de journal qui reprend l'historique de l'édifice et qui expose des thématiques qui se retrouveront dans toute la revue de presse subséquente. En plus de souligner la déclaration monumentale de l'édifice, il relève l'importance non seulement de son architecte, mais aussi de la place qu'occupe l'édifice dans toute l'œuvre de Puig i Cadafalch, parce qu'il représente une transition significative de style dans son travail. De plus, Yániz enrichit l'analyse formelle d'une contextualisation du lieu « stratégique » où il est situé, ayant été le théâtre de plusieurs événements, ce qui renforce son discours de diffusion des connaissances concernant ce lieu qui mérite d'être sauvé, selon lui. La même année, un article dans la section spéciale « *El album* », qui souligne chaque fois un lieu patrimonial dans le magazine du journal *El Periódico*, est consacré à l'histoire de la Casaramona (Permanyer, 18 février 1996). C'est toutefois à partir de l'annonce en 1997 de la future exposition du centenaire du Barça que la véritable consécration patrimoniale est initiée, car cet événement était une façon de diffuser le projet de restauration du lieu (sans toutefois en proposer un usage permanent postérieur, qui ne fut confirmé publiquement qu'à l'automne 1998).

La revue de presse nationale a révélé des nœuds médiatiques qui regroupent généralement les articles suivant les communiqués de presse, les conférences de presse et les présentations officielles des diverses phases de la transformation du lieu (étape de la restauration, 1998 ; exposition du Barça, 1999 ; annonce de l'architecte Isozaki et projet d'accès, 2000 ; dernière phase, vestibule et œuvre de Sol LeWitt, 2001) ainsi que des différentes inaugurations (la première pour le Barça le 30 novembre 1999 puis la définitive, le 27 février 2002, en présence des rois). Les discours reproduits dans les médias, lorsqu'ils proviennent des dossiers de presse ou des conférences de presse, relaient ceux de l'institution ou des architectes, sans remise en question. La polémique est donc absente de la réception médiatique, plutôt uniforme et sans enjeux apparents.

La restauration fut applaudie, ainsi que l'intervention d'Isozaki. Ce consensus a apporté des articles au contenu et au traitement très similaires découlant dans une quasi-uniformité de la réception positive dans son ensemble³⁰. L'analyse médiatique a donc été effectuée en dégageant certains thèmes communs, qui seront discutés

³⁰ À part l'allusion à l'expression « le trou » (*el agujero*) qui se référerait à l'entrée et au vestibule du CaixaForum (*El Periódico*, 12 novembre 2000, p. 70), nous n'avons trouvé aucune autre expression péjorative relative à l'intervention d'Isozaki.

en regard de l'analyse précédente : l'importance patrimoniale, la reconnaissance de l'architecte et l'interprétation de la nouvelle architecture, dans sa fonction et dans son rapport à l'environnement.

2.4.1 La « trouvaille » patrimoniale

La conversion de la Casaramona a été saluée par les journalistes qui soulignaient la dégradation du lieu en pointant du doigt la mauvaise utilisation par la caserne de police. Ceux-ci présentent la récupération comme la découverte d'un patrimoine caché que l'on sort de l'oubli. On trouve effectivement que « jusqu'à maintenant la présence de l'édifice était presque uniquement symbolique^{xvi} » (Serra, 11 décembre 1998) et que l'édifice est passé inaperçu aux yeux des citoyens pendant des décennies (Frisach, 10 mars et 27 novembre 1999) et a été même plutôt caché (Serra, 16 mai 2001). Cependant, l'idée de patrimoine caché, d'oubli et de détérioration est déjà présente dans le dossier de presse de La Caixa en 1999, qui annonce le projet de reconversion du lieu en centre multifonctionnel pour développer ses programmes sociaux, culturels et éducatifs. Cette mise à l'écart est cependant expliquée de façon différente par les journalistes, qui la divisent en deux grands facteurs. Le premier facteur est sa situation décentrée, comme le souligne à maintes reprises la journaliste Catalina Serra, par exemple : « [La Casaramona] a été pendant des décennies, en raison de son abandon et de son emplacement, un bâtiment presque invisible pour le citoyen^{xvii} » (Serra, 24 octobre 2001), ou son emplacement défavorisé par la topographie du site, comme le remarque Lluís Permanyer : « en outre, lorsque la zone s'est urbanisée, [la Casaramona] est restée cachée à cause du sens de la pente qui ne la favorisait pas^{xviii} » (Permanyer, 3 mars 2002). Le deuxième facteur réside dans les différents usages plus ou moins compatibles avec l'édifice initial : « À cause de son emplacement et pour les usages successifs qu'elle a soufferts, elle fut oubliée et, ce qui est encore pire, dégradée^{xix}. » (Permanyer, 23 février 2002) L'auteur de cet article inclut les citoyens dans la responsabilité de l'oubli : « Une des raisons [de cet oubli] est une caractéristique propre aux Barcelonais, celle d'être habitués à avoir tout sous la main à proximité ; trop^{xx}. » (Permanyer, 23 février 2002) L'auteur incite donc, par cet article, les gens à se déplacer pour voir cet édifice, arguant une promenade agréable facilement accessible en métro.

D'un trésor caché, d'une dégradation et d'une mise à l'écart dénoncés, la nouvelle de sa réanimation a été applaudie par les médias, qui parlent même d'une « résurrection » (Navarro Arisa, 6 mars 1999). Cette idée de la découverte d'un patrimoine rejoint celle de la « trouvaille » de Jean Davallon (2002, p. 74), qui constitue en quelque sorte le point de départ du processus de patrimonialisation : « Ne voit-on pas en effet des objets qui n'avaient aucune valeur autre que d'usage, ou bien qui semblaient jusqu'alors ne présenter aucun intérêt, prendre soudain une valeur inestimable simplement parce qu'ils sont vus avec un autre œil ? » Depuis que l'annonce de sa restauration fut rendue publique, l'intérêt pour ce patrimoine s'en est trouvé ravivé et son importance symbolique réclamée. Même si les dégradations dues aux différentes occupations du lieu ont été relevées, elles l'ont été *a posteriori*, alors que les lieux étaient déjà désertés. *A posteriori*, aussi, on attribue à sa déclaration patrimoniale d'être un élément de « sauvetage » du lieu (Permanyer, 3 mars 2002), en y ajoutant l'idée de « renaissance » (Moix, 27 avril 1998), donc de deuxième vie insufflée par cette action de récupération, même si la déclaration fut faite vingt-deux ans avant sa réanimation comme lieu patrimonial.

Cette trouvaille s'est vite célébrée par l'expression d'un site « emblématique » (Frisach, 10 mars 1999 ; Navarro Arisa, 6 mars 1999 ; Serra, 27 novembre 1999) le convertissant en haut lieu du patrimoine. L'idée de joyau, qui se retrouve à maintes reprises dans la revue de presse pour se référer à l'édifice de Puig i Cadafalch, renforce cette notion de patrimoine comme chose précieuse à conserver, à exposer, à protéger. Cet édifice, étant le « joyau secret », « semi-caché », contraste avec le « joyau » consacré comme représentant de l'architecture moderne situé en face, le pavillon de Mies van der Rohe. Celui-ci donne, en quelque sorte, un contrepoids et une nouvelle lumière à l'édifice Art nouveau. Mais lorsqu'on se réfère à un joyau en parlant de la Casaramona, il y a une intention d'élever son statut et de le sortir d'un circuit usuel, trivial, pour lui donner cette valeur inestimable, qui vaut la peine d'être vue, de s'y déplacer. Ce terme a déjà été utilisé dans le communiqué de presse de La Caixa en 1999 intitulé : « *Con la inauguración de la nueva sede de la Fundación La Caixa, Barcelone recuperará una de las joyas secretas del Modernismo* » [Avec l'inauguration du nouveau siège de La Caixa, Barcelone récupérera un des bijoux secrets du modernisme]. D'édifice, la Casaramona devient monument.

2.4.2 Un patrimoine industriel moderniste

La qualification de la Casaramona comme patrimoine industriel moderniste est récurrente dans les communiqués de presse de la Fondation La Caixa. Cependant, outre les articles regroupés autour des différentes conférences de presse et inaugurations, un autre thème inclut la Casaramona dans l'actualité : les reconversions d'anciennes usines. Grâce à leur grande adaptabilité, les édifices industriels barcelonais ont profité de deux grandes voies de reconversion qui ont assuré leur sauvegarde : soit en logements soit en équipements culturels ou éducatifs³¹, donnant lieu à une nouvelle « géographie » urbaine (Checa Artasu, 2007). À part la flexibilité permettant un nouvel usage, Martín Checa Artasu (Basiana, Checa Artasu et Ros, 2000, p. 8-11) relève une autre caractéristique qui enracine le patrimoine industriel comme « élément culturel intrinsèque » de Barcelone, les différentes typologies d'usines reconverties. Cette caractéristique ajoute une « valeur patrimoniale » qui, selon Cristina Paredes (2006, p. 4), est rare dans le cas des bâtiments industriels, dont le recyclage est généralement une réponse à la rareté du sol et à l'impossibilité des villes de s'étendre. En effet, en Catalogne, la plupart des édifices industriels de Barcelone sont issus soit du Mouvement moderne³² soit du style Art nouveau, qui fait partie de l'évolution industrielle du pays, avec plusieurs exemples « signés » par des professionnels reconnus dans leur temps³³, ce qui ajoute un intérêt architectural et artistique à ces bâtiments, en dehors de leur importance dans l'histoire de l'industrie ou des techniques.

Cependant, la Casaramona est un cas particulier, car, comme elle ne fonctionna que quelques années comme usine, la reconversion venait récupérer un édifice déjà transformé et adapté. Sa fonction première offre toutefois un vaste éventail de nouvelles fonctions compatibles pour le convertir en un édifice multifonctionnel. Sa reconversion en centre culturel et civique correspond donc tout à fait à l'idée de *compatibilité qualitative* décrite par André Corboz (2009, p. 270) : elle s'insère bien dans le tissu

³¹ Par exemple, *L'Escola Industrial* est une ancienne usine textile (*Vapor Batlló*) transformée en école des arts et métiers ; *Ca l'Aranyó*, ancienne usine textile transformée en centre multidisciplinaire ; *Can Fabra*, maintenant centre culturel, etc.

³² Comme l'usine Myrurgia d'Antonio Puig Gairalt.

³³ Casaramona, de Puig i Cadafalch ; *Central Eléctrica* [Centrale électrique] de l'avenue Vilanova, de Pere Falqués ; Maison d'édition Montaner i Simon, de Domènech i Montaner ; *Torre de las aguas* [Tour des eaux] de la société catalane de gaz, de Domènech i Estapà.

urbain, en relation avec son environnement, et la nouvelle connotation symbolique du lieu respecte, privilégie et travaille avec l'aspect patrimonial du lieu, en retournant toutefois à l'origine de celui-ci, voulant effacer les traces du passage de la cavalerie. Cependant, même si la structure industrielle du lieu a été profitable pour la création des salles d'exposition et autres fonctions, le CaixaForum célèbre moins l'ancienne fonction d'usine que ses qualités esthétiques, qui sont davantage valorisées. Les machines, une fois enlevées du lieu, ont été conservées au Musée de la science et de la technique de Terrassa, près de Barcelone. La reconversion de la Casaramona et son ouverture au public s'ajoutent quand même à la relativement récente liste d'édifices industriels valorisés.

Selon Martín Checa Asartu (2007), trois étapes caractérisent la sauvegarde du patrimoine industriel de Barcelone. La première prend racine dans l'opposition franquiste en 1976 et dure jusqu'à l'obtention par Barcelone, en 1986, des Jeux olympiques de 1992. Cette étape est caractérisée par les revendications des résidents quant à la sauvegarde du patrimoine industriel³⁴ ainsi que par de nouveaux positionnements municipaux, dans la fondation des premières mairies démocratiques. La deuxième, allant jusqu'à 1999, couvre les grandes transformations urbaines du « modèle Barcelone », qui a entraîné toute une série de démolitions d'aires industrielles, mais qui voit un retour vers les reconversions en équipements culturels et civiques. Le secteur privé intégrera les activités économiques dans le secteur de la culture. Finalement, la dernière étape caractérisant la sauvegarde du patrimoine industriel barcelonais utilise le paysage industriel comme construction identitaire, lorsque de nouvelles revendications communautaires resurgissent en faveur du patrimoine industriel (1999-2006). Cependant, ce n'est qu'à partir des années quatre-vingt-dix que la valeur patrimoniale de ce type d'architecture est clairement reconnue et étudiée.

La révolution industrielle amena les industries à se développer à partir de 1830 à Barcelone. Dès 1970, la délocalisation des industries vers l'extérieur de la ville pose la question de la conservation de ce type d'édifices laissés à l'abandon mais constituant

³⁴ L'exemple de Can Fabra est fondateur pour les luttes de protection du patrimoine industriel. Contre l'idée de sa reconversion en logements, une campagne communautaire en 1984 intitulée « *Can Fabra per al barri* » [Can Fabra pour le quartier] a finalement débouché sur une reconversion en centre culturel ainsi que sur l'aménagement de la bibliothèque du district.

néanmoins un héritage (Ricart, 21 juin 1998). L'architecture industrielle de Barcelone est en effet un témoin important du rôle de la Catalogne et, précisément, de Barcelone, comme moteur de la révolution industrielle, avec le Pays basque espagnol : « la ville fut le moteur de l'industrialisation catalane et paradigme de la nouvelle structure sociale et économique découlant des changements de la révolution industrielle³⁵ » (Fernández Cervantes, 2000, p. 192-194). Les valeurs sociales, économiques et historiques de ce type de patrimoine sont notamment démontrées dans le projet culturel *Ciudad y Fábrica* [Ville et Usine], à l'initiative d'un collectif d'architectes, de géographes, d'archéologues et d'historiens, projet qui vise à faire connaître le patrimoine industriel de Barcelone en sensibilisant les habitants et les visiteurs de la ville à la valorisation de ce patrimoine et l'acquisition des connaissances³⁵. La première phase du projet, pour laquelle les organisateurs ont reçu le prix Bonaplata de diffusion en 1999, consistait en une exposition itinérante de photos combinée à des journées d'étude, ce qui a débouché sur la publication d'un livre voulu comme une monographie à utiliser comme un outil de connaissance et de diffusion. C'est dans ce contexte que Lluís Monreal, Asarta Ferraz et Roberto Luna Fernández ont présenté le projet de réanimation de la Casaramona, à l'occasion des *XXI curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic* [XXI^e journées d'étude sur les interventions sur le patrimoine bâti], le 11 décembre 1998. Cette reconversion d'un centre culturel contemporain dans un espace alternatif, *a priori* destiné à des fins autres que culturelles, correspond à une tendance de ce moment en Espagne (Layuno Rosas, 2004, p. 415). María Ángeles Layuno Rosas fait le lien entre le CaixaForum et le concept d'« anti-musée » de Douglas Davis, qui veut séparer l'art des véhicules de diffusion traditionnels et qui soutient l'idée du lieu, producteur d'art, comme les *Kunsthalle*.

Les articles de journaux relèvent la brève fonction industrielle de la Casaramona³⁶ et certains soulignent sa pertinence dans l'évolution industrielle de Barcelone,

³⁵ Ils ont fait un repérage d'édifices industriels à Barcelone suivant trois critères : 1) menacés de destruction, ruine ou état de détérioration avancé ; 2) réhabilités mais sans usage productif (centres civiques, écoles, etc.) ; 3) réhabilités ou non mais qui conservent l'usage productif en partageant l'espace, ou convertis en ateliers d'artisans ou autres. À partir de cette liste, des propositions de « canalisation » d'usage étaient offertes par le collectif, en diverses phases, la première étant cette exposition où domine la photo au profit des textes pour présenter 69 éléments.

³⁶ Curieusement, un seul dossier fait état du manque d'information sur la période la plus large, occupée par la police montée, en tentant de combler le vide, car elle correspond à une étape de disgrâce pour le patrimoine (Wirth, 4 et 8 avril 2002).

en la qualifiant d'« une des reliques de l'architecture contemporaine barcelonaise^{xxii} » (Mataró, 26 février 2002). Ce rapport lointain à une origine, grâce au culte de la trace et de la relique, est cependant enrichi par le directeur de la Fondation de l'époque, Lluís Monreal, qui fait une comparaison alléchante pour les journalistes, citée dans *El País* et *El Periódico* (Fontova, 10 mars 1999 ; Serra, 10 mars 1999) : l'usine Casaramona « est à l'architecture industrielle catalane ce qu'est la Sagrada Família à l'art religieux^{xxiii} ». Cette comparaison est, de plus, augmentée d'un intérêt esthétique architectural en étant qualifiée de « noble » (Permanyer, 3 mars 2002). Cette idée de patrimoine industriel noble contraste avec le fait que, comme le directeur du Musée de la Science et de la Technique de Catalogne Eusebi Casanelles i Rahola (2000, p. 6) le souligne en parlant du patrimoine industriel, « il ne s'agit pas non plus d'un patrimoine fait pour être contemplé^{xxiv} ». L'article de Montse Frisach (10 mars 1999), qui soutient que le choix d'un édifice avec une inégalable valeur architectonique n'est pas innocent, démontre bien une importance plus grande et significative pour la Caisse d'épargne de reprendre cet édifice, en particulier pour ses nouvelles activités.

Un grand nombre d'articles replacent la Casaramona dans l'ensemble du travail de Puig i Cadafalch en la qualifiant de tournant dans sa production, ce qui est précisé dans le communiqué de presse de la Fondation La Caixa en 1999, qui cite toutefois ses sources, contrairement aux articles de journaux. En effet, l'architecte termine, avec la Casaramona, l'étape de l'Art nouveau, qu'il délaisse au profit du *noucentisme*³⁷, ce qui signifie laisser de côté un certain populisme pour plonger dans les idées intellectuelles et culturelles du moment. La Casaramona est donc aussi le témoin d'une esthétique particulière liée à un homme important pour l'époque qui, en plus d'être architecte, est aussi un politicien catalaniste connu. Les architectes catalans, en voyant l'état de dégradation de l'édifice suite à l'occupation de la police, se sentent préoccupés par sa conservation et proposent des idées de reconversion, comme dans un geste de transmission face à leur collègue du siècle dernier.

³⁷ « Le “noucentisme” surgit en réaction aux idéaux du modernisme, le mouvement artistique prédominant à la fin du XIX^e siècle, partisan de l'art pour l'art. Les “noucentistes” préconisent une architecture qui n'est pas seulement esthétique mais remplit aussi une fonction sociale [...] Parallèlement, les “noucentistes” veulent aussi affirmer à travers l'architecture une identité culturelle singulière. C'est pourquoi ils adoptent également les tendances néo-populaires régionales, qui surgissent un peu partout en réponse aux styles internationaux dominants et qui défendent le style traditionnel spécifique de chaque lieu. » (Generalitat de Catalunya, s.d.)

2.4.3 Isozaki, le « moins japonais des architectes »

L'idée de la trouvaille qui est ressortie de la conversion du lieu est investie d'un nouvel élan par l'ajout d'une entrée en rupture stylistique avec l'édifice, clairement inscrite dans le langage contemporain, avec formes et couleurs épurées. C'est cette entrée qui crée un pont entre l'hier et l'aujourd'hui et qui provoque l'actualisation du patrimoine. L'architecte, même s'il suit un programme prédéterminé, impose son style et sa vision en tant que créateur de ce travail, qui se dépose dans sa conception. Dans les médias, le poids de l'architecte a plus ou moins d'importance du fait qu'il soit connu, polémique, ou qu'il ait un lien particulier avec l'endroit de sa création. Peu importe ce poids, l'architecte fait partie intégrante du discours qui circule dans les médias (par son discours rapporté et par le regard porté sur lui) et contribue par le fait même à teinter les nouvelles représentations du lieu.

Arata Isozaki n'était pas un inconnu à Barcelone, ayant créé le Palau San Jordi, le stade olympique situé sur le Montjuïc, qualifié d'un des emblèmes de la Barcelone olympique (Molina, 18 février 2000). Associé à l'âge d'or de la ville, c'est-à-dire l'époque faste qui entourait la préparation des Jeux olympiques de 1992, cette création lui servit de passeport pour son intervention au CaixaForum. Cette confiance envers l'architecte s'est maintenue tout au long du projet, depuis son annonce comme architecte jusqu'à sa présentation concrète. Il n'y eut pas de remise en question de son travail ni aucune polémique soulevée quant à son interprétation du programme, qui ne se posa pas non plus en rupture avec le projet présenté auparavant par Luna et qui avait été aussi accepté.

La façon de caractériser l'architecte le définit dans l'œil public. Dans ce cas, la nationalité de l'architecte est presque systématiquement relevée, comme si ce fait avait une importance ou aidait à le cerner d'une certaine façon. Cependant, « l'architecte japonais Arata Isozaki », comme on y réfère presque systématiquement, ne revendique absolument pas ses racines culturelles au moment de sa création : « Je ne veux appartenir à aucun pays. Je suis un citoyen du monde et le moins japonais des architectes^{xxv}. » (Molina, 19 mars 2000, p. 46) Curieusement, quoique sa nationalité soit quasi automatiquement relevée, cette caractéristique n'est pas mise en lien avec les éléments de l'entrée qui pourraient rappeler ses racines, comme le nom de la sculpture, l'arbre *Tetsuju*. Le

nom de l'arbre, présent dans le mémoire de l'architecte, n'est jamais mentionné dans les articles de presse, ce qui évacue toute la possible dimension culturelle japonaise pourtant évoquée dans son titre de présentation. En fait, ce n'est que dans un article spécialisé dans *GA Document* (Takahashi, 2004, p. 98) que la technique de construction de « l'arbre de fer » est quelque peu détaillée, en précisant bien qu'il s'agit d'une « spécialité d'Espagne », donc assez loin du Japon.

Cependant, Isozaki est suffisamment reconnu pour qu'on dépasse une désignation à partir de sa nationalité pour parler de « signature » dans un article (Serra, 18 février 2000) afin de qualifier l'action entreprise sur l'édifice existant, et même de marque (*sello*) (Fontova, 18 février 2000). Cette signature est aussi considérée comme une « revendication », celle du passage d'une usine industrielle à un centre culturel, comme souligné dans un article sur l'exposition de Rogelio López Cuenca au CaixaForum (Guasch, 2 juillet 2005). Cependant, avec la montée des « starchitectes », la référence à une signature en architecture est de plus en plus considérée comme l'expression d'une vanité, cachant les spécificités d'un site sous l'éclat d'un geste reconnaissable, qui vaut son prix.

Par contre, sur le site Web d'Isozaki, c'est totalement l'opposé qui est revendiqué :

Isozaki has created an architecture so personal in its ideas and spaces that it defies characterization in any single school of thought. At the same time he resists the temptation to apply a signature style to his jobs, preferring instead to create architectural solutions specific to the political, social and cultural contexts of the client and site in question.

La Fondation La Caixa, en engageant Isozaki, cherche donc un architecte qui a fait ses preuves à Barcelone, qui est reconnu et qui est particulier, à sa manière, de façon à apporter une touche différente au bâtiment pour l'ouverture du premier centre culturel portant le nouveau nom de CaixaForum. Par contre, dans l'annonce du nouveau centre à Madrid, l'enthousiasme face au recours à un « architecte de prestige international³⁸ » (Serra, 16 mai 2001), contraste avec la simple annonce de « l'archi-

³⁸ Qui sera, finalement, la firme suisse Herzog & de Meuron.

tecte japonais Arata Isozaki » pour la Casaramona, dans le même article. Le dépliant du CaixaForum tente cependant de rattraper le déséquilibre en soulignant « la renommée internationale » de l'architecte Isozaki.

2.4.4 Une touche contemporaine sur un patrimoine

Comme nous l'avons vu précédemment, le projet annonçait déjà le style contemporain de l'entrée, prévu en contraste plutôt que dans un langage mimétique. En 1998, en parlant du projet de l'agrandissement souterrain et de l'entrée, on annonçait qu'il serait « couronné d'un cube de verre aux influences minimalistes^{xxvi} » (Serra, 11 décembre 1998, p. 12). Ce « couronnement » annonce l'idée de ponctuation dans le sens où l'intervention se pose autour d'un corps principal, lui ajoutant un élément étranger qui le complète. Ce contraste entre les styles et les matériaux aurait pu susciter, comme dans de nombreux autres cas, de la résistance, ce qui ne fut absolument pas le cas. Arata Isozaki, dans ses conférences de presse, a beaucoup insisté sur la relation au pavillon de Mies van der Rohe et c'est ainsi qu'il justifie la compatibilité de son intervention avec l'existant : « l'entrée de l'enceinte avec les arbres métalliques est parfaitement compatible avec la structure de brique moderniste de la Casaramona et compatible avec le pavillon Mies van der Rohe^{xxvii} » (*El Periódico de Catalunya*, 24 octobre 2001).

La presse a relayé et suivi l'argumentaire d'Isozaki qui explique la complexité du projet pour maintenir les façades et la structure de l'édifice existant, en le félicitant de sa réussite : « Un des éléments les plus réussis du projet est l'intégration de la cour anglaise à ciel ouvert et le vestibule, déjà souterrain, séparés seulement par une grande paroi de verre^{xxviii}. » (Capdevila, 18 février 2000) Si l'on mentionne le mot « contraste », c'est pour expliquer comment se perçoit la juxtaposition de matériaux différents, soit la pierre blanche de l'entrée et la brique de l'usine (Fontova, 26 février 2002 ; Spiegel, 26 février 2002). Or, dans les deux articles précités, ce contraste ne constitue pas le cœur de l'analyse ni une critique, et le contraste est aussitôt équilibré par les notions de complément de l'existant et de dialogue, en se référant autant à la structure d'arbres qu'aux autres espaces créés par Isozaki, avec le pavillon de Mies.

Cependant, Isozaki n'a pas suscité la même compréhension après avoir gagné le concours de la sortie des Offices de Florence, qui n'a toujours pas été réalisée à ce jour. Suite au concours international lancé par le ministère italien des Biens culturels et la municipalité de Florence pour faciliter la distribution du flux de visiteurs, Isozaki remporta le premier prix en 1998 avec le design d'une marquise dans des matériaux modernes, inspirée de la Loggia dei Lanzi. Première insertion moderne dans le centre historique de Florence depuis les années trente, les polémiques abondèrent dans les journaux, enflammées par les insultes et les contestations de l'ancien sous-secrétaire d'État à la Culture, Vittorio Sgarbi, et du réalisateur, Franco Zeffirelli. Les principaux reproches au projet, notamment du ministre des Biens culturels, Giuliano Urbani, se rapportaient à la hauteur et aux matériaux utilisés.

2.4.5 Du Louvre à la Casaramona, le symbole de l'entrée

À la suite de la première conférence de presse d'Isozaki le 17 février 2000, où il présenta son projet avec des images virtuelles, ce projet est décrit comme une « grande place publique » donnant accès au centre culturel (Moix, 18 février 2000). Cette interprétation colle avec l'idée de « forum » que La Caixa greffera à son nom peu de temps après.

Cette fonction transitoire entre l'extérieur et l'intérieur, donc affectant autant l'environnement physique que l'édifice existant, même si celui-ci n'est pas directement modifié, n'est certes pas nouvelle. Le vestibule moderne comme signe communicationnel et comme distributeur de l'espace avait déjà été utilisé dans un cas fondateur, celui de la pyramide du Louvre, de I.M. Pei, comme le relève le journaliste Jordi Capdevila (18 février 2000) : « D'une certaine manière, le projet suit la ligne initiée par le Louvre à Paris, qu'ont imité par la suite d'autres grands musées du monde entier : un symbole de l'accès à une salle souterraine qui mène à toutes les unités du complexe^{xxix}. » Ángela Molina (18 février 2000) interprète le geste d'Isozaki comme une « émulation » du Louvre, par l'articulation aux différentes parties de l'édifice. Le rapport au Louvre est soulevé aussi par Mercè Ibarz qui, de plus, fait le lien entre les nationalités des deux architectes : « Une formule qui fait référence à la pyramide de verre du Louvre, faite

par un autre Japonais, l'architecte Pei^{xxx}. » (Ibarz, 3 mars 2002, p. 8) Cependant, dans un article du *Beaux Arts Magazine* (Girard, 2002, p. 12), le CaixaForum est comparé à un « petit centre Pompidou », peut-être plus en référence à toutes ses activités variées qu'à une insertion choquante dans un milieu historique...

Quoi qu'il en soit, l'intervention d'Isozaki est perçue comme ayant quatre fonctions principales : compléter, signaler, protéger et accueillir. En effet, si l'on utilise le mot « *culminar* » ou l'expression « mettre la touche finale » (*poner la guinda*) (Moix, 18 février 2000), celle-ci est ensuite qualifiée de « touche de qualité » (*toque de qualité*) de la part d'Isozaki dans le module d'accès et de réception de la Casaramona (Guasch, 2 juillet 2002). Le fait que le projet soit divisé en deux phases distinctes, soit la réanimation de l'existant et l'ajout contemporain, contribue à démarquer ce dernier et lui donner la valeur finale de complément, d'aboutissement. Les arbres métalliques, quant à eux, servent de « guide au visiteur du centre [*guía al visitante de este centro*] » (Isozaki, cité dans Molina, 18 février 2000) en signalant l'entrée, servant de référence, comme insiste l'architecte : « Il était important d'avoir deux pôles qui indiquent clairement l'entrée et c'est pour cela que j'ai opté pour ces arbres artificiels qui, en tant qu'objets, se démarquent de l'ensemble et servent de référence au visiteur^{xxxi}. » (Serra, 24 octobre 2001) Le rôle des arbres est perçu pour « recevoir » le visiteur et, même, « saluer qui arrive à la Casaramona^{xxxii} » (Ibarz, 3 mars 2002, p. 8). Finalement, cette sculpture qu'est ce *Tetsuju* « protège » les escaliers mécaniques qui mènent à l'entrée, grâce à la couverture de vitre (Serra, 16 mai et 24 octobre 2001).

2.5 LA NOUVELLE IMAGE DE LA CASARAMONA, DE FABRIQUE DE COTON À FABRIQUE CULTURELLE

Grâce aux deux stratégies combinées, la restauration d'une ancienne usine et sa reconversion en centre culturel, suivies d'une addition d'architecture contemporaine, le CaixaForum a contribué à récupérer une œuvre architecturale importante pour Barcelone et à la valoriser dans sa double identité, patrimoniale et culturelle actuelle.

En 2005, une exposition temporaire de Rogelio López Cuenca au CaixaForum, intitulée *La sortie des usines* (fig. 2.19), utilisait le passage entre le stationnement souterrain et l'entrée du centre, pour montrer l'histoire des transformations du lieu.



Figure 2.19 Images tirées de l'exposition *La sortie des usines* de Rogelio López Cuenca au CaixaForum, 2005, représentant l'histoire du lieu. (Montage fourni par Rogelio López Cuenca.)

À l'aide de différentes photographies représentant une narration fragmentée et polyphonique, que « le spectateur contempera en fonction de sa mémoire individuelle^{xxxiii} » (Guash, 2 juillet 2005), l'artiste y faisait « l'analyse des transformations du système de pouvoir et de contrôle social » (Lopez Cuenca, 2009, p. 135). Rogelio Lopez Cuenca utilise à la fois des archives de la ville de Barcelone et des images fictives et artistiques pour ne pas se concentrer sur la documentation, mais plutôt pour en faire la représentation. Il est intéressant de voir comment la mémoire du lieu est soulevée dans le site

même par une expression artistique qui incite le visiteur à recomposer les deux identités revendiquées par le CaixaForum : celle du bâtiment patrimonial et son inscription dans l'histoire de la ville, puis celle d'un centre culturel, producteur et réceptacle de création, où le visiteur est actif et contribue à l'élaboration du projet commun de reformulation des représentations. La reconversion de la Casaramona en CaixaForum, nouveau centre culturel et d'exposition, « est une preuve de la persistance des valeurs d'un patrimoine qui, après avoir dignement servi la fonction pour laquelle il a été conçu, est capable de devenir un contenant culturel qui doit permettre le présent de l'art et de la science^{xxxiv} » (Vilanova, 2000, p. 199).

Aujourd'hui, un espace permanent au premier étage (fig. 2.20), tout juste à la sortie des escaliers mécaniques, présente de façon beaucoup plus didactique et linéaire l'évolution et l'histoire autour de l'édifice, de Puig i Cadafalch à Isozaki, par des panneaux accompagnés d'étiquettes explicatives et d'une maquette de l'actuel CaixaForum. En plus, les diverses informations diffusées sur les dépliants du CaixaForum (« Bienvenue aux terrasses » ; « d'usine Art nouveau catalan à CaixaForum ») expliquent bien l'origine du lieu, en mettant l'accent sur l'architecte Puig i Cadafalch ainsi que sur le style moderniste industriel de l'édifice. Des tours guidés spécialisés sont aussi offerts pour raconter l'histoire de la Casaramona et enseigner quelques données architecturales particulières au site, renseignement tirés de la publication que le CaixaForum a produite (Fundación La Caixa *et al.*, 2002) en y intégrant les discours des architectes qui ont participé au projet de reconversion et d'ajout. La volonté du CaixaForum de rendre le patrimoine aux Barcelonais est donc ici respectée, même si c'est de façon assez didactique. Finalement, depuis 2005, le CaixaForum fait partie de la Route du modernisme, un parcours créé en 1997 par l'Institut municipal du paysage urbain et de la qualité de vie. Ayant doublé le nombre des sites à visiter de 1997 à 2005,



Figure 2.20 Espace permanent d'exposition au CaixaForum, relatant l'histoire des transformations du lieu. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

le parcours encourage le visiteur à sortir du centre historique et à visiter des zones un peu excentrées, comme Gràcia-Tibidabo avec la Casa Vicens, le Musée des automates et le Musée des sciences CosmoCaixa ; ou encore dans Sants-Montjuïc avec le Musée national des arts de Catalogne (MNAC) et le CaixaForum.

Le lieu où est situé le CaixaForum est donc important, car il participe à sa définition et à son importance par rapport au contexte. Il est certes assez important pour être presque systématiquement soulevé dans les articles de presse : près du Montjuïc, la « montagne culturelle ». Par ailleurs, le titre d'un article d'*El Periódico*, « *CaixaForum remata l'àmplia oferta cultural de Montjuïc* [CaixaForum complète le large éventail d'offre culturelle de Montjuïc] » (Fontova, 26 février 2002) concentre l'importance du centre non pas sur son patrimoine ni sur son contenu, mais sur sa relation avec son contexte. En plus de le situer géographiquement, le lien est donc fait avec l'offre culturelle environnante que la présence du CaixaForum enrichit, ce qui devient significatif pour les médias, car le CaixaForum « s'ajoute à l'enclave touristique et culturelle formée par la Fira de Barcelone, le Musée national d'art de Catalogne et la Fondation Joan Miró^{xxxv} » (Mataró, 26 février 2002). Cette enclave touristico-culturelle et quelque peu excentrée combine plusieurs autres institutions de tous les styles : du Palais national

faisant partie du « monumentalisme éclectique » converti en Musée des beaux-arts au bâtiment moderne de la Fondation Miró de Josep Lluís Sert, en passant par le théâtre grec, le Montjuic accueille effectivement une diversité d'institutions qui font écho à celles de la vieille ville :

La localisation urbaine ne pouvait pas être plus significative : au pied de la montagne de Montjuic ou, ce qui revient au même, tout près de l'enceinte du plus important parc d'exposition de la ville [la Fira], non loin de la Fondation Miró et du Musée national d'art catalan et éloignée du noyau urbain du Raval et donc, des institutions telles que le MACBA et le Centre de Culture Contemporaine^{xxxvi}. (Guasch, 2 mars 2002, p. 24)

Un réseau est ainsi tissé à la grandeur de Barcelone, contribuant à son image culturelle à grande échelle. Anna Maria Guasch est d'avis que c'est à l'avantage de « la Caixa » de s'ajouter aux « lieux d'art » de différentes typologies qui se sont ajoutés depuis les dernières années et qui « suivent le sillage des bénéfiques médiatiques produits par le processus de “culture globale”^{xxxvii} » (2 mars 2002, p. 25). Depuis le début du projet, le discours institutionnel visait à montrer l'importance de l'implantation de ce type de centre à Barcelone et même, on n'hésite pas à le qualifier d'« équipement de première ligne européenne » (Permanyer, 3 mars 2002).

2.6 PONCTUER LE HAUT LIEU PATRIMONIAL

L'intervention d'Isozaki a donc servi à compléter un projet de réinvestissement de sens dans un patrimoine relativement nouvellement consacré (industriel), mais attaché aux valeurs locales, l'identité catalane et le lieu dans lequel il s'inscrit. La seule réanimation du lieu aurait été bénéfique pour ce patrimoine, mais Isozaki, sans faire de coup d'éclat, réussit à lui donner une pertinence autre et à faire des liens avec son voisin, le pavillon Mies van der Rohe. Transition entre l'extérieur et l'intérieur, marquage communicationnel pour signaler le nouveau lieu et servant de distributeur d'espace, l'entrée et le vestibule d'Isozaki ponctuent la Casaramona en s'y intégrant de façon acceptée par le

public et permet un nouveau coup d'envoi à la Fondation La Caixa dans la diffusion de ses nouveaux centres en Catalogne et dans le reste de l'Espagne.

La Caixa, en impulsant la réanimation de l'ancienne Casaramona, a contribué à la production du haut lieu patrimonial tel que décrit par Jean Davallon dans « Produire les hauts lieux du patrimoine » (1991), où il esquisse déjà les étapes de la patrimonialisation qu'il développera plus tard. Il précise son analyse sur les hauts lieux patrimoniaux, plutôt que sur les patrimoines en général, donc sur les édifices ou sites qui sont considérés des hauts lieux soit à cause du « génie du lieu », soit par leur charge symbolique, soit encore par leur caractère historique (sans être des hauts lieux, Davallon précise que ces derniers mobilisent l'imaginaire, les séparant des lieux ordinaires). Cet auteur s'appuie sur les textes de Krsysztof Pomian (1987, p. 43 et 1981, p. 57-68) pour formuler sa définition des hauts lieux :

Il s'agit de lieux qui, comme les objets archéologiques eux-mêmes, sont passés de l'état d'objets fonctionnels à celui de déchets (ils sont des « ruines » ou des « restes »), pour ensuite, après leur découverte, acquérir le statut de porteurs de signification. Après leur découverte comme objets déçus et sans usages, ils sont exaltés et promus au rang de *sémiophores*, pour reprendre le terme de Pomian. (Davallon, 1991, p. 91)

En effet, l'annonce de l'exposition du Barça puis celle de la reconversion, après des années d'oubli patrimonial quand le lieu était utilisé comme caserne de police, contribua au discours de « résurrection », « redécouverte », d'un site dont on déplorait le manque de mise en valeur patrimoniale. Si la Casaramona était déjà déclarée comme patrimoine national, l'édifice n'était au centre d'aucun discours concernant sa valeur patrimoniale ni d'aucune action pour la valoriser. Sa reconversion a été accompagnée de discours, et sa restauration porteuse de signification, rendant justice non seulement à un patrimoine moderniste célébré dans Barcelone comme racine identitaire de la nation catalane, mais aussi d'un patrimoine industriel, patrimoine relativement récent dans l'histoire de sa reconnaissance. Sa période d'occupation la plus longue (par la police nationale) est toutefois presque complètement oblitérée de ces nouvelles représentations. La Casaramona est plutôt devenue symbole de la richesse technologique et

industrielle de Barcelone, capitale de la Catalogne, grâce à son système électrique et de protection contre l'incendie, ainsi qu'un monument phare dans le travail de Josep Puig i Cadafalch, représentant une transition dans la mentalité artistique et politique du moment. La Casaramona, grâce à sa réanimation, est donc devenue un *sémiophore* pour être valorisée comme tel, représentant cet « ailleurs temporel et originel qui serait autrement invisible et, comme lieu, acquiert ainsi un caractère sacré » (Davallon, 1991, p. 91). La restauration et la reconversion de la Casaramona représentent donc la première étape de l'actualisation du lieu, correspondant à la manière plus classique d'intervenir dans le patrimoine.

L'insertion d'un élément dans un nouveau langage architectural, avec un architecte étranger (et non catalan), apporte le souffle nécessaire pour vraiment plonger le site dans une actualité et le projeter vers le futur, dépassant l'étape de la « célébration de la trouvaille » puis de sa transmission. Il y a une volonté d'imprégner une marque dans le présent avec des références autant au site même qu'à son environnement. En effectuant une « connexion par assimilation », soit un lien formé en référence à un élément physique (Strike, 1994), avec les formes du pavillon Mies van der Rohe, l'intervention d'Isozaki fait aussi une « connexion par association », c'est-à-dire qu'elle s'engage dans un lien davantage conceptuel. En effet, l'hommage rendu aux formes du pavillon l'est tout autant en raison de ce que la reconstruction de ce pavillon signifie pour Barcelone et pour l'Espagne, soit un certain rattrapage de sa modernité à la suite du retour de la démocratie et de l'entrée du pays dans la communauté européenne. Cette modernité célébrée est aussi pertinente par rapport à son engagement envers l'ancienne usine ; en effet, elle représente la modernité des techniques (elle était la première fonctionnant entièrement à l'électricité), mais aussi du style catalaniste, qui mélange historicisme et nouveaux matériaux (tel le fer forgé).

En plus de prolonger l'idée de modernité pour le site grâce au langage clairement inscrit dans son temps et aux liens créés avec le pavillon de Mies van der Rohe, l'intervention d'Isozaki annonce la nouvelle fonction du lieu, la détournant de sa fonction première industrielle en causant une rupture avec l'édifice existant, rupture qui crée toutefois un pont entre l'extérieur (l'entrée des visiteurs) et l'intérieur (le centre culturel et social). Elle lui « invente une fin » (Rouillard, 2006), une fin qui n'aurait pu être prévue avant la reconversion du lieu et qui complète cette nouvelle fonction.

L'accès du CaixaForum d'Isozaki ponctue donc le patrimoine, car sans être la transformation majeure du lieu, elle lui apporte cette qualification contemporaine, esthétique, mais aussi symbolique, en la reliant à d'autres interventions semblables à l'international. Un effet d'hybridation se crée, non seulement temporellement, mais aussi géographiquement, en jouant entre les échelles local/national/international, intérieur/extérieur, édifice/site, passé/présent/futur.

ⁱ « és la pròpia implantació de l'edifici la que genera posteriorment l'aparició d'una trama urbana, el disseny i orientació de la qual quedaran condicionats per l'existència de l'edifici ».

ⁱⁱ « arrinconar a los Vitruvio, para inspirarse en los Viollet ».

ⁱⁱⁱ « conjunto de gran coherencia formal, en el que las diversas soluciones estructurales y los detalles están resueltos con perfección tecnológica tendente al funcionalismo ».

^{iv} « el momento mas brillante de la historia de la arquitectura en Cataluña ».

^v « tracta de retornar a la Ciutat de Barcelona aquesta obra mestre [...] per mitjà de la seva rehabilitació i nou ús ».

^{vi} « se convertirá en un nuevo referente arquitectónico de la ciudad ».

^{vii} « ya que esperamos que la visiten más de medio millón de habitantes ».

^{viii} « tremendamente arraigado en la historia de Cataluña y en un edificio que se recupera para la ciudad; una de esas pequeñas joyas que tenemos en el país ».

^{ix} « al que se accede a través de un volumen de vidrio que se propone como signo anunciador del nuevo uso. Sobre estas premisas fundamentales se propone una intervención en la que el contraste entre la fría nitidez de lo nuevo y la calida aspereza de lo antiguo se traduzca en un nuevo equilibrio del conjunto. »

^x « consistirá en definir y aplicar la idea de una manera más arquitectónica ».

^{xi} « la intervención en el espacio exterior requería el diseño de nuevas estructuras externas de gran impacto visual que funcionaran como punto de referencia y atracción ».

^{xii} « Habré pasado cientos de veces entre ellos y por el entorno de Montjuïc cuando planificaba el Palau de Sant Jordi y los conozco muy bien. »

^{xiii} « de esta forma, mi obra representa una mediación entre la estructura de hierro de la antigua fábrica y el acabado sumamente plano y sencillo, del Pabellón Barcelona ».

^{xiv} « con este elemento trato de respetar el edificio de Puig i Cadafalch, y establezco un diálogo con el cercano pabellón alemán de la exposición del 29 de Mies van der Rohe. Los dos edificios son como dos mujeres que se miran, por lo tanto no quiero que haya nada que distorsione esa comunicación. »

^{xv} « comparándolos a dos mujeres guapas que se observan mutuamente ».

^{xvi} « hasta ahora la presencia del edificio era casi testimonial ».

^{xvii} « [La Casaramona] ha sido durante décadas, debido a su abandono y a su ubicación, un edificio casi invisible para el ciudadano ».

^{xviii} « además, cuando se urbanizó la zona, quedó como escondido al no favorecerle el sentido de la pendiente ».

^{xix} « Por el lugar y por los sucesivos destinos que padeció fue olvidada y, lo que es peor, degradada. »

^{xx} « También ha contribuido a ello un talante muy propio de los barceloneses, cual es el de estar acostumbrados a tenerlo todo muy a mano; demasiado. »

^{xxi} « La ciudad fue el motor de la industrialización catalana y paradigma de la nueva estructura social y económica surgida de los cambios de la Revolución Industrial. »

^{xxii} « una de las reliquias de la arquitectura industrial barcelonesa ».

^{xxiii} « la fàbrica Casaramona « és a l'arquitectura industrial catalana el que la Sagrada Família és a l'art religiós ».

^{xxiv} « tampoco es un patrimonio para la contemplación per se ».

^{xxv} « no quiero pertenecer a ningún país. Soy un ciudadano del mundo y menos japonés de los arquitectos. »

^{xxvi} « coronada por un cubo de cristal de reminiscencias minimalistas ».

^{xxvii} « la entrada al recinto con los árboles metálicos es perfectamente compatible con la estructura de ladrillo modernista de Casaramona y compatible con el pabellón Mies van der Rohe ».

^{xxviii} « Un dels elements més reeixits del projecte és la integració del pati anglès a cel obert i el vestíbul, ja en el soterrani, separats només per una gran paret de vidre. »

^{xxix} « D'alguna manera, el projecte segueix la línia que va iniciar el Louvre de París i que després han imitat altres grans museus a tot el món : un símbol d'accés a un vestíbul soterrat que dona entrada a totes les dependències del complex. »

^{xxx} « Una fórmula que remite a la pirámide de cristal del Louvre, hecha por otro japonés, el también arquitecto Pei. »

^{xxvi} « Era importante tener dos polos que señalan claramente la entrada y por esto opté por esos árboles artificiales que como objetos destacan en el conjunto y sirven de referencia al visitante. »

^{xxvii} « el árbol saluda a quien llega a Casaramona ».

^{xxviii} « que el espectador contemplará en función de su memoria individual ».

^{xxix} « Es una muestra de la pervivencia de los valores de un patrimonio que, después de haber servido dignamente la función para la que fue concebido, es capaz de convertirse en contenedor cultural que tiene que ver pasar el presente del arte y de la ciencia. »

^{xxx} « se suma al enclave turístico-cultural formado por la Feria de Barcelona, el Museo Nacional de Arte de Cataluña y la Fundación Joan Miró ».

^{xxxi} « El enclave urbanístico no podía ser más significativo : al pie de la montaña de Montjuïc o, lo que es lo mismo, junto al recinto ferial más importante de la ciudad, no lejos de la Fundación Miró y del Museo Nacional de Arte de Cataluña y apartado del núcleo urbano del Raval y, con ello, de instituciones como el MACBA y el Centro de Cultura Contemporánea. »

^{xxxii} « siguen la estela de los beneficios mediáticos producidos por el proceso de “cultura global” ».

CHAPITRE III

LA PROLONGATION :

MUSÉE CENTRE D'ART REINA SOFÍA - MNCARS, MADRID
(JEAN NOUVEL, 2005)

Contrairement à la ponctuation qui agit comme signalisation d'un lieu mais qui peut prendre des formes aussi diverses qu'un élément d'accueil, un vestibule ou encore un toit, répondant à des besoins différents, la prolongation est généralement motivée par un besoin d'agrandissement d'un lieu. La prolongation comme processus communicationnel suppose une continuité de l'existant, matérielle ou idéale, et se matérialise dans des annexes à des édifices principaux sans pour autant que la fonction de ceux-ci change. Ainsi, l'édifice principal demeure le point d'ancrage et de référence à l'ajout architectural, tout en restant ouvert à de futures additions, dans l'idée de cumul.

3.1 LA PROLONGATION : L'EXTENSION DANS LA CONTINUITÉ

Tandis que la ponctuation peut jouer avec un élément contemporain distinct de l'existant en lui conférant une certaine autonomie de langage, la prolongation s'insère de façon subordonnée pour renouveler l'ancien, tout en gardant une cohésion de l'ensemble. L'ajout d'un nouveau segment peut fonctionner de façon indépendante, mais, comme il est relié à l'édifice principal, il constitue une partie du tout. Il est conçu dans un esprit de continuité de l'édifice, même s'il peut adopter un langage architectural très différent de l'existant pour l'actualiser. L'ajout participe *a priori* à un esprit de cumul plutôt que de révision historique ou de dévoilement d'un passé oublié, mais la réception peut orienter autrement l'actualisation.

Ce type d'agrandissement peut s'attacher à des édifices patrimoniaux occupant des fonctions diverses, telles que l'ambassade des Pays-Bas à Rome (Architectenbureau Cepezed, 2007) ou encore les nouveaux bureaux du Conseil municipal de Cork (Ahrends Burton Koralek Architects, 2007). D'autres sites à vocation non culturelle ont aussi été l'objet de prolongation, comme l'hôtel Dolder de Zürich (Foster & Partners, 2008). L'extension de Coop Himmelb(l)au dans le projet de reconversion des anciens réservoirs à gaz en appartements (Gazomètre B, Vienne, 2001) (fig. 3.1) représente également un type de prolongation, par une sorte de panneau s'appuyant en opposition de style sur le cylindre de brique patrimonial, quoiqu'elle le ponctue davantage qu'elle le prolonge. L'extension de la nouvelle bibliothèque de Luckenwalde (FF Architekten, 2009), une ancienne gare reconvertie (fig. 3.2), est elle aussi conçue suivant un contraste apparent.

Ce sont toutefois les extensions de musées créées dans un langage architectural contemporain qui constituent l'illustration la plus fréquente de prolongation d'un édifice patrimonial qui est l'objet du présent chapitre. Cette pratique, qui remonte aux années soixante avec des exemples cités en introduction, s'est multipliée depuis les vingt dernières années. Ces édifices patrimoniaux, pour la plupart convertis à cette nouvelle fonction muséale, avaient, à l'origine, des usages aussi variés que celui d'hôpital ou de palais. Ils se retrouvent toutefois célébrés non pas pour leur ancienne vocation, mais pour leur nouvelle fonction de musée.



Figure 3.1 Gazomètre B, Vienne, Autriche. Coophimmel(b)lau, 2001. Les architectes ont ajouté une structure verticale au cylindre patrimonial, ancien réservoir à gaz, pour y accueillir des logements et des bureaux. (Tiré de *GA document*, 2002, p. 72.)



Figure 3.2 Ancienne gare reconverte en bibliothèque à Luckenwalde, Allemagne. Extension de FF Architekten, 2009. (Tiré de *Arca*, 2009.)

Les exemples d'extensions de musées sont nombreux, allant des États-Unis aux Pays-Bas, en passant par les pays scandinaves : l'aile de l'Art des Amériques du Musée des beaux-arts de Boston³⁹ (Foster & Partners, 2010) ou celle de Michael Graves au Minneapolis Institute of Arts (2006) ; l'extension du Musée du textile Audax de Tilburg (Architectenbureau Cepezed, 2008) ; l'extension du musée Ordrupgaard à Copenhague, Danemark (Zaha Hadid, 2005), ou encore celle du Musée moderne de Malmö en Suède (Tham & Videgård Arkitekter, 2009) (fig. 3.3). Cette tendance est visiblement internationale tout en reproduisant un schéma similaire. L'extension horizontale étant la plus commune, les extensions peuvent aussi se faire à la verticale comme au MoMA (Museum of Modern Art) à New York, où l'influence de la ville et des gratte-ciels se fait sentir.



Figure 3.3 Musée d'art moderne de Malmö en Suède. Tham & Videgård Arkitekter, 2009. (Tiré de <<http://www.architectural-review.com/buildings/moderna-museet-by-tham-and-videgrd-arkitekter-malm-sweden/5218016.article>>, consulté le 7 juillet 2012.)

Par ailleurs, l'extension du musée national Centre d'art Reina Sofía de Madrid (MNCARS) représente un cas intéressant pour explorer en détail cette forme d'actuali-

³⁹ Musée pour lequel I. M. Pei avait déjà créé une aile (West Wing) en 1981.

sation. En effet, il s'agit d'un ancien hôpital⁴⁰ reconverti d'abord en un centre d'art pour ensuite être transformé en musée national avec l'ambition de développer ce dernier, en agrandissant l'espace d'exposition de ses collections pour ainsi faire augmenter les entrées du public. Ce cas, choisi parmi d'autres, sera analysé suivant la structure déployée lors du chapitre précédent. Notons qu'une telle analyse pourrait être appliquée aux différentes extensions mentionnées ci-dessus. Le MNCARS présente la particularité d'être un musée d'État situé dans la capitale du pays, intégré dans un projet urbanistique plus large, ce qui a provoqué des discours idéologiques autant qu'architecturaux autour de sa transformation.

TEMPS 1 : CONTEXTE DE PRODUCTION

3.2 D'HÔPITAL GÉNÉRAL À MUSÉE D'ÉTAT

Installé dans l'ancien Hôpital général de Madrid qui ferma ses portes en 1965, le nouveau Centre d'Art Reina Sofía (CARS) fut ensuite transformé en musée d'État et il adopte alors le nom de musée national Centre d'art Reina Sofía (MNCARS).

Ce musée deviendra un élément important dans le processus de régénération du quartier, tout en se faisant manipuler pour servir les intérêts des partis politiques au pouvoir au long de son existence, soit le Parti populaire (PP) et le Parti socialiste d'Espagne (PSOE).

3.2.1 Un Monument historico-artistique

Le musée national Centre d'art Reina Sofía est situé dans l'ancien Hôpital général de Madrid, un bâtiment construit entre 1758 et 1788, mais qui n'a jamais été achevé

⁴⁰ Les appellations de cet ancien hôpital varient entre l'Hôpital général de Madrid, l'Hôpital provincial de Madrid, ou l'hôpital San Carlos.

puisque sa construction fut interrompue à la mort du roi Charles III. En effet, malgré que le roi Philippe II (1527-1598) initia le projet de centralisation des hôpitaux en un seul édifice en 1556, toute la réforme de Madrid est due à Charles III (surnommé « *el mejor alcalde de Madrid* [le meilleur maire de Madrid] », 1759-1788) et à ses grands travaux de restructuration et d'implantation d'infrastructures dans la ville, dont ceux de l'Hôpital général de Madrid.

Un premier projet d'hôpital pour remplacer celui datant d'un siècle et demi et rendu désuet fut esquissé par Ventura Rodriguez, qui, ayant adopté un style jugé trop pompeux, fut remplacé par José de Hermosilla, qui apporta un style « italien baroquisant » de la fin du XVIII^e siècle, considéré plus monumental que le Palais royal⁴¹. Ce dernier fut à son tour substitué par Francisco Sabatini qui interpréta et modifia les plans en s'inspirant du monastère de l'Escorial (1563) dans un style austère pour répondre aux exigences du mouvement hygiéniste de l'époque. Le projet final fut toutefois interrompu à la mort du roi Charles III, ne laissant de réalisée qu'une des cinq cours intérieures planifiées, la plus monumentale⁴². L'édifice a toujours été considéré comme inachevé, même après des tentatives d'ajustement qui n'ont fait que déséquilibrer les proportions initiales du projet, notamment les ajouts d'ailes et d'un étage supplémentaire au XIX^e siècle.

Le bâtiment vécut au cours de son existence plusieurs étapes d'abandon (notamment pendant la guerre civile de 1936-1939) et de transformations. Nonobstant les modifications de l'édifice pour l'adapter aux nouvelles techniques hospitalières, l'agrandissement en 1948 et des travaux en 1955-1956 n'ont pas réussi à le garder à la pointe des exigences hospitalières du moment. C'est ainsi que l'hôpital fonctionna jusqu'en 1965, pour ensuite déménager à la Cité sanitaire Francisco Franco. La fermeture et le déménagement de l'hôpital provoquèrent une autre période d'abandon de l'édifice, dont l'environnement urbain souffrait parallèlement de dégradation à cause du trafic routier et de la construction en 1968 de l'échangeur appelé *Scalextric*, en référence au circuit routier électrique miniature, et qui constituait le symbole de la modernité de Madrid de ce moment.

⁴¹ Voir Concurso de ideas para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Madrid-España, p. 4. AC-MNCARS, n° en processus d'organisation (5a).

⁴² Pour plus de détails sur toutes les transformations architecturales de cette époque, consulter la thèse de Dolores Muñoz Alonso (2010). Il est à noter que, quoique l'apport de chacun des architectes soit discutable, la paternité du projet est généralement attribuée à Sabatini.

Jusqu'en 1969, deux choix se posaient quant au futur de l'édifice : le détruire ou le conserver. En 1964, un article dans le journal *ABC* (Armiñan, 6 octobre 1964) faisait déjà état d'une « menace du pic », après la construction du nouvel hôpital à la Cité sanitaire, le terrain de l'ancien hôpital étant convoité à cause de sa valeur. On y dénonçait le projet de démolition en qualifiant l'édifice d'« œuvre patrimoniale » et en y écrivant un « éloge » pour se porter à sa défense. En effet, la valeur du terrain intéressait le Conseil de la province de Madrid (*Diputación*) qui voulait y construire des logements et des bureaux. Comme dans le processus de patrimonialisation détaillé par Jean Davallon (2006) et vu au chapitre I, celui-ci fut donc initié par une menace de démolition et une rupture dans son usage, ce qui aida à lui conférer cette valeur symbolique, celle de patrimoine.

Au mois d'août 1968, un article dans le journal *Pueblo*, rédigé par Patricio González de Canales⁴³, exposa l'histoire du lieu pour favoriser sa conservation. Quelques mois plus tard, l'auteur écrivit au directeur général des Beaux-Arts, Florentino Perez Embid, pour empêcher la démolition prévue dès lors que le Conseil de la province de Madrid aurait vendu l'édifice. González argumenta qu'il s'agissait d'un des trois monuments de Philippe II, puis que l'édifice correspondait au projet original et, finalement, qu'il représentait aussi une révolution hospitalière à son époque. Conséquemment, il proposa une procédure de déclaration comme Monument historico-artistique pour empêcher sa vente.

Cette demande fut appuyée par l'Académie royale d'histoire dans un rapport du 12 mars 1969⁴⁴, approuvé lors de la session du 7 mars où l'architecte Fernando Chueca Goitia exposa l'importance de la sauvegarde du bâtiment face à la menace de démolition : « l'histoire de l'édifice est une chose, mais la place de l'édifice dans l'histoire en est une autreⁱ ». En effet, le monument est non seulement déterminant du point de vue architectural, mais aussi pour son importance dans l'histoire de la médecine et en raison des personnes illustres qui ont contribué à cet hôpital. Le rappel à la mémoire hospitalière du lieu est toutefois secondaire et fut rapidement esquissé dans le document présenté. Ce rapport fut suivi de près par celui de l'Académie royale des beaux-arts de San Fernando,

⁴³ L'article, titré « *El hospital general de Madrid* », provient d'une photocopie des Archives centrales de Madrid, sans date exacte ni page du journal.

⁴⁴ *Informe sobre el edificio del hospital general de Madrid*, 7 mars 1969, paru dans le *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tome CLXIV, cahier II. Archives centrales de Madrid, c/87679.

auquel Luis Moya et Luis Menéndez-Pidal contribuèrent et proposèrent une reconversion à des fins culturelles⁴⁵ (par exemple, en centre culturel), ce qui s'intégrerait en continuité avec l'offre existante du Jardin botanique, le musée du Prado, le Musée naval et la Bibliothèque nationale. Nous verrons plus loin à quel point cet argument est intéressant car le facteur de la position sera ensuite au centre des transformations de Jean Nouvel, renforçant l'offre culturelle de la *Paseo del Prado* [Promenade du Prado]⁴⁶ (fig. 3.4).

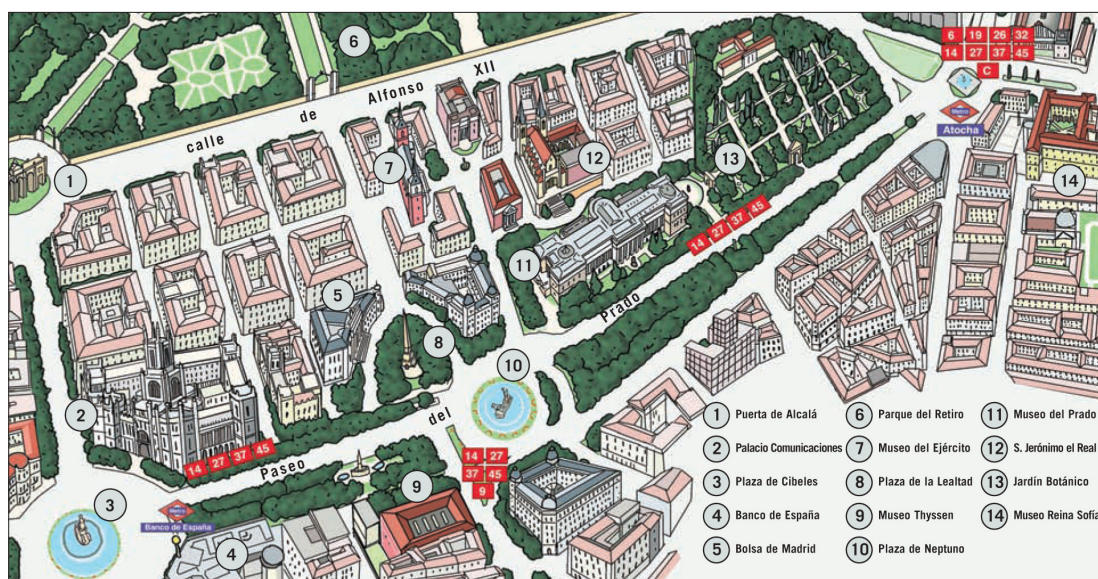


Figure 3.4 Le *Paseo del Prado*, ou Promenade du Prado, est une avenue reliant la place des Cybèles jusqu'à la gare d'Atocha et qui constitue un axe où se retrouvent plusieurs institutions culturelles. (Tiré de <http://www.turismomadrid.es/it/images/guiasespanol/AF_PASEO%20ARTE_BAJA.pdf>, consulté le 4 mai 2012.)

Cependant, le Conseil de la province de Madrid s'opposa à la déclaration patrimoniale pour des raisons économiques et réfuta les arguments de Chueca. Le Conseil commanda un rapport à l'architecte Fernando Moreno Barbera⁴⁷, qui exposa les arguments favorisant sa conservation et ceux penchant pour sa démolition. Selon Moreno Barbera, l'aspect extérieur manque de noblesse, notamment parce que l'ensemble fut inachevé. De plus, Moreno Barbera considère qu'il ne représente pas la monumentalité

⁴⁵ Dès le début des années soixante, des voix s'élèvent presque unanimement pour la conservation de l'hôpital par sa reconversion à des fins culturelles (Cabañas Bravo, 1989, p. 91).

⁴⁶ Axe culturel suivant l'un des boulevards les plus importants de Madrid, qui relie la Plaza de Cibeles à la Porte d'Atocha.

⁴⁷ « Informe sobre la conveniencia de la demolición del edificio ». Proyecto no 539, Hospital Provincial. Fernando Moreno Barbera, arq., 3 mai 1969, 7 p. Archives centrales de Madrid, c/87679.

de l'époque et s'intègre mal dans son environnement, ajoutant du chaos à la Place de l'Empereur Charles Quint. Selon l'auteur, le nom de Sabatini comme un des architectes du lieu lui rajoute une valeur historique, ce qui est toutefois éclipsé par le manque de monumentalité, la carence de valeur urbanistique et les coûts élevés de réhabilitation du lieu et sa difficile reconversion. Le rapport se conclut avec la recommandation de démolir l'édifice, mais en démontant des éléments (les fontaines, les quatre escaliers et trois des façades de la cour intérieure), afin de les conserver pour les intégrer dans un éventuel ensemble urbanistique et architectural.

Finalement, grâce à l'appui de la Direction générale des beaux-arts du ministère de l'Éducation et des Sciences en faveur de la déclaration, le processus sera mis en marche pour se conclure en 1977 ; l'ancien Hôpital provincial de Madrid est déclaré Monument historico-artistique d'intérêt national par décret royal (3531/1977) un an après avoir été acquis par l'État, qui a par la suite confié sa gestion au ministère de la Culture. Le texte de la déclaration justifie « l'existence de suffisamment de valeurs dans l'édifice dont il est mentionné pour mériter la protection nationale, ainsi que la nécessité de préserver ces valeurs des rénovations ou des innovations qui pourraient leur nuire par le biais de cette déclarationⁱⁱ. » Le court texte renvoie aux rapports qui ont mené à la déclaration, que nous avons mentionnés plus tôt. L'ancien Hôpital provincial de Madrid est donc reconnu comme Monument historico-artistique pour sa valeur architecturale et esthétique, grâce à certains éléments de sa structure, mais surtout à l'importance de l'architecte Sabatini. La valeur historique relevée dans sa déclaration est due au rôle de témoin d'une époque de transformations urbaines et de sa place dans l'histoire de la médecine.

3.2.2 Centre d'Art Reina Sofía (CARS)

L'idée de reconvertir l'édifice à des fins culturelles proposée par Luis Moya dans son rapport à l'Académie des beaux-arts de San Fernando suivit son cours à l'arrivée de Joaquín Pérez Villanueva comme directeur général des beaux-arts au ministère de l'Éducation et des Sciences en 1974, qui apporta une attention spéciale au développement d'une politique des beaux-arts. Villanueva développa le projet *La colina de los*

museos [la colline des musées], pour favoriser le regroupement de musées autour du Prado, incluant entre autres l'utilisation de l'Hôpital provincial à des fins culturelles. Cependant, comme aucun projet unitaire ne se dessinait pour la reconversion de l'ancien hôpital, il fut décidé de créer un ensemble pour accueillir divers services culturels et administratifs mal logés ou n'ayant pas trouvé de place ailleurs⁴⁸.

Tout en esquissant un plan sans grande cohérence mais penchant de plus en plus vers la thématique de l'art du XX^e siècle, les travaux de restauration et d'adaptation de l'édifice pour sa reconversion débutèrent en juillet 1980 pour se terminer à son ouverture, en 1986 (fig. 3.5). En 1980, la Direction générale des beaux-arts, après l'achat du bâtiment, en transféra la gestion au ministère de la Culture, qui mandata Antonio Fernández Alba pour sa restauration. Sans destination précise au début de l'intervention, les différentes fonctions de l'édifice furent attribuées à la fin des années quatre-vingt⁴⁹, mais il fut décidé que la majorité de l'édifice serait occupée par les fonds du Musée d'art contemporain (MEAC), qui y seraient transférés.

⁴⁸ Le Musée des reproductions artistiques, le Musée archéologique, le musée du *Pueblo español*, le musée du Théâtre, le Centre d'information et de documentation artistique, l'Institut bibliographique national, le Ballet national et l'Institut de conservation et restauration des œuvres d'art, entre autres (Gámez et Blanco, 1997, p. 37).

⁴⁹ Le Musée des reproductions artistiques au demi sous-sol, le musée du *Pueblo español*, la Bibliothèque des jeunes et le musée Sabatini au rez-de-chaussée, puis la suite du musée du *Pueblo español* ainsi que le Musée ethnologique au premier étage ; le deuxième étage hébergerait le musée du Théâtre et celui du Cinéma, l'étage supérieur la Filmothèque nationale avec salle de projection puis, finalement, au quatrième étage, l'Institut bibliographique et le Dépôt légal (Muñoz Alonso, 2010, p. 549).



Figure 3.5 Reconversion de l'ancien Hôpital général de Madrid en Centre d'art Reina Sofía (CARS). Maquette, 1986 ? (AC-MNCARS n° temporaire 3511.)

La restauration, qui constituait une première phase de récupération de l'édifice avant sa reconversion, se situait à cheval entre les deux thèses opposées de la restauration, car l'édifice était considéré à la fois comme document historique et comme objet architectural sur lequel on pouvait intervenir (Cabañas Bravo, 1989, p. 93). Tout en recevant l'approbation de la presse quotidienne, la restauration fut critiquée par des secteurs professionnels. Oriol Bohigas⁵⁰, par exemple, considérait l'édifice « plus laid que l'Escorial » et dénonçait sa déclaration patrimoniale par les traditionalistes madrilènes (Cabañas Bravo, 1989, p. 94).

Au printemps 1986, le CARS fut inauguré par le gouvernement socialiste comme Centre d'art moderne et contemporain. En 1988, il fut converti en musée national Centre d'art Reina Sofía (MNCARS)⁵¹, et sa collection permanente fut inaugurée en 1992. Auparavant marginalisée dans un endroit à l'écart du centre, la collection

⁵⁰ Personnage important en urbanisme, ayant été directeur de l'École d'architecture de Barcelone jusqu'en 1984, puis directeur des Services de l'urbanisme de la capitale catalane.

⁵¹ Selon le décret royal 535/1988 du 27 mai, le CARS change de statut pour devenir musée d'État (BOE 02-06-1988) à partir des collections du MEAC et des œuvres du XX^e siècle du Musée national du Prado.

du MEAC est désormais centralisée près des autres grands musées. La conversion de l'hôpital en CARS était déjà implantée dans un contexte de revitalisation du quartier, notamment grâce à l'« Opération Atocha » de rénovation et reconstruction de l'ancienne gare et de la zone environnante, ce qui mena aussi au démantèlement du *Scalextric* entre 1985 et 1992 (Gámez et Blanco, 1997, p. 49). Désormais, le MNCARS renforce sa valeur de position en s'intégrant aussi dans l'axe culturel et historique de la Promenade du Prado.

En 1988, les architectes José Luis Íñiguez de Onzoño et Antonio Vázquez de Castro, en collaboration avec l'architecte britannique Ian Ritchie, initièrent les travaux de modernisation de l'édifice pour terminer de l'adapter à ses nouvelles fonctions de musée national, notamment en le dotant d'installations techniques comme la climatisation, la lumière, mais aussi de voies d'accès et de circulation. Malgré que l'équipe d'architectes recherchait l'intervention minimale, ces derniers vont intervenir de façon clairement différenciée de l'existant, notamment en ajoutant des tours transparentes sur la façade, dans lesquelles des ascenseurs facilitent la circulation verticale dans l'édifice (fig. 3.6 et 3.7).



Figure 3.6 Le CARS avant les ajouts des ascenseurs et de l'estrade d'entrée. Celle-ci est située sur la façade principale, où se trouve le bus. Photo de 1986 ? (AC-MNCARS n° temporaire 6824.)



Figure 3.7 Ascenseurs et estrade de l'entrée. José Luis Íñiguez de Onzoño et Antonio Vázquez de Castro, en collaboration avec l'architecte britannique Ian Ritchie, 1988. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Cette solution rappelle les escaliers mécaniques du Centre Pompidou à Paris, dans l'idée de légèreté et de transparence, de même que l'aspect ludique de s'élever pour avoir une vue panoramique sur la ville, d'où le surnom « Sofidou » ou « Sofibourg » en référence à Beaubourg. Cependant, ces ascenseurs n'ont pas toujours été bien acceptés, notamment par celle qui mit en marche le projet de transformation du musée au milieu des années quatre-vingt, l'ancienne consultante du ministre de la Culture, Carmen Giménez (*El País*, 16 octobre 2010), ainsi que par les tenants du conservatisme patrimonial.

Cette intervention répond à deux critères : d'abord fonctionnel, puisque les tours dotent l'édifice de circulation verticale ; puis esthétique et symbolique,

résultant de la nécessité de doter l'édifice d'un nouveau sens au moyen d'une intervention conforme à ses nouvelles fonctions. L'édifice ajoute à sa condition monumentale et historique, mais aussi triste et sévère, une image externe qui exprime le degré de vitalité et d'actualité que suppose son nouvel usageⁱⁱⁱ. (Layuno Rosas, 2004, p. 357)

L'enveloppe externe, grâce à cet élément contemporain, révèle la fonction du lieu, joue comme signal en se greffant à l'existant, ce qui correspond à la fonction de ponctuation telle que développée au chapitre précédent. Cependant, le Reina Sofía ne complète qu'une première phase de sa transformation avec cette ponctuation : « Le musée n'a pas encore généré dans l'ensemble de son contexte urbain une enclave socialement significative, même si l'image que lui a fournie ses ascenseurs, extérieurs et de verre, participe à la consolidation de la reconnaissance de l'édifice dans son usage actuel^{iv} » (Gámez et Blanco, 1997, p. 41). De fait, celle-ci deviendra rapidement secondaire comme suite à l'annexe de Jean Nouvel. Layuna Rosas (2004) soutient toutefois que cette intervention anticipe en quelque sorte certaines clés du projet de Nouvel, que nous verrons dans le Temps 2 de l'actualisation.

3.2.3 Le Reina Sofía et le Prado, bassins d'identités nationales et culturelles

Les musées et les centres d'art en Espagne, tout comme dans le reste du monde, ont acquis un nouveau statut architectural depuis les années soixante-dix en empruntant une variété de langages, allant de nouvelles constructions minimalistes à la récupération d'édifices historiques en passant par l'avant-garde (Layuno Rosas, 2002). Les années quatre-vingt en Espagne sont surtout caractérisées par la récupération d'édifices historiques à des fins culturelles ou pour y héberger les divers services gouvernementaux, mouvement auquel le CARS participe pleinement⁵², tout comme le Prado. Les musées deviennent donc des pièces clés des politiques urbanistiques de récupération de centres historiques en plus de faire partie des objectifs du nouveau régime démocratique de récupération des équipements culturels déficients.

Selon Selma Reuben Holo (1999), le développement des musées en Espagne après le retour de la démocratie a grandement contribué à la reconnaissance individuelle des différentes identités composant le pays. En effet, durant la dictature franquiste, les différentes identités particulières aux régions (dont les langues) furent complètement gommées et homogénéisées au profit d'une identité collective des régions à l'intérieur d'un État uni. Le rétablissement de la démocratie a apporté l'acceptation d'une certaine hétérogénéité, notamment avec le transfert des compétences aux Communautés autonomes et le développement des musées régionaux. Parmi cette hétérogénéité, les musées d'État tiennent le rôle unificateur dans un espace où tous les Espagnols peuvent se retrouver, s'identifier.

Le Reina Sofía, à l'époque de sa création, devint le symbole de l'ouverture de la nouvelle Espagne, rejetant les valeurs franquistes. Privilégiant d'abord une vision de l'art du XXI^e siècle à partir d'un point de vue espagnol, le musée s'ouvrira de plus en plus à des artistes internationaux. En 1992, le Reina Sofía s'affirma en tant qu'institution majeure espagnole avec, d'une part, la constitution de sa collection permanente et, d'autre part, le déménagement au MNCARS du célèbre tableau *Guernica* (Picasso,

⁵² Ces interventions entrent dans le *Plan Integral de Museos* [Plan intégral des musées] du ministère de l'Éducation, Culture et Sport, dans lequel est élaboré le programme de rénovation d'édifices, d'infrastructures et d'amélioration des installations muséographiques.

1939), acquis par ce dernier⁵³. Le *Guernica* constitue encore la pièce maîtresse du musée ; il occupe une salle entière et est entouré des dessins ayant participé à sa création. Le *Guernica* est un élément éminemment politique et sa symbolique est très importante pour les différentes institutions qui le revendiquent depuis son rapatriement⁵⁴. Néanmoins, le MNCARS n'a jamais accepté aucune de ces demandes.

À Madrid, le Reina Sofía et le Prado incarnent deux mentalités différentes et représentent dans leur développement les divisions idéologiques entre les deux principaux partis politiques, le PP (Parti populaire, conservateur) et le PSOE (Parti socialiste d'Espagne). En effet, selon l'ancien directeur du MNCARS, Tomas Llorens (*El País*, 6 octobre 2010), les premières années d'existence du musée furent difficiles car celui-ci fut au cœur de polémiques politiques. Le Prado incarnait le symbole de solidité et de tradition, s'imposant par de nombreux objets de valeur, tandis que le Reina Sofía s'est développé en promouvant le rôle des Espagnols en tant que participants des mouvements créatifs les plus importants du dernier siècle (Reuben Holo, 1999, p. 16).

Dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, le Parti socialiste (1981-1996 ; 2004-2011) s'est retrouvé devant un dilemme concernant la mission du Prado, qui représentait un certain élitisme et l'ancien centralisme franquiste. L'intention de contrebalancer la conservation d'un goût aristocratique de la collection avec une plus grande ouverture du musée s'est manifestée dans une tentative de modernisation du lieu (nouvelle peinture, modernisation de l'air climatisé), ce qui n'a pas davantage attiré le néophyte (Reuben Holo, 1999, p. 29). Des scandales éclatèrent vers 1993-1994 en raison des négligences envers l'édifice (comme des toitures qui coulent), tandis que le Reina Sofía recevait le quadruple du budget de la part du gouvernement, ce dernier encourageant plutôt l'art contemporain que traditionnel : « *The Socialist Party was*

⁵³ Après des procédures longues et compliquées, le *Guernica* fut transféré à partir du Musée d'art moderne de New York (MOMA) au Casón del Buen Retiro du Musée du Prado le 24 octobre 1981, à l'occasion du centenaire de la naissance de Picasso. Cet acte est hautement important et symbolique pour l'Espagne.

⁵⁴ Depuis 1992, le Prado tente de l'emprunter pour des expositions temporaires, sans succès. La dernière tentative remonte au printemps 2010, lorsque Miguel Zugaza voulait faire dialoguer la toile avec une œuvre de Goya et une autre de Velázquez, ce que le Patronat du MNCARS a refusé fermement, prétextant la délicatesse de la toile. Pour d'autres raisons, davantage politiques et identitaires, le PNV (Parti national basque) aimerait le récupérer temporairement dans la ville de Guernica, scène du tragique événement dépeint par Picasso.

more interested in formulating a “with-it” image of Spain by creating institutions than in reformulating the Prado so that it could fit into their agenda » (Reuben Holo, 1999, p. 35). C’est ensuite sous la gestion du PP (1996-2004 ; 2011-...) que le projet d’agrandissement du Prado se mit en branle en 1998 par le choix du projet de l’architecte espagnol de renom, Rafael Moneo, ce qui fut toutefois une épopée médiatique et politique fertile en polémiques (fig. 3.8).



Figure 3.8 Extension du musée du Prado, Madrid, Espagne. Rafael Moneo, 2006. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Le Parti socialiste reçut beaucoup de plaintes quant à l’énorme budget alloué au Reina Sofía et à la confusion dans la mission du musée. De plus, au début, le musée fut critiqué concernant des problèmes muséologiques et muséographiques découlant du manque d’adaptabilité de la structure originale et des lacunes comme l’absence de hall d’entrée et de services d’accueil, un itinéraire chaotique et le manque d’accessibilité rapide aux services auxiliaires comme les toilettes, la bibliothèque, la librairie, etc., ce qui le condamnait à être un « mauvais musée » (Hernández Hernández, 2000). Certains de ces problèmes furent réglés lors des travaux des années quatre-vingt, mais une modification de la structure était nécessaire pour remédier à la situation globale. Plus tard, parallèlement à la décision du Prado d’agrandir ses installations, le MNCARS aussi décida de transformer les siennes.

TEMPS 2 : MATÉRIALISATION DANS DES FORMES

En 1998, le Patronat du musée approuva un projet d'agrandissement afin de séparer les fonctions de la collection permanente de celles de centre d'art, dans l'espoir d'agrandir la collection permanente et de développer ses activités. En effet, la reconversion seulement ne pourrait supporter d'autres activités et services reliés aux nouvelles fonctions désirées, tels que l'accueil de conférences et d'ateliers éducatifs, ou encore la présence d'une boutique et d'une bibliothèque. Ce projet de développement, qui amorce des transformations majeures du lieu, débouchera dans un concours d'agrandissement, ce qui fera passer au second plan la ponctuation des ascenseurs dans les tours de verre pour laisser place à une prolongation en contraste avec l'édifice principal.

3.3 NOUVEAUX BESOINS, NOUVEAUX ESPACES : L'ANNEXE DU MUSÉE

Le 14 avril 1999, un concours international fut convoqué dans le Bulletin officiel de l'État⁵⁵ par le directeur du MNCARS, José Guirao Cabrera (1994-2000), pour doter le musée d'une annexe et ainsi combler les besoins générés par une hausse de la fréquentation et séparer les activités liées au centre culturel. Puisque l'édifice de l'ancien hôpital rassemblait en son sein à la fois les expositions temporaires et permanentes, la bibliothèque, les activités audiovisuelles et éducatives, une annexe était donc nécessaire pour inclure les fonctions de centre d'art⁵⁶. Même si à cette époque le Reina Sofía ne disposait pas de fonds permanents à la hauteur des autres musées internationaux d'art contemporain (Castro, 2001, p. 23), Guirao avait l'intention de remédier à la situation grâce à cette transformation architecturale. L'intervention requise était donc à la fois axée sur des besoins d'espace et de fonction, mais aussi encourageait l'élévation

⁵⁵ BOE n°86, 10 avril 1999, p. 5006.

⁵⁶ On prévoit de nouvelles salles d'expositions temporaires, un auditorium/salle de congrès, une bibliothèque-médiathèque, une cafétéria-restaurant, une salle de protocole, les salles du Patronat, les réserves d'œuvres d'art, le siège des départements administratifs, des installations diverses et les nécessaires véhicules de communication verticale et horizontale entre les deux édifices. Concurso de ideas para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Madrid-España, p. 9. AC-MNCARS, 5a.

du statut du Reina Sofía au même niveau que les grands musées internationaux ayant eu recours à des architectes connus pour leur agrandissement.

Le concours énonçait clairement l'orientation internationale du projet :

Le centre sera, et est déjà, un complexe générateur d'activités et d'offres culturelles pour tout le pays ainsi qu'un récepteur et collaborateur d'initiatives provenant de domaines locaux et internationaux, en s'incorporant au circuit des grands musées et des centres d'art moderne existants dans le monde et en programmant avec ceux-ci des initiatives conjointes⁵⁷.

De plus, le premier des cinq critères de sélection des architectes finalistes visait la reconnaissance nationale ou internationale de l'architecte par des institutions architecturales de prestige. Avant même l'expérience de l'architecte dans ce type de projet, ou encore sa sensibilité aux édifices patrimoniaux, c'est le rayonnement de l'édifice et de l'institution grâce au prestige de l'architecte qui était recherché.

Le 3 juin de cette même année, parmi les quarante-neuf projets acceptés, douze équipes d'architectes furent choisies comme finalistes⁵⁸. L'agence AJN Architectures Jean Nouvel (qui embaucha un chef de projet local, Alberto Medem) fut proclamée gagnante le 24 novembre 1999, tandis que Dominique Perrault et Juan Navarro Baldeweg se partagèrent respectivement les deuxième et troisième prix. Le nouvel édifice fut inauguré en septembre 2005, non sans polémique, même si à l'époque de la présentation du projet un enthousiasme régnait par rapport au fait qu'il s'agissait de « la première commande publique passée par Madrid à un architecte étranger depuis le rétablissement de la démocratie ». Comme la plupart des autres annexes d'équipements éducatifs ou culturels, le bâtiment de Nouvel ne renouvelle pas la fonction du lieu et joue avec la hiérarchie entre les édifices ; Nouvel ne considère pas son annexe comme étant secondaire, mais un appui à l'existant.

⁵⁷ *Concurso de ideas para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) Madrid-España*, p. 5. AC-MNCARS, 5a.

⁵⁸ Les finalistes espagnols étaient Antonio Cruz et Antonio Ortiz, Enric Miralles, Guillermo Vázquez Consuegra, Juan Navarro Baldeweg, Luis Moreno García Mansilla et Emilio Tuñón, Manuel de las Casas et Santiago Calatrava. Les agences étrangères étaient celles de Jean Nouvel, David Chipperfield, Dominique Perrault, Tadao Ando et Zaha M. Hadid.

3.3.1 « À l'ombre du Reina Sofía » : une relation ambiguë à l'édifice Sabatini

Le projet de Jean Nouvel, intitulé « À l'ombre du Reina Sofía », répond au programme par la création de trois volumes de métal et de verre occupant chacun une fonction dominante. Le projet de Nouvel répond donc à la logique de différenciation des usages tout en unissant les trois ailes sous une toiture imposante dont le porte-à-faux, de couleur rouge, atteint 35 mètres (fig. 3.9). Cette couverture d'acier et d'aluminium percée de lucarnes laisse passer la lumière et joue avec des effets de reflets (fig. 3.10), changeant les perspectives du lieu. Disposés en triangle, les volumes forment une cour intérieure. Le volume situé au sud héberge la librairie, la bibliothèque et le centre de documentation ; celui à l'ouest, la cafétéria-restaurant, l'auditorium et les salles de réunion puis, dans le troisième au nord, qui est connecté à l'est à l'édifice existant, sont aménagées l'entrée et les salles d'expositions temporaires (fig. 3.11). Au-dessus de chaque volume se trouvent des bureaux administratifs, qui sont encore majoritairement logés dans l'édifice Sabatini. Des passerelles connectent les trois ailes en hauteur et l'accès aux terrasses, aux étages supérieurs, ajoute un point de vue spécial à la fois sur l'édifice et sur la ville.

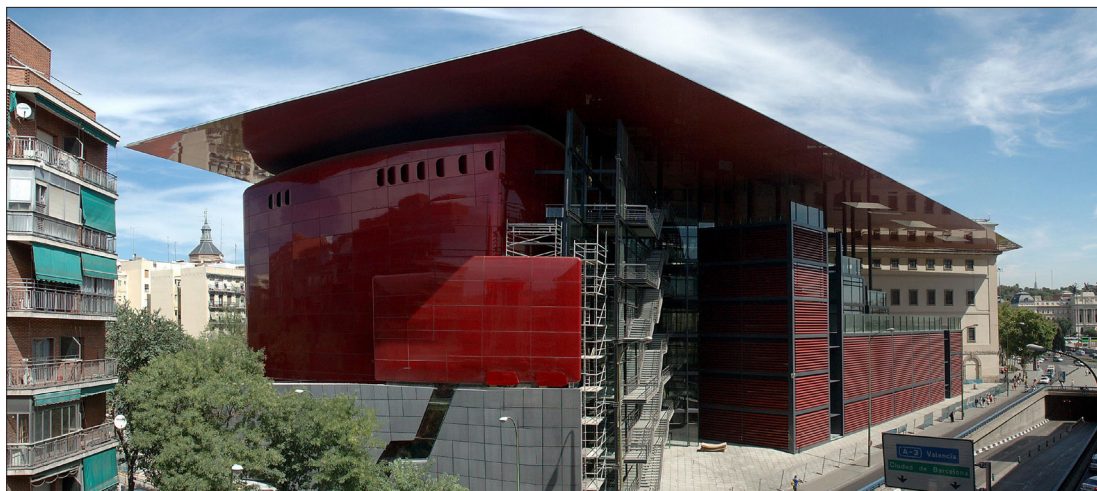


Figure 3.9 Extension du MNCARS vue de la Ronda Atocha. Jean Nouvel, 2005. (AC-MNCARS CD *ampliación*, 2005. Numéro en processus d'organisation.)



Figure 3.10 Vue à partir du haut des terrasses de la cour créée par les trois volumes reliés par une toiture percée. À partir de ce point de vue différent, on remarque le jeu de reflets provoqué par les trous dans les lucarnes. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

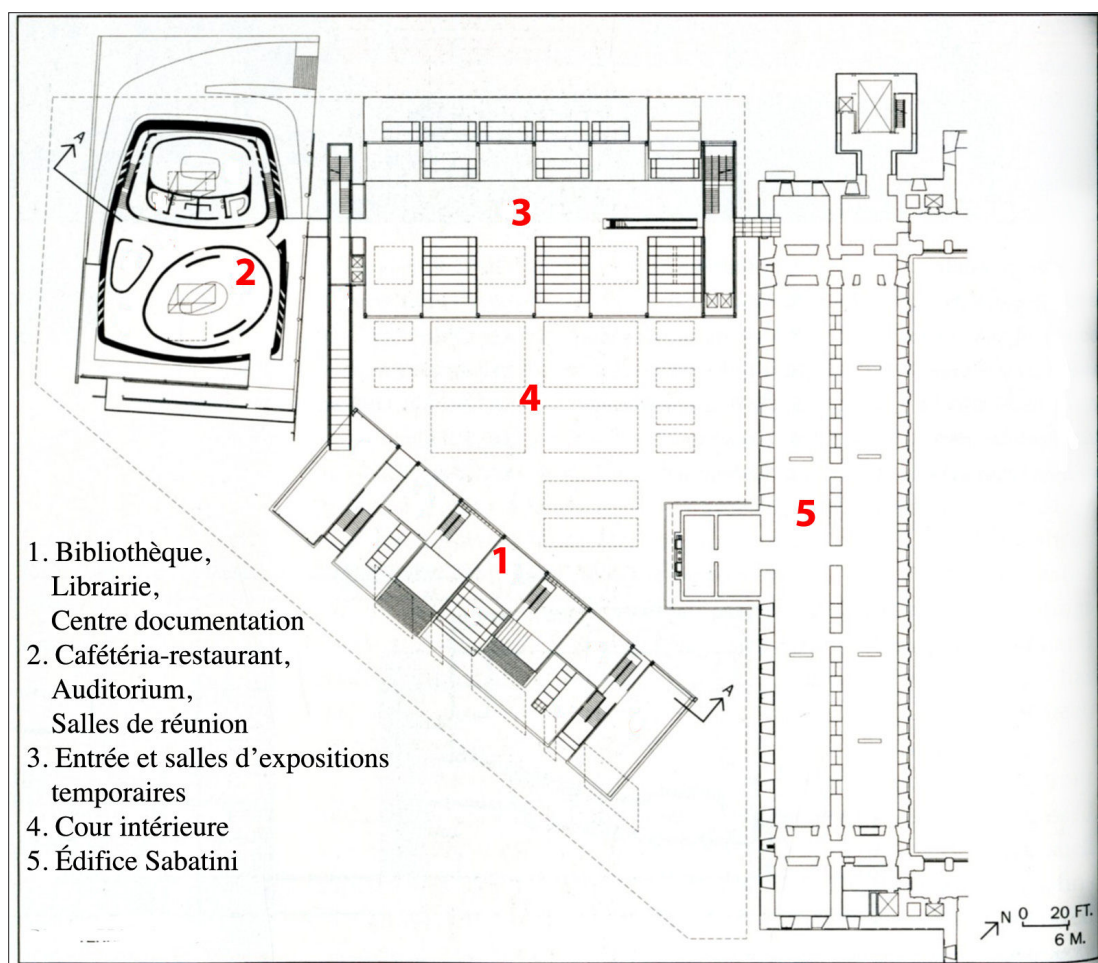


Figure 3.11 Plan des trois volumes composant l'annexe de Jean Nouvel. (Adapté de Cohn, 2009, p. 84.)

Ce modèle correspond à ce que Josep Maria Montaner (2003) appelle « le musée comme *collage* de fragments ». En effet, ces différents pavillons, incarnant des fonctions distinctes, représentent selon Montaner le triomphe de la culture de masse, emblématique de l'implosion du musée qui se consacre à un divertissement populaire, ce qui n'est toutefois pas dans l'ambition déclarée de Jean Nouvel. Il ne s'agit pas d'une simple extension, car Nouvel a voulu créer un « gigantesque cabinet urbain » (*Architecture d'Aujourd'hui (L')*, 2006, p. 18) à côté de l'édifice du XVIII^e siècle, notamment par la formation d'une cour intérieure qui agirait comme place publique, grâce à l'agencement des trois volumes. Par la rupture entre les fonctions des édifices, les matériaux employés et l'imposante stature de l'annexe, Nouvel distingue son annexe de l'existant et l'engage dans un nouveau rapport avec son environnement urbain ainsi qu'avec le

site même : enfin, ce projet rompt avec « son carcan traditionaliste pour redéfinir son architecture institutionnelle et son espace urbain » (García Carbonero, 2001, p. 76-77).

Cependant, le projet initial ayant subi quelques changements hors de la volonté de Nouvel, le résultat est jugé de manière mitigée par les critiques spécialisés, qui le considèrent comme un drôle de géant qui prétend ne pas s'imposer tout en criant sa présence. Les articles spécialisés en architecture se consacrant uniquement à ce projet que nous avons compilés commencent à émerger en 2000 en ce qui concerne la maquette et les plans proposés par Nouvel et culminent en 2006, après l'ouverture du Reina Sofía. Deux thématiques couvrent son projet par rapport à l'actualisation du lieu : les formes et la mémoire du site et les formes engagées dans l'environnement urbain.

3.3.1.1 Formes et mémoire

Au cours de sa carrière, Jean Nouvel est souvent intervenu sur des sites ou des édifices historiques⁵⁹. Celui-ci n'adopte pas une approche historique, mais tente plutôt d'intégrer son architecture dans le contexte actuel avec un langage contemporain : « *As opposed to a lot of architects whom we call historicists, my work deals with the context which is our epoch—what is happening now, our techniques, our materials and what we are able of doing today.* » (« Jean Nouvel », 1996, p. 16) Cependant, on lui a reproché dans le projet du Reina Sofía la grande proximité avec son projet de Lucerne, en Suisse (fig. 3.12), notamment à cause de l'utilisation d'une toiture similaire (Chaslin, 2005, p. 100 ; Garcia-Herrera, 2006, p. 84), ce qui enlève la spécificité du lieu pour reproduire une esthétique qui n'a pas trop d'égard pour le contexte. Pourtant, d'autres auteurs soutiennent l'approche de Jean Nouvel. Sophie Trelcat analyse, dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* (2001), la production d'une « thermodynamique du lieu » dans les projets de Nouvel qui, justement, éviterait la fixation du passé, notamment grâce à

⁵⁹ Entre autres l'Opéra de Lyon (1993) et la reconversion du Gazomètre en logements à Vienne (2001), mais aussi dans les interventions ou extensions liées au domaine muséal, notamment au musée gallo-romain Vésunna de Périgueux (1993), au Carré d'art de Nîmes (1984), au musée Cité Nature en France (2002), au Los Angeles County Museum of Art (LACMA, 2001), ou encore au Carnegie Science Center à Pittsburgh (2001).



Figure 3.12 Centre de culture et de congrès de Lucerne, Suisse. Jean Nouvel, 2000. (Tiré de *El Croquis*, 1998, p. 91.)

la « friction du construit avec son contexte et de la confrontation de l'architecture avec son hors-champ formant les conditions du respect et du renouvellement du génie du lieu » (p. 59). Pour elle, Nouvel se nourrit des alentours et de l'existant pour l'actualiser et éviter la paralysie patrimoniale par la création.

Pour le projet du Reina Sofía, Jean Nouvel précise qu'il a tenté de répondre à la question posée par le concours, c'est-à-dire « Qu'est-ce qui a un sens autour de l'ancien

bâtiment de Francisco Sabatini ? », en redonnant de la valeur à cet édifice (Fort, 29 mai 2001). Comment s’y est-il pris pour valoriser l’édifice tout en restant « à l’ombre » de celui-ci ? Le projet du MNCARS manifeste en bonne partie une volonté de s’intégrer dans l’environnement urbanistique plutôt que de faire des liens avec le passé de l’édifice ou encore de faire valoir ses qualités architecturales, même si le projet jette, pour certains, un regard différent sur l’édifice préexistant.

Jean Nouvel ne veut pas créer de compétition avec l’ancien édifice (*GA Document*, 2006, p. 18), mais pourtant il établit un contraste avec celui-ci. Au départ, le gris de la toiture avait été changé pour une couleur rouille (fig. 3.13) pour rappeler

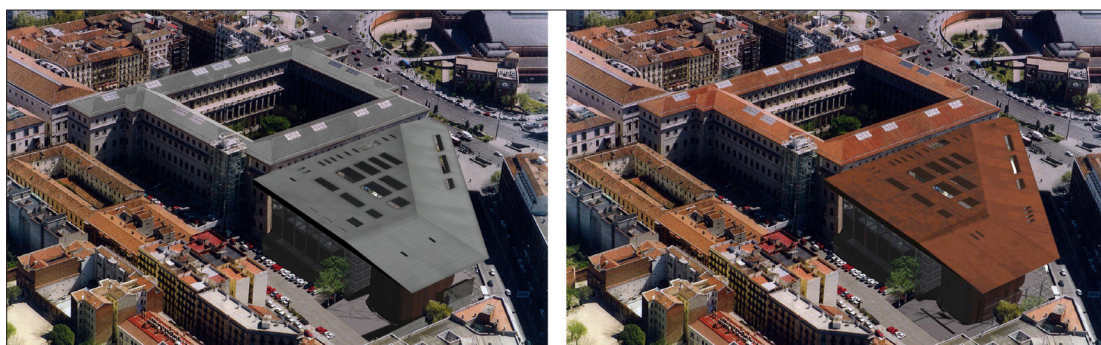


Figure 3.13 Vue à vol d’oiseau de l’extension du MNCARS. Initialement grise dans le projet, la couleur de la toiture a évolué vers le rouille, pour finalement se concrétiser dans le rouge vif. Jean Nouvel, 2005. (MNCARS - images fournies par Dolores Muñoz Alonso.)

la couleur des briques du quartier (*GA Document*, 2006, p. 17), ce qui a ensuite évolué en rouge vif. Le contraste est donc assumé dans les couleurs, mais aussi avec les matériaux qui le constituent ; la vitre et l’acier ne font pas partie des matériaux traditionnels espagnols, comme ceux de l’édifice Sabatini. Le contraste n’est toutefois pas synonyme de rupture, car il aide aussi à créer des liens : « *As in martial arts, Jean Nouvel’s architecture draws its own strength from its opponent’s. This means the roof level draws to a static halt at a distance of one metre from the mother building.* » (Guardigli, 2000, p. 12) En effet, le toit relie la nouvelle structure à l’édifice Sabatini, en laissant toutefois une marge par laquelle traverse la lumière (fig. 3.14). Cette marge permet une distance empêchant le nouvel édifice de se revendiquer comme une continuation de l’édifice existant, tout en lui permettant de s’y greffer en s’y appuyant, comme une sorte d’excroissance. De plus, l’appellation des deux édifices, Nouvel et Sabatini, marquent bien cette différence et les

relie à leur créateur, les rattachant chacun à leur époque et à leur contexte de création.

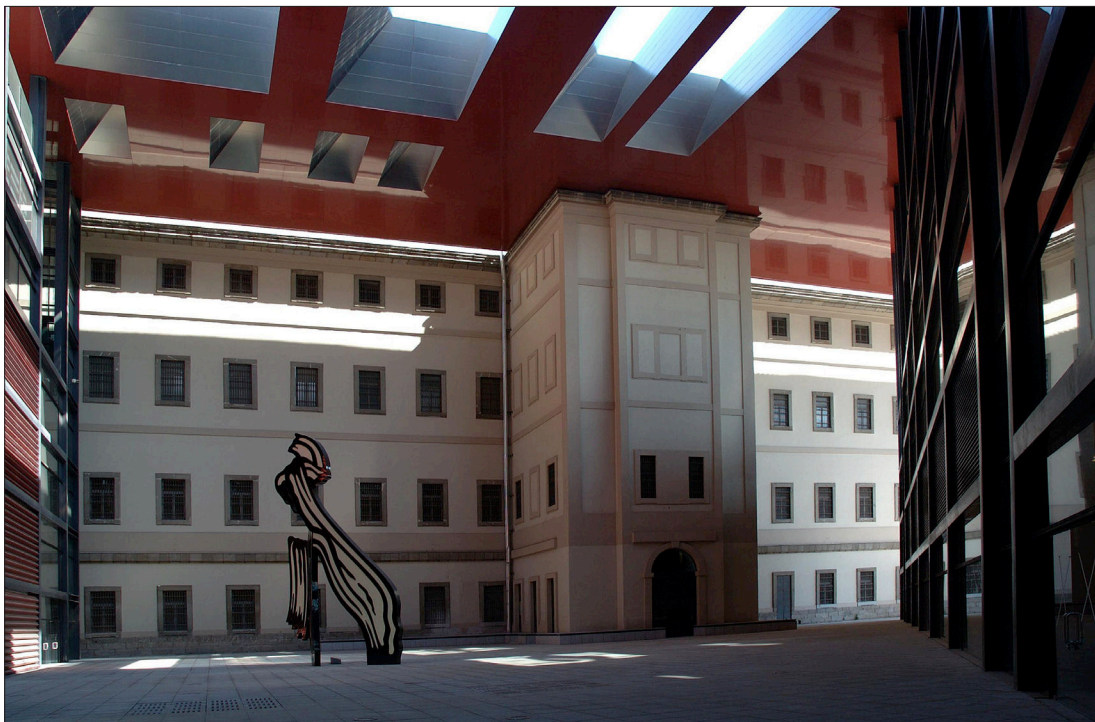


Figure 3.14 Cour intérieure du MNCARS, vue vers l'édifice Sabatini. Le toit relie la nouvelle structure à l'ancienne, en laissant toutefois une marge par laquelle traverse la lumière. (Photo : Ana Müller. AC-MNCARS, CD *ampliación*, 2005.)

Ce rapport entre le nouveau et l'ancien est perçu de façon différente selon la vision que l'on a de l'édifice Sabatini, car pour ceux qui le considéraient dans toute sa noblesse, « l'extension transforme définitivement le bâtiment de Francesco [*sic*] Sabatini en une figure tronquée et morne d'une pesanteur intimidante. » (*Architecture d'Aujourd'hui (L')*, 2006, p. 20) Les jeux de reflets provoqués par la toiture percée permettent en outre une nouvelle lecture de l'édifice Sabatini (*GA Document*, 2006, p. 17). Le passé hospitalier n'est évoqué qu'en une occasion pour critiquer la cour intérieure, fermée et plutôt froide, « *reinterpreting the archetypal form of the old hospital with its secluded cloisters* » (Slessor, 2006, p. 52). Sinon, Nouvel semble faire un clin d'œil aux ascenseurs de Ritchie avec des ascenseurs à l'intérieur d'une cage de verre, donnant accès aux salles de son pavillon (Cohn, 2006) (fig. 3.15). L'annexe de Nouvel, plutôt qu'être « à l'ombre du Reina Sofía », y est plutôt flanquée dans toute son imposante grandeur. Ni la valorisant ni s'y intégrant en douceur, elle existe fortement dans son actualité.



Figure 3.15 Ascenseurs de l'édifice Nouvel. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Si au début, lors de la présentation du projet et de la maquette, on considère que la proposition de Nouvel dialogue avec l'existant sans l'étouffer (*Industria delle costruzioni*, 2000, p. 70) ou qu'enfin, « *after generations of waiting, the buildings have finally met their match* » (Guardigli, 2000, p. 12), on change d'avis lors de sa construction : « *its new entrance can hardly be called unpretentious* » (Shone, 2008), loin de la « *gentle and natural intervention* » proposée par Nouvel (*A+U*, 2006, p. 58). Richard Shone critique la disproportion de l'addition architecturale, qui exagère dans la valeur « choc » et qui manque absolument de subtilité, étant prétentieuse et imposante : « *new nudges up against old with as much tact and dignity as two passengers squashed together on a crowded train* » (Slessor, 2006, p. 52). On n'y parle donc pas ni du passé, ni de la mémoire du lieu, ni d'un rapport dialoguant avec l'édifice Sabatini, mais du fait que la nouvelle forme écrase l'ancienne, lui faisant à son tour de l'ombre.

3.3.1.2 Nouvelle appropriation de l'espace

À l'arrivée de Manuel Borja Vilel à la direction du musée en 2008, son remaniement du plan muséographique a pour conséquence d'abolir la division entre la collection permanente dans l'édifice Sabatini et les expositions temporaires de l'édifice Nouvel, ce dernier accueillant désormais une partie de la collection permanente. Ce remaniement constitue donc une déviation du projet original, signe qu'un projet architectural ne peut rester collé aux exigences initiales, car celles-ci évoluent avec le temps, les besoins et les décideurs. Certains autres besoins ont pris du temps à être comblés, comme le déménagement des bureaux de la Direction des arts plastiques, du Département des communications, des programmes culturels et du Centre de documentation⁶⁰, qui ne s'est finalement fait qu'en 2008.

Mais en plus de proposer des usages fonctionnels, la nouvelle architecture a permis une réappropriation des lieux, soit par des artistes, soit par la tenue d'événements culturels ou autres. En 2005, le jeu éducatif *Reflejos* [Reflets] avait pour objectif

⁶⁰ À l'été 2011, le Centre de documentation et d'archives était encore en train de s'organiser, entre la bibliothèque et le dernier étage de l'édifice Sabatini.

de faire découvrir l'édifice de Nouvel à travers divers obstacles permettant d'expé-
ri-
menter le contenu du musée et de parcourir les différents édifices, tout en reprenant
le thème du projet de Nouvel : « Interprète les transparences. Explore l'architecture.
Profite des ombres. Découvre la lumière^{vi}. » (fig. 3.16) À partir d'un parcours semé
d'obstacles sous forme d'énigmes, l'enfant explorait le bâtiment de Nouvel autant dans
son contenu que dans l'espace architectural. Ce projet a été le seul jeu éducatif du
Reina Sofía explorant l'espace après sa construction et ce fut une initiative temporaire,
au contraire du CaixaForum qui continue à valoriser son espace de cette façon.



Figure 3.16 Dépliant du jeu de piste *Reflejos* [Reflets], 2005. (AC-MNCARS n°1349.)

L'addition de Nouvel a aussi accueilli des œuvres d'art qui ont investi différents espaces des volumes architecturaux. Par exemple, dans la cour intérieure, quelques arbres devaient occuper l'espace pour créer un microcosme urbain, une sorte de *piazza* pouvant se référer au cloître de l'ancien hôpital (Calderón, 25 novembre 1999) ; ce projet n'étant pas possible, probablement à cause de la hauteur limitée par la toiture, c'est finalement l'installation d'une sculpture de Lichtenstein (*Brushstroke*, 1996) (fig. 3.17)



Figure 3.17 *Brushstroke*. Roy Lichtenstein, 1996. La sculpture remplit un peu le vide de la cour, agissant comme point d'ancrage pour les visiteurs, tout en annonçant la fonction du lieu d'exposition d'art contemporain. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

qui a pris le rôle de pilier décorateur, sorte d’ancrage pour le visiteur dans un espace finalement vide et inhospitalier. Cette cour accueille aussi des événements ponctuels, comme la *Nuit blanche* (Peter Campus y avait exposé ses œuvres en 2007) ou encore le festival de musique *Hypersound*. Les terrasses ont été utilisées comme lieu d’exposition pour des artistes comme Andreas Fogarasi qui, dans *La ciudad de color / Vasarely Go Home* (2011-2012), utilisa l’espace de manière critique, notamment en installant une série de panneaux construits dans le même marbre blanc que le sol de l’*édifice Sabatini pour en faire à la fois des sculptures et des structures d’exposition*. D’autres sculptures d’artistes tels que James Lee Byars et Per Barclay ont été exposées sur les terrasses de l’*Édifice Nouvel* pour transformer la signification du lieu, par exemple la récente acquisition de Miralda, *Wheat & Steack* (1981) ; de lieu panoramique à lieu de détente, ces espaces deviennent lieu d’exposition et de contemplation (fig. 3.18).

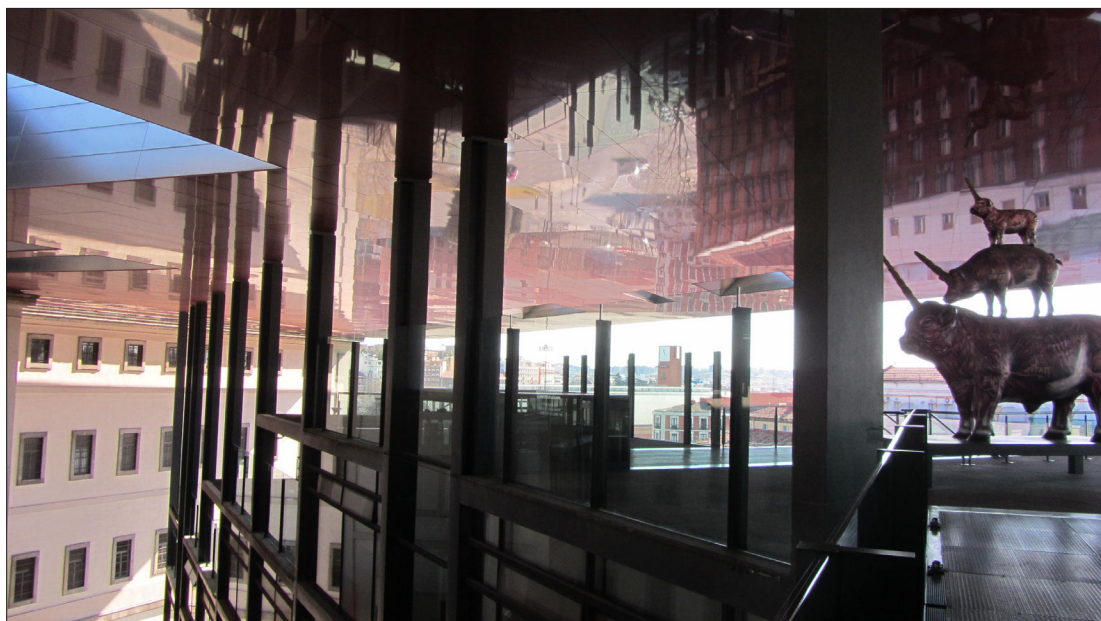


Figure 3.18 *Wheat & Steack*. Miralda, 1981. Les sculptures sur les terrasses ajoutent à cet espace une dimension contemplative et artistique. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Un artiste a toutefois poussé l’investissement des lieux à deux reprises, en commentant son architecture, son histoire et en réfléchissant sur les liens entre l’espace, l’art et la mémoire. Antoni Muntadas exposa une vidéo en 1988 appelée *Híbridos* [Hybrides], dans laquelle il évoquait une métaphore sur l’évolution des lieux en s’appuyant sur le changement d’usage. Cette réflexion sur les usages, les changements et les transformations renvoyait notamment à celle d’hôpital, par exemple en mettant en évidence

dans la vidéo une chaise, en référence aux salles d'attentes ; pour aborder la conversion du musée, Muntadas filma des éléments rencontrés dans le musée, comme un extincteur d'incendie.

Du 23 novembre 2011 au 26 mars 2012, une installation vidéo intitulée *Situación 2011* [Situation 2011] reprenait l'intention d'investir l'espace à la fois comme support et comme contenu de l'œuvre. Cette fois, Muntadas se concentrait sur les transformations de Jean Nouvel sous forme d'entrevues avec les acteurs clés : les architectes de l'extension, Jean Nouvel et Albert Medem ; les différents directeurs du MNCARS, Manuel Borja Villal (2008-...), Ana Martínez de Aguilar (2004-2007) et José Guirao (1994-2000) ; l'ancienne architecte du Reina Sofía, Maria Dolores Muñoz (2000-2009) ; l'architecte et professeur Juan Herreros ; l'architecte et secrétaire du jury de sélection du concours d'agrandissement du MNCARS, Luis Enguita Mayo ; Miguel Sal, qui s'est occupé de la signalisation du MNCARS ; et, finalement, Matías Amarilla, un garde de sécurité. Sur les quatre étages qui communiquent entre l'édifice Nouvel et l'édifice Sabatini, une vidéo différente était présentée, d'une durée variant entre huit et dix-sept minutes. Comme l'espace de projection à chaque étage en est un de passage (fig. 3.19), les gens qui visitaient le musée transitaient par ce corridor sans prendre conscience de la vidéo et le bruit du transit nuisait à la bonne compréhension des vidéos qui n'étaient pas sous-titrées.



Figure 3.19 Les espaces de diffusion de la vidéo *Situación 2011* de Muntadas, 2011, sont situés dans les endroits de passage, entre l'ascenseur, les escaliers et les transitions entre les deux édifices. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

L'étage 0 projetait les commentaires autour du programme de l'agrandissement, davantage du point de vue de l'institution ; le discours véhiculé était celui d'une institution en crise qui a besoin de se redéfinir par une nouvelle résolution architecturale de ses fonctions, pas seulement grâce à un contenant spectaculaire comme au Guggenheim de Bilbao. Borja y défendait son point de vue d'avoir mélangé les usages *a posteriori*, chose qui n'était pas prévue au départ, en argumentant que cette complexité était bénéfique au musée, ce que Jean Nouvel appuyait en soulevant la nature évolutive de l'architecture et de l'adaptation du projet par rapport à une vision vivante, en mouvance.

À l'étage 1, la vidéo présentait le discours autour de la narrativité du lieu, dont la transformation est passée aux mains de trois directeurs, rendant la continuité fragile dans la mission et dans la cohérence du programme. Tandis qu'Aguilar était très critique par rapport à cet aspect, Borja jugeait ces changements importants et intéressants. L'étage supérieur traitait de l'architecture et de la signalisation, qui est très problématique car confuse, selon Muñoz, Sal et Aguilar. Borja, quant à lui, défendait l'approche de Nouvel qui envisageait le musée dans une typologie urbaine et considérait donc que la signalisation devrait référer au concept de la ville plutôt qu'à celui du musée. La circulation étant difficile à cause de la cour intérieure de l'édifice Sabatini qui force les visiteurs à faire de nombreux détours pour tenter de rejoindre l'édifice Nouvel, les ascenseurs n'ont réglé le problème qu'en partie. Borja, lui, soutenait qu'il faut s'y perdre, comme on découvre un quartier en déambulant de façon un peu aléatoire.

Finalement, l'étage 4 traitait du problème de la cour intérieure (qui n'est toujours pas résolu). Beaucoup plus critique, cette vidéo montrait les failles, dont le manque de luminosité, le bruit empêchant la tenue d'activités, l'aspect transitionnel et froid avec une couverture qui en modifie le caractère. Aguilar proposait de changer le concept de *piazza* (place), car il s'agit plutôt d'une zone de distribution de l'espace et de transition.

Cette vidéo critique exploite à la fois le projet architectural et son fonctionnement par les gens directement impliqués dans le lieu et dans le projet, tout en plaçant le lieu même au centre du discours. Les corridors choisis comme lieux d'exposition ne font que renforcer le discours des gens interviewés, d'autant plus que le visiteur est lui-même en transition entre les deux édifices, explorant les lieux où s'y perdant pour aller voir telle ou telle œuvre en particulier.

3.3.2 Un micro-quartier dans un environnement en mouvement

Le projet de Nouvel entretient une relation particulière avec l'environnement urbain plutôt que de se concentrer sur le prolongement de l'édifice existant : « inversant le réflexe implicite de l'extension (le musée gagnant sur la ville), Nouvel a préféré retraire un morceau de la ville (la ville offrant un de ses sites au musée) plutôt que d'opérer une greffe délicate sur le bâtiment préexistant » (Trelcat, 2001, p. 80). Située face à la gare d'Atocha et du très fréquenté boulevard du même nom, l'annexe devait se replier vers l'intérieur au lieu de faire des liens vers l'environnement plutôt hostile d'Atocha afin de créer une sorte de havre favorable au visiteur, un « atrium métropolitain » (*Architecture d'Aujourd'hui (L')*, 2006, p. 18) :

a genuine bouleversement [...], where an attempt has been made to bring about a détournement or diversion of all aesthetic and ideological values in the transition from the traditional ambiance of the museum [...] to the ostentation of the expressways and traffic of the metropolitan environment (Lotus International, 2008, p. 14).

Les terrasses du haut des volumes de l'édifice Jean Nouvel proposent un pont intéressant entre le musée et la ville (fig. 3.20). Point de vue différent sur le panorama d'où on peut aussi remarquer le lien entre la couleur des toitures en tuile de Madrid et le rouge brique utilisé par Nouvel (Deligny, 2006, p. 120) ; les terrasses également permettent d'observer l'intervention de Nouvel d'un angle différent, beaucoup plus léger et ouvert qu'à partir d'en bas, ce qui permet de l'apprécier davantage. Elles sont aussi l'occasion, comme nous l'avons vu plus tôt, d'accueillir des expositions temporaires œuvres d'art, ainsi que des réceptions et des événements.



Figure 3.20 Vue d'une des terrasses du MNCARS. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

Cependant, si, pour Nouvel, « *in order to grow, the museum has created a wing: [...] a protecting, amicable wing that signals to the visitor that it is keeping a watchful eye on him* » (A+U, 2006, qui a adapté de l'argumentation de Nouvel pour répondre au concours), c'est le contraire qui se produit selon Richard Shone (2008), pour qui l'espace vide crée une impression inhospitalière et oppressive, « *dwarfing its visitors, who indeed seem to prefer to enter and leave as they used to, on the Calle de Santa Isabel* ». En effet, il semble y avoir une division entre l'entrée plus monumentale, construite dans les années quatre-vingt avec l'estrade devant une place ouverte, et celle de l'édifice Jean Nouvel, collée sur la rue très passante et où le visiteur se sent submergé par les hauteurs des murs qui l'entourent et la froideur de l'espace vacant. En fait, l'élimination des arbres du projet initial contribue au fait que la cour ne se lise plus comme une place publique. De plus, comme des grilles empêchent son accès lors de la fermeture du musée et de ses services, il n'est pas possible de s'approprier cet espace hors du contexte institutionnel.

Jean Nouvel voulait, avec son annexe, avoir un impact sur le quartier, sans quoi il ne considérerait pas son intervention comme réussie : « *The inscription of all contemporary architecture into a pre-existing built site will only be successful if it contributes to the enhancement of the neighbourhood that is around it, and if in return, it enhances*

its more immediate surroundings. » (A+U, 2006, p. 58) Cependant, si la reconversion du CARS a aidé à revitaliser son contexte urbain, l'annexe de Nouvel n'a pas eu le même succès, car sa création était liée de près au développement du projet de la *Paseo del Arte* [Promenade de l'art]⁶¹, projet qui ne s'est pas rendu à terme à cause du manque de financement.

En effet, le Prado, le MNCARS et le musée Thyssen-Bornemisza se retrouvent liés symboliquement et physiquement dans ce qu'on a appelé d'abord « le Triangle d'Art », espace qui s'est consolidé avec un accord signé entre les trois musées pour s'intégrer dans la *Paseo del Arte* en 1994. Cet axe culturel, qui réunit trois des édifices ayant fait partie de la grande opération urbanistique de Charles III pour doter Madrid de bâtiments monumentaux⁶², a été réaménagé par Álvaro Siza et Juan Miguel Hernández de León. Les trois musées allaient subir chacun un agrandissement d'un architecte de renom, ce qui contribua à faire du projet du *Paseo del Arte* un véhicule de marketing local et de rayonner à l'étranger en présentant la densité culturelle de la capitale espagnole.

Au départ, le projet de la *Paseo del Arte* prévoyait rendre piétonnier l'espace devant l'aile de la bibliothèque du MNCARS, ce qui aurait changé à la fois la perspective d'approche du bâtiment et la sensation opprimante du trafic constant, même à l'intérieur de la cour. L'utilisation de miroirs et de reflets augmente cette sensation, car non seulement le bruit des automobiles résonne dans la cour, mais les voitures et leur mouvement se voient constamment sur la couverture rouge, empêchant la sensation de paix voulue au départ. Le projet de Nouvel, qui comptait sur l'accomplissement de cette piétonisation, a donc aussi été touché par la crise économique qui a immobilisé de nombreux projets ; pour cette raison, la pente du trottoir sur Ronda de Atocha, donnant sur l'entrée de l'édifice Nouvel, est un peu abrupte et donne une sensation d'écrasement lorsqu'on longe le musée en se promenant dans la rue, car elle devait s'intégrer dans la zone piétonne plus large plutôt que de longer le trafic routier. Entre la sensation de repli voulu par la cour intérieure et le souci d'intégration dans le contexte urbain, la

⁶¹ La proposition de candidature de Madrid au Jeux olympique de 2012, finalement perdue aux mains de Londres, avait donné l'impulsion nécessaire aux transformations urbanistiques, qui n'ont toutefois pas pu être menées à bien.

⁶² Le CaixaForum, situé près du MNCARS, a visiblement un impact sur cet axe sans toutefois être reconnue dans la Promenade de l'art. Ancienne centrale électrique, l'édifice fut transformé par la firme suisse Herzog & de Meuron.

Promenade de l'art, contexte urbanistique du MNCARS, joue donc un rôle important dans le projet de l'agrandissement.

TEMPS 3 : EFFETS SUR LES DESTINATAIRES

Les liens créés par les formes entre la mémoire et l'environnement physique du lieu, s'ils ont été critiqués par des experts, ont un autre impact lorsqu'on en fait la revue de presse. Dans la presse quotidienne, de nouveaux enjeux se dégagent autour de l'intervention de Nouvel, ce qui contribue à constituer une nouvelle image du lieu et à développer l'actualisation provoquée par l'intervention architecturale. On relève notamment les implications politiques de cette transformation et le personnage Jean Nouvel prend de l'importance dans le projet, à cause de sa parole publique et de l'image qu'il projette. Les rubriques couvrant la revue de presse sont semblables à celles du CaixaForum de Barcelone du chapitre précédent, mais elles sont adaptées aux éléments qui ressortent davantage ici : la vision de l'architecte, la réception de la nouvelle architecture, la façon dont le nouveau s'engage envers l'ancien et, finalement, la contribution du musée transformé à une nouvelle image de la ville, son intégration dans un réseau culturel et sa récupération politique.

3.4 RÉCEPTION DES MÉDIAS

La revue de presse médiatique commence le 15 avril 1999, au lendemain de la présentation de la convocation du concours architectural pour l'agrandissement du MNCARS par le secrétaire d'État à la culture, le président du Patronat du musée et son directeur, et se termine le 29 octobre 2011, avec une très bonne critique sur l'acoustique de l'auditorium. La centaine d'articles compilés proviennent de journaux régionaux, nationaux et internationaux, ainsi que de diverses agences de presses⁶³. Ces articles

⁶³ Nota : Les articles ont été extraits de bases de données ou des Archives centrales du MNCARS (AC-MNCARS, n° 1462/3 et 1481/1) ainsi que d'une recherche en ligne sur les sites des différents journaux, ce qui explique que certains articles n'ont pas de numéro de page.

sont regroupés autour des conférences de presse ou convocations médiatiques en relation avec l'agrandissement de Nouvel. Par exemple, la conférence de presse présentant le concours le 14 avril, l'annonce des douze finalistes choisis le 3 juin et celle du gagnant le 24 novembre couvrent l'année 1999. C'est la présentation du projet final de Jean Nouvel qui retient l'attention le 29 mai 2001, puis le début officiel des travaux le 24 janvier de l'année suivante. Les deux pré-inaugurations des salles temporaires à l'été 2004 suscitent la colère de Jean Nouvel, car la construction ne s'achève qu'en 2005. Le 23 septembre 2005, une dernière conférence de presse de Jean Nouvel prépare l'ouverture du musée en compagnie du roi et de la reine qui aura lieu deux jours plus tard. Sinon, d'autres événements retiennent l'attention des médias, surtout des critiques par rapport au budget alloué, aux failles techniques, ou des protestations à propos des matériaux utilisés ou encore liées à la gestion du musée ou aux vols et disparitions d'œuvres et à des dommages causés à ces dernières.

3.4.1 « L'enfant terrible de l'architecture »

Lors du dévoilement des douze finalistes au concours de l'agrandissement du Reina Sofía, le nom de Jean Nouvel ne suscite pas spécialement d'attention dans la presse. Sans être contesté, il est tout simplement ignoré, au profit des architectes espagnols ou encore de Tadao Ando et de l'autre Français retenu, Dominique Perrault. Cependant, à partir de l'annonce du gagnant le 24 novembre 1999, les journalistes s'intéressent à l'architecte et à l'homme, tout en lui laissant un considérable espace médiatique, qu'il utilise volontiers.

Le ministre de l'Éducation et de la Culture, Mariano Rajoy, annonce fièrement le gagnant en le qualifiant non seulement de personne de « prestige reconnu dans le panorama international^{vii} » (EFE, 24 novembre 1999a), mais aussi d'« un des professionnels les plus innovateurs sur la scène internationale^{viii} » (Sierra, 25 novembre 1999).

Cette importance de l'architecte à l'échelle mondiale est une fierté pour Madrid, comme un trophée, et lui permet de se comparer avec d'autres capitales telles que

Paris ou même de se « rattraper par rapport à Barcelone⁶⁴. Un journaliste ose même une comparaison avec Rafael Moneo (prix Pritzker 1996), une référence en Espagne : « il pourrait être qualifié de “Moneo espagnol” grâce à sa projection internationale^{ix} » (Trasobares, 25 novembre 1999). Mais Jean Nouvel, outre sa notoriété internationale, incarne son propre personnage, avec des habits typiques et une stature imposante. Toutefois, un seul article relève cet aspect physique de l’architecte lors de sa conférence de presse sur le terrain vacant où les travaux allaient être lancés : vêtu « de noir rigoureux et avec cette présence si puissante qu’il projette^x » (Pulido, 25 janvier 2002). De plus, il est curieux que son surnom, « l’enfant terrible de l’architecture », n’ait été utilisé que dans un seul article (EFE, 16 septembre 2002).

L’origine de Nouvel fut sujette à quelques critiques. Par exemple, l’architecte Ánton Capitel, qui fut membre du jury de sélection, était d’abord enthousiaste au projet de Nouvel lors de l’annonce de son premier prix car, selon lui, le projet réconciliait une zone dure de la ville, tout en reconnaissant qu’il s’agissait de la solution la plus ambitieuse et risquée (Samaniego, 25 novembre 1999). Quatre mois plus tard, Capitel revient sur ses paroles lors d’une réunion d’experts rassemblés au Collège Officiel des Architectes de Madrid pour parler des douze projets sélectionnés. Capitel regrette ce choix, qu’il affirme stratégique pour bloquer le projet de Perrault. Selon lui, « le choix d’un étranger pour réaliser le projet est une erreur, considérant le bon moment que traverse l’architecture espagnole^{xi} » (EFE, 25 mars 2000). Capitel revient une autre fois sur ses propos à l’occasion de l’inauguration partielle du nouvel édifice en 2004 (à l’ouverture des salles temporaires), louangeant la réalisation qui n’a pas dévié de la solide maquette présentée ainsi que l’organisation de l’espace libre par la cour intérieure, qui lui confère une unité et se relie à la corniche de l’édifice de Sabatini (García-Abril, 24 juin 2004, p. 30). Il conclut en qualifiant l’image du nouveau musée comme presque trop française, comme une réminiscence du Pompidou, ce qu’il ne considère pas comme quelque chose de négatif.

Nouvel n’est certes pas un architecte qui se fait discret dans les médias. Depuis le dévoilement de son projet à la presse, il le défend énergétiquement, en reprenant les

⁶⁴ La compétition latente entre les deux villes n’est toutefois pas exposée dans les médias en ce qui concerne l’architecture à ce moment ; mais, en 1999, grâce à l’impulsion donnée par les Jeux olympiques de 1992, Barcelone comptait déjà de nombreuses interventions signées d’architectes prestigieux et reconnus internationalement.

principaux points abordés dans le mémoire qui accompagnait sa soumission de projet au concours, arguments qui sont ensuite relayés par la presse : l'idée de « l'ombre du Reina Sofía », du micro-quartier dans la place publique formée par les trois volumes couverts par la toiture unificatrice, du caractère novateur de son travail à l'aide des matériaux qui rompent avec l'architecture traditionnelle de Madrid, de l'usage de la lumière et de sa conception de l'urbain. Ces éléments sont repris à chaque conférence de presse qu'il donne⁶⁵.

Cependant, il existe quelques contradictions entre son discours et la réalisation. Par exemple, dans son mémoire, Nouvel proposait une intervention « douce et naturelle », ce qu'il réaffirme en entrevue : « mon projet n'offre pas de spectacle choquant^{xii} » (Serena, 25 novembre 1999). Pourtant, dans une autre entrevue, il ne nie pas qu'il s'agit d'un édifice spectacle tel que le décrit le journaliste Vicente Verdú (26 décembre 1999) ; selon Nouvel, il a toujours cherché une valeur d'« attractivité » dans ses édifices et il croit que celui-ci peut fonctionner comme édifice spectacle pour les visiteurs et les Madrilènes. Même si Nouvel affirme « qu'il ne s'agit pas d'un projet radical^{xiii} » (Calderón, 25 novembre 1999), il espère changer l'image publique du musée, ce que le titre de l'article annonce : « Jean Nouvel changera radicalement l'image du Reina Sofía avec de l'acier et de la vitre^{xiv}. » Le titre de l'article fait un lien avec une intervention marquée pour transformer de façon radicale l'image du musée ; c'est ce que fait l'architecture spectacle, qui agit comme une vitrine en jouant sur des formes impressionnantes.

Tout en ne voulant pas écraser l'édifice de Sabatini, Nouvel veut construire un édifice important. En comparant son projet aux saintes chapelles des palais de justice qui, n'étant pas les plus volumineuses, sont toutefois importantes dans l'ensemble, Jean Nouvel indique que, même « s'il construisait une "annexe", son projet n'était pas "secondaire" » (Fort, 29 mai 2001). En fait, dans la conférence de presse suivant sa rencontre avec le jury le 22 décembre 1999, Nouvel défend la valorisation mutuelle des lieux et le caractère intégrateur et complémentaire de son intervention (EFE, 22 décembre 1999).

⁶⁵ Par exemple, celles où il reçoit son prix, où il présente son projet, où il commence les travaux ou encore où il inaugure l'édifice.

Jean Nouvel reprend son titre de projet avec la thématique de l'« ombre », mais affine cependant son argumentation liée au rapport de son architecture avec l'ancienne : « Ce projet essaie d'être complémentaire à l'architecture civile du XVII^e siècle, un édifice fermé, avec une énorme prestance, qui protège l'espace intérieur d'un jardin, au sein de l'histoire madrilène^{xv}. » (Cité dans Samaniego, 24 septembre 2005) Il considère le bâtiment final comme la somme des deux et réaffirme son intégration dans la ville par le traitement d'un de ses fragments et le caractère urbain du musée.

Le directeur du musée, José Guirao, l'appuie en qualifiant son projet de « léger » « pour ne pas cannibaliser l'ancienne construction^{xvi} » (Trasobares, 25 novembre 1999). C'était en effet un des critères prévus lors du lancement du concours, un édifice contemporain mais sans trop d'impact : on veut « rénover l'image de l'institution par l'entremise de langages architectoniques contemporains et en même temps respecter le caractère monumental de l'édifice existant^{xvii} » (Guirao, cité dans Calderón, 15 avril 1999). Nous verrons que l'intention de Nouvel n'a toutefois pas été reçue de cette façon dans les médias, tout comme dans certains articles spécialisés en architecture.

3.4.2 Le « géant »

Lors de la présentation du projet gagnant de Nouvel le 24 septembre 1999, les journalistes étaient assez enthousiastes à propos de la proposition, la qualifiant de « moderne », d'« innovatrice » et de la plus « osée » des autres propositions, en rapportant les commentaires des membres du jury (Pulido, 25 novembre 1999, p. 48). Cependant, comme dans la presse spécialisée mentionnée auparavant, de nombreux architectes lui reprochent la trop grande similitude avec le projet du Centre des congrès de Lucerne en Suisse, en raison de la reprise par Nouvel de l'idée du toit perforé pour créer la place intérieure à Madrid. Nouvel se défend toutefois dans une entrevue où il pose les deux interventions presque comme contraires, en disant que chacune répond à la « poésie de la situation » et qu'elles ne sont pas interchangeables (Verdù, 26 décembre 1999). Il renchérit en affirmant dans une autre entrevue qu'il s'agit « d'un projet ultra-spécifique qui répond à une situation unique : je n'aime pas la modélisation culturelle. Je ne crois pas que cet édifice donne lieu à des extrapolations : c'est un exemple d'architecture assez unique^{xviii}. » (Pulido, 25 janvier 2002)

L'enthousiasme général se calmera au fil des ans, jusqu'à l'ouverture critiquée en septembre 2005. À la suite de la conférence de presse tenue lors de l'inauguration, la même journaliste de *ABC* (Pulido, 24 septembre 2005) qui avait interviewé Nouvel en 2002 reconnaît l'élégant design de l'extension et la pertinence des terrasses, mais critique le difficile et coûteux entretien de matériaux comme le composite et la vitre ainsi que le bois de Jatoba⁶⁶ (qui, dit-elle, doit être entretenu deux fois par année avec du vernis et de l'huile). La journaliste en profite pour rappeler les problèmes survenus en quatre ans depuis le début de la construction, comme une partie du plâtre de la toiture qui avait décollé dans l'auditorium ou encore une infiltration d'eau le 10 août qui avait endommagé une œuvre de Juan Gris et une autre peinture de l'Académie des beaux-arts.

Finalement, peut-être à force de marteler le thème « à l'ombre du Reina Sofía », qui peut porter à confusion et pouvoir signifier un caractère intégrateur, presque discret, de son intervention, Nouvel reçoit énormément de critiques quant à l'ampleur du bâtiment, « ce géant » (Fernández-Santos, 26 mars 2006), un « *faraónica ampliación* » [agrandissement pharaonique] (*ABC*, 4 mai 2006) ou encore « ce Moby Dick de métal qui s'est échoué dans le centre de la ville^{xix} » (Lucas, 22 juin 2004). Cette envergure, pour certains, a rendu « difficile la transformation d'un géant^{xx} » (Fernández-Santos, 26 mars 2006), tandis que, pour d'autres, elle incarne l'architecture spectacle, telle que Vicente Verdù (26 décembre 1999) l'avait qualifiée lors d'un entretien avec Nouvel. La pré-inauguration précipitée avec l'ouverture des salles d'expositions temporaires le 25 juin 2004, avant même la complétion des travaux et contre le gré de Jean Nouvel, provoqua cette vague de critiques, qu'un autre journaliste qualifia de « grande tache rouge, déjà convertie en réclame publicitaire^{xxi} » (Zabalbeascoa, 20 juin 2004, p. 66). Cette réclame, cependant, s'impose aux piétons de façon brutale selon un autre journaliste (Lucas, 3 janvier 2005), qui le compare à une « *gran factoría transparente* » [grande usine transparente]. Cette attention réclamée et exubérante rappelle à d'autres « *el chafarrinón del Pompidou* » [le désastre du Pompidou] (Molina Foix, 5 juillet 2004).

⁶⁶ L'utilisation du bois de Jatoba pour la bibliothèque et centre de documentation fut dénoncée par les écologistes comme procédant de coupes illégales réalisées dans les forêts de l'Amazonie, ce qui finalement se révéla faux.

Par contre, les éloges pleuvent quant aux fonctions individuelles des volumes et à la fonction multi-usage du nouveau musée : « Prendre un vif plaisir en regardant un Picasso, se reposer sur une place en plein air, profiter d'un concert ou échanger des idées en face d'un met "made in Arola"^{xxii}. » (Vicente, 24 septembre 2005) En effet, l'ouverture du nouveau restaurant est le sujet d'autres articles (*Redacción*, 9 mars 2005), car il ajoute un élément marketing à ce nouveau musée qui s'insère dans la tendance où le restaurant fait partie de l'expérience de visite, dont l'offre sort largement du cadre artistique. De la même façon, les terrasses sont bien reçues, comme une option de plus pour profiter de la ville de Madrid avec une vue qui rivalise avec celle du toit de l'ancien bureau de poste de la place des Cybèles. La bibliothèque (fig. 3.21), en raison de la lumière qui y est travaillée, et l'auditorium, grâce à son acoustique, sont parmi les meilleurs endroits de Madrid (Pérez-Martín, 29 octobre 2011). Ces éloges se rattachent toutefois à une vision réduite à l'édifice contemporain et ne prennent pas en compte la façon dont celui-ci s'intègre avec l'existant.



Figure 3.21 Salle de lecture de la bibliothèque du MNCARS. (AC-MNCARS, CD *ampliación*, 2005.)

3.4.3 Sabatini-Nouvel. Un dialogue impossible ?

Cette rencontre avec l'existant fut quelque peu problématique même si l'intention était claire dès le lancement du concours. Comme l'énonçait le directeur José Guirao, le dialogue nouveau/ancien devait exclure la solution du pastiche ; Juan Manuel Urgoiti, président du Patronat, illustre ce critère par la Pyramide du Louvre de Pei en tant qu'exemple d'intégration entre architecture classique et contemporaine (Sierra, 15 avril 1999). Cependant, environ trois mois après l'annonce du gagnant, des experts se sont rencontrés pour discuter de « l'impossible dialogue de Nouvel avec Sabatini » (Merino, 3 mars 2000) suivant deux prémisses : la première étant que l'édifice de Nouvel est un luxe pour Madrid parce qu'il s'agit d'un édifice créé par un architecte fantastique, la deuxième étant que l'édifice Sabatini est aride et hermétique. La conclusion qui en découle est qu'il est impossible de créer un dialogue entre les deux, entre le moderne et le classique. Certains, comme l'architecte Darío Gazapo, pensaient que l'ancien hôpital aurait dû être démoli il y a longtemps, tandis que d'autres, comme Ángel Luis Fernández, considéraient le projet de Nouvel comme n'étant pas très moderne, un peu forcé, sans risque.

Sandra Vicente, dans *El Mundo* (24 septembre 2005), relève à juste titre le manque d'unité des deux édifices (Nouvel et Sabatini) à partir de l'extérieur et écrit que, une fois sur la « place publique » qu'est la cour intérieure, les deux édifices « semblent condamnés à s'entendre^{xxiii} ». Le malaise devant ce mariage forcé est dû, selon un autre journaliste, à l'ingrate coupure dans la rencontre entre la marquise de Nouvel et la corniche de Sabatini, ainsi qu'au « contraste hygiénique avec la gravité inerte de l'ancien hôpital^{xxiv} », l'édifice de Nouvel étant étranger à celui de Sabatini (Fernandez-Galiano, 25 juin 2004). Nouvel a toujours évité de juger la qualité architectonique de l'ancien hôpital, mais a compté sur les différents ajouts pour lui donner de la vie et un dynamisme qui le rendrait intéressant (Martí, 25 novembre 1999). Un lien est d'ailleurs relevé entre les ascenseurs de Nouvel et la strate précédente de la transformation du lieu, les ascenseurs des années quatre-vingt-dix, à l'entrée principale (Sierra, 25 novembre 1999).

Afin de favoriser un espace de rencontre entre l'ancien édifice et le nouveau, le concours prévoyait déjà la démolition des pavillons restants qui le flanquaient (Muñoz

Alonso, 2010, p. 512) (fig. 3.22). Ces pavillons abritaient les services auxiliaires du ministère de l'Éducation et l'Institut national de baccalauréat à distance jusqu'à leur démolition, en 2001. Le plan des démolitions avait déjà été présenté lors de la conférence de presse du 14 avril 1999 annonçant le concours (Pulido, 15 avril 1999) et illustré par des schémas dans les articles qui présentaient le projet, sans toutefois questionner la démolition. Les pavillons, « petits, anodins, gris et chaotiques^{xxv} » (Pulido, 15 avril 1999) étaient considérés comme un obstacle à la valorisation de l'édifice de Sabatini.



Figure 3.22 Vue aérienne du CARS, 1986 ? Nous pouvons voir en avant-plan les différents pavillons qui abritaient les services auxiliaires du ministère de l'Éducation et l'Institut national de baccalauréat à distance jusqu'à leur démolition, en 2001. Jean Nouvel a repris la forme triangulaire de l'espace vacant pour y construire son annexe. (Photo : Joaquín Cortés. AC-MNCARS, n° temporaire 6546.)

Ces pavillons n'ont suscité un certain intérêt pour une valeur patrimoniale potentielle que lorsque le Plan général d'urbanisme de Madrid a dû être modifié pour les démolitions en 2000 (Criado, 4 juin 2001 ; E.P., 26 décembre 2000 ; J.C.R. et J.C.M., 12 octobre 1999 ; Merino, 3 mars 2000 ; EFE, 12 décembre 2000). Sans élaborer sur la nature de cette valeur, Natividad Pulido (15 avril 1999) affirmait qu'ils étaient protégés par la loi. Une certaine confusion régnait autour de la protection de ces pavillons mais,

effectivement, l'article 60.1 de la Loi 16/1985 du Patrimoine historique espagnol établit que tous les musées d'État, y compris un périmètre autour, sont *de facto* déclarés biens d'intérêt culturel (BIC) de niveau national. L'accord de démolition est obtenu le 30 décembre 1999, selon l'article 244,2 (Royal décret législatif 1/1992, 26 juin) qui permet ce genre de démolition pour un « intérêt public exceptionnel », ce qui est jugé le cas. Cet accord s'appuie sur l'antécédent fourni par le Prado et la démolition ne crée pas de remous et est bien justifiée par rapport aux nouveaux projets de Nouvel.

À part l'importance architecturale ou historique de l'ancien édifice (qui est d'ailleurs la plupart du temps relevée à mots couverts), ce dernier n'est pas du tout valorisé dans les discours en raison de son ancienne fonction d'hôpital général ou de son importance dans le développement de l'histoire sanitaire et urbanistique de la capitale espagnole, comme c'était le cas dans les années soixante lors de la menace de démolition ; les travaux de Nouvel ont complètement projeté l'histoire de l'édifice dans le présent. Un seul magazine, le *Diario Medico*, consacre un article sur « *La segunda vida de un hospital* » [La deuxième vie d'un hôpital] (Tejerina, 21 juin 2002), dans un dossier thématique sur les reconversions d'hôpitaux. Depuis, l'édifice est perçu pour son rôle actuel, ce qu'il représente en tant que musée et non plus comme ancien hôpital. L'intégration de la sculpture de Lichtenstein au milieu de la cour intérieure plutôt que les arbres prévus (ce qui aurait pu faire un clin d'œil à l'ancienne cour d'hôpital) renforce la vision actuelle du lieu, car elle « rappelle au visiteur que le musée se consacre à l'art contemporain^{xxvi} » (Vicente, 24 septembre 2005).

Cette vocation de l'édifice Sabatini soulève toutefois des questions depuis sa conversion dans les années quatre-vingt, comme le souligne Fernandez-Alba, qui a mené les travaux de restauration :

Jamais ce fut un siège approprié à un musée car il répond, à mon avis, à une mise en scène culturelle de la décennie précédente qui prend maintenant appui sur un modèle recyclé sous le signe de la commercialisation globale de la culture et des changements effectués dans les interventions urbaines^{xxvii}. (Cité dans Corral et Zanza, 8 mai 1999, p. 36)

Outre Fernandez-Alba, il n'y a que l'architecte et président du Cercle des beaux-arts, Juan Miguel Hernández León, qui conteste l'agrandissement dès sa présentation à cause des mêmes arguments. Ce dernier trouve l'agrandissement inutile, notamment parce que la collection est limitée et qu'il y a suffisamment d'espace dans l'édifice existant pour développer les expositions temporaires (Corral et Zanza, 8 mai 1999, p. 38). Il prévoit que l'ensemble final ne pourra être que fragmenté, sans unité. Le journaliste Fernandez Isla (15 avril 1999) aussi, lors de l'annonce du concours en avril 1999, doute de la pertinence de la conversion, mais sans l'analyser. Il s'amuse à deviner qui pourrait être l'architecte de prestige qui interviendra au Reina Sofía et conclut en souhaitant une intervention drastique soit de Daniel Libeskind, de Rem Koolhaas ou de Zaha Hadid, tout en avançant que « ce qui serait réellement radical, serait d'oublier le vieux Reina Sofía et le refaire dans un autre endroit^{xxviii} ». Isla est ainsi en faveur d'une proposition de nouveau musée innovateur sans récupérer l'édifice patrimonial. Il est donc difficile que l'annexe se trouve en prolongation organique, logique et cohérente avec l'existant si celui-ci est déjà contesté.

3.4.4 Rayonnement du musée

En plus de fournir un espace rassemblant divers usages et différents styles architecturaux, le nouveau musée, grâce à l'intervention de Nouvel, est significatif pour le rayonnement de la capitale espagnole à l'extérieur du pays, grâce à son offre culturelle de la Promenade de l'art. La transformation par la prolongation prétend résoudre des besoins fonctionnels et muséologiques, mais appelle aussi à un changement symbolique : « les justifications symboliques reposent toujours sur l'expression de la vitalité et la projection sociale de l'institution grâce à la stratégie de l'image architectonique^{xxix} » (Layuno Rosas, 2004, p. 361). Un raccourci est donc fait entre une réalisation matérielle et une symbolique qui exclut la programmation, le contenu et les activités promulguées, discours renforcé par l'institution.

Déjà, lors de l'annonce de l'attribution du projet à Nouvel le 24 novembre 1999, Mariano Rajoy émit une déclaration qui fut reprise par de nombreux journaux concernant les interventions sur le Reina Sofía, le Prado et le Thyssen : « Madrid s'af-

firmera comme l'une des villes les plus importantes sur le plan culturel^{xxx}. » (Pulido, 25 novembre 1999 ; Sierra, 25 novembre 1999 ; EFE, 24 novembre 1999a ; Trasobares, 25 novembre 1999) Juan Manuel Urgoiti, président du Patronat du MNCARS, relie l'intervention de Nouvel aux agrandissements des dernières années à l'échelle internationale, comme le MoMA de New York, la Tate Modern à Londres et le Centre Pompidou de Paris (ce dernier sert encore de référence même s'il n'est pas très récent) (Samaniego, 24 septembre 2005). Ces propos sont appuyés par Carmen Calvo, ministre de la Culture, qui participe à la même conférence de presse que Urgoiti lors de l'inauguration finale du MNCARS le 23 septembre 2005⁶⁷ (Lorenci, 24 septembre 2005). Celle-ci indique clairement le passage de statut de musée de Madrid à l'« entrée dans la ligue des grands musées du monde^{xxxix} », insistant sur l'implantation du musée au XXI^e siècle, dans un contexte international.

Cette mentalité est révélatrice de celle de cette période, où les contenants étaient aussi (sinon plus) importants que les contenus pour rayonner à l'étranger, pour se positionner comme ville culturelle, dynamique et qui encourage le développement grâce à des interventions architecturales signées. Le journal *El Mundo*, juste avant le coup d'envoi des démolitions des pavillons pour laisser place à la nouvelle construction le 20 décembre 2000, appuie cette ligne de pensée en disant que Madrid peut déjà compter sur le Prado pour un contenu solide ; le musée de Nouvel sera, lui, un contenant universellement célèbre (García-Abril, 20 décembre 2000).

Lors de l'inauguration finale en septembre 2005, Juan Manuel Urgoiti vante le « magnifique espace de la meilleure architecture contemporaine qui nous est offert, une nouvelle icône de Madrid^{xxxix} » (Samaniego, 24 septembre 2005). Cette « meilleure architecture contemporaine », souffre cependant des failles qui ont été soulevées à maintes reprises, notamment dans les bilans des quatre ans de construction. Néanmoins, son entretien difficile et coûteux constitue, selon la journaliste Lola Gálan (20 novembre 2005), « un moindre coût en échange de la possession d'un édifice de marque qui, avec un peu de chance, fera de la publicité à un musée qui en a besoin^{xxxix} ».

⁶⁷ La directrice du musée, Ana Martínez de Aguilar, était aussi présente à cette conférence de presse du 23 septembre 2005.

Effectivement, le besoin d'une bonne publicité pour le musée se prolonge l'année d'après, besoin que n'a pu combler seule l'architecture de marque. Ayant plutôt bien débuté avec l'annonce de l'augmentation des visiteurs en 2005 en comparaison avec le Prado (AFP, 2 janvier 2006), l'année 2006 est toutefois entachée par plusieurs attaques que doit défendre la directrice, Ana Martínez de Aguilar. Cette dernière doit entre autres répondre de divers incidents devant la Commission de la culture du Congrès des députés le 14 mars 2005 : la fuite d'eau sur une toile de Juan Gris ; la disparition de la sculpture de Richard Serra disparue depuis 1990 et pas encore retrouvée et, finalement, le mauvais plan muséologique présenté en juin 2005 (*ABC*, 15 mars 2006 ; Europa Press, 14 mars 2006 ; García, 15 mars 2006). Une nouvelle infiltration d'eau en avril 2006, cette fois dans la salle de dépôt des livres du centre de documentation et de la bibliothèque, apporte de nouveau de l'eau au moulin pour les détracteurs de l'édifice de Nouvel, qui se rassemblent autour du journal *ABC* : « il semble qu'il n'y ait aucun espace dans le nouveau Reina Sofía créé par Jean Nouvel qui ne soit imperméable^{xxxiv} » (*ABC*, 27 avril 2006). Ces attaques sont bien sûr réfutées par la directrice et l'architecte, qui considèrent ces dommages mineurs, même si la directrice reconnaît des failles dans la construction ; Nouvel, quant à lui, se dégage de ces polémiques, qu'il considère comme une « *apasionada discusión política* » [discussion politique passionnée] (Europa Press, 5 mai 2006).

Nouvel a toutefois visé juste dans cet argument, car le MCARS s'est depuis le début retrouvé en compétition ou en comparaison avec le Prado, notamment pour des questions de budget alloué par le gouvernement, et a vécu plusieurs changements de direction au fil des diverses administrations gouvernementales⁶⁸. Si, au début du concours, le Prado était toujours cité comme un exemple à ne pas suivre (Miguel Ángel Cortés, secrétaire d'État à la Culture, se félicitait d'avoir décrit clairement les besoins du musée, pas comme le Prado (Sierra, 15 avril 1999)), cette situation change au fil des années. *ABC*, journal dont l'allégeance est située à droite de l'échiquier politique, est très critique envers la gestion du MNCARS. En novembre 2007, le journal dénonce les sommes astronomiques des travaux (qui totalisent 92 millions d'euros) et appuie le Prado qui, contrairement au Reina Sofía, déménage les œuvres avant de procéder à

⁶⁸ Notamment en ce qui concerne la nomination des directeurs, comme la polémique de 2004 qui s'est terminée par la démission du directeur Juan Manuel Bonet pour être remplacé par Aguilar.

l'inauguration de son agrandissement par Rafael Moneo. Le journal déplore la paralysie du musée dont, suite à la démission de la directrice Aguilar et vingt-six mois après son inauguration, les réserves restent vides (Pulido, 12 novembre 2007).

L'année précédente (soit 2006), dans un article-bilan, le journaliste Fernández-Santos dénonçait, dans le journal centre-gauche *El País*,

l'architecture-spectacle pour un centre d'art noyé dans ses anciennes structures ; un édifice immense, très complexe et de chiffres astronomiques (84 048 mètres carrés, 92 millions d'euros investis...) dans lequel des "déficiences de construction" ont été détectées^{xxxv} (Fernández-Santos, 26 mars 2006).

En novembre 2010, le bilan des vingt ans du Reina Sofía comme « musée national » n'est guère plus reluisant et rappelle des montagnes russes, ce que l'actuel directeur Manuel Borja-Villel se refuse à admettre car, pour lui, « c'est un des quatre ou cinq musées d'art moderne et contemporain du monde^{xxxvi} » (*La Verdad*, 6 novembre 2010). L'année suivante, le premier quotidien du Pays basque espagnol, *El Correo* (17 avril 2011), fait un bilan négatif des sept ans d'existence des nouvelles salles créées par Jean Nouvel, le traitant d'un « puits sans fond » en raison de son constant besoin de rénovations, comme celui de réorganiser les salles temporaires, d'améliorer la lumière et de rénover les planchers.

3.5 UNE ANNEXE DE SON TEMPS

Comme pour le CaixaForum de Barcelone, une première rupture dans le cycle de l'édifice de l'ancien hôpital est provoquée par l'abandon des lieux à la suite de son déménagement. Puis, la menace de démolition provoque un intérêt pour celui-ci et des arguments en faveur de sa conservation le relient à sa place dans l'histoire de la médecine, à son importance architecturale et à la notoriété de son architecte, ainsi qu'à la fonction documentaire d'une période de transformations urbanistiques importantes à Madrid. Sa conversion en centre d'art le réanime, mais c'est toutefois la pre-

mière intervention contemporaine, soit les tours des ascenseurs par Ritchie, qui initie véritablement le changement affiché vers une fonction contemporaine en ponctuant l'édifice.

Toutefois, l'extension de Nouvel va, tout en faisant un clin d'œil à ces tours de verre par ses propres ascenseurs transparents, pousser plus loin l'actualisation en intégrant le bâtiment de plain-pied dans le XXI^e siècle à cause des problématiques bien ancrées dans son époque et des matériaux utilisés. Nouvel réussit donc, selon Enrique Dominguez (cité dans Muñoz Alonso, 2010, p. 735), à donner une troisième peau à l'édifice, dont la deuxième avait été donnée par la précédente intervention. Cette troisième peau ne semble pas si organique pour les critiques, qui jugent l'annexe démesurée et qui n'y voient pas de prolongation, mais plutôt un édifice séparé dont la connexion est difficile avec le bâtiment principal. Le bâtiment extérieur annonce bien la fonction intérieure, mais au lieu de poursuivre dans la continuité de l'édifice flanqué à ses côtés, qui incarne l'idée classique des musées, l'édifice Nouvel offre un contraste avec l'ancien, « un contraste qui est à l'image de l'esprit, bien différent, de l'art que chacun des deux sites se propose d'abriter » (Castro, 2001, p. 23).

La division est claire, et ce n'est pas une division qui rapproche comme le contraste peut jouer entre les deux ; c'est quelque chose qui les éloigne plutôt. Comme la fonction de départ ne change pas, l'existant est plutôt célébré par l'événement créé par la nouvelle architecture et par son insertion dans un autre cycle de référence culturelle ou politique à cause de la transformation. La gestion des musées d'État, comme le Prado ou le Reina Sofía, reflète bien les diverses orientations selon le parti politique qui est au pouvoir. Les différentes transformations du Reina Sofía sont liées à une politique d'État, à une image d'un parti. Le contexte de transformation du Reina Sofía est donc clairement teinté de ces enjeux, qui sont toujours présents lorsqu'on touche à un site patrimonial en général, mais qui sont accentués par son statut de musée d'État.

L'ajout de Nouvel a renforcé la valeur de position du musée, grâce à son intégration dans la Promenade de l'art, plutôt que de valoriser le patrimoine hospitalier ou de prolonger les formes de l'existant ; l'image de Madrid est davantage reliée à cette intervention, plus portée vers le futur que vers le passé, notamment par son rapport aux autres musées de la capitale et à son intégration dans son environnement actuel.

Le présent est donc une priorité, comme l'affirme Jean Nouvel : « *For me it was very important to have an attitude of "now" and a vocabulary of "now" for a museum of contemporary art, not something linked to construction traditions of Madrid. So my building is in contrast, but it is also an homage.* » (GA Document, 2006, p. 19) Pour lui, l'architecture est le témoin de la culture du moment et cette posture se ressent dans ses projets, contrairement à l'analogie formelle célébrée par Moneo au musée de Mérida, par exemple, qui épouse une typologie existante pour s'y intégrer en harmonie formelle. Mais le présent n'étant pas éternel, malgré le fait que des visites architecturales ponctuelles soient encore organisées par le Collège des architectes de Madrid (COAM), sept ans plus tard, le MNCARS ne mise plus sur l'événement de Nouvel comme pôle d'attraction du musée, mais essaie plutôt de valoriser ses deux autres sièges qui sont méconnus du public, le Palacio de Cristal fermé jusqu'en 2010 et le Palacio de Velázquez, tous deux dans le parc du Retiro à Madrid.

Si la prolongation se joue dans le fait qu'elle se raccroche ou non à l'édifice existant pour l'agrandir ou remédier à ses lacunes, dans le cas du MNCARS, l'édifice principal était déjà problématique, et la liaison entre les deux l'est tout autant. Ainsi, l'annexe paraît quelque peu désarticulée et il n'y a pas de sensation évidente d'unité. Cependant, le fait que chacun des édifices porte le nom de ses architectes est intéressant car, réunies sous le chapeau du MNCARS, on voit bien que ce sont deux entités distinctes qui forment ce tout (d'autant plus que le rôle de l'architecte Jean Nouvel a pesé très lourd dans sa médiatisation). La prolongation est davantage ici une question de continuer l'inachevé, ce qui semble laissé ouvert à son tour malgré la volonté de Nouvel, notamment à cause du frein au développement du projet de piétonisation de la zone entourant l'entrée de son édifice...

Les extensions qui communiquent une prolongation devraient avoir une relation plutôt « mère-enfant », subordonnée à l'édifice principal, où l'ajout « *comes from a sense of belonging, of having been born of the mother* » (Strike, 1994, p. 102). Au MNCARS, l'annexe de Nouvel incarne un adolescent rebelle qui veut se distinguer de sa mère, ce qui a pour conséquence que les deux édifices se côtoient dans une opposition de style et dans la « présence » plutôt que l'anonymat (Strike, 1994), à cause justement de la forte présence des architectes. C'est un ajout dans un esprit de cumul, d'addition, plutôt que de somme ; la « position cumulative », selon Dominique Rouillard (2006,

p. 42), « c'est privilégier l'occasionnel, le pittoresque, l'événement sur l'architecture comme œuvre ». Le nouvel édifice attire l'attention sur lui-même, reléguant l'autre à un statut de relique, sans toutefois le rejeter. La perception d'ensemble est donc difficile, ce qui diminue l'effet de prolongation et transforme le musée en une entité presque bicéphale, avec ses deux entrées distinctes.

ⁱ « una cosa es la historia del edificio y otra el edificio en la historia ».

ⁱⁱ « la existencia de valores suficientes en el edificio de que se trata para merecer la protección estatal, así como la necesidad de preservar estos valores de reformas o innovaciones que pudieran perjudicarlos mediante la oportuna declaración ».

ⁱⁱⁱ « las torres responden a criterios estéticos y simbólicos que emergen de la necesidad de resignificar el edificio mediante una actuación acorde con sus nuevas funciones. El edificio añade a su condición monumental e histórica, pero triste y adusta, una imagen externa que expresa el grado de vitalidad y contemporaneidad que conlleva su nuevo uso. »

^{iv} « El museo aún no ha generado en el conjunto de su contexto urbano un enclave significativo socialmente. A pesar de que la imagen que le proporcionaron sus ascensores, exteriores y de cristal, va consolidando el reconocimiento del edificio en su actual uso. »

^v « El centro será y ya lo es, un complejo generador de actividades y ofertas culturales para todo el país ; receptor y colaborador así mismo de iniciativas surgidas en el ámbito local e internacional, incorporándose al circuito de los grandes museos y centros de arte moderno existentes en el mundo y programando con ellos iniciativas conjuntas. »

^{vi} « Interpreta las transparencias. Pase a por la arquitectura. Disfruta las sombras. Descubre la luz. »

^{vii} « reconocido prestigio en el panorama internacional ».

^{viii} « uno de los profesionales más innovadores de la escena internacional ».

^{ix} « que bien podría ser calificado como el “Moneo español”, gracias a su proyección internacional ».

^x « de negro riguroso y con esa presencia tan poderosa que tiene ».

^{xi} « la elección de un extranjero para llevar a cabo la obra es un error a tenor del buen momento por el que atraviesa la arquitectura española ».

^{xii} « mi proyecto no ofrece un espectáculo chocante ».

- ^{xiii} « no es un proyecto radical. »
- ^{xiv} « Jean Nouvel cambiará radicalmente la imagen del Reina Sofía con acero y cristal. »
- ^{xv} « Este proyecto intenta ser complemento de la arquitectura civil del siglo XVII, un edificio cerrado, con una fuerza enorme, que protege el espacio interior de un jardín, dentro de la historia madrileña. »
- ^{xvi} « para no comerse la antigua construcción ».
- ^{xvii} « renovar la imagen de la institución, mediante lenguajes arquitectónicos contemporáneos, y al mismo tiempo respetar el carácter monumental del edificio existente ».
- ^{xviii} « Es un proyecto ultraespecífico, que responde a una situación única ; no me gusta la modelización cultural. No creo que este edificio dé lugar a extrapolaciones : es un ejemplo de arquitectura bastante única. »
- ^{xix} « este Moby Dick de metal que se ha varado en el centro de la ciudad ».
- ^{xx} « difícil transformación de un gigante ».
- ^{xxi} « gran mancha roja, convertida ya en un reclamo urbano ».
- ^{xxii} « Deleitarse mirando un Picasso, descansar en una plaza al aire libre, disfrutar de un concierto o cambiar impresiones frente a un plato “made in Arola”. »
- ^{xxiii} « parecen condenados a entenderse ».
- ^{xxiv} « contraste higiénico con la gravedad inerte del viejo hospital ».
- ^{xxv} « pequeños, anodinos, grises y caóticos edificios ».
- ^{xxvi} « recuerda al visitante la consagración del museo al arte contemporáneo ».
- ^{xxvii} « nunca fue una sede adecuada para museo, responde, en mi opinión, a una escenificación cultural de la década precedente, que ahora necesita de un modelo reciclado bajo el signo de la comercialización global de la cultura y a los cambios efectuados en las intervenciones urbanas ».
- ^{xxviii} « lo verdaderamente radical sería olvidar el viejo Reina Sofía y hacerlo en otro sitio ».
- ^{xxix} « las justificaciones simbólicas siempre se fundamentan en la expresión de la vitalidad y la proyección social de la institución a través de la estrategia de la imagen arquitectónica ».
- ^{xxx} « Madrid se consolidara como una de las ciudades más importantes a nivel cultural. »
- ^{xxxi} « El Reina Sofía entra en la liga de los grandes museos del mundo. »

^{.xxvii} « magnífico espacio de la mejor arquitectura contemporánea que nos regala, un nuevo icono de Madrid ».

^{.xxviii} « Un pequeño peaje a cambio de poseer un edificio de firma que, con algo de suerte, dará publicidad a un museo que la necesita. »

^{.xxiv} « Parece que no hay espacio del nuevo Reina Sofía diseñado por Jean Nouvel que no sea impermeable. »

^{.xxv} « Arquitectura-espectáculo para un centro de arte ahogado en sus viejas dependencias; un nuevo edificio inmenso, complejísimo y de cifras astronómicas (84.048 metros cuadrados, 92 millones de euros invertidos...) en el que se han detectado “deficiencias constructivas”. »

^{.xxvi} « Es uno de los cuatro o cinco museos de arte moderno y contemporáneo del mundo. »

CHAPITRE IV

LA RÉVÉLATION :

MUSÉE DU THÉÂTRE ROMAIN DE CARTHAGÈNE (RAFAEL MONEO, 2008)

Tandis que la ponctuation du patrimoine et la prolongation impliquaient plutôt une nouvelle marque ajoutée sur l'existant, bien ancrée dans le présent et pouvant éluder le passé comme dans le cas du Reina Sofía, la révélation du patrimoine se met plutôt au service de celui-ci pour le mettre en valeur.

La prolongation est un procédé communicationnel ambigu, car le contraste de la forme, le contexte dans lequel l'événement de l'intervention est situé ou encore le choix de l'architecte peuvent faire dévier ce procédé de son objectif de continuation du bâtiment principal, pour une vision plutôt en rupture avec le bâtiment principal, l'isolant dans une entité autonome, contemporaine. La révélation est, au contraire, au service du patrimoine ; c'est sa mission première, l'architecture contemporaine doit montrer, expliquer, mettre au jour, révéler ce qui a été oublié, mal compris.

4.1 RÉVÉLER LE PATRIMOINE

Ce procédé communicationnel se rapproche de la célébration de la trouvaille, en ce sens qu'il vient donner au visiteur un accès concret au patrimoine par une structure comme un musée ou une enveloppe, mais aussi un accès conceptuel en exposant les strates des interventions consécutives de la ruine ou de l'édifice existant de manière à faire découvrir ce passé d'un autre œil. Cependant, par l'aspect transformatif de l'architecture contemporaine, insérée dans ce passé, la valorisation ou la célébration est dépassée pour atteindre l'actualisation. La transmutation patrimoniale en entité hybride

résultante, où la structure révélatrice fait dorénavant aussi partie du site, imbrique le présent dans ce passé et constitue une prise de position face à l'anachronisme soulevé au chapitre I. Il s'agit de nouvelles structures qui mettent en valeur des ruines, la nature ou un édifice existant, dont la construction vise spécifiquement des fins de conservation et d'interprétation.

La forme la plus évidente de révélation du patrimoine entre en relation avec la ruine. Celle-ci devient projet, à la fois en tant que contenu et contenant. Pour Alberto Ferlenga, rédacteur de la revue d'architecture *Casabella*, « le futur de la relation entre les vestiges archéologiques et l'architecture contemporaine est « une interaction qui consiste non pas à superposer, mais à apporter des usages distincts qui soient compatibles avec la valeur historique des restesⁱ » (Molina, 3 octobre 2010). Au Québec, le Musée d'archéologie et d'histoire Pointe-à-Callière de Montréal (Dan S. Hanganu et Provencher Roy, 1992), tout en valorisant les ruines du lieu de fondation de la ville, reprend la forme de l'édifice de la Royal Insurance, construit en 1862-1863 et démoli en 1951, actualisant ainsi le site en englobant les diverses strates plutôt que d'offrir strictement une enveloppe aux ruines.

Les musées archéologiques de site construits dans un langage contemporain sont nombreux et suivent différentes formes décrites par Josep Maria Montaner (2003), comme celle du « musée-musée », une manière d'intervenir qui prend comme référence les critères typologiques et la réinterprétation des formes du passé. Le Musée d'art romain de Mérida, en Espagne (Rafael Moneo, 1986), illustre bien cette forme de musée en réinterprétant le langage romain des arches et des murs en brique, créant une relation entre la forme des espaces, la muséographie et les pièces exposées. Une autre forme de musée suit l'évolution de la boîte comme contenant, soit la boîte simple, fermée et opaque, tels le Musée archéologique de Vitoria en Espagne (Francisco José Mangado Beloqui, architecte, 2009) (fig. 4.1), ou les Bains arabes de Baza en Espagne, qui ont subi une transformation par Ibáñez Arquitectos (2008) (fig. 4.2) avec l'ajout d'un volume neutre qui enveloppe les bains datant de plus de six siècles.

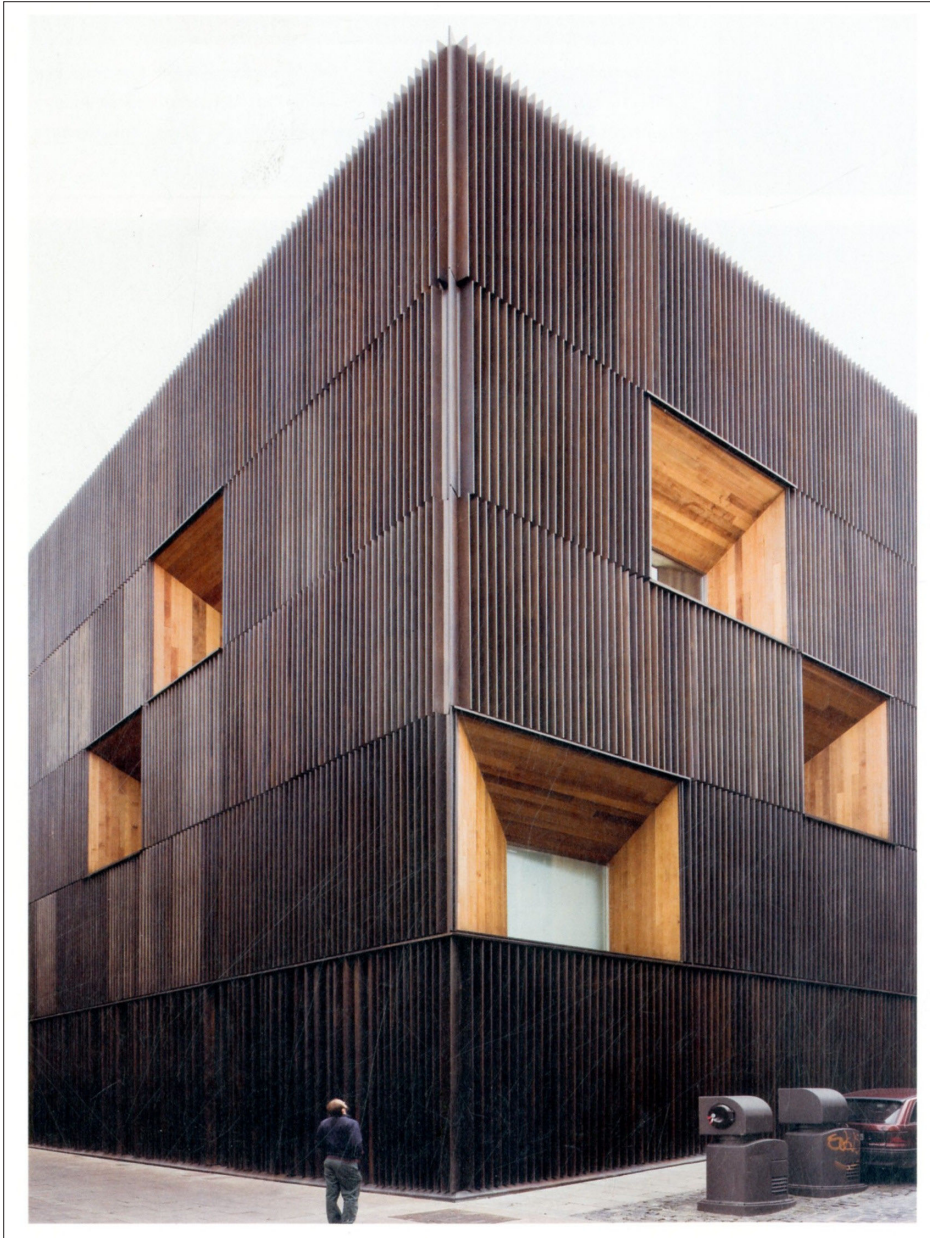


Figure 4.1 Musée archéologique de Vitoria, Espagne. Francisco José Mangado Beloqui, arquitectos, 2009. (Tiré de *ON Diseño*, 2010, p. 104.)



Figure 4.2 Anciens bains arabes de Baza, Espagne. Ibáñez Arquitectos, 2008. (Tiré de A & V, 2010, p. 158.)

À l'inverse, l'ajout contemporain peut se situer à l'intérieur de l'existant, comme au Centre d'art contemporain Punta della Dogana situé à l'intérieur des entrepôts vénitiens de la douane de mer (Tadao Ando, 2009), dans lesquels l'architecte a inséré un cube en béton brut de décoffrage, ou la librairie insérée dans une église dominicaine de Maastrich aux Pays-Bas (Merkx + Girod architects, 2008) (fig. 4.3). Le problème de la désaffectation des églises doit en effet recourir à des solutions de recyclage créatives afin de rentabiliser ce genre d'espace coûteux et difficilement adaptable, et cette librairie revalorise le lieux tout en lui donnant un usage fonctionnel. Une autre façon de révéler le patrimoine est aussi à travers un parcours qui en révèle les strates, comme l'extension et la rénovation du musée municipal de Ljubljana en Slovénie (Ofis arhitekti, 2004), dont la construction s'insère en spirales à travers l'espace d'exposition de l'ancien palais Auersperg en révélant chronologiquement ses strates.



Figure 4.3 Église dominicaine de Maastricht aux Pays-Bas. Insertion d'une librairie par Merckx + Girod architects, 2008. (Tiré de Klanten et Feireiss, 2009, p. 154.)

Finalement, la ruine peut être utilisée comme projet architectural au lieu de servir de contenu à valoriser, afin de donner une nouvelle fonction au lieu complété par une architecture contemporaine. La transformation de la ruine devient ainsi le point de

départ d'un autre cycle, passant de la relique à un édifice usuel, tout en étant mise en valeur. C'est le cas par exemple du musée Kolumba de l'archevêché rhénan à Cologne (Peter Zumthor, 2007) (fig. 4.4). Peter Zumthor a intégré dans un nouveau bâtiment, à partir des ruines de l'église gothique de Santa Kolumba, deux histoires différentes faisant partie du site ; l'une étant la chapelle Gottfried Böhm, datant de 1950, pour y abriter la *Madonne des ruines*, une sculpture du gothique tardif qui survécut aux bombardements de la Seconde Guerre mondiale, l'autre étant un site archéologique découvert en 1973, abritant des vestiges romains, gothiques et médiévaux. Au Portugal, la firme Arx Portugal Arquitectos a construit, sur les ruines du manoir Visconde de Almeida datant du XVIII^e siècle, la bibliothèque municipale d'Ilhavo (2005) avec la création de trois nouveaux volumes.



Figure 4.4 Musée Kolumba, Cologne, Allemagne. Peter Zumthor, 2007.
(Alexandra G. Paquin, 2010.)

Par ailleurs, afin de mieux s'intégrer dans le paysage urbain lorsqu'il y a lieu, ces musées peuvent opter pour une esthétique minimaliste ou encore pour la « dématérialisation des formes » (Montaner, 2003), comme c'est le cas du centre d'interprétation des ruines de la Madinat Al-Zahra à Cordoue (Nieto Sobejano, 2008), dont l'horizontalité et la blancheur s'intègrent dans le paysage, presque en se fondant dedans. Il

en va de même au Musée gallo-romain de Vésunna, à Périgueux (Jean Nouvel, 2003). Une autre sorte d'intervention pour révéler le patrimoine peut participer à une réorganisation de la forme urbaine. La restructuration du square des Frères-Charon à Montréal (Affleck + de la Riva architectes, 2009), par l'aménagement d'un nouvel espace public et la construction d'un pavillon de parc, d'une part, révèle le paysage d'origine du lieu en rappelant l'état naturel du site lorsqu'il faisait partie d'une prairie à l'extérieur des fortifications du Vieux Montréal et, d'autre part, marque les vestiges du moulin des frères Charon.

Bien sûr, comme toute structure intégrée dans un environnement urbain, la nouvelle architecture sera critiquée ou encensée aussi sur cet aspect, comme dans le cas du musée de l'Ara Pacis à Rome, par Richard Meier (2006) (fig. 4.5), qui suscita une longue polémique, étant la première intervention contemporaine dans le centre historique de Rome depuis l'époque de Mussolini⁶⁹. La construction de ce musée fut aussi le point de départ de la réorganisation de la *piazza* Augusto Imperatore.



Figure 4.5 Musée de l'Ara Pacis, Rome, Italie. Richard Meier, 2006. (Alexandra G. Paquin, 2008.)

⁶⁹ Cette polémique a été couverte dans mon mémoire de maîtrise (voir Georgescu Paquin, 2009).

Le musée du Théâtre romain de Carthagène, qui a été retenu pour les fins de notre analyse, tient à la fois un rôle urbanistique et de mise en valeur de la ruine à travers un parcours muséographique et architectural.

TEMPS 1 : CONTEXTE DE PRODUCTION

La construction du musée du Théâtre romain de Carthagène s'insère dans un vaste projet archéologique amorcé en 1988 avec la récupération des ruines d'un théâtre romain, découvert accidentellement près de la colline de la Concepción à Carthagène, dans le sud-est de l'Espagne. Afin de conserver et d'exposer les pièces découvertes lors des fouilles, la construction d'un nouveau musée fut confiée à l'architecte espagnol Rafael Moneo Vallés qui, en plus de valoriser la ruine, agit sur le site sur lequel il est construit en l'interprétant et en intégrant le théâtre dans son environnement urbanistique.

4.2 UNE « TROUVAILLE » D'ENVERGURE POUR UNE VILLE EN DÉVELOPPEMENT

Dans le processus de patrimonialisation tel que découpé par Jean Davallon (2006), après la rupture qui suppose la disparition de l'objet, nous avons vu précédemment que la découverte de celui-ci comme « trouvaille » lui donne un statut symbolique, différent de l'objet usuel : il s'agit du patrimoine à célébrer, à exposer, à protéger, à transmettre. Le théâtre romain a disparu durant plusieurs siècles et sa découverte fut inespérée, car aucune trace manuscrite ou matérielle n'en faisait mention durant tout ce temps. Il a été au centre d'une énorme attention scientifique car il signifiait un apport considérable à un pan de l'histoire de la ville et de la région de Murcie. La très grande proximité temporelle entre la découverte de la ruine, sa restauration et la création du nouveau musée, compresse et élimine une stratification de représentations et d'usages qui entourent la plupart des sites archéologiques « découverts » depuis longtemps et lui donne un point de vue indubitablement actuel, influencé des théories présentes de la restauration ainsi que des connaissances et technologies du XXI^e siècle.

4.2.1 Découverte du théâtre

L'histoire de cette importante découverte archéologique pour la ville de Carthagène et la Communauté autonome de la Région de Murcie est digne d'un conte de fée pour les archéologues qui ont participé à la mission, dirigée par Sebastián F. Ramallo Asensio, professeur à l'Université de Murcie, et sa disciple, Elena Ruiz Valderas, maintenant directrice du musée du Théâtre romain de Carthagène. Tout commença en 1988, lors des fouilles sur le terrain du Palais de la comtesse de Peraltra, démoli en 1986, pour y construire un nouvel immeuble qui hébergerait le Centre régional d'artisanat de Carthagène « afin de revitaliser cette zone déprimante du centre historique de la villeⁱⁱ » (Ramallo Asensio, 18 août 2008). La découverte de ruines d'un grand intérêt fut confirmée lors des interventions pratiquées en 1989-1990. Ces fouilles ont mis au jour des ruines romaines d'une richesse présageant leur caractère majestueux, dont un linteau dédié à un des fils adoptifs d'Auguste, ce qui dévia la construction du premier projet vers un autre site la ville. Ainsi débuta un vaste projet de récupération sur plus de 5000 mètres carrés de ce qui fut formellement identifié comme le Théâtre romain le 6 février 1990, projet auquel ont participé notamment l'Université de Murcie, avec l'apport d'experts, et le Musée municipal d'archéologie, qui a fourni les infrastructures nécessaires pour le traitement des découvertes (fig. 4.6).



Figure 4.6 Évolution des excavations et de la récupération du Théâtre romain, 1996 et 2008. (Archives du studio Rafael Moneo.)

À l'origine, le théâtre fut inauguré entre l'an 5 et l'an 1 av. J.-C. dans la colonie romaine appelée « Colonia Urbs Iulia Nova Carthago », ou « Carthago Nova ». Ce théâtre, construit suivant les préceptes de Vitruve, pouvait accueillir 7000 personnes

dans ses gradins d'un diamètre total de 87 mètres, divisés en trois parties horizontales correspondant à des classes sociales différentes (*Summa cavea*, *Media cavea*, *Ima cavea*) (fig. 4.7 et 4.8). Le *frons scenae* [mur de scène] présentait trois exèdres composées d'une double colonnade corinthienne superposée d'environ seize mètres de haut, dont les chapiteaux étaient sculptés dans le marbre de Carrara (Italie) et dont les bases en travertin rose provenaient d'une carrière située à soixante kilomètres de Carthagène. Derrière la scène, un énorme *porticus post scaenam* [portique] devait protéger les spectateurs durant les tempêtes et de servir de lieu de répétition des acteurs.

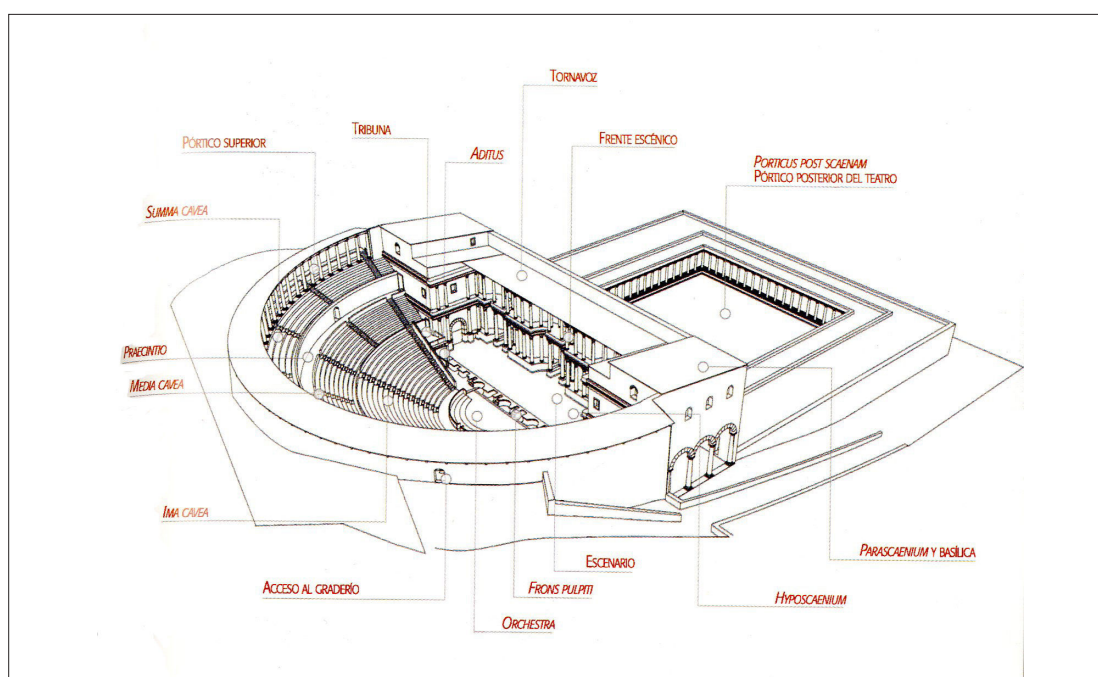


Figure 4.7 Les différentes parties du Théâtre romain de Carthagène. (Tiré de Ramallo Asensio, 2010, p. 69.)

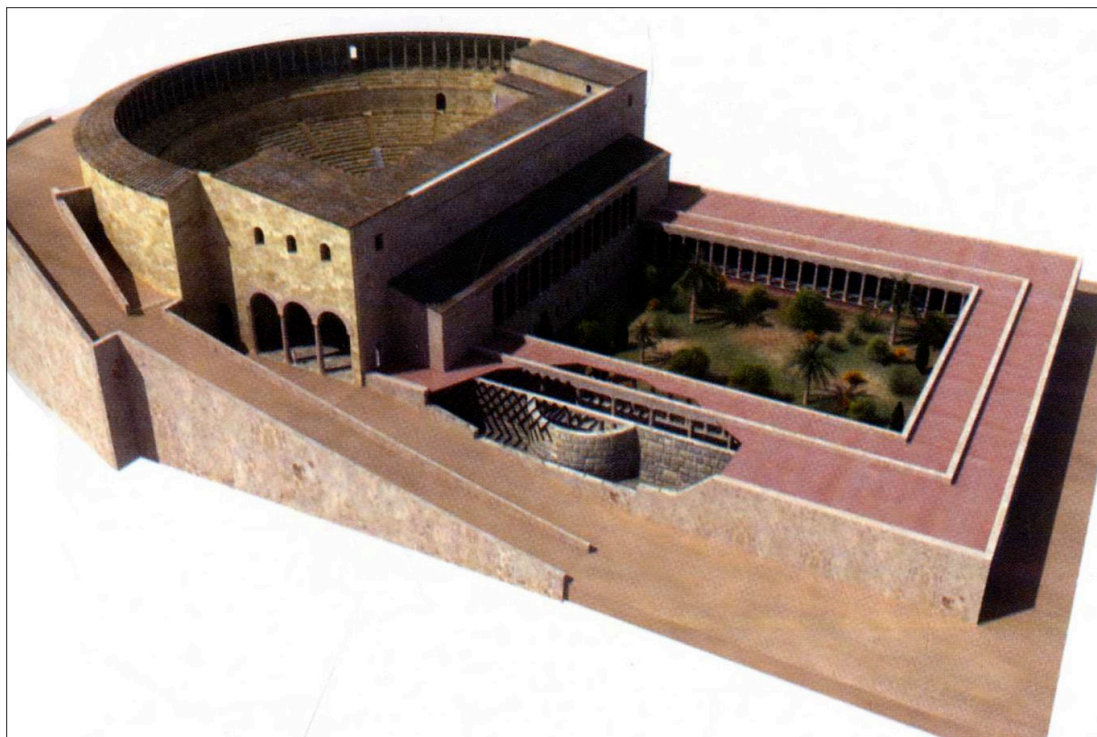


Figure 4.8 Reconstitution virtuelle du Théâtre romain de Carthagène avec son portique. (Tiré de Ramallo Asensio, 2010, p. 71.)

Malgré ses dimensions énormes et malgré que la structure de soutien de la scène fut retrouvée au niveau du sol de la cour du palais de la comtesse Peraltra, le théâtre fut complètement oublié durant des siècles car, en plus d'avoir été reconverti en marché au V^e siècle, il fut morcelé puis enseveli sous des couches de constructions de différentes époques. En effet, à la suite d'un incendie de la scène en bois et d'un tremblement de terre ayant détruit une partie de celle-ci, le reste des structures du théâtre fut réutilisé par le marché en récupérant par exemple les capitaux et les bases des colonnes, ainsi que les différentes pierres de taille (fig. 4.9). L'abandon du site entre le VII^e et le IX^e siècle témoigne de la destruction de Carthago Spartaria (capitale byzantine de la province de Spania).



Figure 4.9 Intégration de différentes parties du théâtre dans la structure du marché du V^e siècle, comme des bouts de colonnes. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

Détruit vers l'an 625 par les Wisigoths, le marché laissa donc place à des stratifications témoignant de la domination arabe entre le X^e et le XIII^e siècle, où le secteur plus haut de la colline de la Concepción abritait un quartier domestique (Arrabal) qui dépassait le périmètre de la médina de Quartayanna al-Halfa. Puis, le « vieux quartier » Arrabal Viejo, du XVI^e au XVII^e siècle, précéda le quartier bigarré de pêcheurs du XVIII^e au XX^e siècle, rénové au XIX^e siècle. À cette époque fut reconstruite la cathédrale Santa María la Vieja [Sainte-Marie], dont la première construction remonte au XIII^e siècle. Se trouvant sur une ancienne villa romaine antérieure au théâtre, elle fut bombardée durant la Guerre civile. On conserva ses ruines pour commémorer cette tragédie.

En 1996, le projet autour des fouilles fut consolidé par la signature d'une entente de collaboration entre la Communauté autonome de la Région de Murcie, la Mairie de Carthagène et la Fondation de la Caisse d'épargne Caja Murcia, dont les objectifs

étaient la récupération intégrale du théâtre romain et la création d'un musée pour héberger les vestiges découverts. À cette époque, un projet d'intégration du musée entre les murs de la cathédrale Santa María fut élaboré par l'ex-conseiller municipal Vicente Roy, projet qui fut abandonné au profit d'un musée adjacent aux ruines. En effet, les gestionnaires du Théâtre romain et l'évêché n'ont pas réussi à formuler d'entente unificatrice dans un projet commun et intégral, ce qui, nous le verrons plus tard, fragmente un peu la visite du musée actuel. En 2003, la convention signée sept ans plus tôt s'officialisa par la création de la Fondation Théâtre romain avec les mêmes partenaires auxquels se joindra en 2004 la compagnie italienne Saras Energía en tant que collaboratrice (avec un apport de 360 604 euros). La Fondation s'occupe de tout ce qui a trait à la conservation, la restauration et la valorisation du Théâtre romain, la construction et gestion du musée et la promotion de l'offre culturelle du musée.

Ce vestige archéologique est donc géré par un consortium public-privé. La Caja Murcia, Caisse d'épargne de Murcie, fait partie depuis 2007 du groupe Mare Nostrium dont font aussi partie Caja Granada, Caixa Penedés et Sa Nostra. Tout comme la Caixa de Catalogne, la Caja Murcia est dotée de sa propre Fondation qui consiste en un organisme à but non lucratif dont la mission est de développer un angle social pour « redistribuer à la société les bénéfices obtenus par son activité financièreⁱⁱⁱ » (Fundación Cajamurcia, 2007). Son champ d'action s'étend des arts à l'environnement, en passant par les sciences, la technologie et le patrimoine, justifiant ainsi son implication dans la récupération du Théâtre romain de Carthagène⁷⁰. Leur apport financier au projet du Théâtre a été considérable (environ 22 millions d'euros sur un projet qui en a coûté le double) et a permis d'amorcer les démarches concrètes pour la création du musée.

Cependant, dans un premier temps, il était primordial d'assurer l'entière protection du site afin de faire toutes les fouilles nécessaires pour récupérer le théâtre dans sa totalité et de procéder à une « restauration archéologique ». La zone de la colline de la Concepción était déjà protégée comme aire archéologique⁷¹ ; par contre, aucun édifice sur le terrain de la Comtesse de Peraltra ne bénéficiait d'un statut particulier.

⁷⁰ Les trois autres projets patrimoniaux sont : « *Huellas* » [traces], projet de récupération et de mise en valeur du patrimoine historique de Murcie ; la restauration du couvent de Santa Clara la Real de Murcie, siège de la Fondation Cajamurcia ; ainsi que son implication dans le site archéologique la Alcudia, à Murcie.

⁷¹ Décret du 3 juin 1931 et Décret 774/1971, 1^{er} avril.

La municipalité a donc acquis les lots et les édifices et a élargi le périmètre de protection pour faciliter les fouilles. Par la suite, le ministère de la Culture (1994-1996) et le Département de la culture du gouvernement régional se sont joints à la municipalité. Le processus de déclaration patrimoniale du Théâtre romain fut déclenché en 1994 pour s'officialiser dans le décret 4/1999, le 21 janvier 1999, en tant que bien d'intérêt culturel (BIC), catégorie monument,

étant donné les caractéristiques des vestiges mis au jour, d'une importance exceptionnelle pour l'étude et la compréhension du monde romain, leur caractère monumental et leur importance singulière, ainsi que leur excellent degré de conservation, qui offrent des possibilités de reconstruction et leur réintégration dans l'actuelle trame urbaine^{iv} 72.

Le théâtre représente évidemment une découverte archéologique importante. En plus d'être l'un des plus anciens édifices de ce genre et d'être parmi les mieux conservés (surtout les parties ornementales), il démontre une excellente qualité d'exécution, de construction et de matériaux (notamment la provenance du marbre italien), unique au niveau provincial. Les noms de Lucio et Cayo César, neveux de l'empereur Auguste, furent retrouvés gravés sur deux linteaux de marbre gris, ce qui porte à relier le théâtre en tant qu'emblème de l'entité politique et économique de la ville à l'époque romaine (Soler Huerta, 2005, p. 7).

En plus de son importance scientifique et historique, le théâtre découvert sert de véhicule démocratique d'accès à l'histoire de Carthagène, d'abord pour ses habitants :

l'impact social de l'immeuble qui, à travers sa monumentalité, sa taille et l'état de conservation de ses structures, est devenu un instrument de conscientisation et de sensibilisation des citoyens envers la richesse de leur patrimoine historique et artistique, observant grâce à l'archéologie un passé dans lequel non seulement ils participent mais, en plus, dont ils se sentent héritiers^v (Soler Huerta, 2005, p. 12).

⁷² BORM 5680, 1994, *Resolución de 18 de abril de 1994 de la Dirección General de Cultura, por la que se incoa expediente de declaración de bien de interés cultural, con categoría de Monumento a favor del Teatro Romano de Cartagena (Murcia)*, 11 mai, p. 4207.

Pour cette raison, les travaux archéologiques ont donné lieu à une abondance de publications scientifiques pour diffuser les connaissances sur l'histoire du lieu, l'architecture du théâtre et les vestiges trouvés sur place⁷³. De colloques à articles, d'expositions itinérantes (« *Historia de un descubrimiento. Historia de un proyecto: el Teatro Romano de Cartagena* » [Histoire d'une découverte. Histoire d'un projet : le Théâtre romain de Carthagène]) aux thèses déposées ou en cours à l'Université de Murcie, appuyées par les diverses publications de la Fondation du musée du Théâtre romain, la diffusion scientifique entourant la découverte archéologique couvre un grand pan didactique depuis le début des fouilles. Cette découverte a, dès le début, encouragé la participation universitaire non seulement dans les fouilles, mais aussi dans les projets de restauration et de requalification du site. Par exemple, en 1997, des étudiants de l'École technologique supérieure (ETS) de l'Université polytechnique de Madrid ont travaillé avec la Ville de Carthagène sur un exercice appelé *Miradas* [Regards], visant à proposer diverses solutions pour la mise en valeur du théâtre (Cánovas, 1998). Après avoir offert différents ateliers sur le terrain, le musée du Théâtre romain a par la suite fait place à une salle de recherche et de consultation⁷⁴ et une petite librairie pour encourager la recherche des experts et des universitaires.

4.2.2 Du citoyen au touriste : le musée, moteur identitaire et économique

Parce que la création d'un musée devait permettre à la fois d'accueillir et d'exposer les vestiges archéologiques trouvés sur le site ainsi que d'intégrer le théâtre dans la trame urbaine, les projets muséologique et architectural devaient conséquemment être pensés conjointement. L'intention de la Fondation Théâtre romain, dans le discours d'exposition et de sélection des pièces archéologiques (Soler Huerta, 2005, p. 21), visait avant tout une approche théorique dérivée de la « nouvelle muséologie », ce qui justifie la diffusion (en l'occurrence, l'exposition) comme « un moyen de communication ou une méthode de travail en dialogue permanent avec la communauté^{vi} »

⁷³ Plus tard, le nouveau musée de Moneo donnera l'impulsion nécessaire à la transmission de ce patrimoine au visiteur et à sa meilleure intégration urbaine.

⁷⁴ Dont les archives étaient encore en classement à l'été 2011.

(p. 22). La Fondation Théâtre romain voulait ainsi sortir du modèle traditionnel du musée comme « contenant » d'objets, pour mettre la communauté au centre des préoccupations des membres, tout comme l'identité culturelle, les relations entre l'homme et son environnement naturel et culturel et la participation active des membres de la communauté. Selon la Fondation, l'angle social de la nouvelle muséologie « permet non seulement d'identifier l'objet, mais aussi d'obtenir de l'information sur celui-ci, en facilitant son interprétation et le convertissant en un élément de communication entouré de son contexte^{vii} » (p. 28). Le théâtre prend ainsi tout son sens pour les visiteurs en étant intégré dans un contexte plus large que l'objet même et la médiation vise une identification identitaire des Carthaginois avec leur ville et leur passé tout en attirant de plus en plus de visiteurs étrangers. Le musée y est présenté comme étant de type « monographique » car il se concentre sur le théâtre, le remettant dans son contexte historique et culturel, tout en le considérant comme partie prenante de l'évolution de la ville.

En plus de promouvoir un lien privilégié avec la communauté, avec l'intention de rendre accessible le patrimoine aux Carthaginois pour enrichir leur identité par les biais de l'archéologie et de l'histoire, la création du musée avait bien sûr des visées économiques grâce au tourisme culturel et patrimonial, ce sur quoi misaient aussi la ville de Carthagène et la Région de Murcie. Un important projet appelé *Cartagena Puerto de Culturas* [Carthagène port de cultures], mis sur pied en 2001 par la Ville de Carthagène, réunit l'offre culturelle de la ville. De cette façon, en s'intégrant dans ce réseau, le musée du Théâtre romain contribue à la compréhension de l'histoire de la ville et de sa culture, ce que promulgue le programme du projet.

Le but de ce projet est de créer un espace thématique qui, à son tour, ouvre un large éventail de possibilités pour faire connaître l'importance de l'offre culturelle de la région. Il vise également à placer Carthagène comme l'une des principales destinations touristiques en profitant de son ample offre culturelle et patrimoniale pour montrer l'histoire et la culture de la ville, en tirant parti du potentiel historique de Carthagène et de son port en tant que ressources interprétatives. En plus d'améliorer l'image touristique de la ville, ce projet renforcera l'identité des Carthaginois et aidera au développement du tissu commercial de la région^{viii}. (DGFC, 2003, p. 497)

La création de ce projet en 2001 fut une initiative de la Mairie de Carthagène et de la Communauté autonome de la Région de Murcie, qui ont mis sur pied un consortium avec des représentants de la Chambre de commerce, les Autorités portuaires, la Confédération des entrepreneurs de Carthagène et l'Université polytechnique. *Cartagena Puerto de Culturas* propose les monuments à visiter à Carthagène⁷⁵ et offre des prix différents selon le nombre de centres visités ou encore grâce à la carte *Club Amigo* en offrant un choix de moyens de transport, que ce soit à pied, en bateau ou en bus touristique.

Les monuments valorisés dans ce projet reflètent les différentes périodes importantes de Carthagène : romaine, punique, médiévale et contemporaine, ou encore sont centrés sur la défense et l'attaque. Parmi les routes thématiques offertes, le musée du Théâtre romain est inclus dans « *Secretos de Cartagonova* » [Secrets de Cartagonova], avec l'Augusteum, le Decumanus et la maison de la Fortuna.

In this route you will discover about the most glorious age of Cartagena, the Roman Empire, revived today thanks to the restoration of the magnificent sites that show the daily life of Cartagonova. It shows the remnants of the Carthaginian civilization, the second Punic War and reveals what happened in the domestic life of the Romans through their homes, streets, furnishings and décor. Included in this itinerary is a visit to the most important archaeological remains, the Roman Theatre, as well as the Decumano, the House of Fortune and the Punic Wall Interpretation Centre. (Cartagena Puerto de Culturas, 2010)

L'inclusion du musée dans la route thématique romaine contribue à une image de Carthagène qui cohabite avec les installations militaires, portuaires, mais aussi géographiques (la proximité de la mer attirait surtout le tourisme de plage).

À l'occasion du dixième anniversaire de *Puerto de Culturas* en janvier 2011, on a utilisé le slogan « *Convirtiendo nuestro pasado en futuro* » [Convertissons notre passé en futur] ; au lieu de montrer le passé, on affichait une réelle intention d'utiliser

⁷⁵ La Muraille punique, le château de la Conception avec l'ascenseur panoramique, Augusteum, le Refuge-musée de la guerre civile, la Maison de la fortune, le Fort militaire de Noël, le Decumanus, le musée du Théâtre romain et, depuis peu, la zone du Forum romain.

les ressources touristiques dans le présent comme moteur économique pour aider à développer le futur de la ville. Ainsi, la mise au jour de cet énorme monument s'est aussi révélée un outil de croissance économique et politique, ainsi que de développement de la société actuelle (Soler Huerta, 2005, p. 35), en renforçant l'offre culturelle et touristique de la ville. Pour cette raison, le projet du musée du Théâtre romain fut présenté le 31 janvier 2008, avant son ouverture, au Salon international du tourisme de Madrid (FITUR). Le ministère du Tourisme de Murcie voulait promouvoir le musée de « manière spéciale » en l'intégrant dans l'offre de *Puerto de Culturas*. Finalement, le musée du Théâtre romain contribue à l'activité culturelle de la ville en hébergeant ou en participant à des événements comme les fêtes carthaginoises et romaines, la Semaine sainte (les festivités à l'occasion de Pâques), le festival *Mucho Más Mayo*, *Mar de Música*, *Med Cup*, ou encore en participant aux Journées portes ouvertes.

La participation du musée dans un réseau touristique culturel correspond à la tendance relevée par Dominique Rouillard (2006, p. 17) qui constate que, depuis deux décennies, la pratique des interventions contemporaines sur des monuments historiques a pris une forme nouvelle, qu'ont adoptée la plupart des pays occidentaux. En effet, la culture a pris de plus en plus le rôle de capital attractif pour une ville pour se greffer au pôle économique, ce qui était traditionnellement considéré comme étant incompatible⁷⁶. Le patrimoine est devenu source de projet et s'est révélé un facteur de développement.

4.2.3 Les conséquences d'une restauration condamnée : le cas de Sagonte

Si le musée du théâtre Romain de Carthagène est associé à des événements culturels, c'est toutefois en excluant l'espace du théâtre comme zone active d'activités. Le théâtre, par l'intermédiaire de son musée, restreint sa mission à des visées didactiques et muséales plutôt que d'accueillir des événements culturels qui nécessitent la scène et ses gradins, contrairement à d'autres théâtres espagnols ou européens. Cette

⁷⁶ Ce que Xavier Greffe a développé dans son livre *La valeur économique du patrimoine* (1990).

décision fut prise parallèlement aux fouilles, à la restauration des pièces archéologiques et à la planification du musée, lorsque l'usage potentiel du théâtre fut considéré. En Espagne, certains théâtres romains accueillent des festivals de danse, de théâtre, d'opéra. Notamment, l'exemplaire théâtre de Mérida⁷⁷ à Badajoz (Estrémadure), dont l'ensemble archéologique fut inscrit sur la liste du patrimoine mondial par l'UNESCO en 1993, accueille le Festival international de théâtre classique depuis 1933. Ou encore celui d'Itálica, en Andalousie, qui a accueilli des représentations durant l'Exposition universelle de Séville de 1992 et qui, depuis 1997, présente le Festival européen de théâtre gréco-romain pour les jeunes ainsi que d'autres événements ponctuels, sur demande et après évaluation de celle-ci.

Cependant, un événement a perturbé le mode d'appréhension de l'usage et de la requalification des sites archéologiques en Espagne : la « restauration condamnée » (Capitel, 2002) du Théâtre romain de Sagonte (fig. 4.10). La transformation du théâtre



Figure 4.10 Transformation du Théâtre de Sagonte, Espagne. Giorgio Grassi et Manuel Portaceli, 1993. (Tiré de *A & V*, 1994, p. 100.)

⁷⁷ Rafael Moneo créa le Musée national d'art romain en 1986, encore cité en exemple aujourd'hui pour son architecture respectueuse de l'histoire, dans ses formes et dans l'organisation de son contenu.

par l'Italien Giorgio Grassi et son collègue de Valence, Manuel Portaceli, fut (et reste encore aujourd'hui) au centre d'une tempête politique, juridique et de débats sur la restauration et les interventions sur les ruines. Leur projet de « Restauration et réhabilitation du Théâtre romain de Sagonte et son environnement » avait été commandé par le directeur général du Patrimoine historico-artistique au ministère de la Culture de la Généralité de Valence (gouvernement régional), Tomás Llorens, en 1986. D'abord présenté comme un projet hautement théorique, celui-ci fut soutenu par Llorens auprès de la Direction générale des beaux-arts du ministère de la Culture espagnol qui, à son tour, approuva le projet par l'entremise de l'inspecteur général des Monuments nationaux. En 1988, le gouvernement autonome de Valence, alors socialiste, lança les travaux qui furent l'objet de réactions divisées.

Le projet prétendait révéler les qualités potentielles du lieu, notamment par sa reconstruction. Les solutions employées par Grassi et Portaceli pour conserver et reconstruire le théâtre ont été pensées pour remédier à l'état de « fausse ruine » dans lequel avait été transformé le théâtre au fil des multiples restaurations pour recréer l'idée d'un théâtre romain en se basant sur des approximations, des similarités (Grassi, 1985, p. 7). Grassi condamnait le fait que le visiteur se trouvait confronté à une vision plus proche du théâtre grec que du romain, notamment à cause de la séparation de la *cavea* (les gradins) du reste de l'édifice, lui donnant une perspective distordue. Ainsi, pour privilégier une meilleure compréhension du théâtre tel qu'il était, l'intervention s'est concentrée sur le renforcement ou la libération de certaines structures existantes et le complètement d'autres parties. Les deux éléments les plus polémiques furent le recouvrement des gradins de marbre blanc afin de les conserver et de les protéger, ainsi que l'élévation du mur du *postscenium*, situé derrière la scène, dans un langage et des matériaux en rupture avec le reste du théâtre. Le journal *El País* résume bien le choc que provoqua l'intervention :

La ville dispose maintenant d'un centre fonctionnel pour des concerts, des représentations et autres mais, en échange, a perdu l'émotion symbolique des ruines. En moins de deux ans, ils ont changé un théâtre du I^{er} siècle, avec ses dégradations, pour un établissement reluisant du XXI^e siècle. Ni l'âme ni le corps citadin n'étaient préparés pour ce saut à la vitesse de la lumière. Les gradins décrépits et obscurs où poussaient des sisymbres furent revêtus d'une pierre calcaire de

Teruel similaire au travertin, où maintenant poussent des treillages en métal. Ce qui, depuis la *cavea* ou l'amphithéâtre, était un ample paysage d'orangeries a été caché par un haut et imposant mur^{ix}. (*El País.es*, 31 janvier 1993)

Mais Grassi recherchait une continuité spatiale et temporelle tout en utilisant la reconstruction et de nouveaux matériaux se distinguant de l'existant, défendant son projet par le biais de son essence architecturale (et non pas par l'idée de style de Viollet-le-Duc).

Il n'existe pas une ville ancienne et une moderne, il existe un processus de formation qui a des logiques précises, liées à des usages et à des modes de construction. Respecter un monument, un quartier, ne veut pas dire le figer de façon fétichiste, mais en reconstituer les logiques formatives, desquelles seront tirées les mesures nécessaires afin que le monument, le quartier, puisse continuer à vivre^x. (Masala, 14 avril 2011)

Au-delà des interventions matérielles sur le monument, c'est plutôt les relations entre la *cavea* et la *scaena* qui intéressaient les deux architectes, en distinguant clairement le nouveau de l'ancien pour éviter la confusion qu'entraîne le pastiche. Cette prise de position a toutefois soulevé l'ire de l'ex-député du Parti populaire, Juan Marco Molines, qui a dénoncé ces interventions en 1990. Trois ans plus tard, le Tribunal supérieur de justice (TSJ) de Valence paralyse les travaux en se basant sur la Loi sur le patrimoine historique de 1985, qui prévoit la conservation, la consolidation et la réhabilitation des biens immeubles en évitant les tentatives de reconstruction, à moins que les nouvelles parties utilisent les matériaux originaux. Or, des matériaux modernes ont été utilisés dans ce cas. Le TSJ ordonne donc en 2003 la démolition du mur de scène jusqu'à la hauteur de 1,20 mètre ainsi que le retrait du marbre sur les gradins. Cette sentence, contestée par 115 architectes en appui au projet pour son « *profound respect of history* » ainsi que sa « *extremely valuable contribution to the theory of restoration* » (Riding, 11 juin 1993), est néanmoins ratifiée par le Tribunal suprême en 2007 car, selon celui-ci, la reconstruction s'est effectuée sans source crédible d'information sur la forme originale du théâtre, en plus de cacher les vues traditionnelles par le mur de scène et les recouvrements des gradins. Deux ans plus tard, les deux tribunaux déclarent l'« impossibilité légale » de faire respecter cette sentence car, entre-temps,

la Loi régionale du Patrimoine historique de Valence a été entérinée⁷⁸. Désormais, les diverses strates des monuments historiques devaient être respectées, ce qui rendrait la démolition contraire aux principes même de la restauration.

Cette intervention fut donc un cas politique, géré par les tribunaux (ce que déplore Grassi, pour qui la conservation devrait être jugée selon les principes de restauration et par les experts de ce domaine), dans un moment transitionnel exposant clairement un chaos administratif entre le ministère de la Culture espagnol et la Généralité de Valence. De plus, la lenteur de la procédure a vu évoluer la culture patrimoniale, désormais en faveur de la reconstruction analogique : contraire au faux historique, ce type de restauration est un « projet architectonique dont l'objectif est la mise en usage des monuments au moyen de la cohabitation d'éléments anciens avec d'autres dont le langage est actuel^{xi} » (Beltran, 27 janvier 2008). Des idées ont donc été lancées dès 2009 pour un éventuel usage muséal du lieu, nécessitant quelques adaptations. Ces idées sont toutefois actuellement bloquées sous le prétexte de la crise économique.

Au moment de penser à la valorisation du Théâtre romain de Carthagène, la première sentence de Sagonte venait de tomber (en 2001), ce qui a soulevé des débats qui se poursuivaient encore lors de son ouverture en 2008. Un parallèle ne pouvait éviter d'être fait entre les deux cas, celui de Sagonte étant considéré comme « radical ». Il est clair que la position d'Elena Ruiz de privilégier le monument pour les visites muséales plutôt qu'un usage pratique évite la polémique car il y a moins d'adaptations requises directement sur le site. Le musée du Théâtre romain de Carthagène se présente donc comme un théâtre sage, ne provoquant aucun remous ni polémique afin d'éviter de reproduire la situation de Sagonte.

TEMPS 2 : MATÉRIALISATION DANS DES FORMES

L'implantation d'un musée pour accompagner l'imposant théâtre romain carthaginois et l'interpréter à travers l'histoire du monument, de sa découverte et du site, est un défi que va relever ensemble l'équipe d'archéologues et l'architecte Rafael Mo-

⁷⁸ Le 11 juin 1998, puis modifiée en 2004 et en 2007.

neo afin que la création architecturale soit en équilibre avec les besoins archéologiques. Le résultat est un musée de type monographique autour du théâtre romain, mais sortant de l'objet même pour l'intégrer dans une « promenade architecturale », entre le musée *in situ* et le parc archéologique (Soler Huerta, 2005, p. 33).

L'écart temporel entre les différentes étapes de la patrimonialisation du lieu est très restreint, depuis la découverte de la trouvaille à sa documentation scientifique jusqu'à sa valorisation, ce qui profite conséquemment à une position contemporaine du chercheur et du visiteur face à l'objet. L'avantage de la découverte tardive du musée est de pouvoir accompagner la révélation grâce à des technologies avancées et de pouvoir diffuser amplement et rapidement les découvertes.

4.3 UN MUSÉE POUR RÉVÉLER LES STRATES

En 1999, la Fondation Cajamurcia propose le nom de Rafael Moneo pour réaliser le musée qui interpréterait les découvertes archéologiques. Rafael Moneo est un architecte reconnu en Espagne et à l'étranger : récipiendaire du prestigieux prix Pritzker de 1996 et du prix de l'Union européenne pour l'architecture contemporaine en 2001 ainsi que de la Médaille d'Or du Royal Institute of British Architects en 2003, il fut ensuite célébré au Museum of Modern Art (MoMA) à New York dans le cadre de l'exposition *On Site: New Architecture in Spain* (Riley, 2005). Le 9 mai 2012, parmi les trente-neuf candidatures provenant de vingt-cinq pays, Moneo remporta le prix Prince des Asturies dans la catégorie Arts⁷⁹. Outre sa notoriété, Moneo est un habitué de la thématique « construire sur le construit ». L'architecte adopte une attitude réflexive et préfère une approche de la connaissance pour révéler l'essence du lieu et le renouveler plutôt que faire une addition sans réflexion sur l'histoire du lieu (Otero-Pailos, 2009, p. 137-147). Dans ses projets, il prend en considération la présence de la ville, mais aussi le moment dans lequel il intervient : « Il a été utile pour moi de comprendre que l'architecture est inévitablement liée au fait de passer par ce monde à un moment

⁷⁹ Il était le cinquième architecte à l'obtenir, succédant aux lauréats suivants : Norman Foster (2009), Santiago Calatrava (1999), Francisco Javier Sáenz de Oita (1993) et Óscar Niemeyer (1989).

précis^{xiii}. » (Zabalbeascoa, 19 décembre 2010) Son travail, s'il a été célébré dans le cas du musée de Mérida, fut au centre de nombreuses polémiques durant les sept ans que durèrent les travaux de l'extension du Prado (interventionnisme politique, contestations des résidents...), tout comme pour l'annexe de l'hôtel de ville de Murcie. Néanmoins, le musée du Théâtre romain de Carthagène représente un succès critique et populaire.

Le projet de Moneo a débuté officiellement en 2001 ; il consiste en trois blocs différents reliés par le parcours muséographique (fig. 4.11). Le théâtre, étant situé en

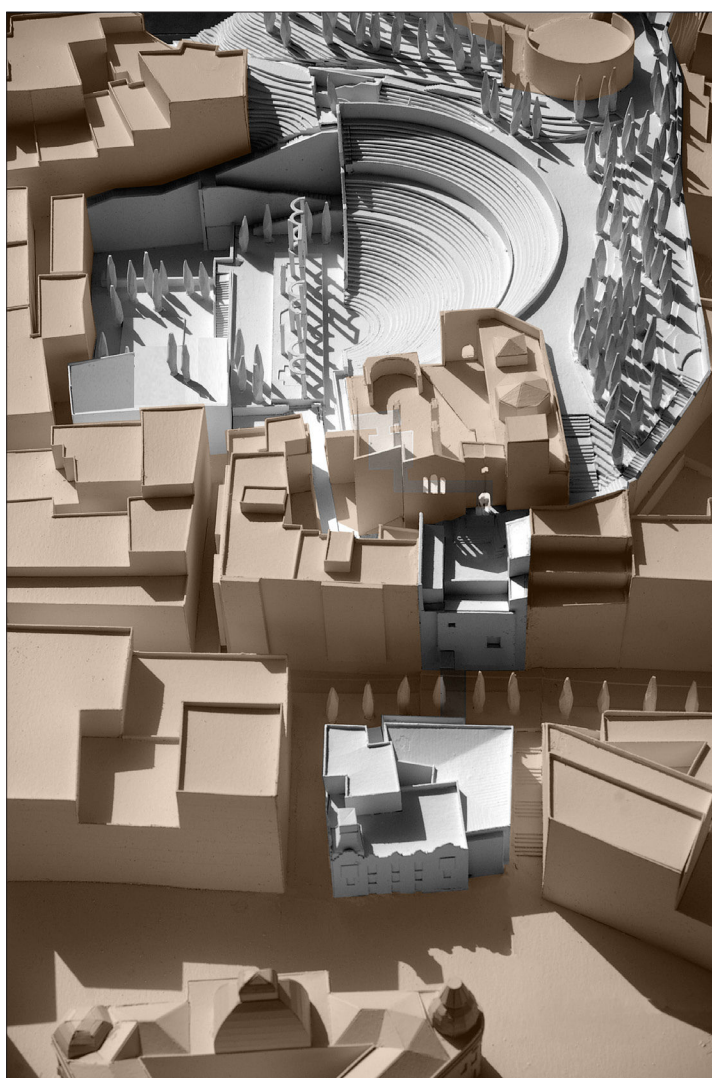


Figure 4.11 Maquette du projet du musée du Théâtre romain. Rafael Moneo, 2005. Les trois parties plus pâles constituent le parcours du musée : le palais Riquelme et le nouvel édifice de Moneo, reliés par un passage souterrain, et le Théâtre romain. (Archives du studio Rafael Moneo.)

plein air, peut s'apercevoir de l'extérieur, à partir du parc Torres. Toutefois, au lieu de faire entrer le visiteur directement vers le site archéologique, Moneo utilise le palais Pascual de Riquelme (1908), situé sur la place de la Mairie un peu plus loin, comme point d'accès (fig. 4.12). Cette distance peut sembler déconcertante pour le public car



Figure 4.12 Entrée du musée par le palais Riquelme. À droite, le café du musée. En arrière-plan, l'église Santa María la Vieja. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

rien n'indique comment, derrière la façade néoclassique, le théâtre va être révélé au public. C'est le début d'un parcours à la fois architectural et muséographique qui contribue à l'effet de surprise et d'émerveillement que Moneo a voulu susciter en terminant le parcours par l'accès au théâtre romain (fig. 4.13). La différence de niveaux entre l'édifice d'entrée et le théâtre, érigé sur la colline, permet un jeu de transitions autant à l'horizontale qu'à la verticale entre les différentes parties du parcours, entrecoupées d'un édifice nouveau au milieu. Le programme architectural se développe donc sur des terrasses de différents niveaux, sur vingt-cinq mètres de dénivellation (fig. 4.14).



Figure 4.13 Plan du musée du Théâtre romain. (Dépliant fourni par le musée Théâtre romain de Carthagène, 2011.)

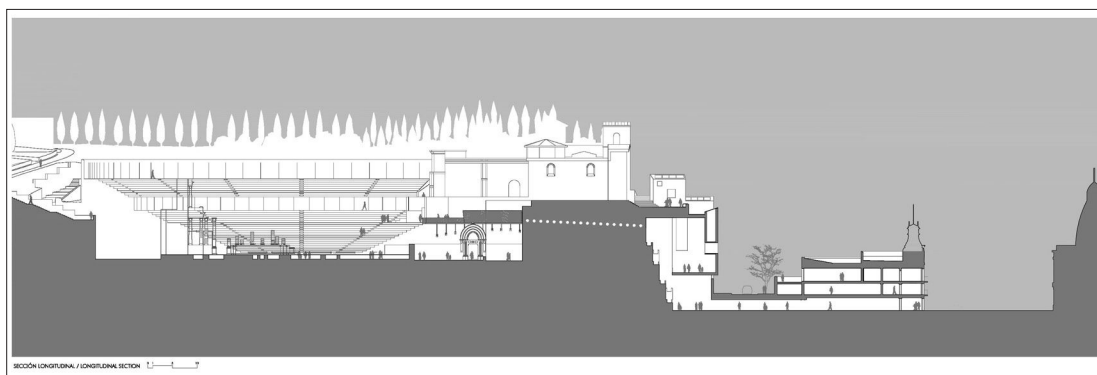


Figure 4.14 Section du musée du Théâtre romain. On peut voir les différents niveaux qui totalisent une différence de 25 mètres. (Archives du studio Rafael Moneo.)

Le palais Pascual de Riquelme accueille la cafétéria, la réception, la boutique et, aux étages, les bureaux administratifs et le centre de recherche. Peu après l'entrée, une première salle à gauche accueille le spectateur avec une vidéo sur l'histoire du lieu. À droite, une autre salle sert aux expositions temporaires comme celle du mois d'août 2010, qui représentait l'histoire du lieu et de sa découverte avec des photos et des maquettes. Ensuite, le visiteur est dirigé dans le « Couloir de l'histoire du Théâtre » (fig. 4.15) où sont exposées les pièces mises au jour lors des fouilles ainsi qu'une



Figure 4.15 Le Couloir de l'Histoire du Théâtre. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

image virtuelle de l'évolution du site. Le corridor relie le palais Pascual de Riquelme au nouvel édifice construit par Moneo (fig. 4.16) en passant sous la rue General Órdoñez. Il sert donc à la fois de lien entre deux édifices d'époques différentes, mais aussi d'exposition chronologique, qui se fait à rebours, en partant du XXI^e siècle pour aboutir au I^{er} siècle av. J.-C (contrairement au passage d'un édifice ancien au nouveau). Cette technique d'assemblage d'édifices a aussi utilisée, comme le note David Cohn (2009), dans l'extension du musée Prado à Madrid :

In both, he sets a new building between two historic structures at different elevations and links them internally through tunnels and escalators. And in both projects, the new building, without direct street access, presents itself to passersby as an exquisitely wrought jewel box.



Figure 4.16 Vue de l'extérieur du nouveau bâtiment de Rafael Moneo à partir de la rue General Órdoñez. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

Les salles d'expositions permanentes se retrouvent dans le nouveau bâtiment de Moneo, dont la très haute toiture permet la présence d'une mezzanine, reliée au rez-de-chaussée par des escaliers mécaniques. Pour que la promenade soit fluide, il faut assurément un bon système d'accès et de circulation, ce que note un article dédié aux

« accès extérieurs » de la revue *Moniteur Architecture AMC* (Ménard, 2009). Dans ces deux salles, on présente les clés pour interpréter l'importance historique du théâtre. La première salle, éclairée naturellement, expose des éléments monumentaux de l'architecture du théâtre, tels que des chapiteaux corinthiens ou encore une représentation d'Auguste (fig. 4.17). La deuxième salle est plutôt consacrée au thème « théâtre et société » pour expliquer le rôle social, politique et religieux du théâtre dans la promotion d'Auguste, à l'époque de la colonie romaine, avec de l'information sur les rituels traditionnels romains ainsi que leur dévotion aux dieux à travers la triade représentée sur les autels. Les matériaux utilisés dans le nouvel édifice sont modernes, mais accompagnent le contenu des salles sans grand contraste : pierre, béton, acier, aluminium, verre, ainsi que le bois avec lequel ont été construits les meubles et les parquets (Ménard, 2009).



Figure 4.17 Salle 1, dans la partie nouvelle du musée du Théâtre romain de Carthagène, exposant une maquette du Théâtre et des éléments de son architecture. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

À partir du deuxième étage, un « corridor archéologique » passe sous l'église Sainte-Marie, mettant au jour les ruines d'une ancienne villa romaine ainsi qu'une section du mur de l'ancienne médina et les différents ajouts après la conquête chrétienne de la ville. En sortant de ce corridor, une passerelle métallique mène le spectateur au point culminant de la visite, le Théâtre romain (fig. 4.18). Toute l'idée du parcours archéologique à travers différents édifices, en découvrant les strates historiques du lieu et les enrichissant d'explications et d'objets exposés, est d'accompagner le spectateur dans ce qui sera aussi sa découverte du point culminant de la visite. Il peut, en un certain sens, s'appropriier celle-ci, qu'il comprend maintenant dans son contexte en reliant l'expérience didactique à l'expérience sensorielle. Le spectateur peut se promener sur presque toute la superficie du site et adopter des points de vue différents dans le théâtre.



Figure 4.18 Vue du théâtre à la fin du parcours muséal. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

Le théâtre restauré qui s'offre à la vue du spectateur est, comme nous l'avons vu plus tôt, l'héritier des politiques de Sagonte. Ainsi, la restauration ne s'aventure pas dans des matériaux trop modernes et différents ou des reconstructions à grande échelle, laissant le côté moderne au musée. Sur le site Web du musée (Ayuntamiento de Cartagena et Museo del Teatro Romano de Cartagena, 2012a), les interventions sur le théâtre sont justifiées par le principe de réversibilité, en insistant sur le fait qu'ils ont tenté

d'avoir le moins d'impact possible grâce à l'utilisation de « matériaux authentiques » et de techniques contemporaines romaines, dans la mesure du possible. Pour protéger certaines parties plus fragiles des gradins, on a appliqué un enduit qu'on a peint en rose pour qu'il s'harmonise avec la couleur de la pierre locale et rappelle celle des colonnes de la scène ainsi que celles de la façade du palais de Riquelme. Toutefois, le mur de scène a été partiellement reconstruit, à partir d'éléments originaux (fig. 4.19). Cette



Figure 4.19 Reconstruction partielle du mur de scène du Théâtre romain. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

anastylose partielle n'a choqué ni les experts ni les médias, contrairement à la reconstitution de Grassi qu'on accusait de n'être basée sur aucun document historique. Ici, « on a cherché à mettre en évidence l'ampleur et la grandeur du mur de scène, mais sans restaurer la totalité du volume, en mettant surtout l'accent sur la lecture des vestiges archéologiques et en exprimant symboliquement l'histoire de l'édifice même [...]»^{xiii} » (Ramallo Asensio *et al.*, 2009, p. 35).

La sortie, sur la place de la Comtesse Peralta, ne comporte aucune structure particulière. Le visiteur doit se faire ouvrir les grilles par un gardien de sécurité, mais cet arrangement est provisoire. En effet, la Fondation Théâtre romain attend toujours le budget pour continuer les fouilles du portique dont la superficie est estimée à 2000 mètres carrés (et pour lequel, entre-temps, la Fondation a acquis tous les édifices du terrain pour faciliter les fouilles éventuelles, reportées à 2020 faute de fonds). Le parcours sera modifié aussi lorsque les plans pour le parc de Cornisa ainsi que les pourparlers avec l'église quant à son inclusion dans le parcours, peut-être en partageant l'usage de culte avec l'usage muséologique, seront complétés. En attendant, le parcours se termine sur une impression d'« inachevé ».

4.3.1 Promenade architecturale

Cette vision pourrait rappeler le type de musée comme *collage* de fragments tel que nommé par Josep Montaner (2003). Ce dernier décrit ce type comme un ensemble de formes hétérogènes, comme des pavillons accueillant des fonctions différentes et autonomes, mais offrant des « promenades architecturales ». Montaner se réfère toutefois au concept tel qu'utilisé par Colin Rowe ou son disciple James Stirling datant de l'époque postmoderne, qui

voit apparaître des méthodes basées sur l'idée de la cohérence du tissu bâti par une sorte de tissage ou de patchwork de parties qui ont leurs caractéristiques propres et qui, au gré d'une ressemblance reprise çà et là [...], arrivent à donner l'impression d'une cohérence d'ensemble, d'une texture. (Prochazka, 2009, p. 93)

Le *collage* de Moneo se manifeste dans l'utilisation de trois blocs appartenant à des parties différentes mais liés dans une vision d'ensemble, avec des flux de circulation et un concept d'évolution dans le temps, mais aussi dans les strates du lieu. Ainsi, le projet est conçu pour que le visiteur explore ces espaces à travers une « promenade architecturale », terme inventé par Le Corbusier pour exprimer la nature de l'architecture comme espace à expérimenter, contenant des points de vue différents à explorer. Au musée du Théâtre romain, la promenade accompagne à la fois l'évolution du contenu et la progression physique du lieu, qui culmine par la rencontre du visiteur avec le théâtre en plein air.

The “promenade” —once again borrowing Le Corbusier’s term—flows through exhibition spaces lit by a system of skylights, and includes escalators as well as elevators that act as frames through which to present the pieces found by archaeologists during the course of the excavation. We could therefore call the route an architectural promenade within the museum⁸⁰.

En effet, comme nous l'avons relevé plus tôt, la promenade est à la fois de type muséal et de type architectural, tout en portant une attention spéciale aux traces et aux strates. La narration est très forte et le concept de « voyage » temporel et spatial est souvent évoqué pour décrire cette promenade à travers l'espace physique et le temps représenté, d'où l'appellation de « promenade muséale » (Ramallo Asensio *et al.*, 2009, p. 42).

Le programme muséologique à la base de la conception du musée se concentrait sur l'histoire qui couvre le terrain où a été découvert le théâtre, le programme architectural du théâtre ainsi que la description et l'exposition des pièces trouvées. La Fondation privilégiait un modèle de musée décentralisé (Soler Huerta, 2005, p. 30), qui contextualise la conservation *in situ* des restes archéologiques du théâtre et de son environnement immédiat et qui, en même temps, s'impose comme centre de recherche et de diffusion de contenus culturels. Cette fusion entre la vision architecturale et muséologique du lieu a donné lieu à une architecture qui révèle les strates du lieu. Moneo devient donc, selon Federico Bucci (2009, p. 49), un « *fossile-guida della sua epoca* » [un guide-fossile de son époque], en référence au livre d'Ersnt Jüng *An der Zeitmauer*

⁸⁰ Mémoire du projet de Rafael Moneo, 2009, gracieuseté du Studio Rafael Moneo.

[Le mur du temps], écrit en 1959. Il guide le visiteur à travers les différentes sédimentations du lieu, les mettant au jour sans privilégier une couche en particulier, pour une compréhension holistique du lieu. Ce dernier devient donc un espace de mise en scène d'une conception du temps disséquée et déployée devant les yeux du visiteur, qui l'expérimente en traversant les différentes couches temporelles.

Pierre-Alain Croset (2007) mobilise la pensée de Hans Magnus Enzensberger et une « *una mediazione sull'anacronismo* » [médiation sur l'anachronisme] pour analyser le travail de Moneo. Sa conception du temps comme un mille-feuilles invoque un modèle stratifié qui accueille l'anachronisme comme une condition essentielle de l'existence humaine. Le nouveau n'est qu'une strate de plus dans la mémoire du lieu.

Et seulement cet usage de la mémoire comme outil, comme matériau du projet, peut permettre de dépasser l'opposition traditionnelle entre ancien et nouveau, entre préservation et innovation, entre conservation et projet, pour revendiquer une architecture de la durée qui correspond à cette tradition "autre" de la modernité : une tradition selon laquelle les langages innovants de la modernité et les langages consolidés de l'histoire sont mélangés, entrent en résonance et deviennent complémentaires^{xiv}. (Croset, 2007, p. 58)

C'est ainsi que Moneo inclut le visiteur dans ce « mille-feuilles », en le faisant parcourir physiquement ces différentes strates où les temporalités sont partagées dans un ensemble qui, reconstitué par le parcours, fait sens. Avec l'architecture contemporaine, le visiteur est implanté dans sa contemporanéité, mais les différentes strates montrées par les pièces autant que par le parcours à travers les différents sites témoins des époques précédentes dans lesquelles le théâtre a été intégré le plongent dans une profondeur stratifiée et complexe. Le projet intégral chapeaute ces différentes temporalités dans une vision très didactique grâce à tous les outils offerts par le musée, tels que cartels, plans, audio-guides, visites guidées, site Web très détaillé avec vidéo de l'endroit pour préparer la visite.

4.3.2 Urbanisation

Nous avons vu que le projet de Moneo contient un volet important dédié à l'intégration dans son environnement, que ce soit conceptuellement (faire comprendre l'histoire du théâtre par celle des strates du lieu) ou physiquement (intégration de différents édifices, urbanisation du parc...). Mais avant même la découverte du théâtre, l'idée de construire un Centre d'artisanat était déjà reliée à l'environnement urbain, avec la volonté de revitaliser un quartier par la suite qualifié de « déprimant » par la Fondation Théâtre romain. Le projet muséal poursuit donc cet objectif en s'attribuant un rôle civique en plus de valorisation et de diffusion, en tentant de réconcilier un espace assez hétérogène (fig. 4.20).

The museum does not only try to fulfill its program. It also endeavors to serve the city by contributing to the creation of public spaces, especially with regard to the roof of the building that has been turned into a lookout by widening Calle Sepulcro, from the church up to the Plaza de la Condesa de Peralta, giving the city a new view of the Plaza del Palacio Consistorial and the Plaza de la Dársena. It is perhaps the double reading that can be made of the intervention—museum complex and archaeological garden blended into the city—that contributes most to making the project one of interest⁸¹.

Cette vision fut récompensée par le prix Europa Nostra⁸² le 11 juin 2010, autant pour l'intégration du théâtre romain dans la trame urbaine que la façon dont le nouveau musée intègre les différents éléments architecturaux dans son parcours :

The Jury applauds the restoration of the Roman Theatre of Cartagena (Cartago Nova) and its well-executed integration into the existing urban layout. The recent exhibition has further enriched the cultural and educational value of the outstanding new museum which incorporates elements such as the crypt of the Santa Maria Coviesa church and the Pascual de Riquelme Palace. The project has been invaluable in securing the timely regeneration of this area in Cartagena. (Europa Nostra, 2010)

⁸¹ *Idem.*

⁸² Le prix de l'Union européenne pour le patrimoine culturel Europa Nostra a été créé en 2002 par la Commission européenne, conjointement avec l'organisme de protection du patrimoine européen Europa Nostra. En 2010, 29 reconnaissances ont été attribuées à divers projets.



Figure 4.20 Plan intégral du projet du musée du Théâtre romain. Celui-ci est intégré dans le contexte urbain et participe à la revitalisation du quartier. (Archives du studio Rafael Moneo.)

Cette récompense, accompagnée d'un montant d'argent pour financer la campagne de promotion du musée, célèbre des qualités du projet qui ont été primées à d'autres occasions, que ce soit pour son intégration urbanistique (prix AR&PA 2010 d'intervention dans le patrimoine historique ; prix du succès entrepreneur 2009) ou pour sa récupération et sa mise en valeur (prix Laurel 2009 ; prix d'architecture de la Région de Murcie 2010 ; prix patrimoine mondial de la ville d'Alcala de Henares 2010) (Ayuntamiento de Cartagena, et Museo del Teatro Romano de Cartagena, 2012).

Tous les articles spécialisés traitant du travail de Moneo à Carthagène notent cet aspect particulier, car le musée contribue à la création d'espaces publics et le projet s'intègre dans la trame urbaine en raccommoquant certains trous et espaces délaissés. La revue *On Diseño* (2009, p. 84) relève en particulier « *its integration into the urban grid of the city of Cartagena, and the open dialogue between the archaeological remains and the new edifice* », soulevant à la fois l'environnement urbain, le rôle de proximité que s'attribue le nouveau projet et le dialogue nouveau/ancien que crée le musée contemporain avec la découverte archéologique. Un numéro spécial de l'*Architectural Review* sur le « contexte ou *ambiente* » [environnement] (Gregory, 2009) compare ce genre de travail à un « *accretory organism* », un genre de structure d'additions qui englobe différentes parties, « *capable of straddling the architecture of different eras and absorbing complex and contradictory values* » (p. 33). Dans le cas de Moneo, selon l'auteur de l'article Rob Gregory, « *the challenge is to how to add to such a continuum and, in doing so, reconnect architecture with wider civic life* » (p. 33). Grâce à la « promenade architecturale » il se crée réellement une transition entre les différentes parties, ce qui est plus difficile à percevoir de l'extérieur comme un tout cohérent. Toutefois, à partir de l'entrée, les superpositions des façades du palais de Riquelme sur le nouvel édifice de Moneo qui, à son tour, précède la cathédrale, laissent présager un mélange intéressant et annoncent, en quelque sorte, le projet intégral de Moneo.

Le dialogue entre le nouvel édifice et les ruines archéologiques est relevé comme un espace de liaison entre les différents sites historiques autour du théâtre : « *this space establishes a nexus between the medieval remains of the Castle of La Concepción and the complex formed by the Cathedral and Roman Theatre* » (*On diseño*, 2009, p. 85). Les matériaux mêmes qui ont été choisis pour la restauration du théâtre s'harmonisent avec les couleurs et les matériaux de l'environnement naturel et historique. Mais plus

encore, le musée de Moneo s'intègre dans le projet *Puerto de Culturas* en se reliant à d'autres créations architecturales contemporaines dans le centre historique de Carthagène. Par exemple, les tours d'ascenseurs et de bureaux d'Amann, Cánovas, Maruri & Lejárraga (2005) connectent la rue Gisbert au château de la Conception par une tour panoramique et aménagent l'accès de la rue Gisbert au reste des édifices et des sites archéologiques, réparant ainsi une rupture faite par l'ouverture de la rue Gisbert à la fin du XIX^e siècle. Plus loin, le Musée national d'archéologie subaquatique, de Guillermo Vázquez-Consuegra, dont l'édifice a été présenté lors de l'exposition *On Site* au MoMA de New York (Riley, 2005, p. 156), appuie la volonté de Carthagène de se tourner vers le futur avec des constructions contemporaines d'architectes connus, équilibrant l'image historique de la ville avec une image actuelle, en développement.

TEMPS 3 : EFFETS SUR LES DESTINATAIRES

Le cas de Carthagène se distingue par le fait qu'il s'agit d'une découverte récente. La mise en valeur, la diffusion et les impacts sur le tourisme et la régénération du quartier découlent, de ce fait, non seulement de l'objet-patrimoine, mais surtout de l'objet-« trouvaille » ; on célèbre autant sa découverte que ce que l'objet représente dans l'histoire de la ville et dans la construction de l'identité des Carthaginois. Si les articles experts se sont penchés sur le musée de Moneo en analysant le programme architectural et son insertion dans le tissu urbain, les articles médiatiques couvrent un panorama plus large sur cette découverte.

4.4 RÉCEPTION MÉDIATIQUE

Parmi les quatre-vingts articles recensés sur le musée du Théâtre romain de Carthagène par Rafael Moneo, la construction du nouveau musée dans le centre historique de Carthagène fut reçue de façon consensuelle, même si quelques points conflictuels ont été relevés, notamment en ce qui concerne les relations avec l'évêché de l'église Sainte-Marie. L'équipe d'archéologues (dirigée par Elena Ruiz Valderas et Sebastián F.

Ramallo Asensio), avec leurs nombreuses publications mais aussi en travaillant de concert avec la Ville et la Région, ont réussi à bien communiquer le projet de récupération du théâtre ainsi que celui de Moneo en mettant de l'avant les bénéfices de ceux-ci, comme les retombées touristiques et le rayonnement national, en plus de l'importance scientifique de cette découverte. L'impact de celle-ci s'est toutefois restreint au niveau régional dans la sphère médiatique.

Malgré les nombreux communiqués de presse des agences Europa Press et EFE (Spanish Newswire), à part quelques articles dans les quotidiens nationaux *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *El Imparcial*, ce sont surtout les journaux régionaux de Murcie comme *La Verdad* (qui relaie la majorité des articles sur le Théâtre romain et Rafael Moneo), *La Opinión de Murcia* et *Las Provincias* qui ont couvert ce sujet, sans compter les rares apparitions dans les journaux régionaux ailleurs en Espagne, comme *El Correo* basque, *El Diario de Navarra* (de Navarre) et *Hoy* d'Estrémadure. Par ailleurs, les articles dans les journaux hors de Murcie apparaissent seulement lorsque le musée est relié à des événements se produisant dans leur région, tels qu'une exposition ou encore des conférences. Finalement, la presse économique, comme la *Gaceta de los negocios*, *El economista* et *Cinco Días* s'est également intéressée à cet événement. La revue de presse retenue concernant le projet de Moneo à Carthagène commence le 16 mars 1999, lors de l'annonce de l'architecte Moneo pour la construction d'un musée romain, et se termine le 10 avril 2012, avec un rapport sur le nombre de visiteurs qui ont fréquenté le musée. Contrairement aux deux sites précédents, les articles portant sur celui-ci ne sont pas regroupés autour de blocs aussi forts, sauf pour l'inauguration du musée. Les autres articles sont ponctuels et, tout au long de la revue de presse, une attention spéciale est portée à la fréquentation du public ainsi qu'au rayonnement du musée au niveau national.

4.4.1 La mise en scène scientifique du Théâtre

Comme nous l'avons vu précédemment, la découverte du théâtre est d'une grande importance, qu'elle soit scientifique, patrimoniale ou économique. Les journaux ont entre autres relayé sa diffusion scientifique, cerné le statut de la ruine et rapporté les

discussions autour de son usage, influencées par les autres théâtres et le symbole que représente ce musée. Le statut patrimonial semble aller de soi ; aucun article ne mentionne *a posteriori* sa déclaration comme bien culturel. Le label perd de l'importance devant l'évidence de la ruine. L'accent est donc entièrement mis sur l'archéologie, la pièce à montrer et la façon de le faire. L'architecte, s'il est reconnu et célébré, occupe toutefois un rôle médiatique nettement inférieur à celui de Jean Nouvel pour le Reina Sofía.

4.4.1.1 Un architecte discret

Un portrait de Moneo dans le journal *El Mundo* du 18 janvier 2009 (Lucas, 18 janvier 2009) décrit sa personnalité comme comportant « un mélange de timidité et d'intelligence^{xv} ». Moneo a profité du véhicule médiatique de la presse pour décrire son projet, mais sans se mettre de l'avant et sans jouer un personnage. On reconnaît surtout sa notoriété, qu'il soit le « fameux architecte^{xvi} » (Llana, 16 mars 1999) ou l'« architecte prestigieux^{xvii} » (*La Verdad*, 2 décembre 2005), ou encore on inclut son origine dans ce qualificatif : « prestigieux architecte navarrais^{xviii} » (Gutiérrez, 15 septembre 2008), apportant un côté local et identitaire à ce prestige. À deux occasions on mentionne le fait que Moneo est un architecte primé : « L'unique architecte espagnol avec un prix Pritzker^{xix} » (*El Correo*, 5 novembre 2011 ; Lucas, 18 janvier 2009), en mettant l'accent sur la rareté (en fait, l'unicité) de ce prix au pays, ou encore comme récipiendaire de la médaille d'or de l'architecture de 2006 (EFE, 11 juillet 2008). Finalement, la notoriété de Moneo est expliquée par l'estime de ses collègues, car il serait « considéré comme le meilleur architecte espagnol contemporain par ses collègues professionnels^{xx} » (*El Correo*, 5 novembre 2011). Sa notoriété est donc reconnue au niveau national mais est déclarée internationale dans un acte politique par le président de la Communauté de Murcie, Ramón Luis Valcárcel, lors de la présentation du projet au Salon international de tourisme à Madrid en 2008, où il a été présenté comme « un architecte “prestigieux” au niveau international, qui a laissé des “preuves significatives de sa connaissance et de son art” dans la région^{xxi} » (cité dans Europa Press, 31 janvier 2008).

À une seule reprise, on relie Moneo à un autre de ses projets, celui du Prado, un des plus connus notamment par toute l'attention médiatique reçue durant les années de sa transformation : « créateur de l'agrandissement du musée du Prado^{xxii} » (EFE, 11 juillet 2008). Le côté polémique de cette intervention, tout comme celle de l'hôtel de ville de Murcie, est exprimé dans cette appellation, qui reconnaît du même trait sa notoriété : « architecte polémique mais d'une formidable réputation^{xxiii} » (Mínguez, 3 décembre 2005). Moneo résume ainsi son rôle discret, effacé derrière la valorisation de la ruine, au service des archéologues : « Dans ce projet, c'est toujours l'archéologie qui a prévalu. Moi je me suis vu comme le bras droit des archéologues^{xxiv}. » (Mármol, 12 juillet 2008) Cette discrétion a permis de laisser la place médiatique à l'intervention comme telle et aux discours des gestionnaires faisant la promotion du lieu.

4.4.1.2 Une restauration « rigoureuse »

Les articles de journaux se concentrent donc davantage sur le site archéologique en question plutôt sur l'architecte de marque. Le côté didactique et scientifique de la découverte est mis de l'avant en mentionnant les partenaires du projet archéologique, notamment l'implication du Département d'archéologie de l'Université de Murcie. À l'été 2011, la Fondation Théâtre romain organise un cours sur les parcs archéologiques et leur muséalisation en collaborant aux cours d'été de l'Université polytechnique de Carthagène (UPCT) ainsi qu'à un atelier didactique visant à mieux connaître Cartago Nova (Europa Press, 11 juillet 2011).

De plus, le projet d'une salle de documentation est omniprésent dans les journaux, quel que soit son stade d'élaboration : du centre d'études d'architecture romaine comprenant salle de documentation et bibliothèque spécialisée en archéologie classique et romaine (*La Verdad*, 11 mai 2009) à la salle de documentation pour chercheurs telle qu'elle s'est développée. Sebastián F. Ramallo Asensio (18 août 2008), peu après l'ouverture du musée, écrit un article pour décrire le « défi scientifique et culturel » qu'a représenté l'intervention sur la ruine, autant sur le plan de sa restauration que celui de sa valorisation par le musée. Sans s'étendre sur l'aspect culturel du défi, il insiste toutefois sur la partie scientifique par la collaboration de l'Université de Murcie ainsi

que la préparation ou publication de thèses de doctorat et d'articles scientifiques sur le sujet. Finalement, parmi les livres et les articles signés par la Fondation Théâtre romain ou un de ses membres, le livre édité par la Fondation Cajamurcia, *Teatro romano de Cartagena* (Ramallo Asensio et Moneo, 2009), a fait l'objet d'un article (*La Verdad*, 24 juin 2009), parce qu'il relate vingt ans de travaux archéologiques et résume bien l'ampleur du projet.

En plus de la collaboration avec l'Université et de la mention presque systématique d'un centre de recherche, le processus de restauration est décrit et supporté par la présence d'experts, ce qui a nécessairement dû influencer la réponse unanime à l'intervention moderne sur ce site. Par exemple, on introduit l'idée de la reconstruction partielle du mur de scène le 26 février 2006 en la proposant d'abord comme maquette pour donner une idée des dimensions de la scène à des fins expertes (Elgarresta, 24 février 2006), sans savoir comment aborder la réhabilitation. Ensuite, il s'avère que les experts allemands croient que 80 % des ruines originales peuvent être récupérées, mais qu'il faudra refaire 20 % du théâtre (*La Verdad*, 25 février 2005). Le mot anastylose n'est mentionné que deux ans plus tard, tout en soulignant que Carthagène est un cas de rigueur historique (Raga, 5 janvier 2008) pour éviter d'évoquer l'image d'une reconstruction farfelue. On justifie la reconstruction partielle comme une représentation « de manière symbolique^{xxv} » (*ABC*, 12 juillet 2008) de ce que fut l'imposant théâtre. Blindés par des avis experts et l'armature scientifique autour de la découverte, Moneo et la Fondation du musée du Théâtre romain n'ont pas essuyé d'attaques sur leur projet, contrairement à l'intervention de Grassi et Portacelli, attribuée à un acte solitaire d'une vision architecturale de la conservation...

La comparaison avec Sagonte est directement effectuée lorsque la date d'ouverture du musée approche, car, dans l'attente de la décision du Tribunal suprême concernant sa « dérestauration », il est tentant de comparer les deux situations. Un article dans le journal *La Vanguardia* (Enguix, 13 mai 2008) expose les deux objectifs communs aux deux théâtres. Pour le journaliste, ceux-ci sont toutefois développés sur deux histoires différentes, car le cas de Sagonte s'est illustré par le conflit politique et juridique, alors que « dans le cas de Carthagène, tout porte à croire qu'il pourrait se conclure dans une acceptation générale critique et publique^{xxvi} », donc dans le consensus. En effet, dans cet article, tout en niant que Sagonte aurait influencé la réhabilitation du théâtre de Cartha-

gène, Moneo avoue que l'équipe autour de sa transformation a privilégié une alternative à la solution de Sagonte, « parce que cet exemple ne nous aidait pas^{xxvii} » et respecté la Loi de Conservation du patrimoine. La directrice du musée, Elena Ruiz, renchérit : « Nous ne partagions pas le modèle de restauration qui se développait là-bas^{xxviii}. » (Gutiérrez, 15 septembre 2008) Salvador Enguix (13 mai 2008) appuie ce choix en approuvant l'emploi de matériaux similaires aux originaux, la reproduction des techniques utilisées pour la construction du théâtre, ainsi que la réversibilité des interventions, ce qui permettra d'« éviter à tout moment un nouveau cas Sagonte^{xxix} » (p. 34).

4.4.1.3 Un monument visitable plutôt qu'une scène de spectacle

Pour ne pas revivre un nouveau cas Sagonte, il était hors de question d'utiliser le théâtre comme scène de spectacle, l'épargnant ainsi des mises aux normes de sécurité actuelles nécessitant des interventions plus fortes. Ce choix fut l'objet de plusieurs articles. Sebastián F. Ramallo Asensio (Timón Barrado, 28 mars 2009) justifie ce choix par le fait que la scène aurait perdu tout son épiderme et qu'il faudrait une adaptation avec une reconstruction « plus agressive » si l'on voulait y produire des événements. Le statut du théâtre est rapidement choisi, même si, en 2005, le Parti populaire avait annoncé que les Carthaginois pourraient « assister à des concerts dans un théâtre de plus de trois mille ans^{xxx} » (en le vieillissant d'un siècle) (González, 29 octobre 2005), ce que l'ex-conseiller municipal Vicente Balibrea contredit dans l'article en affirmant que la Fondation n'avait pas encore donné d'usage concret à l'ensemble. Le journaliste Antonio Arco (31 janvier 2008) défend les attentes des professionnels des arts scéniques ou de leur public qui auraient aimé, à l'instar de Mérida ou d'Itálica, bénéficier d'un théâtre fonctionnel. Arco rappelle des spectacles mémorables qui ont eu lieu dans des théâtres antiques ou des monuments historiques non seulement en Espagne, mais aussi en France, dans le Palais des papes d'Avignon, par exemple. Malgré tout, Ramallo Asensio (18 août 2008) insiste sur la mission du musée, qui est de caractère monographique, en qualifiant le site d'ensemble archéologico-muséal, ce qui ne paraît pas inclure la notion de loisir.

Cette décision souleva toutefois des questionnements dans les médias et une certaine déception des visiteurs à qui la parole fut donnée dans quelques articles de journaux. Si l'ouverture du musée suscita énormément de satisfaction, une visiteuse émet toutefois un bémol : « Ils devraient aussi organiser des représentations pour que nous puissions profiter un peu plus du théâtre^{xxxii}. » (González, 13 juillet 2008) Un journaliste du journal régional *Las Provincias* (Raga, 5 janvier 2008) prend le contre-exemple de Sagonte pour argumenter le fait que, comme Itálica, Mérida, Málaga, Tarragona, Cádiz ou Saragosse, des théâtres ayant servi comme scène active ou non, Carthagène a respecté le passé sans l'endommager, car l'intervention maintient l'image de la ruine originale, sans ajout artificiel ni sur la structure ni dans les matériaux. Arco (31 janvier 2008) s'interroge quand même, tout en faisant le parallèle avec Sagonte : pourquoi le rôle du théâtre serait-il exclusivement réservé à la visite ? Ce à quoi la directrice Elena Ruiz rétorque, et le convainc : « on a évité la reconstruction artificielle et un quelconque abus dans l'intervention, qui est minimale^{xxxiii} », affirmant ne vouloir une restauration ni à la Ruskin, ni à la Viollet-le-Duc. Plutôt que de soulever la controverse avec une intervention trop marquée, elle préfère que le musée et le théâtre paraissent plus réservés dans leur participation à la transformation du site et donnent suffisamment de pistes pour que le visiteur puisse s'imaginer le reste.

Un mois après l'ouverture, Ruiz fait le point : « Nous ne voulions pas un théâtre dans le théâtre. Nous avons l'intention d'effectuer une récupération plus didactique et culturelle que de loisir^{xxxiii} » (Gutiérrez, 15 septembre 2008). Elle l'avait dit précédemment en voulant privilégier une visite qui permette « une meilleure connaissance de l'histoire de la Carthagène romaine^{xxxiv}. » (Enguix, 13 mai 2008, p. 33) L'importance historique du travail est relevée par l'agence EFE : « ce travail qui rétablit une partie de la gloire qu'a eue la civilisation romaine en cette ville, qui fut baptisée comme Carthago Nova^{xxxv} » (Palanco, 12 juillet 2008). Au-delà de la connaissance, Ramallo Asensio relie cette fonction à l'identité de la ville : le théâtre a été récupéré comme « monument archéologique », « pour que le visiteur en profite comme un des signes d'identité de la ville de Carthagène^{xxxvi} » (cité dans Timón Barrado, 28 mars 2009). L'archéologue déclare qu'il n'y a pas eu de débat public autour de la restauration du théâtre et que le fait de ne pas avoir une reconstruction entière permettra de continuer les recherches autour du théâtre pour les prochaines décennies, contrairement à des

théâtres en France et en Italie qui privilégient un usage actuel de la scène dédié à la recherche et à la contemplation.

4.4.2 Le nouveau musée : un voyage à travers le temps

Le musée créé par Moneo est explicitement dédié à la mise en valeur de l'objet archéologique et de son ensemble à des fins de compréhension et d'explication. Malgré qu'il s'agisse de deux entités différentes, soit un musée contemporain avec un statut d'hôte et de révélateur, l'autre étant la pièce à dévoiler, à protéger, le projet est présenté comme un tout et la confusion entre les deux se relève dans le vocabulaire utilisé pour l'encenser, comme celui de « bijou ». La promenade architecturale telle que décrite dans le Temps 2 se révèle ici comme un « voyage » temporel et physique, dans lequel le visiteur participera à son tour à la « découverte » du lieu.

4.4.2.1 Le théâtre et le musée, un bijou mixte

Le mot « emblématique » est utilisé, d'une part, pour décrire le théâtre, « un espace tant emblématique^{xxxvii} » (*La Verdad*, 15 septembre 2011) et, d'autre part, pour décrire l'architecture du musée : « ce symbole architectonique emblématique^{xxxviii} » (*Cinco Días*, 28 novembre 2008). Mais le plus souvent, c'est le terme « bijou » qui est utilisé par les médias. Dans certains cas, la référence directe à l'objet archéologique est claire : « bijou qui brille après vingt ans de travaux^{xxxix} » (*Aclade*, 26 février 2009), ou « c'est un des bijoux de la ville mais il semblerait qu'il existe des monuments de deuxième classe^{xl} », dans un article critiquant la mise à l'écart de la cathédrale (Garrido, 19 février 2007). Un article titre même : « Le joyau de la couronne : le Théâtre romain^{xli} » (*Cinco Días*, 28 novembre 2008). Cependant, dans d'autres cas, ce terme englobe à la fois l'architecture du musée et le théâtre : après la fin de semaine gratuite d'inauguration, les gens allaient devoir payer « pour voir un bijou de l'architecture et, surtout, de l'archéologie^{xlii} » (González, 13 juillet 2008). C'est essentiellement lors d'une campagne de promotion pour le Théâtre romain après de la réception du prix

Europa Nostra, que le slogan « Un bijou de l'antiquité, de l'avant-garde^{xliii} » est apparu pour clairement imposer le caractère spécial, précieux, distinctif des deux entités qui vont ensemble, « en soulignant le caractère presque unique et impressionnant de deux chefs-d'œuvre de l'architecture qui, même appartenant à des époques distinctes, sont intégrés d'une manière exemplaire^{xliv} » (*La Verdad*, 11 juillet 2011). Mais le slogan n'a pas été relayé ailleurs dans la presse, qui avait utilisé le mot « bijou » avant l'arrivée de ce slogan. Finalement, un glissement se fait dans l'utilisation du mot bijou entre le musée et le théâtre, sans distinguer les deux : « Cet itinéraire commence dans le musée du Théâtre romain, le principal bijou archéologique de la ville, un espace créé par l'architecte Rafael Moneo^{xlv}. » (*La Verdad*, 15 septembre 2011) La subordonnée (un espace créé par Rafael Moneo) fait référence à ce qui précède, soit « le principal bijou archéologique », qui fait lui-même référence au musée du Théâtre romain, et non pas seulement au théâtre comme tel.

4.4.2.2 *Le voyage*

Mais ce glissement est peut-être provoqué par le « projet intégral » de Moneo, dans lequel l'architecte dit qu'il se crée « une façon de vivre avec le passé et de parler de continuité^{xlvi} » (EFE, 11 juillet 2008). Ce projet intégral invite le visiteur à une « promenade » ou un « voyage » qui culminera avec la dernière pièce, celle du site archéologique. Cette promenade, ou plutôt ce voyage, est souligné dans la plupart des articles, car cette appellation illustre bien le concept du musée et sa muséographie. Ce voyage ne se réfère pas à un déplacement géographique, mais plutôt à un « voyage métaphorique » à travers le temps, concept élaboré par Moneo et prononcé à l'occasion de l'inauguration du musée. Ce voyage métaphorique est mis entre guillemets lorsque les articles reprennent l'entrevue de Moneo à l'agence EFE le 11 juillet 2008 (Palanco, 12 juillet 2008), dans laquelle il explique qu'il s'agit de l'« invention » du musée du Théâtre romain. Sans la métaphore, on relie directement ce voyage au passé (« *viaje al pasado* » (Mármol, 12 juillet 2008)) en précisant parfois l'origine de ce passé : « *viaje a la antigüedad* » [voyage dans l'Antiquité] (Europa Press, 10 avril 2012) et, plus spécifiquement, en démontrant son rôle dans l'Antiquité : « un voyage dans le passé, une

montée à la démonstration du pouvoir tentaculaire de Rome et de la beauté qui nous a été léguée^{xlvii} » (Arco, 14 février 2008 ; *La Verdad*, 10 juillet 2008). Mais, dans un cas, le journaliste, tout en confirmant qu'aller au musée c'est faire un « véritable voyage dans le temps^{xlviii} », illustre contrairement aux autres, pour qui le voyage aboutit au passé : « les vues des édifices de la ville font revenir le visiteur à la réalité^{xlix} » (González, 13 juillet 2008a) (fig. 4.21).



Figure 4.21 Le Théâtre romain et la réalité qui l'entoure : un « voyage » dans le présent. (Alexandra G. Paquin, 2011.)

L'aspect mobile de ce voyage est relevé par l'usage des escaliers mécaniques, qui « fait que le visiteur s'élève, de façon commode, du XXI^e siècle au 1^{er} siècle après J.-C¹ » (Arco, 14 février 2008), ou encore en soulignant le chemin à parcourir pour faire ce voyage, qui « suppose un voyage dans le temps et un itinéraire à partir de la mer jusqu'aux hautes côtes en terminant la visite avec l'apparition inattendue des imposants gradins du Théâtre^{li} » (Europa Press, 9 octobre 2011). Enfin, un article fait le lien entre l'architecture moderne et le patrimoine archéologique grâce à « un tunnel dans le temps qui conjugue l'architecture la plus moderne avec le meilleur de l'art classique récupéré

par les archéologues^{lii} » (González, 13 juillet 2008). En fait, ce lien entre l'architecture moderne et l'art classique est fait par Moneo grâce à l'idée d'ultime pièce qui complète le parcours, en rappelant l'idée de trouvaille que constitue la récente excavation du théâtre, « une des découvertes archéologiques les plus importantes du dernier siècle en Espagne^{liii} » (*La Verdad*, 24 juin 2009).

4.4.2.3 *La découverte de l'énigme*

Le 29 octobre 2005, Rafael Moneo présente son projet devant une centaine de politiciens, entrepreneurs, militaires et résidents, en le désignant comme une « énigme à résoudre » : « Comment combiner la reconstruction d'un édifice qui devrait être utile à la ville avec la protection d'une chose "si fragile"^{liv} ? » Sa réponse est de proposer le point de vue des Romains, de récupérer les points de vue oubliés (González, 29 octobre 2005). L'élément surprise est important pour lui, car parmi les multiples façons de réhabiliter les théâtres en Europe, il avoue vouloir provoquer « surprise, étonnement, et qu[e le musée] permette au visiteur de contempler comment l'œuvre était à l'origine^{lv} » (Enguix, 13 mai 2008, p. 33). Cette surprise pour le visiteur qui, de l'entrée à la place de l'hôtel de ville, chemine à travers plusieurs pièces et époques sur différents étages avant de déboucher sur la passerelle le menant au Théâtre romain, le fait participer au sentiment de découverte de cette imposante pièce archéologique récemment excavée. La surprise mélange ainsi le nouveau et l'ancien : « surprise, admiration, archéologie et architecture^{lvi} » (*La Verdad*, 10 juillet 2008). Le visiteur vit une « aventure » qui commence au Palacio Riquelme, « dont la façade ne laisse en rien présager ce qui nous attend^{lvii} » (Arco, 14 février 2008).

Lors de l'inauguration, Moneo déclare qu'il « n'a rien fait d'autre que de donner à la ville ce qu'elle avait déjà et de faire découvrir à la ville ce qui y était^{lviii} » (EFE, 11 juillet 2008a). Il y a donc une prétention de *révéler*, refaire surgir un patrimoine oublié, dans ce cas disparu puis réintégré dans une réalité moderne, quelque peu prisonnier de l'appareil muséal qui le met en scène, qui contrôle la façon de le dévoiler. La révélation provient aussi d'un dévoilement de quelque chose occulté et dont la mise en scène nous ouvre la signification. Dans ce cas, « le musée qui montre les secrets du Théâtre romain^{lix} » (G.M.P, 14 juillet 2008).

C'est effectivement le point fort du musée, car il fait expérimenter au visiteur le sentiment de la découverte d'un lieu, comme les archéologues qui l'ont mis au jour il y a quelques années, mais dans la contemplation plutôt que dans l'action : le corridor prépare le visiteur à « une vision complète du Théâtre, aussi magnifique qu'inattendue^{lx} » (Europa Press, 10 avril 2012). Cette surprise est décrite comme « *el colofón* » [le clou] de la visite, « terminant la visite avec l'apparition inattendue des imposants gradins du Théâtre^{lxi} » (Europa Press, 5 décembre 2011). Ce clou de la visite est aussi souvent présenté comme la dernière pièce exposée, « le théâtre même comme la pièce qui ressort le plus du centre^{lxii} » (EFE, 6 juillet 2009). À l'inverse, la directrice du musée décrit le théâtre comme « la dernière grande vitrine du musée^{lxiii} » (EFE, 9 juillet 2008). De ce point de vue, c'est le théâtre qui valorise son hôte, qui lui donne accès et qui pousse le visiteur à y pénétrer...

4.4.3 Un moteur touristique-économique important

Mais la vitrine à laquelle se réfère Elena Ruiz pourrait davantage être qualifiée de vitrine culturelle, ouvrant la voie à un marché touristique à partir du patrimoine de la ville. Montrée comme une référence, la création du musée, parallèlement à la découverte archéologique, se veut un moteur de revitalisation du quartier, de la ville, ainsi que de la Région de Murcie. Finalement, dans une époque où la confiance envers les banques régnait encore, le rôle de la Fondation Cajamurcia est célébré dans la participation du consortium qui gère le projet.

4.4.3.1 Une référence

Depuis l'annonce du projet muséal, les espoirs sont tournées vers la « référence » que deviendront le site archéologique et son musée. Carthagène avait en effet dès 2003 misé sur un changement d'image pour se représenter en faveur de la « préservation des racines et le berceau du nouveau^{lxiv} », en utilisant notamment des « architectes de marque » (Navarro Baldeweg, Vázquez Consuegra, Moneo...) (Molina Foix,

20 juillet 2003). L'implication de Moneo contribue ainsi à ce que le site soit « destiné à être toute une référence internationale^{lxv} » (EFE, 5 mai 2008), sans spécifier toutefois en quoi ce site serait une référence. Le site du Théâtre romain devient par la suite une « référence culturelle et touristique importante^{lxvi} » (Europa Press, 10 avril 2012), en s'insérant dans le secteur culturel en général. Le rayonnement international s'étend au niveau mondial, cette fois en liant le site archéologique au tourisme pour « qu'il devienne, sans aucun doute, le monument archéologique et touristique de référence de Carthagène pour le monde entier^{lxvii} » (Mínguez, 3 décembre 2005).

L'échelle du référent change une autre fois dans le discours de la mairesse de Carthagène, Pilar Barreiro, lors de l'inauguration du Musée : « il a été conçu pour catapulter Carthagène comme référence méditerranéenne dans le tourisme culturel et comme ligne d'activité économique de première importance^{lxviii} ». Ces mots ont été appuyés par Ramón Luis Valcárcel, président du Gouvernement autonome, lui aussi présent : « il a une telle force, un tel pouvoir d'attraction qu'il va sûrement engendrer une relance de Carthagène^{lxix} » (Mármol, 12 juillet 2008). En effet, le musée, dans leur vision, ne se limite pas à la noble vocation de gardien de trésors patrimoniaux, mais doit avoir un rôle actif pour le tourisme, raison pour laquelle l'inauguration s'est faite la fin de semaine des Portes ouvertes : « cette nouvelle infrastructure culturelle pensée pour le tourisme^{lxx} » (G.M.P., 14 juillet 2008). Le tourisme, à son tour, devient une force économique majeure pour la ville ; non seulement pour le développement futur, mais aussi grâce à son rôle de sauveur, car le musée « a réussi à se convertir en emblème de la récupération d'une ville frappée par la crise économique^{lxxi} » (Timón Barrado, 28 mars 2009).

4.4.3.2 De la revitalisation d'un quartier à la relance de la Région

Effectivement, la crise a aggravé la situation de la ville mais, comme nous l'avons mentionné précédemment, le quartier où se trouve le Théâtre romain était déjà qualifié d'« un des quartiers les plus déprimants de Carthagène^{lxxii} » (Europa Press, 16 juillet 2009 ; 21 janvier 2010 ; 1^{er} avril 2011). De déprimante, la qualification du quartier change pour « humble quartier collé au port^{lxxiii} » (Enguix, 13 mai 2008, p. 34),

que le théâtre servirait à revitaliser. Non seulement on espère la relance de ce quartier de Carthagène, mais aussi de la Région autonome de Murcie : « un stimulus important pour la projection touristique de la ville de Carthagène et de toute la région^{lxxiv} » (*La Verdad*, 11 mai 2009). Si ce qui est considéré comme le moteur se réfère parfois au musée avec le monument, un glissement similaire à son qualificatif de « bijou » est effectué, et parfois il ne s'agit que du monument : « Le monument est déjà considéré comme le principal moteur de développement du tourisme culturel de la Région^{lxxv} » (Europa Press, 11 juillet 2011 ; *La Verdad*, 11 juillet 2011). Le tourisme visé ne se restreint pas au tourisme culturel, mais aussi à un tourisme spécialisé. En effet, lors de l'inauguration, la mairesse prétendait ne pas réduire l'offre patrimoniale et touristique au tourisme classique, mais attirer aussi les chercheurs : le musée du Théâtre romain « dépassera les frontières et supposera un attrait touristique de première importance pour les chercheurs et les curieux^{lxxvi} » (EFE, 11 juillet 2008a).

L'inclusion du musée dans divers réseaux participe donc à la diffusion de celui-ci, pour élargir le public. Par exemple, le musée fut intégré dans le système muséal régional de Murcie, grâce à l'implication active de la Région en sa qualité de membre de la Fondation du musée du Théâtre romain et parce que les pièces archéologiques sont de propriété régionale (Europa Press, 12 février 2008). Le réseau *Puerto de Culturas* est aussi soulevé dans un article, le musée étant considéré comme un « site phare dans le catalogue des sites et centres d'interprétation de l'association touristique *Puerto de Culturas*^{lxxvii} ». D'abord présenté au Salon international de tourisme de Madrid (FITUR) en 2004, le musée du Théâtre romain est vanté dans l'édition de 2008 comme site principal de Carthagène, ville millénaire proposant un grand éventail d'art et d'histoire.

Un autre type de réseau est celui des prix, comme celui d'Europa Nostra. Reçu le juin 2010, ce prix est effectivement important car, selon le président de la Communauté et président de la Fondation Théâtre romain, Ramón Luis Valcárcel, il constitue « un important saut qualitatif pour le Théâtre romain de Carthagène, tant pour sa promotion que pour son positionnement au niveau international^{lxxviii} » (*La Verdad*, 26 novembre 2010). Pourtant, plus que qualitatif, le saut serait quantitatif, car on fait plutôt la relation entre ce prix qui, au-delà de la notoriété qu'il ajoute au site, lui donne aussi des moyens financiers pour sa promotion (Europa Press, 11 juillet 2011 ; *La Verdad*, 11 juillet et 5 septembre 2011). Par ailleurs, un seul article traite de l'attribution d'un

autre prix le 28 janvier 2010, soit le prix spécial d'architecture de la Région de Murcie pour les travaux les plus remarquables de 2007-2008 (Europa Press, 28 janvier 2010). Les prix reçus servent aussi comme argument pour appuyer les statistiques des visiteurs, preuve du succès du musée du Théâtre romain, ce qui « corrobore son importance internationale » (*La Verdad*, 27 novembre 2010).

Cependant, selon Antonio Aznar, porte-parole de l'Association des commerçants en hôtellerie de Carthagène, les effets d'un succès populaire se sont répercutés très tôt dans les divers établissements autour du musée, qui ont augmenté leurs bénéfices de vente dès le premier mois d'ouverture (cité dans J.P.P., 15 août 2008). Cet article, intitulé « Le Théâtre romain donne une grande impulsion au tourisme culturel à Carthagène^{lxxix} », en plus de soulever le rôle du théâtre dans l'augmentation du tourisme à Carthagène dans son titre, l'appuie par le nombre de visiteurs et l'augmentation de la fréquentation des établissements de restauration et de bars de la zone. Ces retombées sont aussi relevées par l'agence Europa Press, qui présente des exemples comme l'apparition d'établissements autour du monument depuis 2008 et le nombre accru de navires de croisière qui transitent par leur port (Europa Press, 11 juillet 2011).

4.4.3 La place des visiteurs dans la mesure du succès

De fait, les statistiques de visites sont omniprésentes dans la revue de presse, utilisées comme un indicateur de succès, ce qui semble prédominer sur la place symbolique de ce patrimoine et sur la critique muséologique de sa présentation. Une quinzaine d'articles mettent ce genre de statistiques au centre de leur propos, que la Fondation Théâtre romain fournit à la presse dès les dix premières heures d'ouverture du musée (González, 13 juillet 2008), puis périodiquement, et ce, jusqu'au 10 avril 2012, dans un bilan des trois ans et demi d'ouverture du musée, à l'occasion des « Portes ouvertes » (Europa Press, 10 avril 2012). Ayant ouvert ses portes gratuitement lors d'une fin de semaine, le musée a donc profité d'une bonne publicité dès le départ, pour ensuite être inauguré officiellement la semaine d'après, cette fois en imposant un prix d'entrée (G.M.P., 14 juillet 2008).

Plusieurs bilans ont été faits au cours des années, parfois de façon aléatoire, parfois autour de dates clés, que ce soit à l'occasion de congés spéciaux (Europa Press, 5 décembre 2011) ou bien en expliquant l'engouement des touristes pour une activité intérieure quand le mauvais temps empêche d'aller à la mer (González, 20 juillet 2008), ou encore à l'occasion du premier anniversaire du musée (EFE, 6 juillet 2009). Le 11 juillet 2011, *Europa Press*, repris par *La Verdad*, fait le point sur le troisième anniversaire de l'ouverture du musée en expliquant le succès d'entrées par ses nombreuses campagnes de promotion (*Europa Press*, 11 juillet 2011 ; *La Verdad*, 11 juillet et 5 septembre 2011). Dans ce cas, après le Salon international du tourisme de Madrid (FITUR), on note que plus de la moitié des visiteurs venaient de Madrid, sûrement à cause de cette exposition. Cette constance dans la haute fréquentation, surpassant les attentes de la Fondation, le convertit en un des attraits principaux *patrimoniaux*⁸³ de la ville, selon *La Verdad*, qui attribue ce succès au projet de Rafael Moneo, qui « a été capable d'attirer un public nombreux depuis son ouverture^{lxxx} » (*La Verdad*, 5 septembre 2011).

4.4.3.4 Le rôle de la Fondation Cajamurcia

Cependant, les journaux n'attribuent pas à l'architecte le succès touristique du site, mais soulignent bien le rôle important de la Fondation Cajamurcia en mettant de l'avant la participation de l'institution financière, à laquelle on doit les fouilles archéologiques, les travaux du parc de la Cornisa, la consolidation et la restitution des gradins et la récupération de la scène (*La Verdad*, 12 juillet 2005). La Caisse d'épargne de Murcie, considérée comme la « pierre angulaire de la Fondation Théâtre romain^{lxxxi} », tient le beau rôle dans la Fondation Théâtre romain (G.M.P., 12 juillet 2008) ; son apport fut « décisif » au niveau financier, mais aussi c'est elle qui a choisi l'architecte du projet. Un article attribue l'impulsion du projet du Théâtre romain à l'incorporation financière de la Fondation Cajamurcia en 1994 (Timón Barrado, 28 mars 2009).

⁸³ C'est la première fois qu'on fait une mention en rapport au patrimoine, plutôt qu'à la culture en général, au tourisme ou à l'économie.

Son rôle financier est ressorti récemment, car la Fondation Cajamurcia est la seule qui a continué à payer les frais de la construction du musée, ce qui n'a pas empêché l'interruption des travaux du Théâtre romain jusqu'en 2020, faute de fonds. Jusqu'à maintenant, « l'association avec la Fondation Cajamurcia a permis que ce soit cette entité financière qui avance les montants que les Administrations régionale et locale ont payé comme ils ont pu^{lxxxii} ». Les administrations régionales et locales ont promu ce site patrimonial, à travers leurs réseaux et en servant leurs intérêts, comme site touristique pour se mettre à l'avant-plan des développements au pays.

Ce financement par la Caisse d'épargne est une façon de montrer le côté « œuvre sociale » de celle-ci, s'inscrivant « dans une ligne de travail de l'entité financière destinée à la récupération du patrimoine^{lxxxiii} » (Ramallo Asensio, cité dans Timón Barrado, 28 mars 2009). Ce rapport au patrimoine dans la mission de la Fondation est aussi relevé par *La Gaceta de los negocios* (22 mars 2006), qui considère l'apport financier de Cajamurcia « comme un de ses projets emblématiques de récupération du patrimoine^{lxxxiv} ». C'est cependant le seul article à expliquer le contexte de naissance, en 2001, de la Fondation Cajamurcia ainsi que sa mission, qui est de promouvoir d'autres secteurs que le patrimoine.

La Fondation donne ainsi une couverture sociale et culturelle à la Caisse d'épargne, tout comme le CaixaForum le faisait pour La Caixa. Cette image est bénéfique pour eux mais fait peut-être partie d'une époque révolue, beaucoup plus facile à manipuler avant la crise économique. En effet, en Espagne, la situation économique et sa gestion catastrophique se sont manifestées par une crise de confiance envers les banques et les partis politiques, qui sont les deux institutions les moins supportées par les Espagnols en date du 1^{er} juillet 2012 (Toharia, 1^{er} juillet 2012, p. 18).

4.5 LA RÉVÉLATION D'UN SITE HYBRIDE AU SERVICE DU TOURISME

Le musée de Moneo, même s'il emprunte un langage contemporain, n'est toutefois pas vu comme un geste architectural, mais plutôt comme accompagnant le projet archéologique, dévoilant la découverte et menant le visiteur à celle-ci. La confusion

entre le théâtre et le Musée dans les articles, ou encore l'effet de l'architecture contemporaine ou des ruines, signifient que les deux entités ont bien réussi à se fondre dans un site hybride où l'un accompagne l'autre et où la valorisation de la ruine passe aussi par la valorisation de la ville et de la Région. Malgré son intégration dans un réseau touristique, peu de liens sont faits avec les autres interventions contemporaines de Carthagène. Juste avant l'inauguration, un journaliste demanda à Moneo si des liens de dialogue étaient créés par la proximité du Musée national d'archéologie subaquatique, de Vázquez Consuegra, ce à quoi l'architecte rétorqua : « Je crois qu'entre l'un et l'autre il y a une distance telle que le terme de dialogue n'est pas juste^{lxxxv}. » (*La Verdad*, 10 juillet 2008) Le dialogue se fait donc entre le site et le musée, et entre le site et la ville, dans une perspective de rayonnement à des fins touristiques.

Autant la sagesse de l'intervention quant au degré de contraste architectural que la mise de côté du divertissement par l'usage scénique du théâtre, à cause du rapprochement avec le théâtre de Sagonte, font que le projet n'a pas suscité de débat sur l'interaction nouveau/ancien ni sur la façon d'exposer les diverses strates historiques composant le lieu et le parcours, celles-ci ayant été approuvées et expliquées dans de nombreuses publications scientifiques par les archéologues responsables. L'idée de la nouvelle muséologie, axée sur la communauté et l'identité, a donc été effacée derrière le tourisme et l'économie, ainsi que derrière la diffusion et la mission scientifique. Les archéologues sont très présents dans le projet, et les administrations locales et régionales en profitent pour mettre cette découverte au service de leur promotion.

Le plan de communication a été très développé pour que l'on saisisse bien l'aspect scientifique et la valeur historique du lieu, ainsi que la valeur d'âge, même si le théâtre fut reconstitué en partie il y a peu. La majorité du projet du Théâtre romain s'étant terminée avant la crise économique, il manque toutefois la complétion du parc de la Cornisa, l'excavation du portique, ainsi que l'inclusion et la restauration de l'église au projet, qui enrichiront les liens avec le contexte urbain.

La révélation se penche autant sur la valorisation de ces valeurs du site que sur le mécanisme même de sa découverte et de sa diffusion, comme si le processus d'actualisation se mettait lui-même en scène. Ainsi, le musée du Théâtre romain utilise la stratégie de la « Réponse au lieu » (Strike, 1994) pour révéler le site patrimonial,

notamment par la création d'une promenade architecturale qui inclut divers bâtiments, épousant la topographie du lieu. Le parcours fait apparaître les différentes strates temporelles du site et dévoile l'histoire du lieu autour de la découverte archéologique. L'idée du palimpseste est donc évoquée car il y a une réécriture de ces différentes strates par l'architecture contemporaine.

Cette écriture n'est toutefois pas dominante ; l'effacement de l'architecte derrière l'œuvre correspond à la « déflation communicationnelle », car Moneo « s'est retiré lui-même comme image, produit, signature attendue » (Rouillard, 2006, p. 46). Il laisse donc toute la place au site et à sa promotion, prise en main par les gestionnaires du lieu, qui misent davantage sur les qualités archéologiques du site plutôt que sur de la nouvelle architecture du musée. Celui-ci a toutefois transformé le statut de site informel du quartier « déprimant » en un site formel, patrimonialisé, touristique. Il est cependant valorisé pour son centre documentation et sa muséographie dans une optique scientifique et muséale plutôt que pour l'architecture comme telle.

ⁱ « *el futuro de la relación entre los restos arqueológicos y la arquitectura contemporánea es una interacción que consiste no en superponer, sino en aportar usos distintos que sean compatibles con el valor histórico de los restos* ».

ⁱⁱ « *con el objetivo de revitalizar esta deprimida zona del casco antiguo de la ciudad* ».

ⁱⁱⁱ « *devolver a la sociedad los beneficios obtenidos en su actividad financiera* ».

^{iv} « *dadas las características de los restos aparecidos, de excepcional importancia para el estudio y comprensión del mundo romano, su carácter monumental y singular relevancia, y su excelente grado de conservación, con posibilidades de reconstrucción y reintegración en la actual trama urbana* ».

^v « *repercusión social del edificio que, a través de su monumentalidad, dimensiones y estado de conservación de sus estructuras, se ha convertido en un instrumento de concienciación y sensibilización de la ciudadanía hacia la riqueza de su patrimonio histórico y artístico, observando a través de la arqueología un pasado que no sólo participan sino que, además, se sienten herederos* ».

^{vi} « *constituye un medio de comunicación o un método de trabajo en diálogo permanente con la comunidad* ».

^{vii} « *que permita, no sólo identificar el objeto, sino también obtener informa-*

ción sobre el mismo, facilitando su interpretación y convirtiéndolo en un elemento comunicativo envuelto en su propio contexto ».

^{viii} *El objeto de este proyecto es crear un espacio temático, que a su vez abra un amplio abanico de posibilidades para dar a conocer la valiosa oferta cultural de la comarca. Asimismo, pretende situar a Cartagena como uno de los principales destinos turísticos aprovechando su amplia oferta cultural y patrimonial mostrando la historia y cultura de la ciudad, aprovechando el potencial histórico de Cartagena y su Puerto como recursos interpretativos. Además de mejorar la imagen turística de la ciudad, este proyecto reforzará la identidad de los cartageneros y ayudará a desarrollar el tejido empresarial de la comarca. »*

^{ix} *« La ciudad cuenta ahora con un foro funcional para conciertos, representaciones, cualquier cosa, a cambio de perder la emoción simbólica de las ruinas. En menos de dos años, les han cambiado un teatro del siglo I, con sus averías, por un establecimiento reluciente del siglo XXI. Ni el alma ni el cuerpo ciudadano se hallaban dispuestos para este salto a la velocidad de la luz. Lo que era un graderío decrepito y oscuro donde crecían jaramagos ha sido revestido de una piedra caliza de Teruel similar al travertino, y ahora crecen barandillas de metal. Lo que desde la cávea o anfiteatro era un amplio paisaje de naranjales ha sido cegado por un alto y poderoso muro. »*

^x *« Non esiste una città antica e una moderna, esiste un processo formativo che ha precise logiche, relative agli usi e ai modi del costruire. Rispettare un monumento, un quartiere, non significa congelarlo feticisticamente, ma ricostruirne le logiche formative, e a quelle informare le azioni necessarie perché il monumento, il quartiere, possa continuare a vivere. »*

^{xi} *« proyecto arquitectónico cuyo objetivo es la puesta en uso de los monumentos mediante la convivencia de elementos antiguos con otros de lenguaje actual ».*

^{xii} *« Me ha sido útil entender que la arquitectura va irremediamente ligada al sentido de pasar por este mundo en un determinado momento. »*

^{xiii} *« se ha pretendido ilustrar la magnitud y monumentalidad de la fachada escénica pero sin restituir todo su volumen, enfatizando en todo momento la lectura arqueológica de los restos, y expresando de forma simbólica la propia historia del edificio [...] ».*

^{xiv} *« E solo questo uso della memoria come strumento, come materiale del progetto, può consentire di superare la tradizionale contrapposizione tra antico e nuovo, tra tutela e innovazione, tra conservazione e progetto, per rivendicare un'architettura della durata che corrisponde a questa tradizione "altra" della modernità: una tradizione secondo la quale i linguaggi innovativi della modernità e i linguaggi consolidati della storia vengono mescolati, entrano in risonanza e diventano complementari. »*

^{xv} *« una mezcla de timidez e inteligencia »*

- ^{xvi} « famoso arquitecto »
- ^{xvii} « prestigioso arquitecto »
- ^{xviii} « el prestigioso arquitecto navarro »
- ^{xix} « El único arquitecto español con un Premio Pritzker ».
- ^{xx} « considerado el mejor arquitecto español contemporáneo por sus colegas de profesión ».
- ^{xxi} « “prestigioso” a nivel internacional que ha dejado “muestras significativas de su sabiduría y su arte” en la región ».
- ^{xxii} « del creador de la ampliación del Museo de El Prado ».
- ^{xxiii} « polémico arquitecto pero de formidable reputación ».
- ^{xxiv} « En este proyecto siempre ha prevalecido la arqueología. Yo me he visto como el brazo armado de los arqueólogos. »
- ^{xxv} « de manera testimonial ».
- ^{xxvi} « en el caso de Cartagena todo apunta a que puede concluir con una gran aceptación de crítica y público ».
- ^{xxvii} « porque aquel ejemplo no nos servía ».
- ^{xxviii} « no compartíamos el modelo de restauración que allí se estaba desarrollando. »
- ^{xxix} « para evitar en todo momento un nuevo caso Sagunt ».
- ^{xxx} « asistir a conciertos en un teatro que tiene más de tres mil años ».
- ^{xxxi} « Deberían organizar también alguna que otra representación para que podamos disfrutar un poquito más del teatro. »
- ^{xxxii} « se ha huido de la reconstrucción artificial y de cualquier abuso en la intervención, que es mínima ».
- ^{xxxiii} « no queríamos un teatro dentro del teatro. Teníamos la intención de hacer una recuperación más didáctica y cultural que de ocio. »
- ^{xxxiv} « un mayor conocimiento de la historia de la Cartagena romana ».
- ^{xxxv} « este trabajo que devuelve parte de la gloria que tuvo la civilización romana en esta ciudad que fuera bautizado como Carthago Nova ».
- ^{xxxvi} « para disfrute del visitante y como una de las señas de identidad de la ciudad de Cartagena ».
- ^{xxxvii} « tan emblemático espacio ».

- xxviii « este emblemático símbolo arquitectónico ».
- xxvix « joya que brilla tras veinte años de trabajo ».
- xl « es una de las joyas de la ciudad pero parece que existen monumentos de segunda clase ».
- xli « La joya de la corona: el Teatro Romano ».
- xlii « por ver una joya de la arquitectura y, sobre todo, de la arqueología ».
- xliii « Una joya de la antigüedad, de vanguardia ».
- xliv « enfatizando el carácter casi único e impresionante de dos obras maestras de la arquitectura que aún siendo de distintas épocas están integradas de una forma ejemplar ».
- xlv « Este itinerario comienza en el Museo del Teatro Romano, la principal joya arqueológica de la ciudad, un espacio diseñado por el arquitecto Rafael Moneo. »
- xlvi « un modo de convivir con el pasado y hablar de continuidad ».
- xlvii « un viaje al pasado, una subida a la demostración del poder tentacular de Roma y de la belleza que nos legó ».
- xlviii « verdadero viaje en el tiempo »
- xlvi « Las vistas de los edificios de la ciudad devuelven al visitante a la realidad. »
- l « hace que el visitante se eleve, también cómodamente, desde el siglo XXI al siglo I a.c. ».
- li « supone un viaje en el tiempo y un itinerario desde el mar a las cotas altas culminando la visita con la inesperada aparición del imponente graderío del Teatro ».
- lii « un túnel del tiempo que conjuga la arquitectura más moderna con lo mejor del arte clásico recuperado por los arqueólogos ».
- liii « uno de los descubrimientos arqueológicos más importantes de la última centuria en España ».
- liv « ¿Cómo combinar la reconstrucción de un edificio que debía ser útil para la ciudad con la protección de algo “tan frágil”? »
- lv « sorpresa, asombro, y que permitiera al visitante contemplar cómo era la obra en origen ».
- lvi « sorpresa, admiración, arqueología y arquitectura. »
- lvii « cuya fachada para nada hace presagiar lo que nos espera ».
- lviii « no ha hecho otra cosa sino darle a la ciudad lo que tenía y descubrir a la ciudad lo que allí estaba ».

- lix « el museo que muestra los secretos del Teatro Romano ».*
- lx « una visión completa del Teatro, tan magnífica como inesperada ».*
- lxi « culminando la visita con la inesperada aparición del imponente graderío del Teatro ».*
- lxii « el propio teatro como la pieza más destacada del centro ».*
- lxiii « la última gran vitrina del museo ».*
- lxiv « preservación de raíces y el cuño de lo nuevo ».*
- lxv « destinado a ser todo un referente internacional ».*
- lxvi « importante referente cultural y turístico ».*
- lxvii « va hacer que este se constituya, sin duda, en el monumento arqueológico y turístico de referencia de Cartagena por todo el mundo mundial, que dicen ».*
- lxviii « está concebido para catapultar a Cartagena como referente mediterráneo en el turismo cultural y como línea de actividad económica de primera magnitud ».*
- lxix « Tiene tal fuerza, tal poder de atracción, que va a suponer un relanzamiento de Cartagena. »*
- lxx « esta nueva infraestructura cultural pensada para el turismo ».*
- lxxi « ha conseguido convertirse en emblema de la recuperación de una ciudad azotada por la crisis económica ».*
- lxxii « uno de los barrios más deprimidos de Cartagena ».*
- lxxiii « en un humilde barrio pegado al puerto ».*
- lxxiv « un importante revulsivo para la proyección turística de la ciudad de Cartagena y de toda la región ».*
- lxxv « El monumento ya está considerado como el principal motor de desarrollo del turismo cultural en la Región. »*
- lxxvi « Trascenderá fronteras y supondrá un aliciente turístico de primera magnitud para estudiosos y curiosos. »*
- lxxvii « sitio estrella en el catálogo de yacimientos y centros de interpretación del consorcio turístico Puerto de Culturas ».*
- lxxviii « un salto cualitativo importante para el Teatro Romano de Cartagena, tanto por su promoción como por su posicionamiento en el ámbito internacional ».*
- lxxix « El Teatro Romano da un empujón al turismo cultural en Cartagena ».*
- lxxx « ha sido capaz de atraer a mucho público desde su apertura ».*

^{lxxxi} « piedra angular de la Fundación del Teatro Romano ».

^{lxxxii} « la asociación con la Fundación Cajamurcia permitió que fuera esta entidad financiera la que avanzara las cantidades, que la Administración regional y la local han ido abonando conforme han podido ».

^{lxxxiii} « se inscribe en una línea de trabajo de la entidad financiera destinada a la recuperación del patrimonio ».

^{lxxxiv} « como uno de sus proyectos emblemáticos de recuperación del patrimonio ».

^{lxxxv} « Creo que entre una y otra hay tal distancia que el término diálogo no es preciso. »

CHAPITRE V

L'ACTUALISATION COMME PROCESSUS COMMUNICATIONNEL

« Alteration is the mediation between preservation or demolition. In this less than perfect world the cause of obsolescence is more generally derived from social and economic changes in the wider society. » (Scott, 2008, p. 17)

Les trois procédés communicationnels développés dans les études de cas des chapitres précédents, soit la ponctuation, la prolongation et la révélation, constituent des catégories servant d'outils pour aborder le phénomène de l'actualisation patrimoniale à travers une insertion d'architecture contemporaine dans un bâtiment patrimonial. Ces procédés, qui tentent de dépasser la typologie architecturale en tant que telle pour s'attacher plutôt à la construction de sens provoquée par ce phénomène, soulèvent des questions quant aux valeurs des lieux qu'ils font ressortir, à leur spécificité dans l'actualisation produite et à leur catégorisation.

5.1 COMPRENDRE LA TRANSFORMATION ARCHITECTURALE PAR DES PROCESSUS COMMUNICATIONNELS

5.1.1 La situation de communication et la construction de sens partagé

Parmi les différentes façons d'observer les insertions architecturales contemporaines dans le patrimoine bâti, nous avons choisi de ne pas nous baser sur des typologies architecturales comme les nombreux livres d'architecture traitant de ce sujet, ni sur la genèse du projet, mais plutôt d'interpréter cette transformation architecturale comme un processus communicationnel. Ce référentiel théorique, tel qu'expliqué par Mucchielli *et al.* (2004), permet de « rendre compte, d'une manière systémique et constructiviste, des phénomènes communicationnels qui concourent à l'apparition du sens qui accompagne tout élément de communication » (p. 9). La position constructiviste découpe la situation globale en différents contextes dans lequel interagit le (ou les) processus, d'où émerge ensuite le sens de la situation. Mucchielli *et al.* (2004) dégagent sept sortes de contextes : spatial, physique et sensoriel, temporel, de positionnement, relationnel, normatif et, finalement, identitaire.

Les processus communicationnels qui interviennent pour modifier les dimensions du « contexte global » sont donc aussi au nombre de sept : processus d'expression identitaire ; processus d'appel, de construction ou d'émergence de normes ; processus de positionnement et de structuration des relations ; processus de construction de la qualité des relations ; processus de contextualisation temporelle, spatiale et physique ou sensorielle (Mucchielli *et al.*, 2004) et recourent ces contextes. Parmi eux, l'actualisation telle que nous l'avons observée emprunte plutôt des caractéristiques traversant les trois sortes de processus communicationnels qui sont de nature contextuelle : les processus de contextualisation temporelle, spatiale et physique (ou sensorielle). L'actualisation se construit dans la mise en relation de ces différents contextes. En effet, l'actualisation pourrait aussi s'observer à travers le prisme du processus d'expression identitaire, par exemple par rapport à l'appropriation citoyenne ou en approfondissant les tensions entre un mouvement international et des exigences locales. Elle pourrait aussi s'observer par les processus normatifs, car ces types d'insertions en contraste

font appel à des normes patrimoniales et architecturales collectivement acceptées tout en les bousculant et en les remettant en question, ce qui crée parfois des rejets ou des malaises devant ces interventions. Finalement, l'actualisation pourrait aussi s'étudier par les relations interpersonnelles, soit dans leur positionnement et leur structure ou encore par la construction de la qualité des relations entre les différents acteurs, mais ce serait évacuer l'objet de l'analyse et se fier à une synchronie unique du moment de la transformation, d'un œil plutôt sociologique ou anthropologique. Tout en admettant la validité de ces processus et même si nous les avons traités dans notre analyse, mais ne les avons pas approfondis afin de nous concentrer sur les cadrages contextuels.

Nous avons analysé l'actualisation à l'intérieur d'une situation de transmission médiatée (Muchielli et Guivarch, 1998) et non pas en tant que structure relationnelle, c'est-à-dire qu'au lieu d'étudier la nature des relations des différents acteurs autour de la situation de communication (dans notre cas, l'actualisation patrimoniale), l'objet (et la transformation architecturale) y tient une importance centrale, car c'est à travers cette transformation architecturale que se produit la double médiation qui provoquera l'actualisation. La situation de communication est, dans notre cadre d'analyse, délimitée par ce qui entoure la transformation architecturale (l'ajout d'un élément d'architecture contemporaine sur un bâtiment patrimonial) : son contexte de production, le moment de sa transformation ainsi que sa réception. L'édifice hybride résultant de l'insertion contient, tel que nous l'avons suggéré au premier chapitre, une double dimension, matérielle et symbolique ; ces dimensions s'insèrent dans différents contextes et provoquent des interprétations diverses, car elles sont associées à deux temporalités, contemporaine et patrimoniale.

Notre cadre d'interprétation de la situation de communication est délimité par la transformation du lieu, de la formulation du projet jusqu'à sa réception de sa réalisation. Parce que la situation se produit dans un temps délimité, sans grand bouleversement, et que la réception est étudiée dans un cadre culturel similaire, la situation est donc cadrée dans un même référent culturel, qui englobe les trois cas. Deux sortes de temporalités se dégagent alors. D'une part, la contemporanéité de l'objet dans son système de référence, contemporain dans notre rapport à la transformation observée et contemporain dans sa récente réception. D'autre part, la temporalité « patrimoniale », qui constitue la profondeur symbolique de l'objet, soit les divers transformations et

statuts (patrimonialisation institutionnelle par la déclaration, ou encore déchet à démolir) que nous avons brièvement esquissés pour saisir les implications symboliques de la transformation par rapport à ce patrimoine. Ces deux types de temporalités font donc partie du contexte temporel qui entoure la situation.

Le contexte spatial englobe deux échelles de rapport au lieu : le rapport entre les formes de l’insertion architecturale et le bâtiment préexistant, donc à l’intérieur du site même (rapport formel), et le rapport de l’édifice résultant, hybride, avec l’environnement dans lequel il s’insère, donc à l’extérieur du site (à l’échelle du quartier ou de la ville). Finalement, selon Mucchielli *et. al.* (2004), le contexte physique ou sensoriel est relié au rôle des organes sensoriels, aux cinq sens. Nous avons adapté ce dernier contexte en le faisant plutôt correspondre à l’expérience du visiteur et aux images suscitées par le bâtiment transformé dans les différents discours que nous avons colligés pour chacune des études de cas.

Nous avons ressorti les points saillants des trois catégories utilisées dans les chapitres précédents (tableau 5.1). Ces catégories sont les procédés communicationnels qui participent au processus de l’actualisation. La question sous-jacente aux sections composant chaque procédé est : que signifie la transformation architecturale par rapport à la disposition du lieu, par rapport à la dimension temporelle ainsi que par rapport à l’expérience et aux sensations soulevées dans les discours ? Nous pouvons constater que, à partir de ces contextes, des significations émergentes enrichissent les nouvelles représentations du lieu et certaines valeurs s’en dégagent. Ces valeurs émergent des discours et de la façon dont aujourd’hui ces bâtiments patrimoniaux sont considérés en regard de l’intervention et de l’importance patrimoniale accordée par les experts, mais aussi par les médias écrits. À l’instar de Luc Noppen et Lucie K. Morisset (2005, p. 313), pour qui « les valeurs ne sont donc que des “lunettes” à travers lesquelles l’acte de qualification décèle l’objet », les valeurs principales qui sont ressorties dans les études de cas sont vues *a posteriori* et participent à un potentiel d’actualisation en agissant comme un catalyseur pour alimenter les représentations actuelles du lieu.

Tableau 5.1
Tableau comparatif des trois cas d'étude selon les différents contextes de cadrage correspondant à l'actualisation

Cas/contexte	Temporel		Spatial		Sensoriel	Actualisation
	Contemporain	Patrimonial	Rapport à l'env. bâti	Contexte formel/conceptuel		
CAS 1- CaixaForum	Réseau de transformation d'édifices patrimoniaux de La Caixa ; change la vitrine du lieu qui s'affiche comme centre d'art contemporain ; valeur d'art.	Rappelle le caractère novateur de l'ancienne usine par les formes modernes ; valeur d'art, de matérialité.	Avec le pavillon de Mies van der Rohe, rappelle le Mouvement moderne + modernité de Barcelone et de l'Espagne.	Connexions par association et assimilation ; signalement ; greffe.	Ouverture, luminosité, pureté.	→ Ponctuation
CAS 2- Reina Sofia	Mouvement international d'agrandissement de musées par des architectes de renommée mondiale ; valeur de position.	Deux architectes de renom côte à côte, valeur d'âge ; Sabatini + Madrid des grandes transformations urbaines, Charles III.	Rayonnement international culturel et intégration dans la <i>Paseo del Arte</i> , mais sensation d'inachevé.	Annexe dans le contraste ; « super » signe.	Idee de cour publique non résolue ; géant écrasant.	→ Prolongation ?
CAS 3- Musée du Théâtre romain	Affecté par la transformation de Sagonte ; outil de promotion municipale et régionale ; lieu de diffusion de la science de niveau national ; valeur de position.	Différentes strates historiques de Carthagène, mais surtout romaine ; valeur d'âge-importance scientifique, de document.	Adaptation à la topographie ; inclusion dans <i>Puerto de Culturas</i> .	Réponse au lieu ; déflation communicationnelle.	Voyage métaphorique ; promenade architecturale.	→ Révélation

Ainsi, la nouvelle entrée et vestibule du CaixaForum par Isozaki signifie, pour l'entité financière La Caixa, le début d'une série de récupérations et de transformations de bâtiments patrimoniaux dans toute l'Espagne, dont l'intervention la plus forte et remarquée se trouve à Madrid, par Herzog & de Meuron, afin de faire valoir aux citoyens la partie « œuvre sociale » que comporte la Fondation. À Barcelone, cet édifice est signifiant pour sa valeur d'art et de matérialité, à cause de son appartenance au style moderniste, lié à l'identité catalane mais aussi au mouvement international de l'Art nouveau, ainsi qu'à l'innovation des techniques de l'époque par son fonctionnement entièrement à l'électricité, ce qui rappelle la révolution industrielle forte en Catalogne. La Caixa manipule ainsi, par une connexion par association, un symbole pour la ville et les Catalans en reconvertissant ce bâtiment, et ce faisant, tente de se rapprocher des gens. Mais l'ajout d'Isozaki va plus loin : il donne une vitrine contemporaine à l'ancienne usine reconvertie en centre culturel contemporain.

Non seulement La Caixa annonce ainsi qu'elle prend soin du patrimoine local, mais elle affirme sa pleine pertinence au XXI^e siècle avec ce geste qui plonge le bâtiment dans une autre temporalité que le patrimoine. Ces formes modernes, pures, géométriques, blanches, tout en offrant un vaste espace lumineux d'accueil, en se reliant à celles du pavillon Mies van der Rohe dans une connexion par assimilation, sortent du rapport interne à l'édifice existant pour rendre hommage à un architecte ayant révolutionné le XX^e siècle avec une œuvre qui rompt avec la tradition. De plus, cette reconstruction signifie aussi le rattrapage de Barcelone et de l'Espagne qui, pendant les années de dictature, s'était repliée sur elle-même, reconnaissant désormais ce symbole qui avait été démoli après l'Exposition universelle de 1929.

Quant au Reina Sofía, la décision d'un concours international pour son agrandissement en misant sur la notoriété de l'architecte choisi dénote clairement son intégration dans une tendance internationale des musées qui ont recours à ce type d'architecte pour revitaliser leur image et restructurer leur organisation. Malgré que Jean Nouvel ait proposé un projet « à l'ombre du Reina Sofía », avec la volonté d'entrer en contact avec l'édifice existant de façon assumée mais non intrusive, celui-ci n'a pas su contenter la majeure partie des critiques, s'imposant trop par rapport au bâtiment de départ en faisant « (super)signe » au lieu d'entrer en prolongation avec lui. L'édifice Sabatini est aujourd'hui plus reconnu pour être l'œuvre de cet architecte particulier,

ainsi que pour représenter le Madrid des grandes transformations du « meilleur maire de Madrid », Charles III, que pour son ancienne fonction d'hôpital. Cette valeur d'âge (Noppen et Morisset, 2005) consacre ce monument comme témoin de ce passé, en reconnaissant toutefois l'auteur comme partie de ce passé important. Ainsi, au MN-CARS, deux architectes de renom, appartenant à deux époques différentes et ayant donné leur nom à chacun des édifices, se côtoient sans trop se donner la main, dans une relation de proximité cordiale mais pas dans un esprit d'ensemble. Cette transformation s'intègre quand même de façon cohérente avec celles qui composent la Promenade de l'art, soit le musée du Prado et celui de la Fondation Thyssen-Bornemisza, qui englobe aussi le CaixaForum tel que mentionné précédemment. Pour Madrid, c'est une façon de rayonner à l'étranger, d'offrir une zone culturelle et architecturale très actuelle.

Finalement, le musée du Théâtre romain signifie pour la ville de Carthagène et la Région de Murcie un outil important de promotion touristique et culturelle, grâce aussi à la renommée de Rafael Moneo. Ce dernier n'a toutefois pas joué avec son image et a laissé toute la place à l'intervention architecturale en s'inscrivant dans la « déflation communicationnelle », pour plutôt accompagner le processus archéologique et muséologique en même temps. Dans une sorte de promenade architecturale créée en « réponse au lieu », Moneo transporte le visiteur dans un « voyage métaphorique » à travers le temps et l'espace, pour valoriser les différentes strates de la ville, principalement la Cartago Nova. La découverte du théâtre, un des plus grands d'Hispanie, renforce l'importance historique de ce lieu. Le théâtre, n'étant pas utilisé pour sa fonction scénique, est donc valorisé pour sa valeur de document historique. La valeur d'âge de ce patrimoine prime sur les autres, même si le théâtre fut reconstitué en partie et que ce qui s'offre à nous n'a pas traversé les années ; il est toutefois important pour les informations qu'il révèle sur ce passé de la ville et de la place qu'elle tenait en Hispanie.

La valeur d'usage prime dans les trois cas après la transformation. Contrairement aux valeurs d'existence, la valeur d'usage se réfère à la fonction et à l'utilité du lieu (Noppen et Morisset, 2005, p. 296). Car, avant même d'aborder l'aspect symbolique, les représentations et les figures suscitées, les projets de transformation des bâtiments patrimoniaux prennent d'abord racine dans un besoin pragmatique, bien avant d'être signifiants. Le CaixaForum avait besoin d'un hall d'entrée assez grand pour accueillir les visiteurs et distribuer l'espace entre les services connexes, dont l'accueil, les

salles de bain, la boutique et une nouvelle salle d'exposition temporaire. Le MNCARS, au départ, voulait une annexe pour enrichir sa collection et séparer les espaces d'expositions permanentes et temporaires, tout en profitant du nouvel édifice pour accueillir les fonctions reliées au centre d'art telles que la bibliothèque, le restaurant, la librairie, l'auditorium, les bureaux. Le Théâtre romain de Carthagène, récemment découvert, avait besoin d'une structure de valorisation et d'accueil pour les pièces excavées. De ce besoin primaire viennent ensuite des enjeux sous-jacents, souvent reliés à la politique (comme pour les musées d'État), à l'économie (le musée du Théâtre romain qui ne peut pas compléter son projet intégral, faute de moyens) ou au tourisme (tous veulent un rayonnement pour attirer un public et participent à l'image dynamique et culturelle de leur ville), entre autres.

Mais d'autres valeurs ont été affectées par les nouveaux ajouts ; par exemple, l'aile de Jean Nouvel rend pertinente la valeur de position du nouvel édifice grâce à son inclusion dans la Promenade de l'art et aux relations entretenues avec les autres musées qui y sont inclus. L'ajout d'Izosaki tend à relever la valeur d'art du nouvel édifice à cause des liens entre les différents mouvements architecturaux. Finalement, le musée du Théâtre romain aussi joue avec la valeur de position, cette fois de façon « centrifuge », pour reprendre les mots de Noppen et Morisset (2005, p. 307), car cette transformation a influencé le développement du quartier environnant, lui donnant une importance rayonnante qui sort du centre du site.

5.1.2 L'utilisation des trois procédés dans la construction de l'actualisation

Les procédés communicationnels utilisés dans cette analyse contribuent-ils à comprendre la façon dont le sens actuel du lieu est transformé en passant par le rapport au patrimoine⁸⁴ ?

Le rapport au patrimoine n'a pas le même statut dans chacun des cas. Par exemple, nous avons avancé, dans la ponctuation du patrimoine, qu'il devient hôte

⁸⁴ Le patrimoine étant ici entendu comme forme et comme support d'une mémoire particulière.

à une greffe qui, tout en lui donnant une plus-value (esthétique ou utilitaire), vient changer son statut initial tout en le signalant. Dans la prolongation, le patrimoine est le point d'ancrage d'un ajout qui viendrait créer un nouvel ensemble. Dans la révélation, le patrimoine est ce qui doit être montré, mis au jour, dévoilé.

En fait, cette catégorisation ne constitue peut-être pas l'apport heuristique principal de l'analyse de l'actualisation, car la nomenclature utilisée sert plutôt à orienter l'analyse d'un cas lorsqu'on pressent une tendance dominante vers l'un ou l'autre de ces procédés, normalement à cause d'une certaine typologie d'interventions architecturales qui correspond à chacun. Ces procédés se situent donc davantage au niveau du *potentiel d'actualisation*, ce qui est ensuite vérifié par la méthodologie proposée au chapitre premier.

Ce potentiel n'est effectivement pas toujours développé et peut dériver, dans sa réception, vers l'une ou l'autre des catégories, ou encore brouiller les frontières entre elles. Par exemple, le Reina Sofía, malgré sa prétention d'être à l'ombre du bâtiment principal, lui offrant une annexe sans être de deuxième ordre, perturbe un peu sa prolongation par le contraste très prononcé dans les formes et dans les fonctions du lieu. Plutôt signalisation de celui-ci ou autopromotion de lui-même, il se greffe à l'existant en le ponctuant, en le rythmant de ses nouvelles formes. Par conséquence, il se montre moins dans l'esprit de continuité que dans l'affirmation de plain-pied dans ce nouveau siècle, répondant aux besoins contemporains et s'insérant ainsi dans un réseau international, en reléguant presque l'édifice Sabatini au deuxième rang.

Il peut donc exister une confusion entre les typologies d'interventions architecturales et les procédés communicationnels : une annexe peut autant révéler, prolonger, que ponctuer l'édifice patrimonial auquel elle est rattachée. Le degré de contraste dans la forme ou les matériaux influence le procédé communicationnel. En effet, au musée Akron Art en Ohio, aux États-Unis (Coop Himmelbl(l)au, 2007), parmi les trois sections qui composent le bâtiment, le « *Roof cloud* » lévite sur le toit « *like a spaceship above the existing masonry building* » (Klanten et Feireiss, 2009, p. 54) (fig. 5.1). Cette extension de musée le ponctue car elle attire l'attention sur la forme contemporaine du lieu, qui signale le patrimoine en s'y accrochant. De même, au Royal Ontario Museum, le *Crystal* du studio de Daniel Libeskind (fig. 5.2) s'insère dans le bâtiment en



Figure 5.1 Musée Akron Art en Ohio, États-Unis. Coop Himmelb(l)au, 2007. (Tiré de Kamin, 2006, p. 50.)



Figure 5.2 Royal Ontario Museum (ROM), Toronto, Canada. « Michael Lee-Chin Crystal », extension du studio de Daniel Libeskind, 2007. (Tiré de *A+U*, 2009, p. 102.)

rappelant plusieurs éclats de verre qui l'entaillent dans une forme très contrastée avec l'existant. Le ponctue-t-il pour autant ? Cette même méthode fut effectivement utilisée par Libeskind au musée de Denver (fig. 5.3) ainsi que dans plusieurs autres de ses pro-

jets, diminuant ainsi la spécificité locale du geste. En outre, dans les extensions en hauteur, telles que la Hearst Tower de New York (Foster & Partners, 2005), le contraste peut sembler plus choquant et la prolongation moins visible à la première approche, à cause de la superposition créant un complètement dans une opposition de style. Cependant, plus que de s'engager envers la base Art déco, l'ajout actualise le lieu en utilisant les langages actuels des gratte-ciel de New York ; au service de la compagnie d'édition qu'il héberge, cette transformation renouvelle son image en la projetant dans les dernières tendances urbaines new-yorkaises.



Figure 5.3 Musée de Denver, États-Unis. « The Frederic C. Hamilton Building », extension du studio de Daniel Libeskind, 2006. (Tiré de Stephens, 2007, p. 84.)

Qu'en est-il de la récente transformation de la gare King's Cross de Londres par John McAslan & Partners, inaugurée en mars 2012 (fig. 5.4) ? Combinant à la fois la réutilisation de l'infrastructure existante, la rénovation et une extension neuve



Figure 5.4 Transformation de la gare King's Cross de Londres, Angleterre. John McAslan & Partners, 2012. (©Hufton and Crow. Tiré de <<http://www.archdaily.com/219082/kings-cross-station-john-mcaslan-partners/mainimagekings-cross-2-hufton-and-crow/>>, consulté le 4 juillet 2012.)

contemporaine, le hall ouest a été remplacé par un énorme dôme en treillis d'acier et de verre, triplant ainsi la superficie de la gare et offrant un lien entre le métro et la gare de Saint-Pancras, en plus d'accueillir davantage de boutiques et de restaurants. Cette extension, non seulement ponctue la gare, mais participe à la révélation de celle-ci, en

dégageant la façade de 1852 pour prolonger la place publique et participer à la requalification du quartier. À première vue, dans les cas qui viennent d'être évoqués, il y a plusieurs procédés qui entrent en jeu simultanément. À Séville, une action similaire se produit avec l'Espace Metropol Parasol (Jürgen Mayer H., 2011) (fig. 5.5). Une énorme structure aérienne en bois surplombe un site archéologique tout en revitalisant la Plaza de la Encarnación, une zone plutôt abandonnée et utilisée pendant des années comme un parc de stationnement. Cette nouvelle structure, qui rappelle des champignons à cause de sa forme (ce qui lui a valu ce surnom), permet aux visiteurs d'accéder au site archéologique tout en offrant une vue panoramique de la Séville moderne, avec des restaurants et un marché. La révélation des ruines par cette structure se mélange à la fonction de ponctuation qui la domine (et l'écrase presque) par son imposante structure et son appartenance contemporaine plutôt que de s'engager envers les ruines romaines au-dessous, récemment découvertes et dont les salles ont été conçues par un autre architecte.

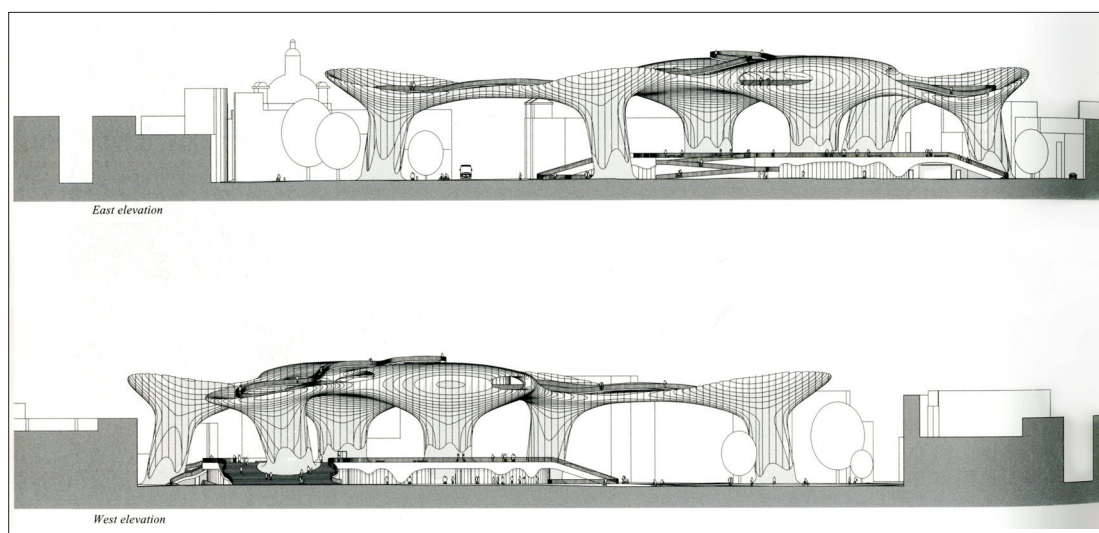


Figure 5.5 Élévation du Metropol Parasol, Séville, Espagne. Jürgen Mayer H., 2011. (Tiré de *GA Document*, 2011, p. 130.)

Les extensions peuvent aussi révéler le patrimoine, comme celle du musée de Moritzburg en Allemagne (Nieto Sobejano, 2008) (fig. 5.6). En plus d'y insérer deux tours de circulation verticale, une nouvelle toiture a été ajoutée sur les ruines d'un ancien château gothique, sorte de plateforme pliée laissant entrer la lumière naturelle. Cette solution, en libérant les espaces d'exposition des ruines, complète l'ancienne structure en lui permettant, grâce à la transparence et aux matériaux modernes, de se

révéler et d'être mise en valeur, tout en lui ajoutant de l'espace et en la plongeant dans une temporalité contemporaine.

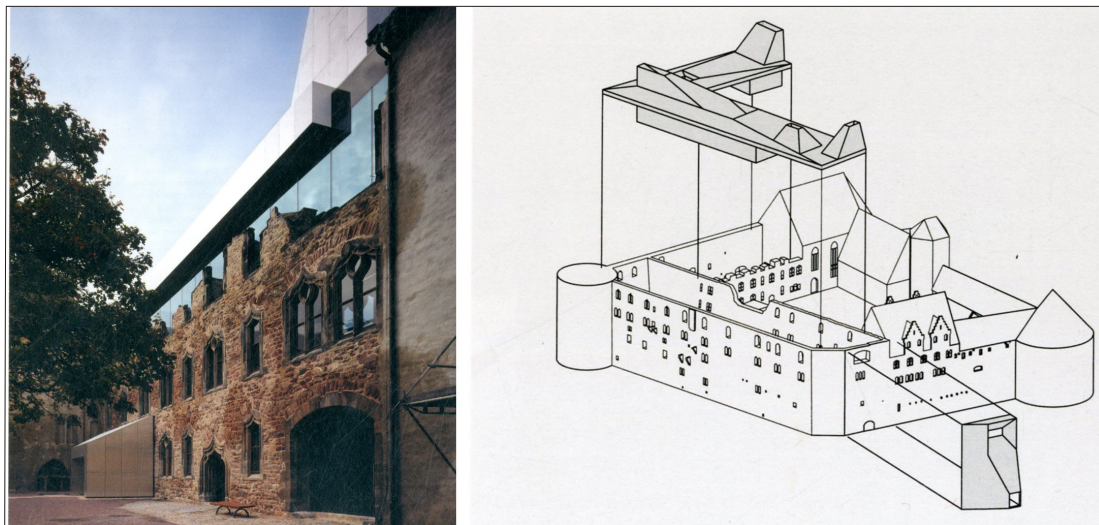


Figure 5.6 Musée de Moritzburg, Halle, Allemagne. Extension de Nieto Sobejano arquitectos, 2008. (Tiré de *ON Diseño*, 2009, p. 128 et 131.)

Si les catégories érigées en amont de l'analyse sont difficiles à associer de façon univoque à des types spécifiques de transformations, c'est aussi parce que l'actualisation ne se réduit pas à une typologie architecturale ou d'intervention et n'est pas observable à première vue, mais doit être étudiée en fonction des différents paramètres que nous avons établis au chapitre I : les producteurs, la transformation physique et la réception, dont les discours font ressortir des images et des enjeux qui participent aux nouvelles représentations du site. Celles-ci font désormais partie d'un édifice hybride, composé des deux éléments architecturaux distincts.

5.2 HYBRIDITÉ ARCHITECTURALE : LE PARASITE ET L'HÔTE

L'objet final dans l'actualisation est hybride, car il est composé de deux parties distinctes, soit l'édifice original et son ajout qui, mis ensemble, forment le nouveau bâtiment transformé. L'édifice original est en quelque sorte pris d'assaut par un corps étranger, un parasite, avant d'être considéré comme partie intégrante de celui-ci par les liens créés dans l'actualisation.

L'« architecture parasitaire », ou « architecture parasite », utilise la métaphore biologique pour exprimer l'ajout d'un corps étranger à une structure préexistante. Elle se réfère à une architecture qui ne peut pas exister de façon indépendante, mais seulement greffée sur un édifice existant. Si elle suscite une connotation péjorative de vampirisation du lieu, la métaphore est employée dans une signification plus large l'incluant dans plusieurs contextes, qui combinent l'informel, des stratégies de résistance, des utopies, l'art et l'architecture nomade, dimensions qui sortent de notre champ d'intérêt dans le cadre de cette thèse. Nous retiendrons toutefois que le concept de parasite suppose une relation de dépendance du nouvel élément à l'existant afin notamment de lui donner un sens.

Telle qu'entendue par l'Italienne Sara Marini (2008), l'architecture parasitaire se distingue formellement ou spatialement de son hôte, mais reste dépendante de celui-ci à cause d'une nécessité liée soit à sa fonction, soit à sa signification. S'inspirant de Michel Serres dans son livre *Le parasite*, publié en 1980, Marini utilise le concept d'architecture parasitaire comme instrument opérateur de sa réflexion sur une réalité complexe, dépassant les débats sur les insertions architecturales en mettant en lien l'art, la philosophie et la société. Contrairement à la restauration ou à la reconversion, il s'agit d'un processus de stratification qui se propose comme un modèle pour préfigurer différents scénarii de croissance de la ville basés sur le recyclage. La dimension temporelle est importante dans l'architecture parasitaire, car, dans un processus de stratification, le nouvel élément crée des liens entre les différentes couches du lieu tout en laissant intacte la structure préexistante. Comme le remarque Cécile Martin (2009) dans un article sur l'architecture parasitaire, le mot parasite contient maintenant trois dimensions : l'humain, soit l'invité abusif, le biologique, soit une forme qui se développe aux dépens d'une autre, et le perturbateur communicationnel, comme une autre langue, un bruit, ou même un virus d'ordinateur. L'actualisation est provoquée par une sorte de perturbateur communicationnel, l'architecture contemporaine, qui, avec un autre langage, remue les différentes représentations du lieu en s'insérant dans ses couches mnémoniques et physiques.

Dans l'actualisation, les extensions architecturales, en tant qu'ajouts greffés sur un édifice existant, vont plus loin que l'architecture parasitaire en attirant l'attention sur l'existant par ce nouvel élément inséré pour ensuite en transformer le statut.

La perturbation communicationnelle de l'architecture parasitaire se révèle en tant que perturbation patrimoniale dans le changement des rapports constituant l'équilibre de son « écologie » (Morisset, 2009) et ne porte pas nécessairement une charge sociale ou informelle. De plus, le rapport univoque de l'architecture parasitaire avec son hôte est plus nuancé dans l'actualisation ; l'existant nourrit l'ajout, et l'ajout nourrit l'existant. Par exemple, le nouvel accès au CaixaForum n'utilise pas que le support de l'ancienne Casaramona pour exister, mais lui apporte à son tour une nouvelle identité, une nouvelle forme qui l'engage différemment envers son environnement urbain immédiat et sa position comme centre culturel contemporain dans la ville de Barcelone.

5.3 ACTUALISER LE PATRIMOINE

Conséquemment, tout en ajoutant une couche sémantique au lieu, l'actualisation est le résultat de la rénovation de l'image d'un lieu par l'insertion d'un ajout à l'ancien édifice qui vient affirmer sa nouvelle fonction et son appartenance à l'époque actuelle. Plusieurs facteurs influencent la transformation des nouvelles représentations ; parmi eux, le niveau de lecture de la nouvelle partie par rapport à la lecture du patrimoine. En s'inspirant de Georges Didi-Huberman (2005), qui soulève le problème de la « bonne distance » de l'historien, nous pouvons faire un parallèle avec la « bonne distance » de la nouvelle intervention greffée sur l'édifice existant, où se joue la transparence ou l'opacité de l'actualisation. Pour Didi-Huberman, « trop présent, l'objet risque de n'être plus qu'un support de fantasmes ; trop passé, il risque de n'être plus qu'un résidu positif, trépassé, mis à mort dans son "objectivité" même » (p. 21). En adaptant ce concept de distance à notre sujet, si le geste architectural est trop présent, qu'il est tout ce qu'on lit de l'intervention et que personne ne saisit de lien avec l'existant, ce geste est trop opaque et ne se présente que comme « support de fantasmes », c'est-à-dire d'architecture spectaculaire, iconique. Si, au contraire, le geste se fonde dans le passé dans un esprit de mimétisme, il devient tellement transparent qu'il n'est pas non plus lu à partir du présent, ce qui laisse l'édifice patrimonial dans un état de « fossile » (Morisset, 2009), soit un patrimoine enfoui, sous-représenté.

Même si le contraste formel est assez fort entre l'ancienne usine moderniste Casaramona et l'accès d'Isozaki, l'architecte a toutefois atteint un équilibre en creusant

une cour anglaise et en balançant ses liens entre la structure préexistante et l'environnement bâti, avec le pavillon Mies van der Rohe. Il n'y a donc pas de domination d'une signification, mais un mélange de liens et d'intégrations qui reformulent l'espace et le requalifient. Aussi, l'intervention de Moneo, sans être trop forte, ne se fonde pas non plus dans le passé. Tout en se mettant au service de celui-ci, il réussit aussi à intégrer le site dans les préoccupations du XXI^e siècle. L'annexe de Nouvel est plus problématique car, étant annoncée comme une intervention à l'ombre de l'ensemble, celle-ci a plutôt été perçue comme faisant l'effet inverse ou, du moins, fonctionnant de façon indépendante à l'édifice existant. Le terme d'actualisation serait donc, dans ce cas, hasardeux, car son engagement dans la mémoire patrimoniale et le bâtiment principal est minime. Cette intervention pourrait se lire comme un bâtiment à part et non en lien avec le patrimoine car il offre difficilement un nouveau regard sur ce dernier.

D'autres sites présentent une complexité quant à l'actualisation du patrimoine. Par exemple, le projet polémique du Soldier Field à Chicago, aux États-Unis (Wood & Zapata, 2003) (fig. 5.7). Sur l'ancien stade municipal Grant Park de 1924, devenu un terrain commémoratif de la Deuxième Guerre mondiale, les architectes ont inséré une

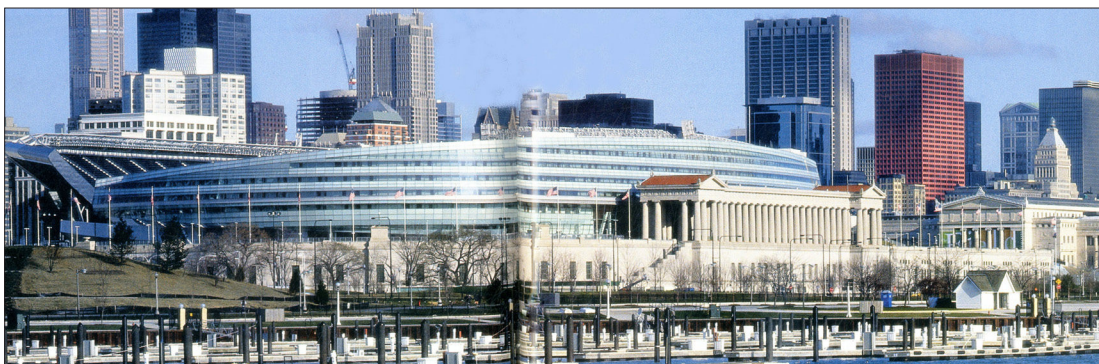


Figure 5.7 Stade Soldier Field à Chicago, aux États-Unis. Wood & Zapata, 2003. (Tiré de Giovannini, 2004, p. 114-115.)

sorte de bol pour reconfigurer les estrades et ainsi permettre une nouvelle proximité du public avec les joueurs. Si Herbert Muschamp (30 septembre 2003) considère que ce « *design is much more than a symptom of our time. It is a creative response to it* », cette intervention a soulevé énormément de polémiques et, considérant que le patrimoine n'était pas respecté et que la nouvelle intervention bloquait la vue au fleuve, le stade, désigné *National Historic Landmark* depuis 1987, a été dépouillé de ce statut en 2006.

Le projet non réalisé de la sortie des Offices à Florence (Arata Isozaki, gagné en 1998), a aussi suscité énormément de polémiques médiatiques, toutefois liées étroitement à des enjeux politiques. Le détracteur principal de ce projet, Vittorio Sgarbi, ancien sous-secrétaire d'État à la Culture, avait aussi tenté de freiner le projet du musée de l'Ara Pacis à Rome, de Richard Meier, mais sans succès (fig. 5.8). Isozaki avait toutefois gagné le concours avec une sortie qui, quoique empruntant un langage moderne, reproduisait les formes d'une loggia pour permettre une meilleure circulation du public à la sortie des Offices, offrant du même coup un espace à aire ouverte comme transition entre l'espace public et celui du musée. La pression politique réussit à empêcher sa réalisation, ce qui montre bien que le patrimoine s'inscrit dans un présent bien ancré avec des enjeux qui dépassent le symbolique, le passé, la mémoire, d'autant plus qu'un projet rejeté à une époque peut être célébré à une autre...



Figure 5.8 Sortie des Offices, Florence, Italie. Arata Isozaki, projet gagné en 1998, non réalisé. La *loggia* permettait une transition entre l'espace public extérieur et l'espace du musée. (Tiré de Verga, 2004, p. 31.)

Au-delà de l'importance des différents contextes et du lien entre les formes, les discours entourant la réception des interventions jouent aussi un rôle important dans la reformulation des significations du lieu. Les différentes appellations autour du projet offrent une image négative ou positive du lieu, ou encore tentent de diriger la réception en conformité avec l'idée des concepteurs. Ainsi, le nom des projets, comme celui de Nouvel au Reina Sofía, peut déjà indiquer quel genre de rapport à l'environnement celui-ci veut offrir. Nous avons déjà parlé de « l'ombre du Reina Sofía » qui, lors de la

réception, trahissait une volonté qui n'a pas été perçue comme telle. À Nîmes, Norman Foster a appelé sa médiathèque « Le Carré d'art », proposant d'emblée une association avec la Maison Carrée à proximité, temple romain envers lequel les formes du parvis renvoient ; la « *Puerta Nueva* » [Nouvelle Porte], projet gagné par Álvaro Siza Vieira et Juan Domingo Santos pour le portique de l'Alhambra à Grenade, sous-entend un nouvel ajout qui transforme l'accès au site monumental, en remplacement d'un autre.

Les surnoms donnés par les détracteurs ou les admirateurs de l'intervention sont intéressants, selon le critique d'architecture Robert Campbell (2008, p. 47), car le modernisme est, en tant que style, auto-référentiel et n'encourage aucune ressemblance ou similarité avec d'autres formes ; c'est, selon lui, un bon signe si les gens font des connexions qui vont les aider à comprendre le bâtiment. En même temps, le fait d'affubler une partie de l'édifice d'un surnom lui attribue une autonomie qui ne favorise pas l'homogénéité de l'ensemble. Par exemple, l'édifice Nouvel, « géant » ou « Moby Dick », fait justement référence à ses imposantes dimensions et divise en deux ce qui était une prolongation d'édifice. Par contre, ni l'entrée du CaixaForum ni le musée du Théâtre romain n'ont attiré de passions propices à une appropriation ou à un rejet par un surnom propre ; le premier cas complète le centre culturel sans s'imposer sur lui et le deuxième sert à sa mise en valeur et s'intègre dans le contexte urbain en le requalifiant de façon positive autant pour la population que pour l'image de la ville.

Le terme « bijou » et ses variables sont fréquemment utilisés pour qualifier soit le bâtiment patrimonial, soit la nouvelle partie architecturale, soit l'ensemble, et renvoient parfois à la valeur symbolique du lieu, parfois à sa fonction, parfois à sa forme. La Hearst Tower à New York, dont la nouvelle tour créée par Norman Foster (2005) (fig. 5.9) évoque la forme d'un diamant, lui a valu ce surnom et celui de « *The Diamond* » par le *Philadelphia Inquirer* (Saffron, 14 mai 2006), ainsi que celui de « *primo gioiello della Manhattan del XXI secolo* » [premier bijou de la Manhattan du XXI^e siècle] par *La Stampa* (Molinari, 29 mai 2007). Un autre sens donné à ce mot se retrouve dans le cas du Morgan Library & Museum à New York (Renzo Piano, 2006) qu'on a appelé « *jewel box* » en référence aux « trésors » qu'il protège et valorise (Cotter, 28 avril 2006), ou encore dans le cas du « joyau » de Hambourg, le futur du Elbphilharmonie (Herzog et de Meuron), peut-être aidé par le matériau de verre ainsi que sa forme, coiffant l'édifice patrimonial en dessous. L'idée du joyau n'est pas nouvelle : Louis Sullivan l'utilisa à plusieurs



Figure 5.9 Hearst Tower, New York, États-Unis. Ajout de Norman Foster (Foster & Partners), 2005. (Jessica Cendoya, 2011.)

reprises pour qualifier ses banques de « *jewel box* », en référence à un écrin de protection d'un trésor collectif. Il y faisait la relation entre l'intérieur et l'intérieur, entre les ornements extérieurs et la valeur des objets à l'intérieur. Cependant, le bijou se réfère aussi au patrimoine, comme nous l'avons vu dans le cas de La Caixa qui avait été félicitée d'avoir ressuscité un « bijou du modernisme », en attribuant au patrimoine le statut d'une chose précieuse, dont les qualités artistiques sont reconnues. Or, nous avons vu dans le cas du Théâtre romain que le bijou est parfois confondu entre le patrimoine et la nouvelle architecture. Ce glissement de statut peut révéler cette homogénéité d'ensemble, cette hybridité voulue par un ajout qui complète l'existant...

5.3.1 Le basculement de l'équilibre patrimonial

L'actualisation ressort donc des liens entre les composantes de la médiation et révèle la perception du passé par rapport au présent, celui-ci le ponctuant, le prolongeant ou le révélant. L'actualisation résulte d'une transformation qui va s'inscrire dans les futures représentations du lieu et le faire revivre d'une autre façon. Cette inscription se fait dans le basculement de l'équilibre de la mise en relation entre le Temps, l'Espace et l'Autre, qui composent le régime d'authenticité selon Lucie K. Morisset (voir chapitre D). L'espace est l'élément le plus touché dans notre étude, car le patrimoine se trouve affecté par une transformation physique avec un ajout d'un langage différent, pouvant s'engager envers lui par contraste ou par complémentarité. Le patrimoine, en tant que représentation, devient donc signifiant par rapport à ce nouveau cadre spatial ; le fait de changer l'entrée de l'ancienne Casaramona de rue en lui ajoutant un accès dans un langage architectural contemporain relègue l'ancienne entrée à un élément mémoriel plutôt qu'actif du lieu, ce qui vient confirmer la double dimension du nouveau centre culturel, de patrimonial et de contemporain.

La relation à l'Autre aussi est transformée par ce genre d'intervention architecturale. Depuis la patrimonialisation institutionnelle, la collectivité entretient des liens différents envers « qui l'on destine la représentation de soi » (Morisset, 2009, p. 27). En effet, au moment de leur dernière transformation, les trois sites étudiés manifestaient une volonté assez explicite de s'ouvrir au monde, de rayonner au niveau national ou

international. Même si l'on demande une intervention spécifique au site, l'appel à un architecte renommé renforce cette idée de s'insérer dans des tendances internationales et de toucher une collectivité plus grande, allant du résident du quartier au touriste étranger, pour qui le patrimoine signifiera autre chose. Le Théâtre romain, dont la valorisation et l'actualisation avaient été projetées au départ pour toucher la communauté et renforcer l'identité des Carthaginois, ne représente qu'un des nombreux monuments de la civilisation romaine pour le touriste qui vient le visiter ; le musée aussi se dissout dans une des nombreuses institutions contemporaines qui présentent des ruines dans un langage moderne.

Finalement, la relation au Temps, telle qu'expliquée en début de chapitre, est double : la contemporanéité de l'intervention et le langage architectural contemporain engagent le chercheur, le visiteur, la collectivité, dans une vision actuelle de l'objet, en l'intégrant dans son contexte et le plaçant au centre de nombreux enjeux qui dépassent la réalité historique et patrimoniale de celui-ci. La profondeur patrimoniale permet à l'intervention d'enrichir sa signification grâce aux liens créés entre les diverses strates mémorielles composant l'édifice patrimonial.

Ces ruptures d'équilibre dans l'économie et l'écologie patrimoniale, pour reprendre les mots de Morisset (2009), provoquent un changement dans le processus d'actualisation ; ce basculement peut en quelque sorte constituer une nouvelle « trouvaille », car l'objet patrimonial se redécouvre sous un autre angle grâce à l'intervention. L'extension de Nouvel intègre le MNCARS dans un nouveau cycle, et l'édifice existant, qui porte le nom de Sabatini en contrepoids à l'édifice Nouvel, n'est plus autant un ancien hôpital reconverti en musée qu'une ancienne structure reconnue pour son architecte, son architecture et son rôle dans les transformations urbaines de Madrid.

C'est donc dans l'apparente rupture causée par une nouvelle intervention que le processus d'actualisation peut se produire, dans cette faille où les représentations se reformulent.

5.3.2 La transformation du patrimoine par la marque architecturale contemporaine

L'actualisation serait, selon Vincent Veschambre (2008), une sorte d'appropriation symbolique de l'espace « liée à la production, au réinvestissement de formes matérielles, véritables points d'appuis pour manifester, exprimer, revendiquer une telle appropriation » (p. 9). C'est-à-dire que l'actualisation serait une forme de *marquage* qui permettrait l'appropriation, ou plutôt la réappropriation, d'un patrimoine ayant besoin d'être recaractérisé, revalorisé, réinvesti symboliquement et matériellement. Ce processus de marquage est découpé en deux manifestations par l'auteur : la *trace* et la *marque*. Cependant, si Veschambre met en opposition patrimonialisation et démolition comme processus de marquage et d'appropriation de l'espace urbain, nous reprenons les concepts de traces et de marques pour voir comment le processus de patrimonialisation est réinvesti par l'ajout architectural en constituant une marque qui fera, à son tour, partie de la trace future. L'actualisation se sert de la trace (ce qui subsiste du passé), soit l'histoire et la mémoire du lieu, et la transforme par la marque.

Selon l'auteur, la marque s'inscrit dans le présent. Cette dernière est intentionnelle et renvoie à un acteur (institution, groupe), donc à une signature qui représente ce dernier. La trace n'est pas forcément intentionnelle, car elle subsiste du passé ; anonyme, elle peut être facilement réinvestie. Pour Veschambre, « l'enjeu de la patrimonialisation, c'est celui du passage de la *trace* à la *marque* » (p. 22).

Cet auteur considère donc la patrimonialisation comme un « processus de reconnaissance et de mise en valeur d'édifices, d'espaces hérités » (p. 14). Or, nous avons vu, grâce à la mémoire patrimoniale (Morisset, 2009) et au processus décrit par Jean Davallon (2006), que la patrimonialisation va au-delà d'une reconnaissance ou d'une mise en valeur et engage un rapport plus complexe à la trace, à la mémoire. Mais, surtout, la patrimonialisation dévoile ce qui, à partir du présent, incite une collectivité à attribuer un statut de patrimoine à un objet donné. En plus des considérations matérielles du lieu, les différents contextes et enjeux actuels autour de celui-ci participent donc fortement au processus de patrimonialisation.

La question de l'actualisation se trouve donc dans *comment* la marque s'investit dans la trace pour la redynamiser et l'implanter dans un cadre contemporain, tout en s'inscrivant dans ce qui sera une trace future. Ce *comment* se trouve dans les procédés communicationnels présentés plus tôt, en plus de considérer d'autres facteurs, comme le poids de l'architecte : au Reina Sofía, la signature est très présente et Nouvel revendique cette expression actuelle de l'architecture, même s'il veut prolonger l'édifice existant dans une annexe complémentaire, mais son personnage médiatiquement important et construit transparaît dans la réception de la transformation architecturale. Cette sorte de facteur est toutefois très ancrée dans une période déterminée car, sur le long terme, il sera plus ou moins accepté selon les contextes en mouvance, qu'ils soient urbains ou sociaux.

Une fois que la marque investit la trace par l'ajout d'une architecture contemporaine, un objet hybride se forme lorsque l'actualisation est perçue comme telle.

5.4 LE PROJET PATRIMONIAL AU XXI^e SIÈCLE

L'actualisation du patrimoine par des projets architecturaux contemporains est de plus en plus d'actualité ; que ce soit par des recyclages d'édifices ou des extensions, ces nouvelles architectures, signées et distinctes de l'existant, peuvent constituer un remède à ce que nous nommerons l'« obsolescence patrimoniale ». À l'instar des technologies dont l'obsolescence est programmée afin de favoriser la consommation rapide et jetable, le patrimoine, même s'il suppose une longue durée par la transmission, peut perdre rapidement sa pertinence ou son potentiel symbolique pour devenir un vestige ou retourner à un statut usuel, comme la Casaramona l'était en tant que caserne de police sans égard pour sa dimension symbolique patrimoniale. C'est alors que le sentiment de l'inflation patrimoniale est généré, lorsque nous avons l'impression que tout devient patrimoine en surface, mais que l'importance symbolique n'est pas perçue. Il convient alors de réintégrer cette importance par un geste, mais aussi de le transmettre dans un langage actuel, qui permet à la collectivité une appropriation allant au-delà du symbolique.

Le patrimoine est aussi beaucoup plus intégré dans les enjeux socioculturels, professionnels (liés aux savoirs experts), économiques, politiques et juridiques, idéologiques et religieux, ce qui influence donc la réception de ces interventions selon les contextes dans lesquels elles s’immiscent. Les différents contextes qui sont mis en lien et qui contribuent à la construction de l’actualisation tournent autour de ces deux dimensions : le patrimoine et les nouvelles représentations, donc la médiation symbolique de l’édifice et la transformation physique. De ces deux dimensions découlent des contextes et des interprétations qui, mis en lien, contribuent à la construction de l’actualisation, correspondant aux deux hypothèses esquissées au premier chapitre.

La perception des formes et les figures évoquées autour des différentes transformations de nos études de cas nous confirment que, effectivement, la médiation esthétique, à travers les formes, a une grande importance dans l’actualisation du lieu, avec ses différentes interprétations. Une étude comparative plus large nous permettrait de voir si la position du nouvel élément architectural sur l’existant influence le procédé communicationnel et, finalement, l’actualisation du lieu.

La médiation symbolique de la transformation architecturale a mis au jour la « résonance patrimoniale » de chaque lieu, soit ce qui agit encore en nous par rapport au site patrimonial, comme l’identité catalane et la modernité de Barcelone et de sa Communauté autonome dans le CaixaForum, ou de ce qui ne résonne plus, soit le passé hospitalier du MNCARS.

Ainsi, le patrimoine n’est plus confiné à être objet statique, mais devient projet, dans la mesure où celui-ci est pensé comme un acte de communication qui a un impact majeur sur différentes sphères de la société et sur la mémoire patrimoniale du lieu. Si la crise économique a affecté l’immobilier, il est d’autant plus dans l’intérêt des architectes de faire preuve de créativité pour raviver l’existant plutôt que de ne construire que des édifices de marque qui, à leur tour, deviennent rapidement obsolètes (comme la Cité des sciences de Valence, considérée comme un fiasco financier et architectural, pourtant conçue par l’acclamé Santiago Calatrava).

CONCLUSION

L'explosion au XXI^e siècle de « l'architecture spectacle » par des architectes de renommée mondiale a été rapidement ralentie par la crise économique qui a affecté entre autres le domaine de la construction, surtout en Europe. De plus, le symbole de fierté que représentait ce genre d'édifice pour un maire ou pour une ville, utilisé pour rayonner, est par la suite parfois devenu symbole de fiasco financier. Par exemple, à Cordoue, en Espagne, le projet d'un centre des congrès conçu par Rem Koolhaas (*El Palacio del sur*, concours gagné en 2002) (fig.6.1), était le projet phare du gouvernement municipal de gauche représenté par la mairesse Rosa Aguilar pour attirer à la fois des colloques importants et leur public ainsi que des touristes. Planifié de l'autre côté de la rive du Guadalquivir, en face du centre historique, cet édifice aurait agi en complément de la mosquée-cathédrale et aurait ainsi diversifié l'offre culturelle et économique de la ville. Cependant, plusieurs obstacles ont eu raison du projet : les délais et les frais élevés de celui-ci, combinés aux problèmes de financement et, finalement, à la crise économique. Le projet a définitivement été enterré par le gouvernement de droite en 2012, après une saga de dix ans et environ dix millions d'euros dépensés sans aucune construction (Albert, 3 mars 2012).

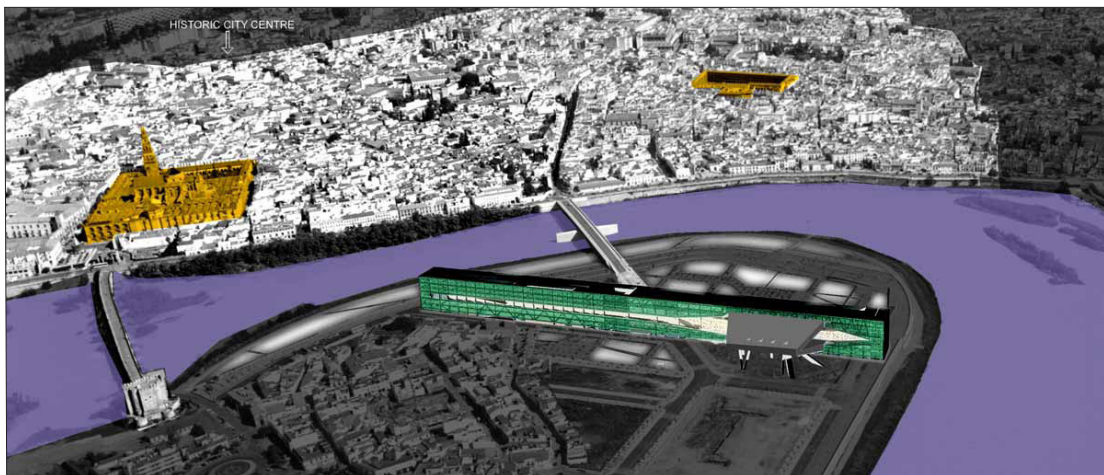


Figure 6.1 *El Palacio del sur*, projet d'un centre de congrès à Cordoue, Espagne. Rem Koolhaas, OMA, concours gagné en 2002, non réalisé. (©Rem Koolhaas. Tiré de <<http://www.rebecavega.es/el-palacio-del-sur-de-rem-koolhaas/>>, consulté le 8 juillet 2012.)

Hors de l'Espagne, à Hambourg, c'est le projet du Elbphilharmonie des architectes Herzog & de Meuron qui éprouve des difficultés. Depuis novembre 2011, la compagnie de construction Hochtief avait mis un frein à la construction, à cause des différences entre leurs plans et ceux des architectes dans la construction du toit. Cet arrêt des travaux leur a valu une poursuite judiciaire par la Ville pour les délais dépassés, dont la fin était planifiée pour 2010, ainsi que pour l'explosion des coûts initialement prévus. Un accord fut conclu en juillet 2012 pour terminer en 2015 les travaux du « futur Opéra de Sydney », en référence à l'iconicité de l'architecture (AFP, 5 juillet 2012).

D'un côté, les créations d'architecture contemporaine servent de faire-valoir aux gouvernements ou institutions tout en attirant touristes, étudiants, experts et en étant également diffusées dans les plus beaux livres d'architecture et, d'un autre côté, le patrimoine devient de plus en plus diffus dans une culture du « présentisme » (Hartog, 2003) où le « tout-patrimoine » domine, diluant en quelque sorte le sens investi dans ces objets, qui leur donne ce statut particulier. Il apparaît toutefois que ce modèle est en train d'implorer non seulement pour des raisons économiques, mais également pour des questions environnementales ; souvent, afin de construire un nouvel édifice, la destruction d'un autre est nécessaire, entraînant des dépenses considérables de matériaux et d'énergie.

Avec l'actualisation, la création architecturale et le patrimoine sont désormais alliés dans un projet commun. La combinaison d'une ancienne structure avec une nouvelle architecture n'est certes pas une technique architecturale nouvelle, mais un projet d'« actualisation » empêche la « fossilisation » du patrimoine ; cela peut ainsi éviter qu'il soit condamné à une ignorance qui pourrait mener à sa disparition, et en même temps célébrer la pertinence actuelle de cette trace patrimoniale. Les insertions architecturales dans un langage contemporain sur un édifice patrimonial peuvent contribuer au rayonnement de la ville par un projet qui participe à un mouvement international et qui se retrouve aussi dans les revues d'architecture et, à la fois, tout en se présentant de façon moins ostentatoire que les architectures spectaculaires autonomes, participer à la réactivation d'un fossile, un patrimoine dont la trace se maintient sans qu'elle ne résonne pour la collectivité actuelle.

Notre thèse visait donc à mettre au jour le phénomène d'actualisation produit par la rencontre des deux entités, soit le nouvel élément architectural et l'édifice patri-

monial, afin de dépasser les débats normatifs ou architecturaux que ne manquent pas de susciter l'insertion architecturale, pour dévoiler le processus communicationnel à l'œuvre dans l'actualisation. Ces ajouts architecturaux apportent aussi une plus-value au site en l'intégrant dans un réseau culturel, touristique ou utilitaire, tout en réactivant son statut patrimonial comme dynamiseur du projet.

Trois procédés communicationnels correspondant à des types d'actualisation différents ont été dégagés et ont chacun été l'objet d'une étude de cas, respectivement la ponctuation, la prolongation et la révélation. Ces procédés tentaient de cerner et de désigner un mode spécifique d'actualisation afin de couvrir différents aspects que peuvent prendre l'actualisation. Nous avons pu ainsi constater que la ponctuation se rapproche davantage de l'architecture parasitaire, en ce sens qu'il s'agit d'une architecture pouvant prendre plusieurs formes par rapport à l'existant (accueil, pièce décorative, toit, etc.) et dépendant de celui-ci pour exister ; cet élément nouveau attire le regard par sa différenciation avec l'existant, qu'il signale dans un langage actuel. La prolongation, en tant que procédé communicationnel, agit comme intermédiaire entre le passé et le présent dans un esprit de continuité, même en utilisant le contraste. La révélation dépasse la mise en valeur, qui fait ressortir les caractéristiques patrimoniales sans transformation, pour intégrer aussi ce patrimoine dans des enjeux actuels ou dans des préoccupations urbanistiques. Cependant, même quand la révélation n'implique pas de transformation de l'existant, comme dans les musées de site tels que les musées archéologiques, l'organisation architecturale et le type de parcours offert qui transforment la lecture du lieu peuvent constituer une forme d'actualisation.

Ces procédés ne sont pas limités à des typologies architecturales propres ; en associant en amont une extension de musée à la prolongation, nous avons pu constater que l'effet correspondant au procédé avait été autre, agissant presque comme une ponctuation. Ainsi, la nomenclature utilisée avait pour but de nous guider dans l'élaboration du processus d'actualisation, mais il est utile de rappeler que la réalité complexe présente des zones de rencontres et de frontières diffuses entre ces divers procédés.

Au départ, un schéma de la médiation nous a aidé à construire la méthodologie de la recherche et à structurer l'analyse des trois cas. Ce schéma s'est ensuite développé en modèle communicationnel de transmission médiatée, c'est-à-dire une situation

de communication cadrée par différents contextes avec, au centre, un média (l'édifice hybride transformé) (fig. 6.2).

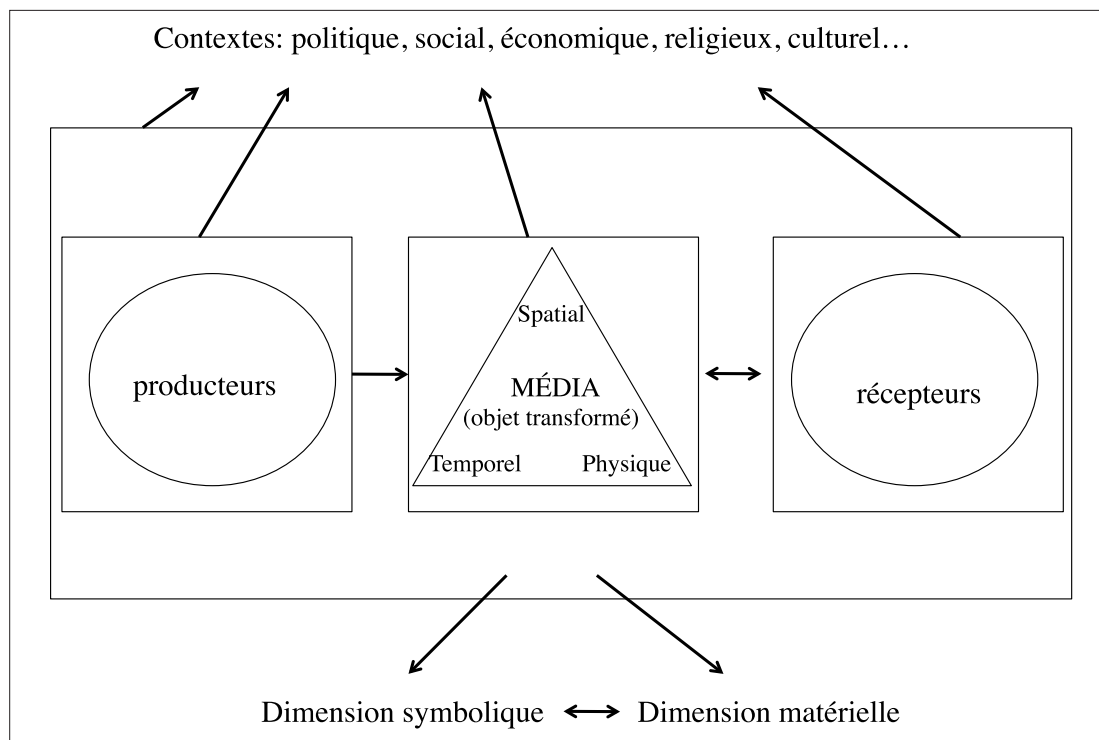


Figure 6.2 L'actualisation dans le modèle communicationnel de transmission médiatisée. (Alexandra G. Paquin, 2012.)

La situation de communication, cernée par le moment qui entoure la transformation (la production, la transformation et la réception), est instaurée dans un contexte politique, social, culturel, économique, religieux, idéologique, qu'il convient de prendre en compte afin de pouvoir dégager les enjeux qui influenceront la transformation du lieu. Même si la situation globale de communication utilise des référents contextuels identiques à grande échelle (par exemple, la réception n'est pas située dans un autre société, ou encore sur un temps plus long), chacun des trois éléments de la transformation est encadré par ses propres contextes qui peuvent différer légèrement. Si la production influence la transformation, il y a toutefois un double retour entre la transformation et la réception, car elle apporte à son tour un sens, des images, une profondeur aux représentations de l'édifice hybride. Le média est représenté par une triade car il se rapporte à trois contextes communicationnels : temporel, spatial et physique (ou sensoriel). C'est ainsi que, mis en relation, ces trois éléments participent à la situa-

tion de communication ; de cette situation se dégagent des dimensions symboliques et matérielles du nouveau lieu, qui construisent les nouvelles représentations actualisées de l'édifice.

En croisant la « patrimonologie » avec les sciences de l'information et des communications, nous avons pu dégager ce modèle communicationnel, qui sert de « description et [de] représentation schématique, systématique et consciemment simplifiée d'une partie du réel » (Willet, 1992, cité dans Mucchielli, 2004, p. 153). Cette partie du réel, soit le phénomène d'actualisation, que nous avons tenté de saisir et de comprendre, a toutefois été cernée dans un moment précis dans le temps. N'étant pas restreint à cette seule étude et aspirant à s'adapter à d'autres moments et d'autres formes d'actualisation, le modèle pourrait par exemple servir à analyser différents moments dans le temps pour en saisir les différentes réceptions et l'évolution du lieu et étudier ainsi l'actualisation dans sa diachronie. En s'inspirant des basculements de régimes d'authenticité tels qu'exposés par Lucie K. Morisset (2009), il serait possible de comprendre comment une transformation, d'abord complètement rejetée, peut actualiser un site des années plus tard ou, à l'inverse, comment ce qui apparaît d'abord comme une actualisation peut s'avérer n'être qu'un événement éphémère, dont la trace ne reste pas inscrite dans la future « mémoire patrimoniale ». Avec l'aide de ce modèle, il serait donc possible de saisir la complexité d'une transformation d'un édifice patrimonial au lieu de considérer ce genre d'intervention dans un mouvement international homogénéisé, où un architecte semble pouvoir effectuer un même geste architectural dans des pays différents sans se soucier du contexte local.

Les sites choisis comme cas d'étude nous ont aidés à développer ce modèle. Ainsi, cette thèse ne prétendait pas cerner une spécificité espagnole de l'actualisation du patrimoine par l'insertion d'architecture contemporaine, encore moins exposer une expertise pointue de ces sites, mais plutôt en retirer les caractéristiques communes qui ont confirmé et approfondi le processus de médiation culturelle et patrimoniale tel que nous l'avons exposé au premier chapitre. Il s'agit finalement d'avoir développé une approche à ce processus de médiation où s'entrecroisent la forme d'un lieu et sa dimension symbolique et où, dans cet espace de médiation, se produit la transformation de la représentation du lieu.

L'actualisation est, nous le répétons, un processus de réinterprétation du patrimoine qui lui donne un sens contemporain grâce à une action (comme un ajout architectural) qui provoque une rupture dans l'équilibre établi, favorisant l'ouverture d'un nouveau regard sur ce patrimoine. Pas tous les ajouts contemporains n'actualisent le patrimoine ; pour ce faire, il faut une forme d'engagement envers l'existant et une reconnaissance publique comme telle. Par contre, l'actualisation peut prendre d'autres formes, qu'il serait intéressant d'explorer dans une étude future, comme l'art *in situ* ou encore les installations éphémères qui agissent comme marque dans le processus de patrimonialisation. Voici quelques exemples à titre d'illustration.

En 2002, Rome a accueilli une exposition d'art contemporain parmi les ruines des Forums impériaux, intitulée : *Giants: Contemporary Art in Fori Imperiali*, pour engager des œuvres contemporaines dans des formes du passé. Est-ce suffisant pour s'inscrire dans la trace du lieu ? Y a-t-il suffisamment de transformation pour créer une actualisation ? L'artiste madrilène Juan Garaizabal, dans son projet « *Memorias urbanas* » [Mémoires urbaines], (fig. 6.3), recrée depuis 2011 des monuments disparus par des structures en tubes d'acier qui s'illuminent la nuit, que ce soit à Valence, Madrid, Lisbonne, Berlin ou Londres. À l'instar de Robert Venturi qui, en 1976, avait représenté le Franklin Court Complex à Philadelphie avec une structure évoquant les contours de la maison, l'édifice que commémore Garaizabal est ainsi reconstruit en représentant son squelette, qui l'actualise en ramenant sa mémoire dans un contexte urbain transformé et en le réinterprétant avec des matériaux modernes.



Figure 6.3 Reconstruction de l'église bohémienne de Bethléem à Berlin, Allemagne. Projet « *Memorias urbanas* [Mémoires urbaines], Juan Garaizabal, 2011. (Tiré de <<http://memoriasurbanas.com/>>, consulté le 4 juillet 2012.)

Le patrimoine, forme symbolique d'appropriation du passé matérialisée dans un objet dont on investit des valeurs, est construit à partir du présent et est sauvegardé dans l'intention d'être transmis aux générations futures (entre autres auteurs, Davallon, 2006). Cependant, une transmission et une pérennité ne peuvent être assurées sans une action qui en relève la pertinence dès lors que ce patrimoine n'offre plus de résonance collective. L'actualisation est aussi une des façons de réactiver ou de perpétuer une tradition (l'actualisation des monuments japonais, reconstruits périodiquement en utilisant les mêmes techniques, par exemple) ou encore un patrimoine immatériel.

L'actualisation est un phénomène qui n'est pas restreint au patrimoine et à l'architecture et peut s'ouvrir plus largement au milieu culturel. On le retrouve donc aussi, entre autres, dans le domaine du théâtre. Par exemple les tragédies grecques qui perdurent et qui ont traversé les âges ont connu depuis leur résurgence à la Renaissance plusieurs actualisations, de la règle des trois unités avec Racine à l'époque classique, prenant une forme opératique à l'époque romantique et, aujourd'hui, utilisant un cadre

plus éclaté où le chœur est remplacé par un guitariste et où les acteurs évoluent dans l'eau et la boue. Cet exemple illustre comment, dans une rupture de forme et avec un langage contemporain à l'œuvre, l'essence de celle-ci est transmise à son public en passant des valeurs et des significations qui sont d'actualité et, en retour, la réception contemporaine à la représentation de la pièce enrichit l'œuvre originale de références et de réflexions, d'images qui ne pouvaient pas exister à l'époque. Conséquemment, cette sorte d'enrichissement peut aussi se convertir en contamination.

Par exemple, la dernière actualisation mentionnée consiste en un large projet de mise en scène des tragédies de Sophocle où Wajdi Mouawad présenta *La trilogie des femmes*, réunissant *Trachiniennes*, *Antigone* et *Electre*. Cette pièce souleva d'énormes controverses à la suite de l'annonce du choix de Bernard Cantat (un chanteur qui avait purgé huit ans de prison pour l'homicide involontaire de sa compagne) pour participer dans les chœurs. Ce choix n'était pas aléatoire ; chaque pièce représente l'histoire de la chute d'un personnage principal alors qu'il est au faite de sa gloire à cause d'un crime ou d'une condamnation. Mélangeant ainsi actualité, personnages réels et fiction, *La trilogie des femmes* souleva avant même sa diffusion une énorme controverse soumettant non seulement les organisateurs des différentes représentations théâtrales à Montréal et à travers l'Europe, mais aussi les spectateurs, à un choix moral quant à l'appui ou non du choix de ce chanteur dans la pièce. Ces pressions ont eu raison de Cantat, qui a lui-même refusé de participer à la représentation d'Avignon, et provoquèrent l'annulation des représentations à Barcelone (par décret municipal !) ; la politique s'en est aussi mêlée au Canada, où le Parti conservateur s'était engagé à bloquer l'entrée au Canada du chanteur pour empêcher sa participation à la pièce.

Ainsi, le public et la communauté impliquée dans ce qui est presque devenu un débat de société se sont posés en quelque sorte comme juges de la tragédie grecque, se mêlant à la réalité ; l'essence de la tragédie s'est dispersée dans l'actualité, tandis que l'actualité a teinté la représentation de la tragédie. Les textes de Sophocle apparaissent ainsi dans une vision actualisée de leur message. Comme dans les cas architecturaux étudiés dans cette thèse, les différents contextes contaminent la réception de l'œuvre, dont les enjeux dépassent largement ce qui la constitue ou la mémoire qu'elle transmet. Les actants sont aussi importants (dans le monde du théâtre, Mouawad connaît une notoriété équivalente aux plus grands architectes primés) et les discours qui circulent

influencent aussi les nouvelles représentations de l'œuvre transmise. L'actualisation met l'œuvre au centre de l'actualité et force le spectateur, le visiteur, l'expert, à prendre position face à la transformation qui se produit devant lui, le rendant conscient de sa contemporanéité face à un objet stratifié, porteur de nombreuses représentations intégrées au fil des époques. Cette brève digression montre comment le modèle d'analyse que nous avons développé dans le domaine de l'architecture est pertinent pour d'autres domaines culturels tels que le théâtre, mais peut aussi s'ouvrir à toute autre forme de création qui utilise la mémoire comme « matériau du projet ».

L'actualisation, en impliquant la création, peut être utilisée comme façon de se souvenir, mais aussi de voir le présent. Combinés, ces deux aspects de la création présentent une réalité complexe, stratifiée et actuelle. En plus de pouvoir s'appliquer à plusieurs formes patrimoniales, l'actualisation, lorsque appliquée au patrimoine bâti, peut se manifester dans les villes en puisant dans un terrain intarissable d'inspiration. En effet, le bâti est un matériau d'investissement de sens grâce à des interventions qui s'immiscent dans les couches du lieu tout en trouvant une pleine résonance dans le monde contemporain, notamment parce que le bâti se trouve au milieu du quotidien du néophyte autant que de l'expert ou du simple citoyen. Si les techniques utilisées sont plurielles et changent à travers les époques, l'actualisation constitue un processus des plus pertinents pour réactiver des mémoires en répondant à des besoins réels, concrets. La ville en tant que lieu de vie est dynamique, en constant changement, et l'actualisation permet à la collectivité l'appropriation des strates la composant sans les figer, en les intégrant dans ce dynamisme.

ANNEXE A

GLOSSAIRE

Extension : « C'est la "création" d'un bâtiment neuf, dans la continuité ou en rupture (esthétique ou stylistique) avec le monument, en conservant ou en changeant l'affectation : construction soit contiguë à l'ancien, par un bâtiment-aile, par les toits, de manière souterraine, par une dalle aménagée, etc. (l'"addition", le "prolongement", etc.) » (Rouillard, 2006, p. 171). L'extension peut se déployer dans divers champs sémantiques : rattachement, adjonction, annexe, supplément, ajout, etc.

Insertion : C'est un élément architectural qui est introduit de façon contrastée dans l'existant. L'insertion est ce « qui place entre et parmi d'autres », qui accepte « la réalité d'avant et celle à venir » (*Mag arts*, 2007).

Mise en valeur : Contrairement à la valorisation*, la mise en valeur utilise la médiation « au service d'un apparaître de l'objet patrimonial de sorte que ce dernier se révèle au visiteur, se présente lui-même à ce dernier. » (Davallon, 2006, p. 53) Elle n'implique pas de transformation de l'objet patrimonial, mais la « mise en communication et la mise en exposition vont viser une *intensification* maximale des caractéristiques qui [le] spécifient » (p. 54).

Modernisation : Adapter l'édifice aux normes de sécurité ou aux besoins actuels par des transformations ou des ajouts.

Réanimation : Selon André Corboz (2009, p. 262), c'est le terme juste employé pour remplacer l'anglicisme « réhabilitation^{*85} ». Il s'agit de dépasser la restauration, qui s'attache au contenant, pour se concentrer sur le contenu, car « la réanimation a pour fin d'adapter un édifice ou un aménagement aux exigences actuelles, soit en permettant aux anciennes fonctions de se poursuivre, soit par changement d'affectation ». Il s'agit donc d'insuffler un nouveau souffle à l'ancien bâtiment.

Reconstruction : La définition la plus simple serait « construire après démolition » (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 231). La Charte de Burra pour la conservation des lieux et des biens patrimoniaux de valeur culturelle (1999) définit la reconstruction comme un retour à un état antérieur qui fut endommagé *avec l'introduction de nouveaux matériaux*, ce qui la distingue de la restauration. Une variante de la reconstruction est celle

⁸⁵ Les références aux termes définis dans le glossaire sont suivis d'un *.

de la « reconstitution » de parties manquantes, qui va de la copie à l'invention historique (Rouillard, 2006, p. 170). Mais, aussi, la reconstruction peut prendre diverses formes, allant de l'identique à la suggestion, comme le Franklin Court Complex de Venturi, Scott Brown et associés (1976).

(Re)conversion : Reconvertir un édifice, c'est « s'adapter à de nouvelles fonctions » (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 230), « c'est une rénovation* avec un changement de programme, comprenant une “réaffectation”, une “redistribution” ou une “requalification” des espaces » (Rouillard (2006, p. 171). En amont de la transformation architecturale, la reconversion suppose une réflexion par rapport au contenu, au sens de l'édifice.

Récupération : « Ramasser pour utiliser ce qui pourrait se perdre » (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 231), ou encore réintégrer des éléments patrimoniaux menacés dans un projet architectural.

Recyclage : André Corboz (2009, p. 257) définit le recyclage comme englobant les différentes notions de « récupération*, modernisation*, transformation*, conversion*, “réhabilitation”* ». Selon lui, le principe de recyclage obéirait d'abord à des besoins essentiellement économiques et ne correspondrait à aucune théorie ou méthodologie particulière, mais implique un changement de programme. Alena Prochazka (2009) définit le recyclage comme impliquant « la reprise d'une chose dans une situation nouvelle, dans un autre cycle de vie. Le sens général du recyclage suppose un nouveau traitement, un nouveau passage – dans un cycle d'opérations – d'une chose en vue de sa réutilisation. » Contrairement à la reconversion qui s'attache plutôt au contenu du lieu, le recyclage met l'accent sur la matière et la transformation du lieu, sur son contenant.

Réhabilitation : Rendre ses droits (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 230), donc récupérer la mémoire du lieu ; c'est une intention morale. Cependant, André Corboz (2009, p. 262) considère qu'il s'agit d'un anglicisme lorsqu'il est utilisé dans le sens de réanimation*.

Rénovation : « Apporter des transformations profondes » (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 230) sans toutefois changer l'affectation du lieu. Remise à neuf fonctionnelle, sans égard aux qualités de l'état antérieur.

Requalification : Action de donner une nouvelle qualification.

Restauration : « C'est remettre en bon état, restituer le monument à l'identique (“restitution”) ou à l'état d'origine supposé (le “rétablissement”). » (Rouillard, 2006, p. 169) Rouillard inclut dans la restauration les opérations de réparation, d'entretien ou de maintenance, mais la restauration, contrairement à la reconstruction*, n'accepte pas l'ajout de nouveaux éléments modernes.

Restructuration : « Donner une organisation nouvelle » (Maheu-Viennot *et al.*, 1986, p. 231), ce qui change la structure du lieu.

Transformation : Définition large d'un changement physique d'un lieu par des moyens et des raisons aussi diversifiés que le recyclage*, la restructuration*, la modernisation*, etc.

Valorisation : Désigne « le recours à la médiatisation et à la mise en exploitation » plutôt qu'à la partie symbolique du patrimoine ; ce terme est donc « plutôt employé par les tenants de la démarche fonctionnelle (aménagement, monde du tourisme, économistes) » (Davallon, 2006, p. 53).

ANNEXE B

GRILLE D'OBSERVATION DES TERRAINS

NOUVEAU BÂTIMENT			
RENSEIGNEMENTS PRATIQUES			
Nom	Français	Langue originale	Autre
Adresse, contact(s)	Rue, n°, ville...	Téléphone	Courriel/web
Horaire			
Catégorie	Musée, centre d'interprétation, etc.		
Fonction	Services offerts, fonction(s), usages		
Thématique du lieu			
ANALYSE DE L'ÉDIFICE TEL QU'ON LE VOIT AUJOURD'HUI			
Description – extérieur			
Description – intérieur			
Superficie			
Style			
Autre(s)			
PROJET NOUVEAU			
Description			
Architecte(s)			
Adresse, contact(s)	Rue, n°, ville...	Téléphone	Courriel/web

Client	
Commande/ concours	
Dates	Projet, concours, construction, inauguration, ouverture
Titre du projet (si diff.)	
Raison(s)/ Besoin(s)	
Programme	
Matériaux	
Philosophie générale	
Prix, mention(s) pour le projet	
Réalisations majeures/ similaires de l'architecte	
Autre(s)	
CONTEXTES	
CONTEXTE PHYSIQUE : autres édifices en relation dans le quartier ou la ville ayant une influence sur sa réception (nom, où, pourquoi); liens dans son environnement urbain	
CONTEXTE SOCIOPOLITIQUE : le nouveau lieu est-il considéré comme un outil de prestige (pour faire rayonner la ville à l'international, etc.) ou comme outil de promotion de l'institution...	
Personne(s)/parti politique...	
CONTEXTE ÉCONOMIQUE : crise économique ? source(s) de financement ?	
CONTEXTE CULTUREL : rapport à la fonction culturelle du lieu, rapport au patrimoine et à la façon de le transformer, mode stylistique, etc.	
Autre(s) contexte(s) pertinent(s) (idéologique, religieux, etc.)	

PATRIMOINE	
Nom	
Protection, déclaration	
Niveau(x) de protection	
Raison(s), valeur(s)	
Autre(s) statut(s), date	Qualification du sol (autre protection)...
Typologie(s)	Industriel, archéologique, etc
Autre(s)	
VALORISATION/MISE EN VALEUR	
Inclusion dans parcours touristique	
Séminaires, conférences	
Expositions	
Plaque commémorative	
Autre(s)	
BÂTIMENT/LIEU ORIGINAL	
Architecte, date	
Style, philosophie générale	
Autres réalisations majeures de l'architecte	
Influences	
Style	
Matériaux	
Prix, mention(s)	

Caractéristiques Autres infos (contexte, etc.)	
TRANSFORMATIONS MAJEURES depuis l'origine du lieu. Indiquer date, quoi, qui, pourquoi	
Ajout(s)	
Démolition(s)	
Transformation(s)	
Fonction(s)	
Autre(s)	
RESTAURATION	
Description	
Date(s) restauration	
Architecte(s) restauration	
LIENS NOUVEAUX/ANCIENS	
Extérieur, liens avec contexte	
Analyse : stratégie conceptuelle ? (lien avec l'existant)	
Autre(s)	

ANNEXE C

ANALYSE THÉMATIQUE

RUBRIQUE	SOUS-RUBRIQUE	THÈMES	
Patrimoine	Patrimoine comme haut lieu	« Bijou », « œuvre clé », etc.	
	Valeur(s) dominante(s) du patrimoine	Document ; historique ; esthétique (art) ; communautaire ; âge ; position ; matérialité...	
	Typologie du patrimoine	Industriel, moderniste, archéologique, hospitalier...	
	Architecte du bâtiment ancien	Notoriété de l'architecte	
		Importance de son appartenance à un style, une époque à sa place dans l'histoire	
	Déclaration patrimoniale	Statut (bien culturel, etc.) et raison(s) – Enjeux	
	Lien d'appartenance	Identité locale (carthaginoise, catalane...)	
Contexte socio-politico-culturel pertinent	Selon les cas, se dégagera un thème ; ex : influence du gouvernement ou des experts		

Nouvelle partie	Architecte	Importance ou pas de la nationalité de l'architecte
		Notoriété de l'architecte
		Personnage médiatique ou pas
		Relations avec des travaux antérieurs de l'architecte
		Signature, marque
	Matérialité (formes, matériaux)	Appellation, surnom, nom du projet
		« Bijou »
Besoins, programme	Le thème sera lié à la qualification du programme	
Fonction(s)	Protection, signalement, conservation, annexe....	
Prix	Contribution à l'image ou au rayonnement	
L'ensemble	Liens nouveaux/anciens	Quel rappel de l'ancienne fonction ?
		Quel rappel des anciennes formes ?
		Quel rapport à la mémoire des lieux ?
		Contraste/dialogue entre les deux bâtiments, qualificatif
		Valorisation de l'ancien ou du nouveau
	Liens avec le contexte	Rayonnement régional/national/international
		Valeur de position
		Insertion dans une offre culturelle ou touristique plus large
		Liens avec bâtiments autour
	Clients, décideurs	Influence/poids dans le projet
Financement	Si pertinent	

ANNEXE D

RECENSION DES ARTICLES DE JOURNAUX DES CAS À L'ÉTUDE⁸⁶**CHAPITRE II – CaixaForum**

- ABC*. 2002. « Los Reyes inauguran el centro CaixaForum », 28 février, p. 49.
- AFP Infos économiques. 2011. « CaixaBank, nouvelle banque de La Caixa, cotée en Bourse le 1er juillet ». 12 mai. *Eureka.cc*, base de données en ligne. <<http://metarecherche.uqam.ca>>. Consulté le 3 décembre 2011.
- Aragay, Ignasi. 2001. « Nou centre cultural de La Caixa tindrà un gran mural de Sol LeWitt ». *Avui*, 16 mai, p. 41.
- Blanchar, Clara. 2004. « Barcelona revisa y dobla la oferta de la Ruta del Modernismo ». *El País.com Cataluña*, 27 novembre. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Barcelona/revisa/dobla/oferta/Ruta/Modernismo/elpepiespcat/20041127elpcat_15/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.
- *Calatayud, Ketty. 1998. « Núñez vuelve a retratarse en palacio ». *La Vanguardia*, 3 mars, p. 37.
- *Capdevila, Jordi. 2000. « Isozaki dissenya dos arbres metàl·lics per entrar a Casaramona ». *Avui*, 18 février, p. 40.
- Carbonell, Rafa, Lourdes Morgades et Catalina Serra. 1997. « La Caixa abrirá la fábrica modernista Casaramona con una exposición sobre el centenario del Barça ». *El País Cataluña*, 24 juin, p. 6.
- de la Borbolla, Marta R. 2008. « Madrid, Barcelona, Palma y...Sevilla ». *ABC Cultural*, 31 décembre, p. 18.
- El País Cataluña*. 1998. « Fundación La Caixa tendrá un gran centro de exposiciones en la fabrica Casaramona », 5 février, p. 10.
- El País.com Cataluña*. 2002. « Día de fiesta para el arte », 28 février. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Dia/fiesta/arte/elpepuespcat/20020228elpcat_24/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.

⁸⁶ Les articles cités dans le texte sont précédés d'un *.

- . 2002. « Los Reyes inauguran Caixaforum, un nuevo centro cultural polivalente », 28 février. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Reyes/inauguran/Caixaforum/nuevo/centro/cultural/polivalente/elpepicul/20020228elpepicul_4/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.
- . 2005. « La Ruta del Modernismo descubre nuevas joyas », 1^{er} juillet. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Ruta/Modernismo/descubre/nuevas/joyas/elpepiespcat/20050701elpcat_2/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.
- El Periódico*. 2000. « Arata Isozaki diseñará los accesos y el vestíbulo de la Fundación La Caixa », 4 février, p. 32.
- **El Periódico* (Dominical). 2000. « La mente del arquitecto, Arata Isozaki », 12 novembre, p. 70-74.
- **El Periódico de Cataluña*. 2001. « Isozaki planta dos grandes árboles de acero en Montjuïc », 24 octobre, p. 43.
- El Temps*. 1999. « Montjuïc, la muntanya cultural », 29 novembre.
- Expansión*. 2000. « La cultura ocupa las viejas fábricas de Barcelona », 19 août.
- . 2007. « La capital catalana cuenta con un catálogo arquitectónico formado por unos cuatro mil inmuebles, entre los que figuran fábricas textiles y pequeños comercios », 9 juillet.
- Falcón, Antoni. 2001. « ¿Por qué Montjuïc? ». *El País.com Cataluña*, 3 novembre. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Montjuic/elpepiespcat/20011103elpcat_4/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.
- Favà, María. 2009. « Edificis emblemàtics de Barcelona. CaixaForum. El museu que va ser quadra i fàbrica ». *Avui*, 7 décembre, p. 31.
- *Fontova, Rosario. 1998. « Montjuïc gana una fábrica para la cultura ». *El Periódico*, 12 décembre, p. 33.
- *----- . 1999. « La fábrica Casaramona es convertirá en el macrocentro cultural de Barcelona ». *El Periódico*, 10 mars, p. 34.
- *----- . 2000. « Isozaki trae de nuevo su sello a Montjuïc ». *El Periódico*, 18 février, p. 36.
- . 2001. « Sol LeWitt pintará un mural en el “hall” de la fábrica Casaramona La reforma que convertirá el edificio en la sede de Caixa Forum acabará en noviembre ». *El Periódico de Catalunya*, 16 mai, p. 43.

- *----- . 2002. « CaixaForum remata l'àmplia oferta cultural de Montjuïc ». *El Periódico*, 26 février, p. 2-3.
- *Frisach, Montse. 1999. « Casaramona, una fàbrica d'art contemporani ». *Avui*, 10 mars, p. 38.
- *----- . 1999. « Fàbrica Casaramona recupera la seva esplendor modernista ». *Avui*, 27 novembre, p. 45.
- . 2001. « Museus en obres ». *Avui*, 26 août, p. 40.
- . 2001. « Isozaki dialoga amb Mies van der Rohe a CaixaForum ». *Avui*, 24 octobre, p. 43.
- . 2002. « Els senyors Casaramona i Puig i Cadafalch, entre la multitud. La unió de Modernisme i contemporaneïtat de Caixa Forum atrau milers de visitants ». *Avui*, 4 mars, p. 31.
- *Guasch, Anna Maria. 2002. « Diálogos contemporáneos ». *ABC Cultural*, 2 mars, p. 24-25.
- *----- . 2005. « La proletarización del espectáculo ». *ABC Cultural*, 2 juillet, p. 37.
- I.O.2001.«RutaPuigiCadafalch». *ElPaís.com*, 7 août. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Ruta/Puig/i/Cadafalch/elpepiespcat/20010807elpcat_17/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.
- *Ibarz, Mercé. 2002. « El sueño de Casaramona hecho arte ». *La Vanguardia revista*, 3 mars, p. 8-9.
- La Vanguardia*, 1976. « Obras de Puig y Cadafalch declaradas monumentos histórico-artísticos ». 28 janvier, p. 41.
- *----- . 1997. « La exposición del centenario en Casaramona ». 24 juin, p. 31.
- . 2002. « Los Reyes, en CaixaForum », 28 février, p. 41.
- *Mataró, Aleix. 2002. « La Caixa abre su nueva sede con parte de su colección de arte contemporáneo ». *ABC*, 26 février, p. 53.
- *Moix, Llàtzer. 1998. « Casaramona empieza a renacer ». *La Vanguardia*, 27 avril, p. 39.
- *----- . 2000. « Isozaki culminará la reforma de Casaramona ». *La Vanguardia*, 18 février, p. 37.
- *Molina, Ángela. 2000. « Arata Isozaki : “Soy el menos japonés de los arquitectos” ». *ABC*, 18 février, p. 49.
- *----- . 2000. « Arquitectura. Arata Isozaki ». *ABC, Blanco y negro*, 19 mars, p. 42-47.

- Montaner, Josep Maria. 2002. « Estaciones para la cultura ». *El País.com Cataluña*, 28 mars. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Estaciones/cultura/elpepiespcat/20020328elpcat_16/Tes>. Consulté le 12 septembre 2011.
- . 2005. « Sistemas de arquitectura industrial ». *El País Cataluña*, 25 février, p. 2.
- *Navarro Arisa, Juan José. 1999. « La resurrección de un edificio emblemático ». *El Mundo Catalunya*, 6 mars, p. 8.
- *Permanyer, Lluís. 1996. « Casarramona, más que una fábrica gracias a Puig i Cadafalch ». *La Vanguardia Magazine*, 18 février, p. 87.
- *----- . 2002. « Arquitectura industrial noble ». *La Vanguardia revista*, 3 mars, p. 9.
- *----- . 2002. « Un agradable paseo a Caixaforum ». *La Vanguardia*, 23 février, p. 2.
- *Ricart, Marta. 1998. « Fábrica de proyectos ». *La Vanguardia*, 21 juin, p. 1.
- *Serra, Catalina. 1998. « Fábrica Casaramona se perfila como el nuevo gran centro cultural barcelonés ». *El País Cataluña*, 11 décembre, p. 12-13.
- *----- . 1999. « La fábrica Casaramona dispondrá del espacio para exposiciones más grande de Barcelona ». *El País Cataluña*, 10 mars, p. 12.
- *----- . 1999. « La Fàbrica Casaramona ha recuperado su antiguo esplendor modernista ». *El País.com Cataluña*, 27 novembre. En ligne. <http://elpais.com/diario/1999/11/27/catalunya/943668467_850215.html>. Consulté le 5 novembre 2011.
- *----- . 1999a. « Arquitectura con historia ». *El País.com Cataluña*, 27 novembre. En ligne. <http://elpais.com/diario/1999/11/27/catalunya/943668468_850215.html>. Consulté le 5 novembre 2011.
- *----- . 2000. « Isozaki firma con una escultura el acabado de la Fàbrica Casaramona ». *El País Cataluña*, 18 février, p. 1; 14.
- *----- . 2001. « El patio de Caixaforum se inspira en el pabellón Mies van der Rohe ». *El País.com Cataluña*, 24 octobre. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/patio/Caixaforum/inspira/pabellon/Mies/van/der/Rohe/elpepuespcat/20011024elpcat_27/Tes>. Consulté le 3 septembre 2011.
- *----- . 2001. « La Fundación La Caixa contará en los próximos cuatro años con nuevas sedes en Barcelona y Madrid ». *El País.com*, 16 mai. En ligne. <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/Fundacion/Caixa/contara/proximos/anos/nuevas/sedes/Barcelona/Madrid/elpepiespcat/20010516elpcat_32/Tes>. Consulté le 2 septembre 2011.

- . 2002. « Fundación La Caixa recupera una gran fábrica modernista para su colección de arte ». *El País*, 26 février, p. 38.
- *Spiegel, Olga. 2002. « La nueva fábrica del arte ». *La Vanguardia*, 26 février, p. 37-38.
- *Wirth, Rafael. 2002. « Casaramona fue un cuartel (1) ». *La Vanguardia*, 4 avril, p. 2.
- *----- . 2002. « Casaramona fue un cuartel (2) ». *La Vanguardia*, 8 avril, p. 2.
- *Yániz, Juan Pedro. 1996. « Casaramona, fábrica y establo de lujo ». *ABC Cataluña*, 7 mars, p. XII.

CHAPITRE III – Reina Sofía

- ABC. 1999. « Jean Nouvel ampliará con vidrio y metal el Reina Sofía », 25 novembre, p. 48-49.
- *----- . 2006. « La directora del Reina Sofía revela “deficiencias” en el diseño y ejecución de las obras de Nouvel », 15 mars, p. 8.
- *----- . 2006. « El Reina Sofía sigue haciendo agua », 27 avril, p. 8.
- *----- . 2006. « El Reina Sofía ventila su biblioteca », 4 mai, p. 8.
- . 2006. « Ana Martínez de Aguilar: “El CARS está más valorado fuera que dentro” », 19 décembre, p. 5.
- *AFP (Agence France Presse). 2006. « Museo del Prado redujo visitantes en 2005 y el Reina Sofía aumentó afluencia », 2 janvier.
- Agencias. 2002. « La ampliación del Reina Sofía estará concluida en marzo de 2004, tres meses antes de lo previsto ». *La Voz de Almería* (Almería), 25 janvier, p. 40.
- *Armiñan, Luis de. 1964. « Elogio y defensa de un edificio ». *ABC*, 6 octubre, p. 13-22.
- Bueno, Carlos. 2002. « El Reina Sofía acoge al arquitecto Jean Nouvel ». *La Gaceta de los negocios*, 21 septembre, p. 61.
- *Calderón, Manuel. 1999. « El Reina Sofía renuncia a construir un edificio de “impacto” para su ampliación ». *La Razón*, 15 avril.
- *----- . 1999. « Jean Nouvel cambiará radicalmente la imagen del Reina Sofía con acero y cristal ». *La Razón*, 25 novembre.
- Calvo Serraller, Francisco. 2004. « Apuntar antes de disparar ». *El País*, 25 juin, p. 35.
- Chacón, Francisco. 2010. « Hitos y exposiciones, polémicas y fantasmas; El Museo se conjura para no repetir los errores del pasado y volver a vivir momentos históricos en la historia del arte español ». *El Mundo*, 24 novembre, p. 53.

- Coen, Laurette. 2005. « L'effervescence architecturale ». *Le Temps*, 29 décembre, s.p.
- *Corral, Pedro et Gonzalo Zanza. 1999. « La contrarreforma del Reina Sofía ». *ABC cultural*, 8 mai, p. 35-38.
- Correo de la construcción*. 2004. « La ampliación del Museo Reina Sofía dará respuesta a las necesidades del centro », 11 juin, p. 27-28.
- *Criado, Azucena. 2001. « Obras de urgencia para un museo del siglo XXI ». *El País*, 4 juin, p. 5.
- Deia* (Bilbao). 1999. « La ampliación del Reina Sofía, en marcha », 2 avril.
- Del Rio, Alvaro. 2004. « “Yo no decidí abrir la ampliación” ». *La Gaceta*, 26 juin, p. 25-26.
- Demon, Valérie. 2005. « L'Espagne joue de l'architecture spectacle ». *La Croix*, 3 novembre, p. 17.
- E. F.-S. 2006. « La singular locura urbana de Madrid ». *El País*, 7 mai, p. 52.
- El Correo*. 2006. « Una avería en el fluido eléctrico obliga a desalojar el Reina Sofía », 3 novembre.
- El País*. 1999. « El Reina Sofía selecciona a 12 arquitectos para su ampliación », 4 juin, p. 43.
- El País*. 2001. « Concedidos 12.520 millones para la ampliación del Museo Reina Sofía », 4 août, p. 31.
- El Periódico*. 2005. « El Reina Sofía tendrá un 60% más de espacio a partir del lunes », 24 septembre.
- El Periódico Córdoba*. 2005. « El Reina Sofía se prepara dar a conocer su ampliación », 24 septembre.
- *E.P. 2000. « El Reina Sofía ampliará el próximo año su superficie en 25.000 m² ». *Noticias* (Pamplona), 26 décembre, p. 37.
- EFE (Spanish Newswire Services). 1999. « El Reina Sofía prevé en breve ampliar sus fondos ». *El Correo Gallego* (Santiago), 18 avril.
- . 1999. « Navarro Baldeweg, entre los seleccionados para la ampliación del Museo Reina Sofía ». *Alerta* (Santander), 4 juin. En ligne. <http://elpais.com/diario/1999/06/04/cultura/928447202_850215.html>. Consulté le 12 décembre 2011.
- . 1999. « Francia-España. Jean Nouvel encantado tras ganar concurso para museo Reina Sofía », 24 novembre.

- *----- . 1999a. « Museo Reina Sofía. El francés Jean Nouvel ganó concurso para ampliación Reina Sofía », 24 novembre.
- . 1999b. « Museo Reina Sofía. Jean Nouvel ampliará el Reina Sofía con vidrio y metal », 24 novembre.
- *----- . 1999. « Reina Sofía. Jean Nouvel defiende el carácter integrador del proyecto de ampliación », 22 décembre.
- . 1999. « El Reina Sofía selecciona a doce candidatos para ampliar el museo », 3 juin.
- *----- . 2000. « Reina Sofía-ampliación. Arquitecto Capitel en contra adjudicar a extranjeros ampliación ». (Madrid), 25 mars.
- *----- . 2000. « Arte-museo. Ayto. autoriza obras ampliación del museo de arte Reina Sofía ». (Madrid), 12 décembre.
- . 2001. « Ampliar el “Reina Sofía” requerirá 12.500 millones ». *El Progreso*, 30 mai, p. 72.
- . 2002. « El Reina Sofía inaugura una exposición sobre Jean Nouvel ». *Diario de Burgos*, 16 septembre, p. 46.
- *----- . 2002. « Jean Nouvel. Museo Reina Sofía dedica muestra al artifice de su ampliación ». 16 septembre.
- **El Correo*. 2011. « La ampliación del Reina Sofía, un pozo sin fondo », 17 avril.
- **El País*. 2010. « El encuentro, celebrado una tarde de principios de octubre, resultó un... », 16 octubre, p. 5, Babelia.
- *Europa Press. 2006. « La directora del Reina Sofía apunta deficiencias constructivas en el diseño y en la ejecución de la cubierta del Museo », 14 mars.
- *----- . « Jean Nouvel dice que los problemas en el Reina Sofía no tienen que ver con la arquitectura sino con la ejecución de obra », 5 mai.
- Europa Press Madrid. 1999. « El arquitecto Jean Nouvel gana el concurso para ampliar el Reina Sofía ». *Europa Sur* (Algeciras).
- . 2004. « La ampliación del Reina Sofía se inaugurará en primavera del 2005 ». *El Faro* (Ceuta), 6 juillet, p. 34.
- . 2008. « Las terrazas del Reina Sofía abren sus terrazas al público para poder disfrutar de las vistas de Madrid », 7 août.
- *Fernandez-Galiano, Luis. 2004. « Factoría Nouvel: la Reina desnuda ». *El País*, 25 juin, p. 35.
- *Fernandez Isla, José María. 1999. « Sabatini versus la modernidad ». *El mundo*, 15 avril.

- *Fernández-Santos, Elsa. 2006. « El futuro del Museo Nacional Reina Sofía. La difícil transformación de un gigante ». *El País*, 26 mars, p. 56.
- *Fort, Patrick. 2001. « Jean Nouvel présente son projet d'agrandissement du musée Reina Sofía ». *AFP (Agence France Presse)*, 29 mai.
- *Galán, Lola. 2005. « Arquitectura para admirar y no tocar ». *El País*, 20 novembre, p. 8.
- *García, Rocío. 2006. « La directora del Reina Sofía reconoce deficiencias en el edificio de Jean Nouvel ». *El País*, 15 mars, p. 46.
- *García-Abril, Antón. 2000. « Jean Nouvel. “El museo simboliza el paso del culto a la cultura” ». *El Mundo*, 20 décembre, p. 35-37.
- *----- . 2004. « Nouvel frente a Sabatini ». *El Mundo*, 24 juin, p. 29-30.
- García Calero, Jesús. 1999. « Arte en expansion ». *ABC*, Numéro spécial Madrid Cultural, 3 mai, p. 144-145.
- García Maestro, Gregorio. 2003. « La ampliación del museo Reina Sofía tendrá una zona peatonal que no estaba prevista ». *La Razón*, 23 janvier.
- Gómez, Javier. 2004. « Nouvel, “molesto” y “perplejo” por la inauguración precipitada del Reina Sofía ». *La Razón*, 24 juin.
- *J.C.R. et J.C.M. 1999. « La ampliación del Reina Sofía obliga a demoler seis naves protegidas ». *La Vanguardia*, 12 octubre, p. 1; 3.
- Lafont, Isabelle. 2010. « Cada museo escribe su historia del arte ». *El País*, 10 janvier, p. 33.
- **La Verdad*. 2010. « Miradas con arte », 6 novembre.
- López, Jaime. 2004. « ¿Qué pasa en el Reina Sofía? ». *La Clave*, 27 février.
- Lorenci, Miguel. 1999. « El Reina Sofía convoca un concurso para su ampliación ». *Diario 16*, 15 avril.
- *----- . 2005. « El Reina Sofía entra en la liga de los grandes museos del mundo ». *El Correo*, 24 septembre.
- *Lucas, Antonio. 2004. « Guía furtiva para entender desde fuera el “nuevo” Reina Sofía ». *El Mundo*, 22 juin, p. 10.
- *----- . 2005. « El nuevo Reina Sofía se hace esperar ». *El Mundo*, 3 janvier, p. 10.
- . 2005. « Una renovación esperada ». *El Mundo*, 24 septembre, p. 56-57.
- M.J.L. 2005. « La ampliación del Reina Sofía será inaugurada en junio ». *Gacetas locales*, 21 février.

- Marín-Medina, José. 2002. « Jean Nouvel. Escenario de imágenes ». *El Mundo*, 19 septiembre, p. 38-39.
- *Martí, Octavio. 1999. « “Es un proyecto en armonía con el barrio” ». *El País*, 25 noviembre, p. 44.
- *Merino, Juan Carlos. 2000. « El imposible diálogo de Nouvel con Sabatini ». *La Vanguardia*, 3 mars, p. 5.
- Merino, Juan Carlos. 2000. « El Gobierno aumenta un 60% el presupuesto del Prado y agiliza la ampliación del Reina Sofía ». *La Vanguardia*, 30 septembre, p. 45.
- *Molina Foix, Vicente. 2004. « Seis reinas ». *El Tiempo*, 5 juillet.
- Mora, Miguel. 2002. « El viejo sueño: razón y paisaje ». *El País*, 17 septembre, p. 35.
- . 2004. « Lichtenstein deslumbra entre obreros y pladur ». *El País*, 25 juin, p. 34.
- Pérez Arroyo, Salvador. 1999. « Jean Nouvel: “Mi primer reto es valorizar el museo, sus colecciones y el entorno” ». *ABC*, 25 novembre, p. 49.
- *Pérez-Martín, Miguel. 2011. « La apuesta ganada del Reina Sofía ». *El País*, 29 octubre, p. 4.
- Pogrebin, Robin. 2005. « Bilbao? Please, That Was So Eight Years Ago ». *The New York Times*, 11 décembre, p. 35.
- *Pulido, Natividad. 1999. « Comienza la cuenta atrás para el nuevo Reina Sofía ». *ABC Sevilla*, 15 avril, p. 41.
- *----- . 1999. « Nouvel diseñará el Reina Sofía del siglo XXI ». *ABC*, 25 novembre, p. 48.
- . 2001. « Luz verde a la ampliación del Reina Sofía, que costará 12.500 millones y concluirá a finales del año 2003 ». *ABC*, 30 mai, p. 47.
- *----- . 2002. « Nouvel: “Este proyecto será lo que yo había deseado” ». *ABC*, 25 janvier, p. 45.
- . 2004. « Dos exposiciones fuerzan a abrir precipitadamente las nuevas salas del Reina Sofía, aún inacabadas ». *ABC*, 25 juin, p. 8.
- *----- . 2005. « El nuevo Museo Reina Sofía diseñado por Nouvel arranca el vuelo con las obras aún sin concluir ». *ABC*, 24 septembre, p. 54-55.
- *----- . 2007. « Los nuevos almacenes del Reina Sofía siguen vacíos ». *ABC*, 12 novembre, p. 5.
- Pullara, Giuseppe. 2011. « Architettura intervento esemplare su un istituto prestigioso; Via di San Giacomo, ristrutturare è possibile ». *Corriere della Sera*, 4 octobre, p. 10.

- Quiñonero, Juan Pedro. 2002. « Jean Nouvel: “Me gustaría petrificar un momento de historia, de la historia de Madrid” ». *ABC*, 15 septembre, p. 47-48.
- *Redacción. 2005. « Sergi Arola abrirá un restaurante en uno de los nuevos edificios del Reina Sofía ». *La Razón*, 9 mars, p. 31.
- Rodríguez, G. 2011. « El Reina Sofía estrena terraza ». *ABC*, 4 août, p. 14.
- Rubio, Carlos. 2005. « Terminan anexo del Reina Sofía ». *Reforma*, 24 septembre, p. 2.
- Salas, Roger. 1999. « El Reina Sofía presenta el concurso para su ampliación ». *El País*, 15 avril. En ligne. <http://elpais.com/diario/1999/04/15/cultura/924127208_850215.html>. Consulté le 12 septembre 2011.
- *Samaniego, F. 1999. « Jean Nouvel amplía el Museo Reina Sofía con una intervención “suave y natural” ». *El País*, 25 novembre. En ligne. <http://elpais.com/diario/1999/11/25/cultura/943484401_850215.html>. Consulté le 12 septembre 2011.
- . 2004. « El futuro imperfecto del Reina Sofía ». *El País*, 20 juin, p. 37.
- *----- . 2005. « El Reina Sofía duplica sus espacios públicos ». *El País*, 24 septembre, p. 31.
- *Serena, Asuncion. 1999. « Jean Nouvel/arquitecto. “No ofrezco un espectáculo chocante” ». *El Mundo*, 25 novembre.
- *Sierra, Rafael. 1999. « El Reina Sofía levantará un edificio de nueva planta junto a su fachada trasera ». *El mundo*, 15 avril.
- *----- . 1999. « Jean Nouvel gana el concurso para ampliar el Museo Reina Sofía ». *El Mundo*, 25 novembre.
- *Tejerina, M. 2002. « La segunda vida de un hospital ». *Diario Médico*, 21 juin.
- *Trasobares, Ana. 1999. « La ampliación del Reina Sofía será realizada por el francés Nouvel ». *Diario 16*, 25 novembre, p. 63.
- Trenas, Miguel Ángel. 1999. « El arquitecto francés Jean Nouvel ampliará el Museo Reina Sofía ». *La Vanguardia*, 25 novembre, p. 46.
- Uberquoi, Marie-Claire. 1999. « Jean Nouvel explicó en Barcelona su visión sobre la Arquitectura ». *El Mundo*, 15 avril.
- Uribarri, Fatima. 2004. « Prado y Reina Sofía: retos y polémicas ». *Epoca*, 16 juillet, p. 75-78.
- *Verdù, Vicente. 1999. « Entrevista Jean Nouvel, arquitecto. “He hecho un edificio espectáculo para Madrid” ». *El País*, 26 décembre.

- *Vicente, Sandra. 2005. « De paseo por un Reina Sofía multiusos ». *El Mundo.es*, 24 septembre.
- Villalon, Roberto. 2005. « Un desnivel peligroso. La acera del Reina Sofía, complicada ». *QUE!*, 11 mai.
- *Zabalbeascoa, Anatxu. 2004. « El Reina Sofía de cristal ». *El País semanal*, 20 juin, p. 64-70.

CHAPITRE IV – Théâtre romain

- ABC. 2003. « Su proyecto para el Museo Romano de Cartagena costará 10 millones de euros », 3 septembre.
- *----- . 2008. « no habrá representaciones teatrales », 12 juillet, p. 5.
- *Aclade. 2009. « Premio mejor proyecto urbanístico - Teatro Romano de Cartagena », 26 février.
- *Arco, Antonio. 2008. « El Teatro Romano de Cartagena se cierra a espectáculos y festivales y reivindica su alto valor arqueológico ». *La Verdad*, 31 janvier.
- . 2008. « Unas escaleras mecánicas irán elevando al público en el Museo del Teatro Romano ». *La Verdad*, 14 février.
- . 2008. « Un viaje al pasado ». *La Verdad*, 6 mai.
- Cinco Días. 2008. « Moneo: “La piedra es la historia de la arquitectura” », 10 mai.
- *----- . 2008. « La joya de la corona: el Teatro Romano », 28 novembre, p. 19.
- EFE. 2003. « Palacio Riquelme será puerta de entrada a museo romano Cartagena », 2 septembre.
- . 2003. « Valcárcel anunció Fundación Teatro Romano con 3 millones euros », 8 septembre.
- *----- . 2008. « Museo Teatro Romano de Cartagena se inaugurará en junio », 5 mai.
- *----- . 2008. « Primer museo España vinculado a un teatro romano abrirá sus puertas viernes », 9 juillet.
- *----- . 2008. « La “invención” de Moneo en Cartagena ». *El Mundo.es*, 11 juillet.
- *----- . 2008a. « Nuevo museo teatro romano Cartagena diseñado por Moneo abrió hoy sus puertas », 11 juillet.
- *----- . 2009. « Teatro Romano cumple su primer año con el 50% más de visitas de las previstas », 6 juillet.

- . 2010. « Teatro Romano de Cartagena opta a premio europeo de recuperación patrimonio ». 7 avril
- EFE Cartagena. 2008. « Moneo explica el desarrollo de su “viaje metafórico” ». *El Imparcial*, 12 juillet.
- **El Correo*. 2011. « “Demoler me entristece cada vez más” », 5 novembre.
- Elgarresta, J.A. 2004. « El Museo del Teatro Romano costará 10 millones y abrirá al final del 2006 ». *La Verdad*, 21 août.
- Elgarresta, J. A. 2006. « Levantan columnas de 17 metros de altura en el Teatro Romano para facilitar la rehabilitación ». *La Verdad*, 24 février.
- El Mundo*. 2001. « Rafael Moneo rehabilitará durante los próximos cuatro », 24 juillet.
- El País*. 2009. « 81.000 visitas al teatro romano de Cartagena », 20 février.
- *Enguix, Salvador. 2008. « Cartagena salva su teatro romano ». *La Vanguardia*, 13 mai, p. 33-34.
- Europa Press. 2004. « Cartagena protagonizará la oferta turística de la Región de Murcia », 28 janvier.
- *----- . 2008. « Valcárcel dice que las obras del Teatro Romano de Cartagena están casi “finalizadas” y se abrirá antes del verano », 31 janvier.
- *----- . 2008. « El Consejo de Museos de Murcia dictamina positivamente sobre el reconocimiento del Museo del Teatro Romano de Cartagena », 12 février.
- *----- . 2009. « Una exposición muestra a partir de hoy en el MAM la evolución de los trabajos realizados en el Teatro Romano de Cartagena », 16 juillet.
- *----- . 2010. « El aula de cultura de Cajamurcia en Madrid acoge una muestra sobre la historia del Teatro Romano de Cartagena », 21 janvier.
- *----- . 2010. « El Museo del Teatro Romano y el Centro de Agroecología y Medio Ambiente reciben los Premios de Arquitectura de la Región ». 28 janvier.
- . 2010. « La Reina entrega a Valcárcel el Premio Especial de los galardones Europa Nostra por la rehabilitación del Teatro Romano », 25 novembre.
- *----- . 2011. « El museo del Teatro Romano vuelve a mostrar la exposición itinerante que explica la historia del descubrimiento », 1 avril.
- . 2011. « El Teatro Romano vuelve a organizar visitas nocturnas en grupos reducidos y con guía para este verano », 1 juin.
- *----- . 2011. « Más de la mitad de personas que han visitado el Teatro Romano de Cartagena en tres años son de Madrid », 11 juillet.

- *----- . 2011. « El Teatro Romano de Cartagena y Puerto de Culturas abren sus puertas el miércoles para celebrar la Hispanidad », 9 octubre.
- *----- . 2011. « Más de un millar de personas pasa por el Museo del Teatro Romano de Cartagena durante el primer fin de semana del puente », 5 décembre.
- *----- . 2012. « El Teatro Romano supera el medio millón de visitantes desde su apertura », 10 avril.
- **Gaceta de los Negocios*. 2006. « Caja Murcia financia el Teatro Romano de Cartagena », 22 mars, p. 18.
- *G.M.P. 2008. « La aportación decisiva de Cajamurcia ». *La Verdad*, 12 juillet.
- *----- . « El paseo por la historia romana cautiva ». *La Verdad*, 14 juillet.
- *Garrido, Teresa. 2007. « Teatro y Catedral compiten por resurgir de los escombros de Cartagena ». *ABC Cultural*, 19 février, p. 5.
- *González, José Alberto. 2005. « El teatro Romano y su entorno funcionarán como centro turístico y de investigación en el 2007 ». *La Verdad*, 29 octubre.
- González, José Alberto. 2005. « Moneo : “El museo será la apoteosis de la visita a un espacio extraordinario” ». *La Verdad*, 29 octubre.
- *González, Rocío. 2008. « Los visitantes muestran su fascinación por el complejo pese a los fallos del aire ». *La Verdad*, 13 juillet.
- *----- . 2008a. « Viaje al corazón de Carthagonova ». *La Verdad*, 13 juillet.
- *----- . 2008. « Más de 2.500 personas visitan el Museo del Teatro Romano en sus primeros cinco días abierto ». *La Verdad*, 20 juillet.
- *Gutiérrez, Rodrigo. 2008. « 21 siglos de historia esperan escenificados en Cartagena. Más de 20.000 personas han visitado en un mes el teatro romano y el museo de la ciudad murciana ». *El Economista*, 15 septembre, p. 29.
- *J.P.P. 2008. « El Teatro Romano da un empujón al turismo cultural en Cartagena ». *La Verdad*, 15 août.
- **La Verdad*. 2005. « Los expertos alemanes creen que habrá que rehacer un 20% del Teatro Romano », 25 février.
- . 2005. « El Museo del Teatro Romano abrirá sus puertas a finales del 2006 », 2 juillet.
- *----- . 2005. « La Fundación Cajamurcia invierte diez millones en el Teatro Romano », 12 juillet.
- *----- . 2005. « La Fundación Teatro Romano aprueba inversiones por valor de 2,3 millones », 2 décembre.

- . 2008. « El arreglo de los accesos al Teatro Romano costará 800.000 euros », 12 janvier.
- . 2008. « “No debe volver a ser el marco para espectáculos” », 10 juillet.
- . 2008. « Más de 80.000 personas visitan el Museo del Teatro Romano desde que abrió en Julio », 30 décembre.
- *----- . 2009. « El Museo del Teatro Romano supera las 128.000 visitas desde su inauguración », 11 mai.
- *----- . 2009. « Los arqueólogos podrían comenzar la excavación del pórtico del Teatro Romano de Cartagena el próximo año », 24 juin.
- . 2010. « El arquitecto Rafael Moneo, galardonado con un Premio Jaime I », 8 juin.
- . 2010. « Europa premia a Cartagena », 11 juin.
- *----- . 2010. « La Reina entrega el premio Europa Nostra al Teatro Romano de Cartagena », 26 novembre.
- *----- . 2010. « La Reina y el teatro romano », 27 novembre.
- . 2010. « La Catedral acogerá misas y estará en la ruta del Teatro Romano en un año », 2 décembre.
- . 2011. « La primera fase del arreglo de la Catedral antigua comenzará a finales de este año », 16 avril.
- *----- . 2011. « El Museo del Teatro Romano capta en Madrid a más de la mitad de sus visitantes », 11 juillet.
- *----- . 2011. « Cerca de 450.000 personas visitan en tres años el Museo del Teatro Romano », 5 septembre.
- *----- . 2011. « Cartagena a la romana », 15 septembre.
- . 2012. « Negocian con el dueño de la parcela necesaria para completar la excavación del pórtico original », 20 février.
- . 2012. « La restauración del pórtico del Teatro Romano queda pospuesta hasta la próxima década », 5 avril.
- *Llana, Ángela de la. 1999. « Rafael Moneo se encargará de restaurar el teatro romano ». *La Vanguardia*, 16 mars.
- López, Antonio. 2008. « Moneo da por finalizado el Museo del Teatro Romano y será inaugurado antes de un mes ». *La Verdad*, 29 mai.
- . 2008. « El Museo del Teatro Romano abrirá sus puertas el viernes sin la asistencia de la Familia Real ». *La Verdad*, 5 juillet.

- *Lucas, Antonio. 2009. « En primera fila- Rafael Moneo ». *El Mundo*, 18 janvier, p. 50.
- M.J.G. 2011. « La recuperación de la Catedral cuenta este año con 300.000 euros; El Instituto de Patrimonio Español financiará la primera fase de las obras que darán un uso religioso al templo ». *La Opinión de Murcia*, 8 janvier.
- *Mármol, Gregorio. 2008. « Abre sus puertas el Museo del Teatro Romano de Cartagena, obra de Moneo ». *ABC*, 12 juillet, p. 96.
- *Mínguez, Francisco. 2005. « Teatro con chocolate ». *La Verdad*, 3 décembre.
- *Molina Foix, Vicente. 2003. « Cartagena, la mar de cosas ». *El País*, 20 juillet.
- *Palanco, Belén. 2008. « Moneo recrea un “viaje” metafórico en el Museo-Teatro Romano de Cartagena ». *EFE*, 12 juillet.
- , EFE Cartagena. 2008. « El viaje “metafórico” de Moneo en Cartagena ». *Diario de Navarra.es*, 12 juillet.
- *Raga, Concha. 2008. « Piedra original frente a mármol ». *Las Provincias*, 5 janvier, p. 5.
- *Ramallo Asensio, Sebastián F. 2008. « Teatro Romano de Cartagena. un reto científico y cultural ». *La Verdad*, 18 août.
- *Timón Barrado, Mercedes. 2009. « Mérida y Cartagena, dos teatros romanos unidos por Marco Agripa ». *Hoy*, 28 mars.

RÉFÉRENCES

- AFP. 2012. « German Sydney Opera House Rival to Open in 2016 », 5 juillet.
- Albert, Manuel J. *El País.es*, 3 mars 2012. En ligne <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/03/03/andalucia/1330796365_787450.html>. Consulté le 7 juillet 2012.
- Arasse, Daniel. 1999. « La contemporanéité anachronique de l'oeuvre d'art ». In *Peut-on apprendre à voir ?*, sous la dir. de Laurent Gervereau, p. 284-290. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts ; et revue *L'image*.
- Bendeddouch, Assya. 1996. « Le processus d'élaboration d'un projet d'architecture [microforme] : le cas de l'agrandissement du Musée des beaux-arts de Montréal ». Thèse de doctorat. Montréal, Université de Montréal, 2 v. (xix, 964 f.) p. En ligne. <<http://www.lib.umi.com/cr/umontreal/fullcit?pNQ21425>>. Consulté le 15 janvier 2012.
- Bloszies, Charles. 2012. *Old Buildings, New Designs: Architectural Transformations*. Princeton : Princeton Architectural Press, 144 p.
- Boiret, Yves. 1986. « Préface ». *Voir Maheu-Viennot et al.* 1986, p. 8.
- Brandi, Cesare. 2001 [1963]. *Théorie de la restauration*. Paris : Centre des monuments nationaux/Monum. Éditions du patrimoine, 207 p.
- Brolin, Brent C. 1980. *Architecture in Context. Fitting New Buildings with Old*. New York ; Toronto : Van Nostrand Reinhold, 160 p.
- Byard, Paul Spencer. 1998. *The Architecture of Additions: Design and Regulation*. New York : W.W. Norton & Co., 191 p.
- Caillet, Élisabeth. 1994. « L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence ». *Public & Musées*, n°6, p. 53-73.
- Campbell, Robert. 2008. « Why Foster's Hearst Tower Is no Gherkin ». *Architectural Record*, vol. 196, no 1 (janvier), p. 47-48.
- Camus, Christophe. 1996. *Lecture sociologique de l'architecture décrite comment bâtir avec des mots ?* Coll. « Logiques sociales ». Paris ; Montréal : L'Harmattan, 270 p.
- Capitel, Antón. 2009. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, 2^e éd. revue et augm. Coll. « Alianza Forma », no 160. Madrid : Alianza Editorial, 269 p.

- Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation. Le sens des pratiques culturelles*. Coll. « Communication, médias et sociétés ». Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 294 p.
- Champy, Florent. 1999. « Architecture contemporaine et patrimoine : la construction ou l'intervention dans un site ? ». *Les Annales de la Recherche urbaine*, no 82, p. 38-47.
- Choay, Françoise. 1999. *L'allégorie du patrimoine*, Nouvelle édition revue et corrigée (actualisée en 2007). Paris : Éditions du Seuil, 272 p.
- Clarelli, Maria. 2008. « Architettura contemporanea in contesti storici italiani. Dalla centralità del dibattito sulle preesistenze ambientali alle esperienze attuali ». Thèse de doctorat, Naples, Università degli studi di Napoli Federico II, 442 p. En ligne. <<http://www.fedoa.unina.it/3206/>>. Consulté le 14 juin 2012.
- Corboz, André. 2009. *De la ville au patrimoine urbain : histoires de forme et de sens*, textes choisis et assemblés par Lucie K. Morisset. Québec : Presses de l'Université du Québec, 315 p.
- Cotter, Holland. 2006. « The Morgan's Treasures Bedazzle in Their New Jewel Box ». *The New York Times*, 28 avril, p. 33
- Cramer, Johannes et Stefan Breitling. 2007. *Architecture in Existing Fabric: Planning, Design, Building*. Basel ; Boston : Birkhäuser, 221 p.
- Davallon, Jean. 1991. « Produire les hauts lieux du patrimoine ». In *Des hauts-lieu : la construction sociale de l'exemplarité*, sous la dir. d'André Micoud, p. 85-102. Paris : CNRS.
- . 2000. *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Coll. « Communication et civilisation ». Paris; Montréal : L'Harmattan, 378 p.
- . 2002. « Comment se fabrique le patrimoine ? » *Sciences Humaines Hors Série*, no 36, p. 74-77.
- . 2004. « La médiation : la communication en procès ». *MEI « Médiation et information »*, no 19, p. 37-59.
- . 2006. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris : Lavoisier ; Hermès Science, 222 p.
- Desvallées, André, François Mairesse, Yves Bergeron, Conseil international des musées et Comité international de l'ICOM pour la muséologie. 2011. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 722 p.
- Didi-Huberman, Georges. 2005. *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Coll. « Critique ». Paris : Éditions de Minuit, 286 p.

- Drouin, Martin. 2005. *Le combat du patrimoine (1973-2003)*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 386 p.
- Eco, Umberto. 1997. « Function and Sign: The Semiotics of Architecture ». In *Rethinking Architecture: Reader in Cultural Theory*, sous la dir. de Neil Leach, p. 181-201. New York : Routledge.
- Europaconcorsi. 2012. « Temi: Riuso, restauro e ristrutturazione ». En ligne. <<http://europaconcorsi.com/albums/61126-Riuso-restauro-e-ristrutturazione>>. Consulté le 15 juin 2012.
- Flouquet, Sophie. 2004. *L'architecture contemporaine*. Coll. « Tableaux choisis ». Paris : Éditions Scala, 127 p.
- Gaudreault, Lily. 2007. *Les rencontres sur la médiation culturelle. Un compte rendu* (Maison de la culture Frontenac, Arrondissement de Ville-Marie, Montréal, 14 et 15 juin). En ligne. <http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/culture_FR/media/documents/COMPTE_RENDU_RENCONTRESMEDIATION_JUIN2007.pdf>. Consulté le 27 février 2010.
- Gauthier, Benoît et Jean-Pierre Beaud. 2009. *Recherche sociale : de la problématique à la collecte des données*, 5^e éd. Québec : Presses de l'Université du Québec, 767 p.
- Georgescu Paquin, Alexandra. 2009. *Au-delà des mur : l'intégration du musée de l'Ara Pacis dans le centre historique de Rome*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Greffe, Xavier. 1990. *La valeur économique du patrimoine*, Paris, Anthropos, 253 p.
- . 2003. *La valorisation économique du patrimoine*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Groat, Linda N. et David Wang. 2002. *Architectural Research Methods*. New York : J. Wiley, 389 p.
- Guidère, Mathieu. 2004. *Méthodologie de la recherche : guide du jeune chercheur en lettres, langues, sciences humaines et sociales : maîtrise, DEA, master, doctorat*, Nouv. éd. rev. et augm. Paris : Ellipses, 127 p.
- Guillaume-Hofnung, Michèle. 2007. *La médiation*, 4^e éd. mise à jour. Paris : Presses universitaires de France, 127 p.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*. Paris : Éditions du Seuil, 257 p.
- Heinich, Nathalie. 2009. *La fabrique du patrimoine : "de la cathédrale à la petite cuillère"*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 286 p.

- Jäger, Frank Peter (dir.). 2010. *Old & New: Design Manual for Revitalizing Existing Buildings*. Basel : Birkhäuser, 192 p.
- Jeudy, Henri-Pierre. 2008. *La machinerie patrimoniale*. Paris : Circé, 123 p.
- Jokilehto, Jukka. 1999. *A History of Architectural Conservation*. Coll. « Butterworth-Heinemann Series in Conservation and Museology ». Oxford, UK : Butterworth-Heinemann, 354 p.
- . 2009. « Conservation Principles in the International Context ». In *Conservation : Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, sous la dir. d'Alison Richmond et d'Alison Lee Bracker. Oxford, p. 73-84. Londres : Butterworth-Heinemann, Victoria and Albert Museum.
- Kersting, Jessica M. 2006. « Integrating Past and Present. The Story of a Building through Adaptive Reuse ». Mémoire de maîtrise, Cincinnati, The School of Architecture and Interior Design, University of Cincinnati, 76 p. En ligne. <<http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/KERSTING%20JESSICA.pdf?ucin1148308325>>. Consulté le 3 décembre 2011.
- Klanten, Robert et Lukas Feireiss. 2009. *Build-on: Converted Architecture and Transformed Buildings*. Berlin : Gestalten, 239 p.
- Klinkenberg, Jean-Marie. 1996. *Précis de sémiotique générale*. Coll. « Culture & communication ». Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 389 p.
- Laferrière, Christine. 2007. *Le détail architectural à la rencontre de l'ancien et du nouveau dans des projets de recyclage Étude de réalisations de trois firmes québécoises*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 186 p. En ligne. <<http://www.theses.ulaval.ca/2007/24425/24425.html>>. Consulté le 2 mai 2009.
- Lamizet, Bernard et Ahmed Silem (dir.). 1997. « Médiation ». In *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*, p. 364-365. Paris : Ellipse.
- . 1999. *La médiation culturelle*. Coll. « Communication et civilisation ». Paris ; Montréal : L'Harmattan, 447 p.
- Layuno Rosas, María Ángeles. 2002. *Los nuevos museos en España*. Madrid : Edilupa, 125 p.
- . 2004. *Museos de arte contemporáneo en España: del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Coll. « Biblioteconomía y administración cultural », no 93. Gijón : Trea, 486 p.
- Mag arts. 2007. « Architecture, l'insertion du bâti dans le site ». En ligne. <<http://www2.cndp.fr/mag/>>. Consulté le 15 juin 2012.

- Marini, Sara. 2008. *Architettura parassita: strategie di riciclaggio per la città*. Macerata : Quodlibet, 320 p.
- Martin, Cécile. 2009. « Architecture parasitaire ». *ETC*, no 87 (septembre-novembre), p. 5-9.
- Mathieu, Jean-Noël, Evdoxia Baniotopoulou et John Davies. 2003. *La reprise des monuments : pratiques de la réutilisation sur 40 sites en Europe aujourd'hui*. Paris : Le Moniteur, 143 p.
- Maheu-Viennot, Isabelle, Philippe Robert, Centre Georges Pompidou et ICOMOS France. 1986. *Créer dans le créé. L'architecture contemporaine dans les bâtiments anciens*. Coll. « Essais et documents ». Paris : Electa Moniteur, 239 p.
- Micoud, André. 2005. « La patrimonialisation ou comment redire ce qui nous relie (un point de vue sociologique) ». In *Réinventer le patrimoine : de la culture à l'économie, une nouvelle pensée du patrimoine ?*, sous la dir. de Christian Barrère *et al.*, p. 81-96. Paris : L'Harmattan.
- Ministère de la Culture et des Communication, France. 2003. « M&N ». *Médiation culturelle & Politique de la ville, un lexique*. En ligne <<http://www.culture.gouv.fr/culture/politique-culturelle/ville/mediation-culturelle/mn.pdf>>. Consulté le 27 janvier 2010.
- Molinari, Maurizio. 2007. « Manhattan rinasce con grattacieli verdi ». *La Stampa*, 29 mai, p. 19.
- Morisset, Lucie K. 2009. *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 131 p.
- Mucchielli, Alex. 1996. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Coll. « U ; 318 ». Paris : Armand Colin, 275 p.
- . 2004. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, 2^e éd. mise à jour et augm. Paris : Armand Colin, 303 p.
- . 2006. *Étude des communications. Nouvelles approches*. Paris : Armand Colin, 219 p.
- Mucchielli, Alex, Jean-Antoine Corbalán et Valérie Ferrandez. 2004. *Étude des communications : approche par les processus*. Paris : Armand Colin, 188 p.
- Mucchielli, Alex et Jeannine Guivarch. 1998. *Nouvelles méthodes d'étude des communications*. Paris : Armand Colin, 174 p.
- Monumentum*. 1975. « L'intégration de l'architecture contemporaine dans les ensembles historiques », vol. 11-12.

- Muñoz Viñas, Salvador. 2005. *Contemporary Theory of Conservation*. Amsterdam : Elsevier Butterworth-Heinemann, 239 p.
- Muschamp, Herbert. 2003. « Architecture Review; The Scrimmage of Old and New ». *The New York Times*, 30 septembre. En ligne. <http://www.nytimes.com/2003/09/30/arts/architecture-review-the-scrimmage-of-old-and-new.html?_r=1>. Consulté le 15 janvier 2012.
- National Trust for Historic Preservation in the United States. 1980. *Old & New Architecture: Design Relationship*. Washington, D.C. : Preservation Press, National Trust for Historic Preservation, 280 p.
- Noppen, Luc et Lucie K. Morisset. 1995. « Édifier une mémoire des lieux en recyclant l'histoire ». In *La mémoire dans la culture*, sous la dir. de Jacques Mathieu, p. 203-234. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 1997. « De la production des monuments. Paradigmes et processus de la reconnaissance ». In *Les espaces de l'identité*, sous la dir. de Laurier Turgeon, Jocelyn Létourneau et Khadiyatoullah Fall, p. 23-52. Québec : Presses de l'Université Laval.
- . 1998. « L'histoire, matériau du projet urbain. L'exemple du réaménagement des boulevards du centre-ville de Québec ». In *Villes et politiques urbaines au Canada et aux États-Unis*, sous la dir. de Jean-Michel Lacroix, p. 275-293. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- . 2005. *Les églises du Québec : un patrimoine à réinventer*. Coll. « Patrimoine urbain ». Québec : Presses de l'Université du Québec, 434 p.
- Ogino, Masahiro. 1995. « La logique d'actualisation. Le patrimoine au Japon ». *Ethnologie française*, no XXV, p. 57-63.
- Otero-Pailos, Jorge. 2009. *Spain on Spain: debates sobre la arquitectura contemporanea = debates on contemporary architecture*. Alcorcón : Rueda, 157 p.
- Ouroussoff, Nicolai. 2008. « Nice Tower! Who's Your Architect? » *New York Times*, 23 mars. En ligne. <<http://www.nytimes.com/2008/03/23/arts/design/23ouro.html>>. Consulté le 25 janvier 2011.
- Paillé, Pierre et Alex Mucchielli. 2008. *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 2^e éd. Paris : Armand Colin, 315 p.
- Pomian, Krsysztof. 1981. « Musée archéologique : art, nature, histoire ». *Le débat* (12 mai), p. 57-68.
- . 1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : Gallimard, p. 43.

- Powell, Ken. 1999. *Architecture Reborn: Converting Old Buildings for New Uses*. New York : Rizzoli, 256 p.
- Prochazka, Alena. 2009. « Le projet urbain vu comme un catalyseur identitaire analyse de contributions récentes à la montréalité (1992-2003) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, Institut national de recherche scientifique - urbanisation culture et société.
- Rasse, Paul. 2000. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique ». *Recherche en communication*, n° 13, p. 38-61.
- Riegl, Alois. 1984. *Le culte moderne des monuments son essence et sa genèse*. Coll. « Espacements ». Paris : Éditions du Seuil, 122 p.
- Riley, Terence. 2005. *On-Site: New Architecture in Spain*. New York : The Museum of Modern Art, 280 p.
- Rivera Blanco, Javier. 2008. *De varia restauratione: teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Coll. « Lecturas. Historia del arte y de la arquitectura ». Madrid : Abada, 246 p.
- Robert, Philippe et Christine Desmoulins. 2005. *Transcriptions d'architectures : architecture et patrimoine : quels enjeux pour demain ?* Coll. « Débat ». Paris : ADPF, Ministère des Affaires étrangères, 146 p.
- Roth, Leland M. 1993. *Understanding Architecture: its Elements, History and Meaning*. New York : IconEditions, 542 p.
- Rouillard, Dominique. 2006. *Architectures contemporaines et monuments historiques : guide des réalisations en France depuis 1980*. Paris : Le Moniteur, 341 p.
- Saffron, Inga. 2006. « It's Like a Diamond on Streets of N.Y ». *The Philadelphia Inquirer*, 14 mai, p. H01.
- Scott, Fred. 2008. *On Altering Architecture*. Londres ; New York : Routledge, 222 p.
- Scruton, Roger. 2008. « *Between Art and Science* ». *New Criterion* vol. 26, no.6 (février), p. 4-10.
- Semes, Steven W. 2009. *The Future of the Past : a Conservation Ethic for Architecture, Urbanism, and Historic Preservation*. New York : W.W. Norton & Co., 272 p.
- Smeallie, Peter H. et Peter H. Smith. 1990. *New Construction for Older Buildings: a Design Sourcebook for Architects and Preservationists*. New York : Wiley-Interscience, 211 p.
- Stake, Robert E. 2005. « Qualitative Case Studies ». In *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, 3^e éd., sous la dir. de Norman K. Denzin et Yvonna S. Lincoln, p. 443-466. Thousand Oaks, CA : Sage.

- Strike, James. 1994. *Architecture in Conservation. Managing Development at Historic Sites*. Londres : Routledge, 163 p.
- UNESCO. 2005. *Mémoire de Vienne sur « Le patrimoine mondial et l'architecture contemporaine – Gestion du paysage urbain historique »*. UNESCO. WHC-05/15.GA/INF.7.
- Veschambre, Vincent. 2008. *Traces et mémoires urbaines : Enjeux sociaux de la patrimonialisation et de la démolition*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 315 p.
- Warren, John, John Worthington et Sue Taylor. 1998. *Context: New Buildings in Historic Settings*. Oxford ; Boston : Architectural Press, 184 p.
- Williamson, Kenneth. 2010. *Development and Design of Heritage Sensitive Sites: Strategies for Listed Buildings and Conservation Areas*. Abingdon, Oxon [Angleterre] ; New York : Routledge, 201 p.
- Yin, Robert K. 2009. *Case Study Research: Design and Methods*, 4^e éd. Los Angeles: Sage, 219 p.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

- Diamonstein, Barbaralee et John Brademas. 1978. *Buildings Reborn, New Uses, Old Places*. New York [etc.] : Harper & Row, 255 p.
- Ibelings, Hans. 2002. *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam : NAI, 144 p.
- Latham, Derek. 2000. *Creative Re-Use of Buildings*, 2 t. Shaftesbury, Dorset : Donhead.
- Schittich, Christian. 2003. *Building in Existing Fabric: Refurbishment, Extensions, New Design*. Coll. « In detail ». Munich; Basel : Birkhäuser, 176 p.

RÉFÉRENCES SPÉCIFIQUES AUX CHAPITRES D'ÉTUDES DE CAS

CHAPITRE II : Barcelone, CaixaForum

- AADIPA, Agrupació d'Arquitectes per a la Defensa i la Intervenció en el Patrimoni Arquitectònic. 1998. *El Patrimoni industrial: velles estructures, noves actuacions = El Patrimonio industrial: viejas estructuras, nuevas actuaciones: XXI curset sobre la intervenció en el patrimoni arquitectònic*, 2 v, s. p.

- Balibrea, Mari Paz. 2001. « Urbanism, Culture and the Post-Industrial City : Challenging the “Barcelona Model” ». *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 2, no 2, p. 187-210.
- Basiana, Xavier, Martí Checa Artasu et Jaume Orpinell Ros. 2000. *Barcelona, ciutat de fàbriques = Barcelona, ciudad de fábricas*. Barcelone : Nau Ivanow, 237 p.
- CaixaForum, Servicio Educativo, Laboratorio de las Artes. 2005. *Dentro y fuera. Vivir el espacio con Beuys y Isozaki*. Dossier pour les professeurs, école maternelle et premier cycle du primaire. S.l : Fundación La Caixa, 24 p. En ligne. <http://www.activitatseducativesfundaciolacaixa.es/media/models/activity_material/file/DENTRO_Y_FUERA.pdf>. Consulté le 12 décembre 2011.
- Casanelles i Rahola, Eusebi. 2000. « El patrimonio industrial de Barcelona ». *Voir Basiana*. 2000, p. 6-7.
- Checa Artasu, Martín. 2007. « Geografías para el patrimonio industrial en España : el caso de Barcelona ». *Scripta Nova*, vol. XI, no 245 (32). En ligne. <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-24532.htm>>. Consulté le 14 septembre 2011.
- Fernández Cervantes, Magda. 2000. « El valor didáctico del patrimonio industrial de Barcelona ». *Voir Basiana*. 2000, p. 192-194.
- Generalitat de Catalunya. S.d. « “Noucentisme”. Architecture et programmes sociaux et civiques ». *Culturecat*. En ligne. <<http://www20.gencat.cat/portal/site/culturacatalana/>>. Consulté le 3 septembre 2010.
- Inventario de protección del patrimonio cultural europeo (IPCE). S.d. « Fábrica de hilados Casarramona ». Archives centrales du ministère de la Culture d’Espagne, Madrid.
- Isozaki, Arata & Associates. S.d. *Arata Isozaki*. En ligne. <<http://www.isozaiki.co.jp/>>. Consulté le 2 septembre 2011.
- Julián, Inmaculada. 2002. « Museo del mes: CaixaForum, la Fundación se instala en un edificio modernista ». *Descubrir el arte*, no 37 (mars), p. 94-98.
- Fundación La Caixa, et al. 2002. *CaixaForum: “un edifici-fàbrica artistich”*. Barcelone : Fundació La Caixa, 161 p.
- Layuno Rosas, María Ángeles. 2004. *Museos de arte contemporáneo en España : del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*. Coll. « Biblioteconomía y administración cultural », no 93. Gijón (Asturias) : Trea, 486 p.
- López Cuenca, Rogelio. 2009. « La sortie des usines ». In *Hojas de ruta: Museo Patio Herreriano, Valladolid, 25 de enero - 4 de mayo 2008*, p. 134-135. Valladolid : Museo Patio Herreriano.

- Luna Fernández, Roberto. 1998. *Pla especial d'ordenació de l'antiga fàbrica Casaramona*. Mémoire. Barcelone, document 1998 / 003049 / B. En ligne. Registre de planejament urbanístic de Catalunya. <<http://ptop.gencat.net/rpucportal>>. Consulté le 5 septembre 2011.
- Montaner, Josep Maria. 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelone ; Mexico : Gustavo Gili, 157 p.
- Obra social La Caixa. 2009a. « La Caixa presenta CaixaForum Sevilla, un proyecto emblemático que recupera las Reales Atarazanas para los ciudadanos ». Salle de presse. Séville, 23 octobre. En ligne. <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/las-reales-atarazanas__816-c-5921__.html>. Consulté le 12 octobre 2011.
- . 2009b. « La Caixa presenta CaixaForum Zaragoza, un edificio emblemático al servicio de todos los ciudadanos ». Salle de presse. Saragosse, 17 mars. En ligne. <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/la-caixa-presenta-caixaforum-zaragoza-un-edificio-emblematico-al-servicio-de-todos-los-ciudadanos__816-c-4903__.html>. Consulté le 12 octobre 2011.
- Paredes, Cristina. 2006. *Industrial Chic: Reverting Spaces*. Savigliano : Gribaudo, 286 p.
- Premis Bonaplata 2000: Restauració Patrimoni Industrial: Antiga Fàbrica Casaramona [CaixaForum]: 1911-2001*. 2001. Barcelone : Fundació La Caixa, 60 p.
- Takahashi, Kuniaki. 2004. « Access for Caixa Forum, Barcelona, Spain ». *GA Document*, no 77 (février), p. 96-99.
- Vilanova, Antoni. 2000. « Intervenir en el pasado industrial, consolidar una arquitectura urbana ». *Voir Basiana*. 2000, p. 195-202.

Archives

- Luño Peña, Enrique. 1973. Lettre au ministère de l'Éducation et des Sciences, délégation provinciale de Barcelone, 8 novembre, Archives centrales du ministère de la Culture d'Espagne, Madrid.
- Marques de Lozoya. 1973. Lettre au ministère de l'Éducation et des Sciences, 16 juin, Archives centrales du ministère de la Culture espagnol, Madrid.
- Proyecto de reforma de la Antigua fabriqua Casaramona Barcelona. Memoria*. 1997. Archives de Sants-Monjuïc, Barcelone. Document n°00-1997-LM-0715 (caisse # C-1496).

Bibliographie complémentaire

- Basiana, Xavier et Martín Checa Artasu. 1999. « Ciutat i fàbrica. Conèixer el patrimoni industrial de Barcelona ». *AB Butlletí de la Demarcació de Barcelona*, no 67 (février), p. 26-27.
- Bosco, Roberta. 2005. « Edificios de Gràcia, Sants, Sant Andreu y Sarrià, en la nueva Ruta del Modernismo ». *El País*, 1 juillet, p. 9.
- Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona. S.d. « Historia de La Caixa ». In *Información corporativa*. En ligne. <http://www.lacaixa.com/informacioncorporativa/historia_es.html>. Consulté le 3 octobre 2011.
- Isozaki, Arata, & Asociados España. S.d. « Entrance to Cultural Centre CaixaForum, Barcelona (October 1999-July 2000) ». En ligne. <<http://www.arataisozaki.org/ENGLISH/span-project1.html>>. Consulté le 22 novembre 2011.
- Obra social La Caixa. 2002a. « Colección de Arte Contemporáneo, Fundación La Caixa ». Salle de presse. Barcelone, 25 février. En ligne. <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/coleccion-de-arte-contemporaneo-br-fundacion-la-caixa__816-c-3371__.html>. Consulté le 3 novembre 2011.
- . 2002b. « Exposición: Mies van der Rohe, 1907-1938 ». Salle de presse, 23 juillet. En ligne <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/exposicion-i-mies-van-der-rohe-1907-1938-i__816-c-3424__.html>. Consulté le 12 octobre 2011.
- . 2008. « La Obra Social La Caixa inaugura CaixaForum Madrid, un nuevo concepto de centro social y cultural ». Salle de presse. Madrid, 13 février. En ligne. <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/la-obra-social-la-caixa-inaugura-caixaforum-madrid-un-nuevo-concepto-de-centro-social-y-cultural__816-c-3730__.html>. Consulté le 13 octobre 2011.
- Postico, Núria (dir). 2002. *Can Fabra: de fàbrica tèxtil a factoria cultural*. Barcelone : Ajuntament de Barcelona. Districte de Sant Andreu, 47 p.

CHAPITRE III : Reina Sofía, Madrid

- Architecture d'Aujourd'hui (L')*. 2006. « Extension du musée Reina-Sofía, Madrid, Espagne: AJN-Architectures Jean Nouvel », no 362 (janv-fév.), p. 18-20.
- Cabañas Bravo, Manuel. 1989. « Del Hospital General al Centro de Arte Reina Sofía: recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la ilustración ». In *El arte en el tiempo de Carlos III: IV jornadas de arte, Madrid 29-30 noviembre, 1-2 diciembre 1988*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 81-95. Madrid : Alpuerto.

- Castro, Maria Antonia de. 2001. « Madrid : extensions du domaine de l'art ». *Beaux-Arts Magazine*, no 201 (fév.), p. 22-23.
- Chaslin, François. 2005. « “Ich bin ein Spanier”. Jean Nouvel, entre Madrid y Barcelona ». *Arquitectura viva*, no 103, p. 100-103.
- Chueca Goitia, Fernando. 1969. « Hospital General de Madrid ». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tome CLXIV, cahier II. Dans Fernandez Alba, Antonio. 1987. *CARS: memoria de una restauración*, p. 147-148, annexe I.
- Cohn, David. 2006. « Jean Nouvel Adds Three Freestanding Pavilions to Madrid's Reina Sofía Museum and then Floats a Winglike Canopy Above Them ». *Architectural Record*, vol. 194, no 7, p. 84-93.
- Deligny, Stephane. 2006. « Debord de toiture: extension du musee Reina Sofia, Madrid ». *Moniteur architecture AMC*, no 163 (sept.), p. 120-121.
- GA Document*. 2006. « Jean Nouvel: 3 Buildings », no 93, numéro spécial.
- Gámez, Curra et Eduardo Blanco. 1997. « El Centro de Arte Reina Sofía y su entorno urbano: Ilustración, Casticismo y Modernidad ». In *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, sous la dir. de Jesús Pedro Lorente, p. 35-57. Saragosse: Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte: Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- García Carbonero, Marta. 2001. « Le musée Reina-Sofia resserre les liens de l'art et de la ville, Madrid, Espagne ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 337 (nov.-déc.), p. 76-79.
- García-Herrera, Adela. 2006. « Una parte con arte: Recoletos-Prado: el eje de los museos ». *Arquitectura viva*, no 107-108, p. 82-97.
- Guardigli, Decio. 2000. « Un metro di luce: Reina Sofia Museum, Madrid ». *Arca*, no 148 (mai), p. 10-15.
- Hernández Hernández, Francisca. 2000. « Los museos de Madrid: proyectos y realidades ». *Arqueoweb*, no 2-3 (décembre). En ligne. <<http://www.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/2-3/hernandez.pdf>>. Consulté le 25 juin 2012.
- Industria delle costruzioni*. 2000. « Concorso per il nuovo museo nazionale di Madrid », p. 70-75.
- « Jean Nouvel ». 1996. *GA Document extra*, no 07.
- Layuno Rosas, María Ángeles. 2002. *Los nuevos museos en España*. Madrid : Edilupa, 125 p.

- Layuno Rosas, María Ángeles. 2004. *Museos de arte contemporáneo en España : del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*. Coll. « Biblioteconomía y administración cultural », no 93. Gijón: Trea, 486 p.
- Lotus International*. 2008. « Situazione / Situation. Ateliers Jean Nouvel », no 134, p. 14-31.
- Montaner, Josep Maria. 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona ; México : Gustavo Gili, 157 p.
- Muñoz Alonso, Maria Dolores. 2010. « De hospital a museo: las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado; el Hospital General de Madrid ». Thèse de doctorat, Madrid, E.T.S. Architecture, Université Polytechnique de Madrid (UPM), 770 p. En ligne. <<http://oa.upm.es/7203/>>. Consulté le 10 septembre 2011.
- Reuben Holo, Selma. 1999. *Beyond the Prado: Museums and Identity in Democratic Spain*. Liverpool : Liverpool University Press, 222 p.
- Shone, Richard. 2008. « Editorial: entradas y salidas ». *The Burlington Magazine*, vol. 150, no 1266. En ligne. <<http://www.burlington.org.uk/magazine/back-issues/2008/200809/editorial/>>. Consulté le 21 octobre 2011.
- Slessor, Catherine. 2006. « Cosmetic Surgery: Jean Nouvel Remodels Madrid's Reina Sofia Museum ». *Architectural Review*, vol. 219, no 1308, p. 46-53.
- Trelcat, Sophie. 2001. « Musée Reina-Sofía, extension. Madrid, Espagne ». *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no 337 (nov.-déc.), p. 80-83.

Archives

Archives centrales de Madrid (c/87679)

Archives centrales musée national Centre d'art Reina Sofía (AC-MNCARS) :

- Documents en processus d'organisation (5^a): 6457, 2482, *Documentos ampliación* [Documents sur l'extension].
- Centre de documentation: boîtes 1481/1, 1496/2, 1462/3, 378/11, 379/29, 383/16, 384/18, 1349

Bibliographie complémentaire

A+U (Architecture & Urbanism). 2006. « Extension of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía », édition spéciale (avril), p. 58-59.

- « Concorso per l'ampliamento de Centro de Arte Reina Sofía = Competition for the Addition to the Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999 ». 2000. *Casabella*, vol. 64, no 682, p. 8-21
- Fernández Alba, Antonio. 1986. « Centro de de Arte Reina Sofía ». *Espacios para la cultura* [exposición], (mayo-junio 1986). Madrid : Ministerio de Cultura, D.L., p. 15-17.
- Fernández Alba, Antonio. 1987. *Centro de arte Reina Sofía: (memoria de una restauración)*. Coll. « Rehabilitación de edificios », no 6. Madrid : Dragados y Construcciones, S.A., 158 p.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 1999. *MNCARS XXI: concurso internacional de arquitectura, ampliación Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía = international architectural competition, expansion of the Reina Sofia National Art Centre Museum*. Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 140 p.

CHAPITRE IV : Musée du Théâtre romain, Carthagène

- Ayuntamiento de Cartagena et Museo del Teatro Romano de Cartagena. 2012. « La Institución, premios ». En ligne. <http://www.teatroromanocartagena.org/publicas/institucion/premios/_MctMdzf6m4dHZGGyxPbgvQ>. Consulté le 30 mai 2012.
- Ayuntamiento de Cartagena et Museo del Teatro Romano de Cartagena. 2012a. « Museo del Teatro Romano de Cartagena ». En ligne. <<http://www.teatroromanocartagena.org/>>. Consulté le 30 mai 2012.
- Beltran, Adolf. 2008. « El imposible rescate de la ruina ». *El País.es*, 27 janvier. En ligne. <http://elpais.com/diario/2008/01/27/cultura/1201388405_850215.html>. Consulté le 15 mai 2012.
- Bucci, Federico. 2009. « La temperanza dell'architetto ». *Casabella*, vol. 774, no 2, p. 48-49.
- Cánovas, Andrés (dir.). 1998. *Miradas : una aproximación al entorno del teatro romano de Cartagena*. Carthagène: Ayuntamiento de Cartagena, 87 p.
- Capitel, Antón. 2002. « Restauration condamnée ». *Journal des Arts*, no 155 (septembre). En ligne. <http://www.lejournaldesarts.fr/jda/archives/docs_article/46542/restauration-condamnee.php>. Consulté le 15 juin 2012.

- Cartagena Puerto de Culturas. 2010. « Routes and Activities ». Thematic Routes: Secrets of Cartagonova ». En ligne. <http://www.cartagenapuertodeculturas.com/publicas/rutas_actividades/ficha_rutas_actividades/_4UT67yrcgtMhfzPOL6QeWaK87taITgHjhdT1GkYHsgY>. Consulté le 20 mars 2012.
- Cohn, David. 2009. « Museum of the Roman Theater of Cartagena: Rafael Moneo weaves the past and the present in an intricate intervention for the Museum of the Roman Theater of Cartagena ». *Architectural record*, vol. 197, no 2 (février), p. 70-79. En ligne. <<http://archrecord.construction.com/projects/portfolio/archives/0902romantheater-1.asp>>. Consulté le 15 juin 2012.
- Croset, Pierre-Alain. 2007. « La lezione di Rafael Moneo ». In *Costruire nel costruito*, sous la dir. de Michele Bonino, p. 53-60. Turin : Umberto Allemandi.
- (DGFC), Dirección General de Fondos Comunitarios. 2003. « Cartagena Puerto de Culturas ». In *Evaluación Intermedia del Programa Integrado de Murcia 2000-2006*, p. 497-499. En ligne. <<http://www.dgfc.sgpg.meh.es/sitios/dgfc/es-ES/ipr/fcpp0006/fe/f/ro1/e/poir/Documents/MURCap11.pdf>>. Consulté le 15 juin 2012.
- ElPaís.es*. 1993. « Unarestauración tormentosa. Romanos contra cartagineses », 31 janvier. En ligne. <http://elpais.com/diario/1993/01/31/cultura/728434801_850215.html>. Consulté le 15 juin 2012.
- Europa Nostra. 2010. « Spain - Cartagena. Conservation, the Roman Theatre ». En ligne. <<http://www.europanostra.org/projects/19/>>. Consulté le 2 janvier 2012.
- Fundación Cajamurcia. 2007. Site web <<http://www.fundacioncajamurcia.es/>>. Consulté le 15 juin 2012.
- Grassi, Giorgio. 1985. « Scena fissa: progetto per il teatro romano di Sagunto = Fixed Stage: Project for the Roman Theatre of Sagunto ». *Lotus international*, no 46, p. 7-21.
- Gregory, Rob. 2009. « Context or Ambiente ». *Architectural review*, vol. 225, no 1344 (février).
- Masala, Maria Paola. 2011. « Giorgio Grassi, l'architettura come necessità ». *L'Unione Sarda*, 14 avril, p. 44.
- Ménard, Jean-Pierre. 2009. « Accès extérieurs : musée et restauration d'un théâtre romain, Carthagène, Espagne ». *Moniteur architecture AMC*, no 190 (septembre), p. 132-133.

- Molina, Margot. 2010. « Nuevos arquitectos frente a Itálica ». *El País*, 3 octobre. En ligne. <http://elpais.com/diario/2010/10/03/andalucia/1286058130_850215.html>. Consulté le 5 juin 2012.
- Montaner, Josep Maria. 2003. *Museos para el siglo XXI*. Barcelona ; México : Gustavo Gili, 157 p.
- ON Diseño*, 2009. « Museo del Teatro Romano = Museum of the Roman Theatre, Cartagena, Murcia: José Rafael Moneo, arquitecto », no 303, p. 84-91.
- Otero-Pailos, Jorge. 2009. *Spain on Spain: debates sobre la arquitectura contemporanea = debates on contemporary architecture*. Alcorcón: Rueda, 157 p.
- Ramallo Asensio, Sebastián F., Elena Ruiz Valderas et Rafael Moneo. 2009. *Teatromano de Cartagena: historia de un descubrimiento, historia de un proyecto: exposición*. Murcie : Tres Fronteras, 95 p.
- Ramallo Asensio, Sebastián F. et Rafael Moneo. 2009. *Teatro romano de Cartagena*. Carthagène : Fundación Cajamurcia, 208 p.
- Riding, Alain. 1993. « Sagunto Journal; Architects? They Could Be Thrown to the Lions ». *New York Times*, 11 juin. En ligne. <<http://www.nytimes.com/1993/06/11/world/sagunto-journal-architects-they-could-be-thrown-to-the-lions.html>>. Consulté le 2 mai 2012.
- Riley, Terence. 2005. *On-site: New Architecture in Spain*. New York (N.Y.) : The Museum of Modern Art, 280 p.
- Soler Huertas, Begoña. 2005. *Anteproyecto. Discurso expositivo y selección de piezas arqueológicas*. Manuscrit, Archives de la Fundación Teatro Romano, 228 p.
- Toharia, José Juan. 2012. « Qué funciona para el español ». *El País*, 1^{er} juillet 2012, p. 18
- Zabalbeascoa, Anatxu. 2010. « Entrevista, Rafael Moneo: “Hay que vigilar que el sentimiento de omnipotencia no se adueñe de ti” ». *El País.es*, 19 décembre. En ligne. <http://elpais.com/diario/2010/12/19/eps/1292743615_850215.html>. Consulté le 13 mai 2012.

PROVENANCE DES IMAGES

- A+U (Architecture & Urbanism)*. 1989. « Coop Himmelblau: Realizations, Recently in Plannings », vol. 7, no 226, p. 26-74.
- . 2009. « Daniel Libeskind: Royal Ontario Museum, Toronto, Canada 2002-2007 », vol. 7, no 466 (juillet), p. 100-107.

- Arca*. 2009. « La biblioteca di Luckenwalde: abstract sculpture - progetto, ARGE WFF », no 249 (juillet-août), p. 100.
- A & V (AV monografías)*. 1994. « Giorgio Grassi & Manuel Portaceli: teatro romano, Sagunto = Roman Theater, Sagunto », no 45-46 (janv.-avril), p. 108-114.
- . 2005. « Nuevo arte antiguo: arqueología moderna y memoria = New Ancient Ar : Modern Archaeology and Memory », no 113 (mai-juin), p. 64-65.
- . 2010. « Baños Árabes, Baza (Granada) = Arab Baths, Baza (Granada) », no 141-142 (jan.-avril), p. 158-163.
- Cohn, David. 2006. « Jean Nouvel Adds Three Freestanding Pavilions to Madrid's Reina Sofía Museum and then Floats a Winglike Canopy Above Them ». *Architectural Record*, vol. 194, no 7, p. 84-93.
- El Croquis*. 1998. « Jean Nouvel: Centro Cultural y de Congresos de Lucerna = Lucerne Cultural and Congress Centre [Switzerland] », no 92, p. 84-111.
- GA Document*. 2002. « Apartment Building Gasometer: Coop Himmelb(l)au, Jean Nouvel, Manfred Wehdorn, Wilhelm Holzbauer, Vienna, Austria », no 69 (avril), p. 68-79.
- . 2011. « Jürgen Mayer H.: Metropol Parasol, Seville, Spain, design: 2004 (competition) -05, construction: 2005-11 », no 118 (sept.), p. 118-131.
- Giovannini, Joseph. 2004. « Boston architects Wood + Zapata Stir up Controversy at Chicago's Soldier Field, inserting a Modern Stadium into a Classically Styled Arena ». *Architectural record*, vol. 192, no 5 (mai), p. 114-121.
- Guarnieri, Andrea. 1999. « Andrea Bruno presso Torino: La Manica Lunga = The Long Wing ». *Abitare*, no 387 (sept.), p. 128-135.
- Hardingham, Samantha. 2003. *Cedric Price: Opera*. Chichester, West Sussex, Angleterre ; Etobicoke, Ont. : Wiley-Academy, 127 p.
- Kamin, Blair. 2006. « Museo de Arte de Akron = Akron Art Museum: Coop Himmelb(l)au ». *A & V (AV monografías)*, no 122 (nov-déc.), p.48-57.
- ONDiseño*. 2009. « Ampliación del Museo de Moritzburg = Extension of the Moritzburg Museum - Halle, Saale, Alemania: Nieto Sobeano Arquitectos, Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, arquitectos », no 300, p. 128-137.
- . 2010. « Museo Arqueológico en Vitoria = Archaeological Museum in Vitoria [Spain] : Francisco José Mangado Beloqui, arquitecto », no 314-315, p. 104-10.
- Ramallo Asensio, Sebastián. 2010. *Museo Teatro Romano de Cartagena: guía*. Carthagène : Museo Teatro Romano de Cartagena, 127 p.

- Rovira, Josep M. 2002. « Su e giù - due spazi culturali a Barcellona : Luna, Isozaki, Viaplana ». *Casabella*, vol. 66, no 705, p. 38.
- Steele, James. 1997. *Architecture Today*. Londres : Phaidon, 512 p.
- Stephens, Suzanne. 2007. « Studio Daniel Libeskind and the Davis Partnership Shake up Downtown With a New Addition to the Denver Art Museum ». *Architectural record*, vol. 195, no 1 (janvier), p. 84-91.
- Szambien, Werner. 1984. « Le Musée de l'Architecture de Francfort ». *Moniteur architecture AMC*, no 5 (oct.), p. 50-53.
- Verga, Manolo. 2004. « Uffizi Firenze : la controversia = The controversy ». *Lotus international*, no 121, p. 26-37.