

STA CIMA

**RE-UTILISER  
RE-HABILITER  
RE-HABITER**

«Théorie - projet - recherche »



Ce carnet présente les projets des étudiants de  
Master 1 et 2 - 2020 / 2021  
sous la direction de Miquel Peiro

Couverture : CENTRE CIVIQUE, Jordi GARCÉS, Daria de SETA et Anna BONET,  
Molins de Rei, Espagne, 2011

ISSN 256-8753

© École Nationale Supérieure d'Architecture de Bretagne (ENSAB), 2020 / 2021  
[www.rennes.archi.fr](http://www.rennes.archi.fr)

LES CARNETS ENSAB

STA CIMA

**RE-UTILISER**  
**RE-HABILITER**  
**RE-HABITER**

«Théorie - projet - recherche »



# INTRODUCTION

---

En pleine crise écologique, nous ne pouvons pas nous permettre de démolir des bâtiments pour en reconstruire en lieu et place. Il devrait être évident aujourd'hui qu'avant toute démolition d'un bâtiment, on devrait explorer ses capacités intrinsèques à être ré-utilisé. Cette démarche n'est malheureusement pas généralisée aujourd'hui dans notre société. Notre volonté d'avoir toujours du neuf à la place de réinvestir l'existant car non-adapté 100% à l'usage que l'on veut lui donner fait que démolir pour construire reste une tendance généralisée.

La manque d'outils théoriques et pratiques de la part des professionnels pour questionner l'existant est une des entraves (mais pas la seule) à renverser cette tendance. Dans un pays, la France, où l'utilisation de l'existant est malheureusement trop souvent associée à une vision patrimoniale, le frein au près des acteurs publics et privés est évident. Or, ré-utiliser ne veut pas dire patrimonialiser, ré-utiliser ne veut pas dire conserver/réhabiliter. Ré-utiliser veut dire se réapproprier, re-habiter, lui redonner une nouvelle vie en cherchant ses capacités intrinsèques pour les exploiter, mais aussi en étant conscient que ce qui est le plus logique est d'adapter l'usage au bâtiment et non pas l'inverse.

Le rôle des écoles d'architecture en tant qu'établissement d'enseignement supérieur est de donner donc ces outils théoriques mais aussi techniques permettant que les architectes de demain puissent envisager aisément cette solution.

La méthode de travail utilisée pour ce cours optionnel en Master est basée sur quelques points :

- La recherche par le projet. Le projet d'architecture en tant que tel est au centre du débat. Les étudiants doivent travailler sur un couple de projets (un européen – un français) pour analyser quelles interventions ont été réalisées et quel est la base théorique qui soutient l'intervention de l'architecte.

- La construction partagée d'un socle théorique à partir de débats ouverts, entre tous les étudiants qui vont partager ses recherches.

- La lecture et le débat de textes et concepts théoriques.

- L'intervention de personnalités extérieures qui vont donner une vision différente aux étudiants.

Cette année nous avons eu le plaisir d'accueillir David Trotin (Périphériques), Martine Weissman (LW architectes), Anabel Sergent (Chaix et Morel) et Luciano Pia. Je leur en remercie vivement.

Les pages qui suivent résument ses débats riches en contenu et théorie que nous avons eu pendant ce semestre à partir du travail réalisé par l'analyse et la compréhension des projets.

Vous retrouverez des projets très différents, avec des stratégies qui n'ont rien à voir, mais qui permettent d'avoir un premier aperçu des différentes stratégies possibles.

Pour conclure, je tiens à remercier aux étudiants qui se sont prêtés au jeu, qui ont participé largement à ses débats, et qui ont généré une dynamique de travail très positive.

Miquel Peiro

Janvier 2021



Lisa FAURE . Rozenn JAN . Marine JEGU . Jean SEVRAY

# **CAIXAFORUM BARCELONE**

Arata ISOZAKI et Robert BRUFAU

Barcelone, Espagne

1912 - 2002

# **LE LOUVRE**

Pierre LESCOT, Louis LE VAU, Claude PERRAULT

Paris, France

1564 - 1989

# INTRODUCTION

---

Le contexte écologique planétaire actuel et les restrictions budgétaires nécessitent de repenser notre vision de l'architecture. En effet, aujourd'hui, pratiquer l'architecture ne peut se limiter à construire. Être architecte ce n'est plus uniquement penser de nouveaux bâtiments mais repenser les anciens, se projeter sur l'existant. Divers processus de réemploi du bâti existant se sont donc développés ces dernières années. Parmi eux la réhabilitation consistant à améliorer l'état d'un bâtiment dégradé ou simplement ancien afin qu'il puisse conserver sa vocation initiale. La rénovation quant à elle se soucie peu de la dimension patrimoniale, elle vise à reconstruire sans pour autant faire référence au contexte préexistant. Enfin les notions de restructuration et requalification font allusion au réaménagement d'une architecture ou d'un territoire délaissé dans le but de le redynamiser économiquement et d'en améliorer le cadre de vie.

Toutes ces alternatives permettent de réinvestir une architecture et ainsi agir dans une logique actuelle d'économie de moyen et de développement durable. Le phénomène que nous analyserons dans notre étude est celui de la reconversion. Celle-ci traduit l'idée qu'un bâtiment peut s'adapter à de nouvelles fonctions sans pour autant subir de démolition. L'architecture devient une coquille structurelle vide ne demandant qu'à être à nouveau habitée et ainsi s'animer d'usages divers. Ce semestre nous aura donc permis d'approfondir ces enjeux actuels afin de consolider notre pratique architecturale de demain.

C'est en étudiant le cas du CaixaForum que nous avons exploré la thématique de la reconversion. Dans notre cas d'étude il est véritablement question de reconversion puisque la Casaramona a été réinvestie dans une volonté et une démarche consciente des valeurs patrimoniales propre au bâtiment. Ainsi contrairement à certains processus de réutilisation la reconversion se veut préservatrice de l'esprit du lieu. Elle se manifeste par des interventions relativement silencieuses à l'égard de l'existant. Les exemples du CaixaForum et du Louvre, que nous confronterons dans ces études, répondent tous deux à cette logique. Ces deux architectures ont vu leurs usages changer et passer d'un domaine privé à un domaine public. D'usine textile à centre culturel pour le premier et de palais à musée pour le second.

Les changements d'usages opérés dans ces bâtiments ont, dans les deux cas, conduit à une extension souterraine. Par conséquent ils n'ont engendré que peu de transformations de l'existant, il s'agit donc d'un phénomène de reconversion.

Nous tenterons donc de répondre à la problématique suivante, en quoi la reconversion du domaine privé au domaine public engendre-t-elle en réponse une architecture souterraine ?



LE CAIXAFORUM



LE LOUVRE

# UN CONTEXTE QUI AMÈNE AU CHANGEMENT D'USAGE DU BÂTIMENT

## A/D'USINE TEXTILE À CENTRE CULTUREL

Le Caixaforum de Barcelone raconte l'histoire d'une usine qui est devenue, un siècle après sa construction, un centre culturel renommé de la capitale catalane.

La Catalogne constitue, au début du XX<sup>e</sup> siècle, une région industrielle par excellence et recense la majorité de l'activité industrielle du textile, avec pour capitale et centre de toutes ses activités : Barcelone. En ce début de XX<sup>e</sup> siècle, les usines textiles sont les cibles de nombreux incendies qui poussent les industriels à renforcer la sécurité dans leurs usines. Casimir Casaramona, industriel du coton touché par les incendies, fait appel à Josep Puig i Cadafalch, architecte catalan reconnu, afin de construire sa nouvelle usine au pied de la colline de Montjuïc alors dépourvue de toute construction. La Fabrica Casaramona est inaugurée en 1912 et présentée comme modèle d'une architecture où la sécurité et les conditions de travail des ouvriers sont optimisées. Josep Puig i Cadafalch érige une construction aux plans rationnels répondant aux activités d'une usine textile, où échelle et proportion dans les tracés sont d'ordre. La presse accueille alors favorablement l'ouvrage « Quiconque le voit pour la première fois ne pense pas que la construction d'une telle architecture artistique originale soit une usine »<sup>1</sup>. La Fabrica Casaramona ferme ses portes en 1919 soit 7 ans après son ouverture et c'est là que débute l'histoire aléatoire de l'ancienne usine amenant à plusieurs reprises au changement d'usage du bâtiment. L'exposition internationale de 1929 à Barcelone a été un événement déterminant pour le futur du bâtiment. Se déroulant sur la colline de Montjuïc, l'exposition attire et voit l'humanité se multiplier aux abords de la place d'Espagne et deviendra au fil du temps le berceau de nombreux équipements culturels de la capitale catalane. L'ancienne usine sert alors d'entrepôt pour l'exposition avant d'être investie par la police nationale comme caserne pendant plusieurs années. Sa reconnaissance comme bien d'intérêt culturel en 1976 lui assure un statut de protection à l'égard de toute intervention. C'est l'abandon de l'ouvrage en 1992 par la Police Nationale qui mènera quelques années plus tard à la réutilisation de celui-ci. En effet, il suscite l'intérêt de la fondation « La Caixa » qui en fait l'acquisition et lance une réflexion sur une réhabilitation de l'ouvrage en centre culturel pour la ville de Barcelone.



L'EMPLACEMENT DE LA NOUVELLE USINE CASARAMONA À MONTJUÏC, BARCELONE



LA FABRICA CASARAMONA EN 1913



LA SILHOUETTE DE L'ANCIENNE USINE DANS LE PAYSAGE DE L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE 1929



INAUGURATION DE LA CASARAMONA DANS LES RUES INTÉRIEURES DE L'USINE PENSÉE PAR JOSEP PUIG I CADAFALCH, 1913



LES GRANDS ESPACES D'ATELIER BAINÉS DE LUMIÈRE TÉMOIGNENT DE L'ATTENTION PORTÉE AUX CONDITIONS DE TRAVAIL DES OUVRIERS



LE SOUS-SOL DE L'USINE SERVANT D'ENTREPOT POUR LES RÉSERVES DE COTON

## B/DE PALAIS À MUSÉE

Le palais du Louvre est un ancien palais royal situé à Paris sur la rive droite de la Seine, entre le jardin des Tuileries et l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. Le palais royal le plus célèbre de Paris s'est construit et perfectionné pendant presque 800 ans. Construit en tant que château pour défendre Paris, il est aujourd'hui l'un des plus célèbres musées au monde. Comment ce bâtiment phare de Paris est passé du palais du roi au palais du peuple ?

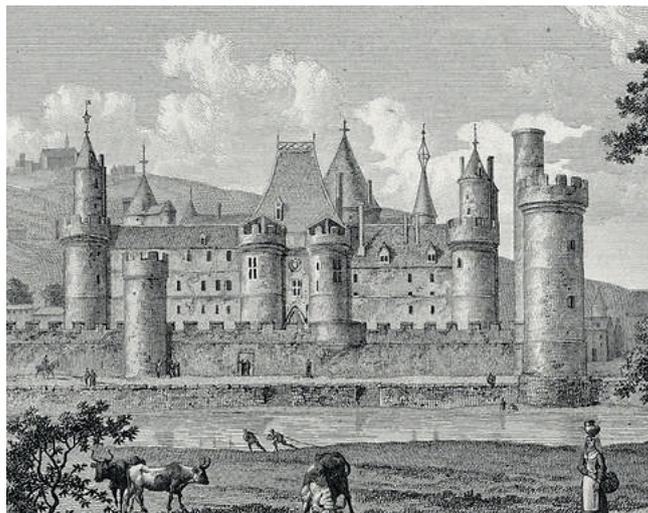
Son histoire commence au Moyen-âge sous le règne de Philippe Auguste (1165-1223). En 1190, partant en croisade et craignant des invasions anglaises, le roi fait édifier une enceinte fortifiée autour de Paris. La protection à l'ouest de la cité est renforcée par une forteresse, le Louvre. Le souverain va donc faire une véritable démonstration de son autorité avec ce travail d'urbanisation. À l'époque, le Louvre n'est pas encore une résidence royale. L'édifice conçu par les ingénieurs de Philippe Auguste est de plan carré, protégé par un fossé et défendu aux angles et milieu de ses faces par des tours circulaires. En plus de cela, on retrouve au centre de sa cour, une tour maîtresse, dotée de son propre fossé. Lors de sa création, le Louvre ne se situe pas en plein cœur de la ville mais aux limites de celle-ci. Cependant, au fil du temps la situation du château change et il est peu à peu entouré par un quartier de ville assez dense qui lui fait perdre son intérêt défensif. Par ailleurs, les rois de France, vont être amenés de plus en plus à résider au Louvre changeant au fur et à mesure sa fonction première de défense.

Au XIV<sup>e</sup> siècle, le roi Louis IX amorce petit à petit un changement dans la vie du Louvre en construisant des salles sans buts défensifs. C'est officiellement sous le règne de Charles V que le château devient résidence royale en apportant de nombreuses modifications au bâtiment.

Au fil des siècles, le bâtiment se voit modernisé par la succession des rois. De la création de nouvelles ailes, passant par l'élargissement des portes et fenêtres ou encore l'aménagement de la future cour carrée, le Louvre doit répondre aux différents styles architecturaux rythmant ainsi les changements au fil du temps. L'ancien château devenu palais, voit ses rois partir au profit de Versailles vers le XVIII<sup>e</sup> siècle laissant derrière eux un patrimoine important que le peuple viendra s'approprier. Peu à peu germe l'idée de transformer le bâtiment en un musée. Initié sous la monarchie, le changement est accompli avec la Révolution française : le Louvre devient en 1793, le « Muséum central des arts ». Ouvert aux artistes en semaine et au grand public le week-end, le musée présente les œuvres issues des collections royales ou des saisies des biens de la noblesse partie en exil.

En 1803, le musée est rebaptisé « musée Napoléon » et s'enrichit du butin des campagnes napoléoniennes. Il devient officiellement propriété de l'Etat sous la III<sup>e</sup> République et acquiert son statut actuel de musée national.

Lors de son élection le 10 mai 1981, François Mitterrand (1916-1996) affiche un grand intérêt pour le musée du Louvre et lance le projet « Grand Louvre ». Il souhaite faire de ce palais aux dimensions monumentales un musée moderne alliant ainsi architecture contemporaine et patrimoine. Il veut ainsi faire de ce musée une place publique éminente, un carrefour pleinement intégré dans le tissu urbain. Loin de prendre ce chantier à la légère, l'architecte Ieoh Ming Pei (1917-2019) a demandé un délai de 4 mois pour étudier le Louvre et l'histoire de celui-ci. C'est lors d'une simulation grandeur nature, que le projet fut validé. Le symbole de plus emblématique de cette transformation est la construction de la Pyramide du Louvre abritant un hall central de 17000 mètres carrés destiné à accueillir les visiteurs et desservir les différentes ailes du musée.



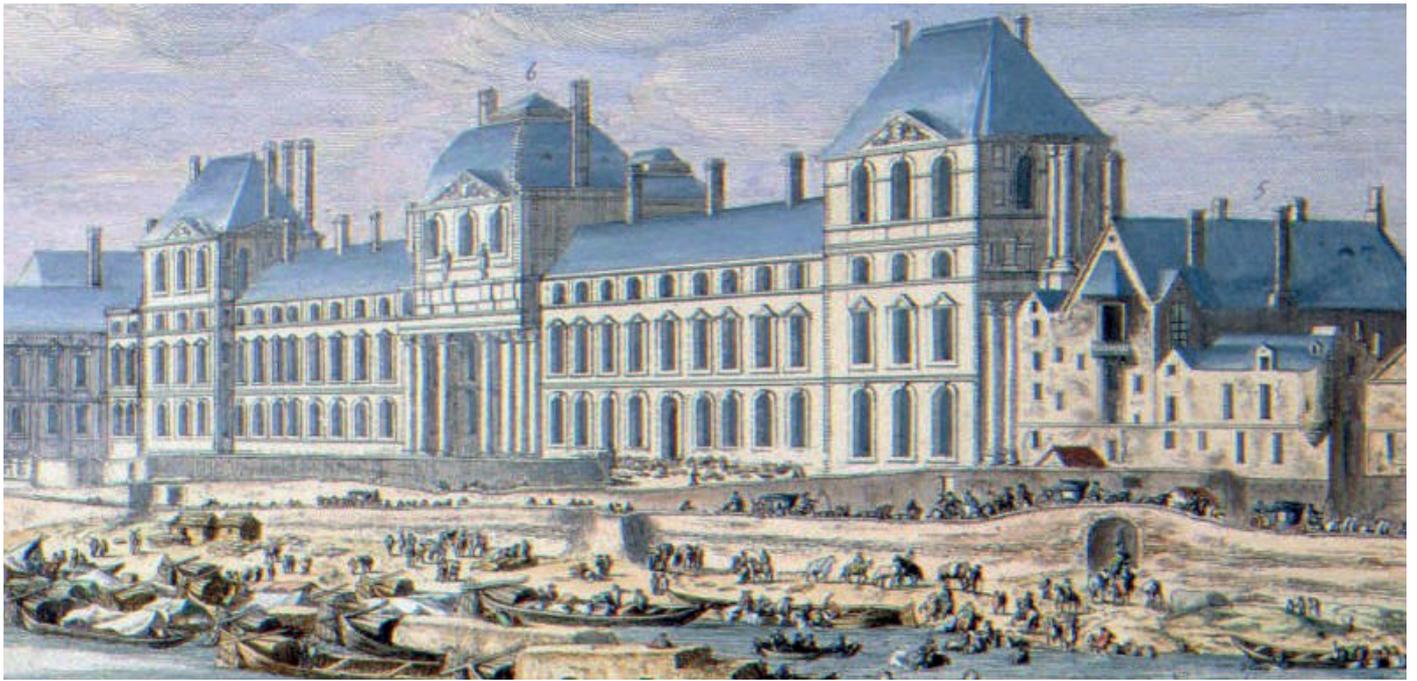
LE LOUVRE PAR PHILIPPE AUGUSTE - XIIÈME SIÈCLE



LE LOUVRE DE CHARLES V - XIVÈME SIÈCLE



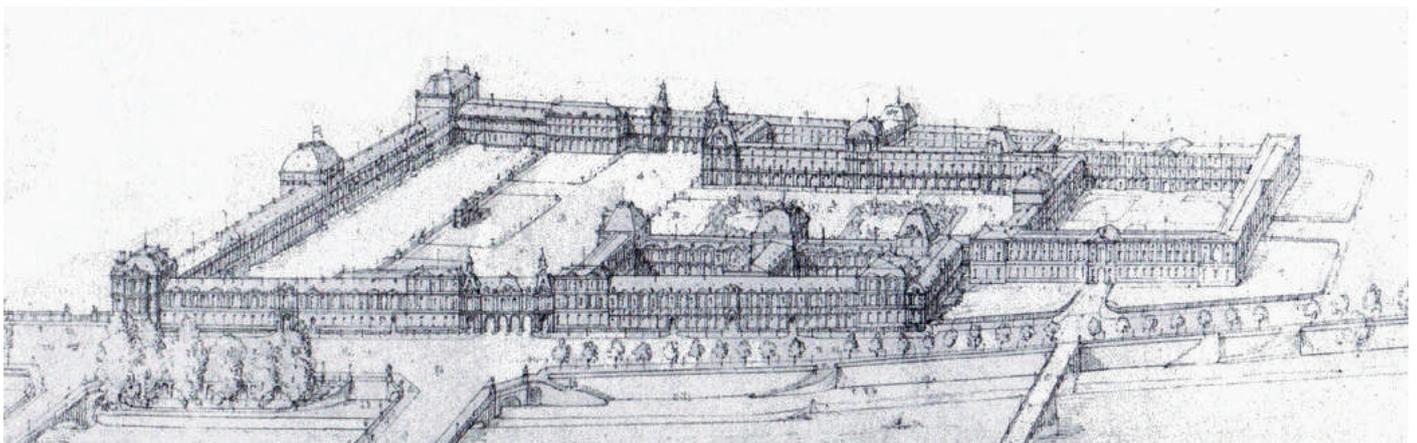
LE LOUVRE PAR LOUIS XIII - XVIIÈME SIÈCLE



LE LOUVRE DE LOUIS XIV - XVIIÈME SIÈCLE



LE LOUVRE DU XVIIIÈME SIÈCLE



LE LOUVRE DE NAPOLÉON - 1858

# UNE ARCHITECTURE TRANSFORMÉE POUR RÉPONDRE AUX NOUVEAUX USAGES

## A/LE CAIXAFORUM

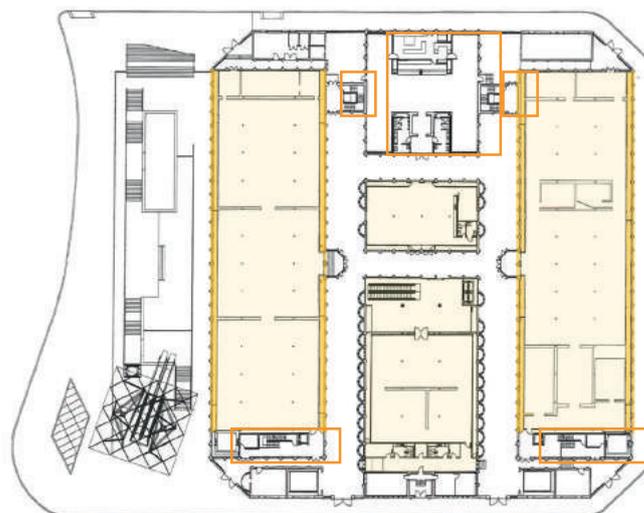
Le CaixaForum a vu ses usages évoluer en raison d'un contexte historique et géographique. Toutefois l'ancien bâtiment d'usine n'était pas approprié aux usages de centre socio-culturel qui la définissent aujourd'hui. Alors comment un bâtiment s'adapte à un changement d'usage si conséquent ? Quels processus permettent une architecture pensée à usages privés et industriels à une architecture publique à usage culturel ? En outre, comment le bâtiment a su se reconverter et adopter ses nouvelles fonctions ? Les procédés ayant permis cette évolution sont multiples, ils ont dans un premier temps impacté l'existant mais les transformations se poursuivent également dans un parti pris remarquable ; l'extension en souterrain.

## LA RECONVERSION

D'une part, en ce qui concerne l'existant certaines interventions ont été réalisées. En effet, les différents ateliers d'usine ont dû être repensés afin de se transformer en véritables salles d'expositions et acquérir les caractéristiques de ce type d'espaces. Les anciens ateliers ont rapidement été choisis pour accueillir les expositions en raison des espaces réguliers, homogènes et polyvalents qu'ils proposent. Ainsi chaque ancien atelier est devenu un hall d'exposition. Cependant il a quand même été nécessaire d'adapter ces espaces à leurs nouvelles fonctions. Effectivement même si l'espace et la structure étaient adaptés, il n'en était pas autant de la lumière. Chaque atelier possède une double rangée de fenêtres, ce qui donnait une très bonne lumière naturelle, nécessaire à l'ancien usage industriel mais peu adapté au programme d'exposition. Une salle d'exposition a besoin de murs plus que de fenêtres pour accrocher les œuvres et préfère une lumière indirecte et faible pour ne pas altérer les expositions. Une nouvelle enveloppe intérieure a donc été prévue en vue de conférer à ces espaces de grandes surfaces d'accroches murales ainsi qu'une réduction d'apport lumineux. Avec cette intervention aucune fenêtre d'origine n'a été démolie ou condamnée, l'esprit du lieu est intact ce qui est propre au processus de reconversion. L'espace entre cette nouvelle enveloppe et les murs existants a lui aussi son utilité. Cette interstice périphérique de 80 cm d'épaisseur abrite les conduits de climatisation, le système d'incendie, les installations électriques et la transmission de données. De ce fait, plus besoin de faux plafonds les voûtes existantes restent apparentes et sont valorisées. Un éclairage artificiel par le bas a été mis en place dans ces espaces d'expositions. Cette lumière se réfléchit et souligne les voûtes de manière uniforme afin de n'avoir aucune ombre qui viendrait perturber les œuvres. En parallèle, certains ateliers ont été réhabilités comme des noyaux rassemblant toilettes et escalier menant aux quatres espaces R+1 composés de bureaux et de salle de cours pour séminaires. Enfin, le reste de la toiture est utilisé pour des expositions en plein air ce qui a encore une fois demandé un travail sur l'existant. C'est pourquoi un béton a été projeté sur les murs intérieurs, pour donner plus d'épaisseur à la façade, sans dénaturer son aspect extérieur. Les piliers, poutres et voûtes en briques ont été renforcés, de sorte à assurer la solidité du toit qui devient alors un nouvel espace qualitatif accessible aux visiteurs.

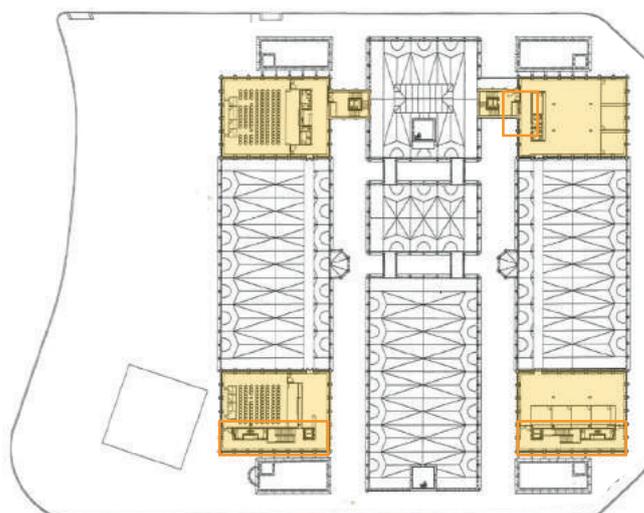


ANCIEN ATELIER ADAPTÉ EN SALLE D'EXPOSITION



PLAN RDC

- Ancien atelier transformé en salle d'exposition
- Façades concernées par la nouvelle enveloppe



PLAN DE TOITURE

- Salle de cours
- Noyau de desserte



## LA RÉPONSE EN SOUTERRAIN

D'autre part, l'évolution de la Casaramona ne s'arrête pas à la reconversion des espaces existants mais se prolonge par l'extension au travers d'un espace souterrain.

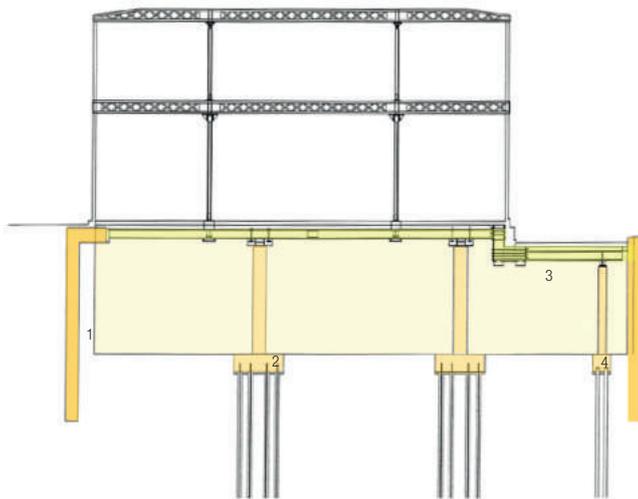
Pour répondre au nouveau programme il était nécessaire de prévoir de nouveaux espaces ; médiathèque, accueil, auditorium et entrepôts. Pour créer ces nouvelles surfaces, le parti pris adopté par Robert Brufau, l'architecte du projet, a donc été de construire en souterrain.

Réaliser ce dernier aura été une véritable prouesse architecturale constructivement car il aurait été nettement plus simple d'étendre en rez-de-chaussée d'autant que la place du parvis le permettait. Cette action singulière de creuser pour agrandir illustre la volonté forte de ne pas dénaturer l'existant.

En terme de spacialité, l'architecte se positionne également en continuité avec l'ancien de sorte à ne pas perturber l'identité de l'usine. De ce fait l'organisation au sous-sol se fait selon le schéma formel du rez-de-chaussée en deux grands espaces longitudinaux et deux centraux. L'entrée quant à elle se fait désormais par cet espace souterrain, depuis une cours dont l'accès se fait au niveau de la rue sous le préau.

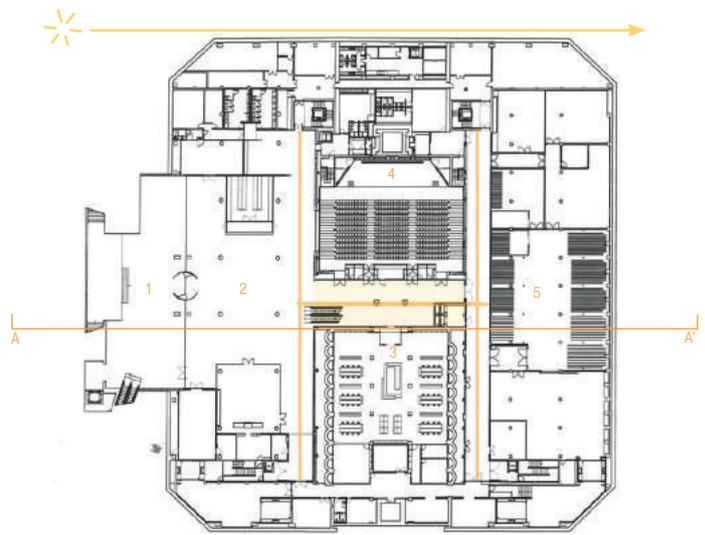
Les zones de circulation sont analogues aux rues intérieures du rez-de-chaussée, ces rues parallèles sont reliées par un noyau central d'ascenseurs escalator menant aux expositions situées dans l'ancien bâtiment d'usine. Le programme a naturellement pris place dans l'espace en fonction des qualités de lumière qu'il offrait. Enfin, la médiathèque occupant les anciens entrepôts au sous-sol a nécessité certaines modifications de l'existant. Il a, une nouvelle fois, fallu adapter l'espace à sa nouvelle fonction. Les voûtes réverbérant le son dans la médiathèque, de nouvelles lampes ont donc été pensées. Formées d'un plateau en verre translucide, elles empêchent le son de se réverbérer et garantissent le calme propice à la concentration.

L'Architecture pensée par Joseph Puig i Cadafal ayant un usage industriel s'est reconvertie au fil du temps pour accueillir de nouveaux usages. Les différents architectes du projet ont donc adapté une architecture à identité industrielle forte, celle d'une usine, à des usages publics culturels. Dans le cas de la Casaramona cela a été rendu possible par différentes transformations de l'existant mais aussi par l'extension souterraine. Ce qui fait écho au projet du Louvre qui a également subi des changements d'usage requérant une nouvelle écriture architecturale.



PRINCIPE DE LA CONSTRUCTION PAR SOUS TERRAIN :  
UNE INTERVENTION CONSÉQUENTE MAIS SILENCIEUSE

- 1-Construire un mur d'écran tout autour de l'usine
- 2-Mise en place de microspieux
- 3-Rattachement du bâtiment d'usine au pieux et au mur écran par poutres
- 4-Évacuation de la terre

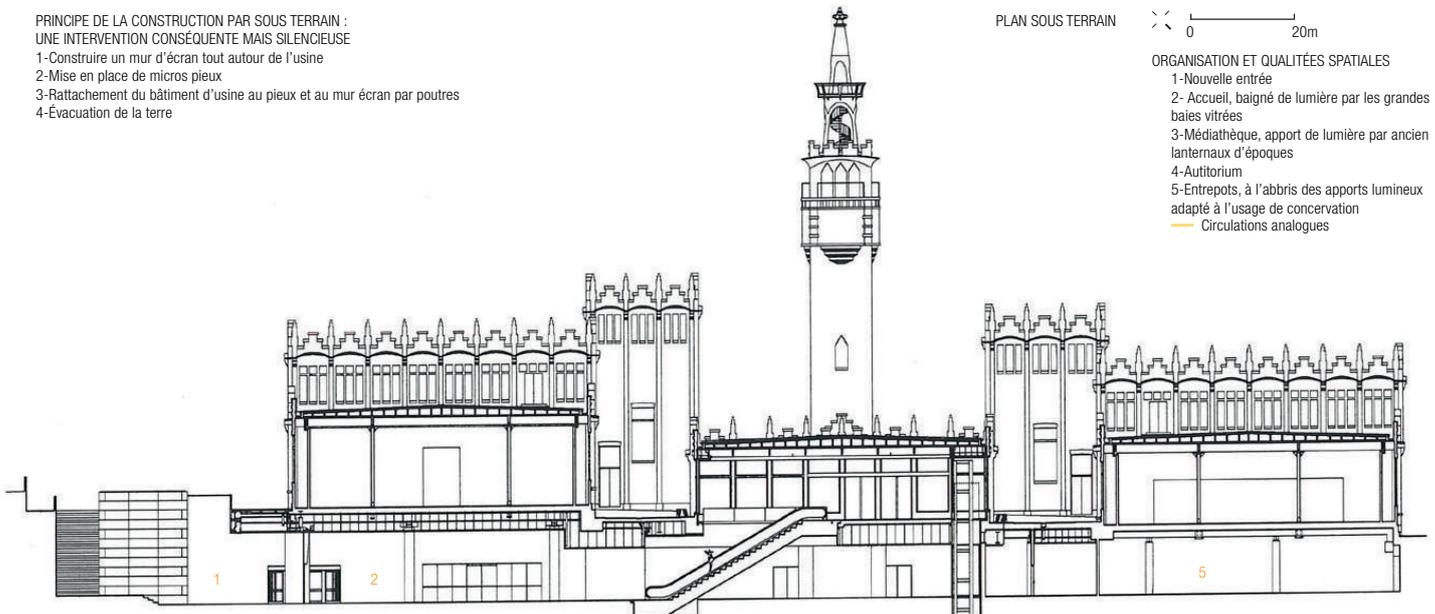


PLAN SOUS TERRAIN

0 20m

### ORGANISATION ET QUALITÉS SPATIALES

- 1-Nouvelle entrée
  - 2- Accueil, baigné de lumière par les grandes baies vitrées
  - 3-Médiathèque, apport de lumière par ancien lanternaux d'époques
  - 4-Auditorium
  - 5-Entrepôts, à l'abris des apports lumineux adapté à l'usage de conservation
- Circulations analogues



COUPE AA'

0 20m

## B/LE GRAND LOUVRE

Le palais du Louvre est un ancien palais royal situé à Paris sur la rive droite de la Seine, entre le jardin des Tuileries et l'église Saint-Germain-l'Auxerrois. S'étendant sur une surface bâtie de plus de 135 000 m<sup>2</sup>, le palais du Louvre est le plus grand palais européen. La construction du Louvre est indissociable de l'histoire de la ville de Paris. Cette construction s'étend sur plus de 800 ans, bien que le plan général du palais ait été imaginé dès la Renaissance. Comme vu précédemment, le Louvre a abrité un bon nombre de rois et s'est vu transformé au fil des siècles, des époques, et des styles architecturaux, entre démolition et construction, la cour carrée montre à quel point architectes et styles se sont succédés.

Le défi du musée du Louvre actuel était de taille, lier un palais qui s'est vu transformé au fil des siècles avec une architecture contemporaine impliquant la construction d'une nouvelle entrée ainsi qu'un sous-sol.

Située au centre de la cour Napoléon, la pyramide du Louvre fait face à l'arc de triomphe du Carrousel. La pyramide du Louvre est l'entrée principale du Louvre et mène à un sous-sol d'accueil permettant

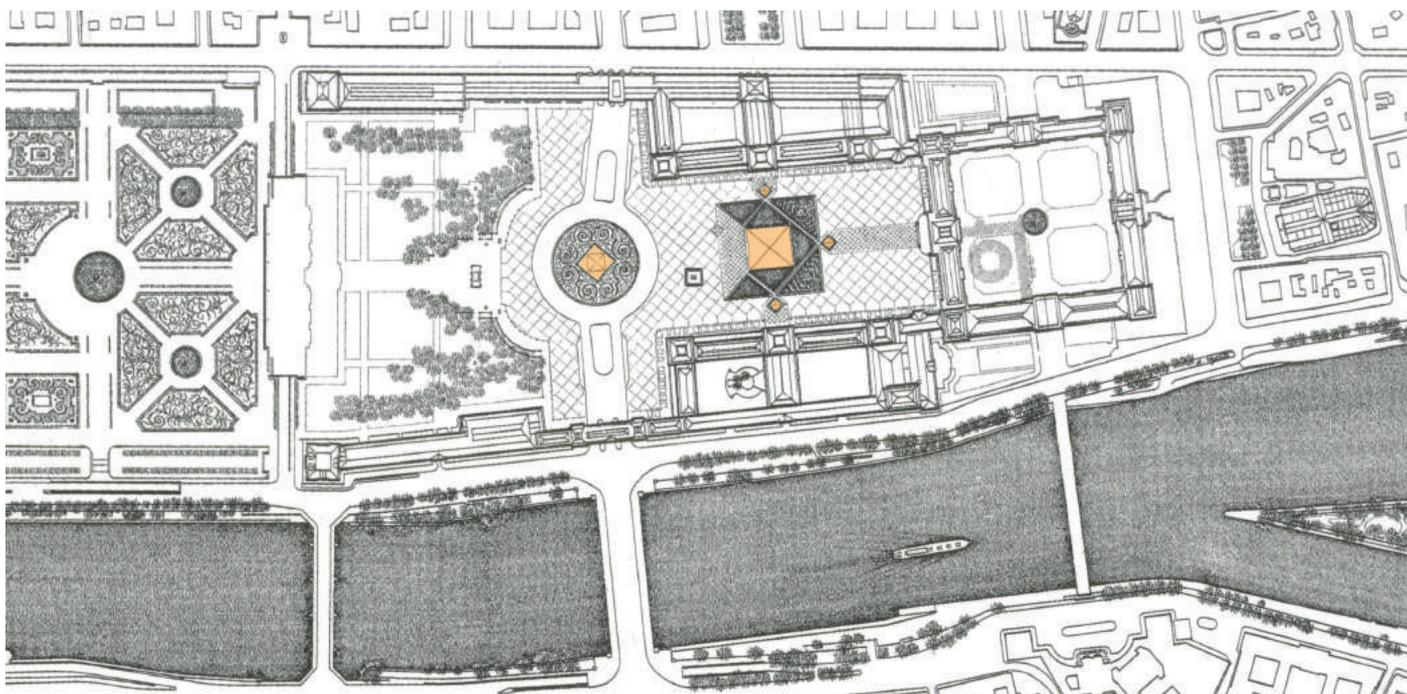
d'accéder aux différentes ailes du musée ainsi qu'à des boutiques. Elle n'est que la partie émergée d'un immense espace de circulation souterrain qui permet d'accéder aux différentes galeries. Ce souterrain fut un chantier colossal, dû au fait de devoir creuser au bord de la Seine.

Le projet comprend 5 pyramides : la pyramide principale qui est la plus visible, la pyramide inversée qui se situe sous le carrousel du Louvre et trois mini-pyramides, entourant la pyramide principale bordée de bassins d'eau triangulaires. Chacune des pyramides constitue un puits de lumière qui permet d'introduire la lumière naturelle dans l'espace souterrain. La pyramide principale reprend les proportions exactes de la pyramide de Khéops. Le choix de cette figure n'est pas anodin et rappelle l'importante collection d'antiquités égyptiennes au sein du musée mais également l'Obélisque présent sur la place de la Concorde. Il s'agit d'une pyramide régulière à base carrée, la pyramide mesure 35,42 mètres de largeur à sa base, pour 21,34 mètres de hauteur. La structure métallique assure la stabilité de la pyramide avant la mise en place des panneaux de verre. La pyramide inversée du Louvre est construite dans la même logique.



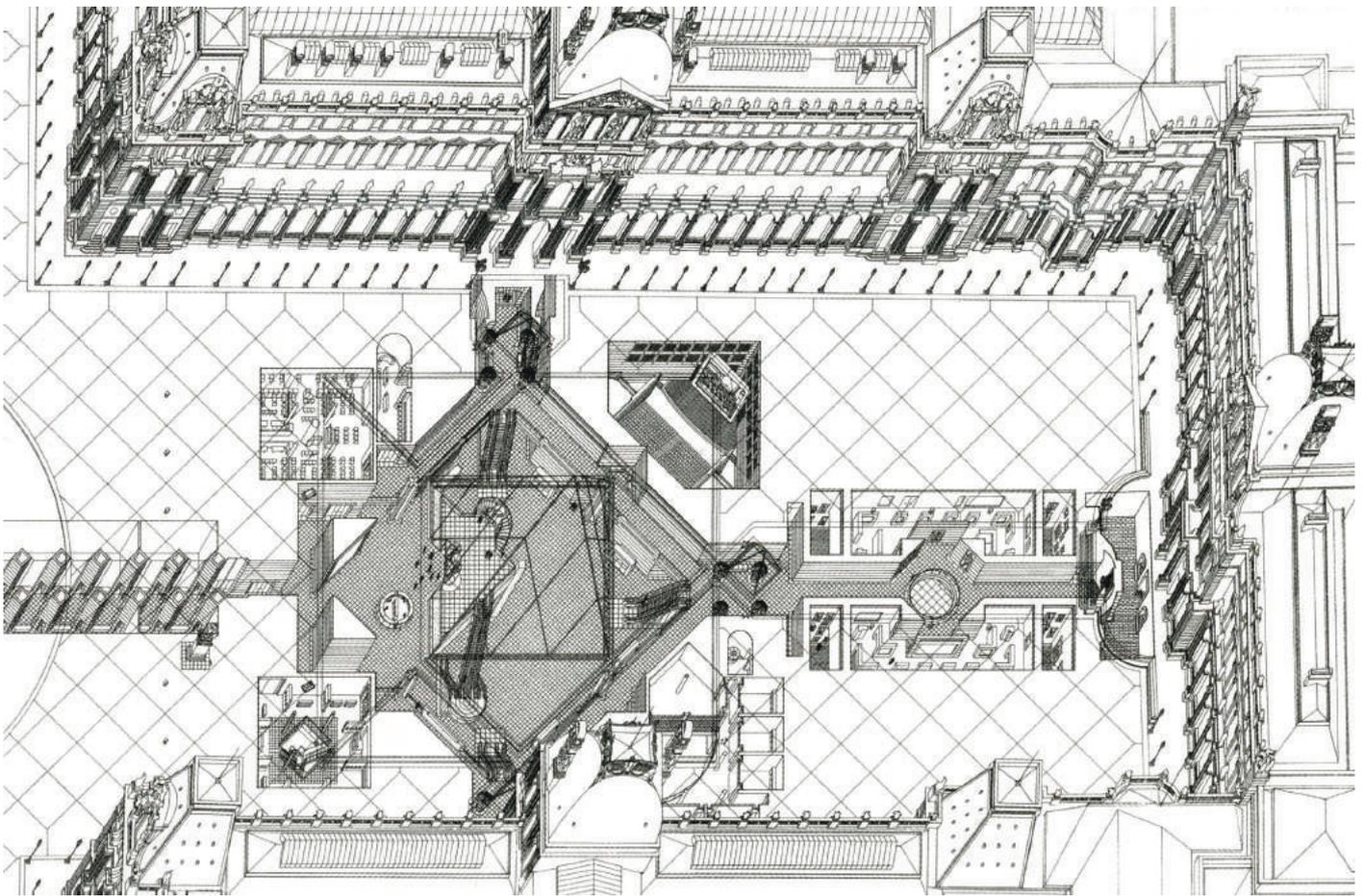
PLAN - POSITION DU PALAIS DU LOUVRE DANS L'AXE DE L'ARC DE TRIOMPHE

0 400m



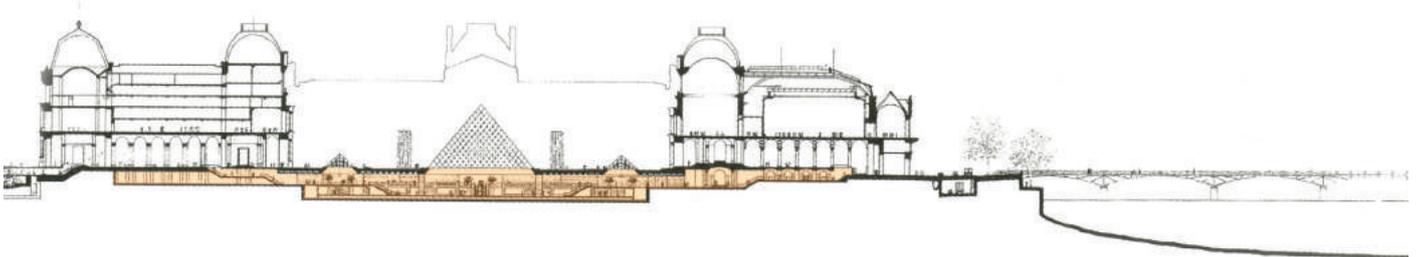
PLAN MASSE - LES 5 PYRAMIDES DU LOUVRE ACTUEL

0 100m



AXONOMÉTRIE - SOUTERRAIN DU LOUVRE ACTUEL

0 20m



COUPE - SOUTERRAIN DU LOUVRE ACTUEL

0 50m

leoh Ming Pei a réalisé une sculpture lumineuse plus qu'une simple entrée. L'architecte voulait absolument un verre résistant, très transparent et incolore. Le verre crée un jeu sur les reflets et fait entrer la lumière dans le sous-sol. Le verre de la pyramide réfléchit le ciel et l'eau des bassins qui entourent la pyramide et multiplie les jeux de miroir. La pyramide crée un nouvel espace, entre l'intérieur et l'extérieur : de l'intérieur de la pyramide, on voit le Louvre redessiné à travers l'acier et le verre. De l'extérieur, la pyramide ressemble à une sculpture. La pyramide ne cache pas le Louvre, bien au contraire elle le laisse apparaître à travers elle et le met en valeur, les matériaux et les techniques modernes permettent cette prouesse et créent du lien entre le passé et le présent.

leoh Ming Pei s'inspire des pyramides égyptiennes pour la forme de son architecture, faisant ainsi un clin d'œil à l'histoire. Il agit en cela dans une continuité par rapport à l'histoire du palais devenu musée. Ce

projet du Louvre marque un tournant majeur dans la carrière de Pei, il comprend alors la nécessité de s'immerger dans l'histoire d'un lieu et la sociologie d'un pays pour répondre au mieux à l'architecture du lieu.

Ces deux projets ont donc nécessité une adaptation de l'architecture existante afin de répondre à un nouveau programme culturel, dans les deux cas il a été question d'une reconversion de l'architecture existante ainsi qu'une extension par le souterrain. Le processus de réhabilitation dans la Caixa et le Louvre présente des similitudes puisque dans les deux projets l'extension génère une nouvelle entrée par le dessous. Cette manière d'intervenir sur l'existant a en apparence un impact moindre sur l'image de l'existant puisque tout se joue en dessous du sol naturel. Néanmoins ces démarches aux premiers abords similaires présentent une finalité différente. Effectivement les architectes bien qu'en faisant tout deux le choix de creuser adoptent une démarche et un positionnement divergent face à l'existant.



PHOTO - LOUVRE INTÉRIEUR - PYRAMIDE INVERSÉE



PHOTO - LOUVRE EXTÉRIEUR - PYRAMIDE PRINCIPALE ET BASSINS



# UNE DÉMARCHE SIMILAIRE POUR UNE FINALITÉ DIFFÉRENTE

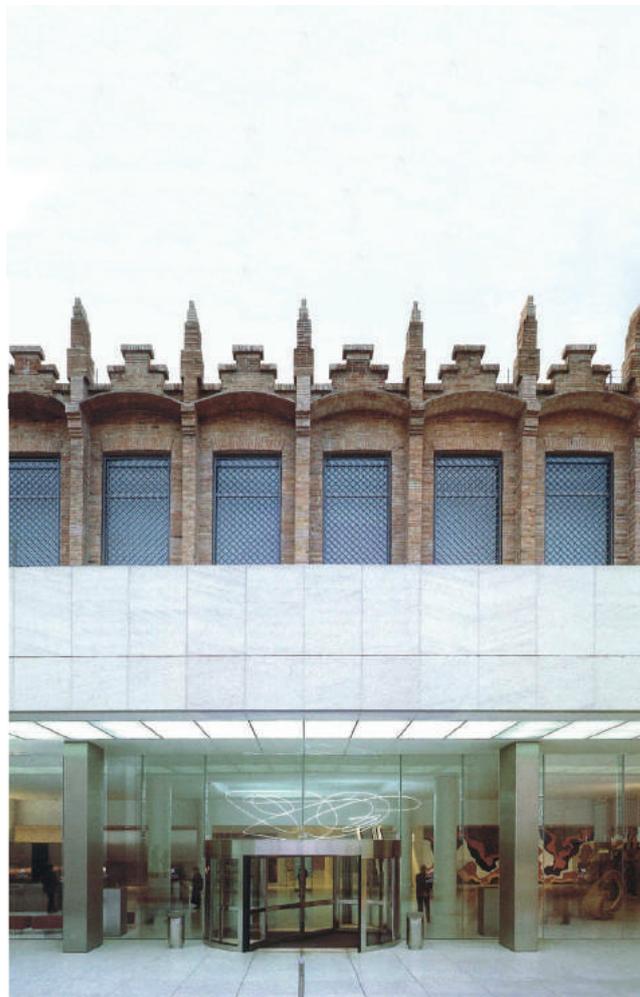
## A/L'EXISTANT COMME PREMIER OU SECOND PLAN

Les deux projets viennent mettre en avant l'ouvrage mais de façon différente, le projet de Josep Puig i Cadafalch vient mettre l'ancienne usine au premier plan, à la différence du Louvre qui place l'ancien Palais au second plan du projet.

Pour la Casaramona l'intervention est silencieuse elle vient souligner, illuminer l'existant en venant s'effacer au profit du bâti ancien et essaye d'avoir le moins d'impact visuel sur l'ouvrage existant. D'une part, le travail sur la matérialité témoigne de l'intention d'agir sans atteindre l'image existante. Puisque le calcaire blanc employé pour construire le souterrain, programme intérieur et la cour anglaise extérieure, est un matériau neutre qui n'attire pas l'attention sur lui ainsi le bâtiment en brique existant garde son caractère d'origine. De plus, en utilisant ce matériau clair dans la cour souterraine l'architecte vient capter le soleil de Barcelone et le renvoie directement sur les façades de l'ancienne usine. Ainsi on peut parler d'une réelle valorisation de l'existant. L'extension sert l'ancienne usine par son écriture architecturale. L'ancienne usine est soulignée par l'intervention et devient premier plan de la nouvelle composition architecturale. L'extension quant à elle se place en second plan et intensifie la présence du premier. La neutralité adoptée par l'architecte pourrait être remise en question par le préau qui marque la nouvelle entrée cependant il reste anecdotique à l'échelle du projet. Il se place sur le côté et n'est pas central dans l'ensemble architectural.

A l'inverse, le projet de leoh Ming Pei bien qu'étant similaire aux premiers abords se différencie en réalité dans sa finalité, le projet d'extension du Louvre vient se mettre en avant, afin de redécouvrir la place du Palais du Louvre. Dans le projet de Pei, le verre de la pyramide en plus de faire entrer la lumière au sous-sol, ce dernier vient créer un jeu sur les reflets, le verre de la pyramide et l'eau des bassins qui entourent la pyramide multiplie les jeux de miroir et réfléchit le ciel et le Palais du Louvre. (La pyramide sert alors de médium pour l'observation du palais.) La pyramide n'a pas pour but de cacher le Palais, bien au contraire, elle permet une nouvelle approche, une nouvelle lecture de ce dernier et le laisse apparaître à travers elle, le projet vient sublimer l'existant.

Les deux projets se rassemblent sur ce point, les architectes optent pour une démarche similaire, celle de valoriser l'existant en intervenant en majeure partie en sous-sol mais la finalité reste différente, Josep Puig i Cadafalch s'efface au profit de l'ancien alors que leoh Ming Pei se montre pour redéfinir l'ancien ; contrairement au Caixaforum on ne voit plus directement l'existant on le voit au travers de ce prisme, la pyramide en donnant à voir se donne à voir, elle devient icône dont l'existant devient le second plan : le décor.



LA NEUTRALITÉ DE LA ROCHE CALCAIRE SOULIGNE LE BÂTIMENT D'USINE



POSITION ANECDOTIQUE DU PRÉAU DANS LA COMPOSITION ARCHITECTURALE

## B/UNE SYMBOLIQUE DIFFÉRENTE

Le CaixaForum Barcelone et Le Grand Louvre sont tous deux le fruit d'une reconversion de bâtiments anciens de valeur patrimoniale évidente au profit d'équipements culturels.

Cependant les deux projets n'ont pas suscité les mêmes réactions de la part de l'opinion publique. Leur localisation respective les place déjà en opposition. En effet, la Casaramona est excentrée de la ville même si Montjuïc constitue un lieu à forte densité d'équipements culturels tandis que Le Louvre se trouve au centre de Paris dans l'axe des monuments de l'Arc de Triomphe, la Concorde et le jardin des Tuileries. Leur histoire au fil des siècles impacte la symbolique des lieux. Le Louvre a traversé les siècles et s'est imposé comme un lieu emblématique de l'Histoire de la France. De son côté, la Casaramona a vu le jour au cours des années 1910 et sa très courte utilisation en tant qu'usine au profit de caserne de la police nationale a contribué à l'oubli de ce lieu de la part de la population catalane. L'envergure de l'ancienne usine est alors plus en relation avec sa proximité immédiate avec Montjuïc « montagne culturelle » que son aspect patrimonial. La reconversion de ces deux bâtiments est alors soumise à d'importantes différences. La reconversion de l'ancienne usine en centre culturel ne peut être que bénéfique en redonnant pertinence et grandeur à ce lieu oublié de la capitale catalane. Le devenir de la Casaramona ne suscite pas de curiosité de la part des citoyens et de la presse avant l'annonce de la reconversion de l'édifice et pas d'hostilité après cette annonce. L'intervention silencieuse de l'architecte Isozaki sur la séquence d'entrée du centre culturel n'a donc pas fait naître de revendications et l'accueil par la presse a été globalement positif. L'ancienne usine est le symbole du CaixaForum. À contre-sens le projet de Pei sur le Louvre a été l'objet d'importantes controverses. Le Louvre est un lieu emblématique fort d'histoire pour la France. Ainsi la pyramide de Pei devient l'objet d'un conflit à l'aspect dramatique entre anciens et modernes, la classe politique prend part au sujet et la presse en relaye les rebondissements. Le débat autour du projet est tel qu'une simulation de la pyramide à échelle réelle est réalisée pour convaincre les Français du projet de Pei. L'attachement que les Français manifestent au patrimoine explique une telle polémique et l'hostilité face au projet de Pei. La pyramide, partie émergée d'un projet monumental éclipse alors tout le travail souterrain. Paradoxalement, les polémiques ont contribué à faire de la pyramide le symbole fort du Grand Louvre au détriment du palais et un monument à part entière dans l'opinion publique. Aujourd'hui, elle fait partie des œuvres les plus appréciées par les visiteurs avec la Joconde et la Vénus de Milo.



LES EQUIPEMENTS CULTURELS DE MONTJUÏC

1. CAIXAFORUM
2. PAVILLON ALLEMAND
3. MUSÉE NATIONAL D'ART DE CATALOGNE
4. FONDATION JOAN MIRO
5. CITÉ DU THÉÂTRE

0 525m



IEOH MING PEI DEVANT LA SIMULATION À ÉCHELLE RÉELLE DE SA PYRAMIDE, ANNEES 1980



L'AFFLUENCE DE VISITEURS DEVANT LE MUSÉE LE PLUS VISITÉ DU MONDE, LE LOUVRE

# CONCLUSION

---

Les reconversions respectives de l'ancienne usine Casaramona et du Louvre interviennent dans une démarche comparable, celle de redonner une valeur d'usage culturel aux deux édifices. La Casaramona est à ce moment laissée à l'abandon et le musée du Louvre partage une partie de son bâtiment avec le ministère des Finances. L'enjeu de la reconversion est alors d'être en capacité d'accueillir du public. Repenser les espaces existants et en créer de nouveaux devient une nécessité pour répondre aux besoins d'usage des deux projets. Dans des contextes pourtant différents l'intervention en souterrain apparaît comme la solution adoptée dans les deux cas de figures.

Cette réponse souterraine est motivée par différents éléments. Le premier élément concerne le fait que les deux bâtiments soient protégés l'un par le titre de Monument Historique et l'autre par celui de Bien d'Intérêt Culturel. Ces titres leur assurent un statut de protection vis-à-vis de potentielles modifications de l'aspect des ouvrages. Le respect et la valorisation des édifices existants sont alors de rigueur. Des extensions ou greffes en surface pourraient représenter une atteinte au patrimoine d'un côté comme de l'autre. Le deuxième élément de réponse repose sur l'existence de sous-sol existants dans le bâtiment du Louvre et de la Casaramona. Composer en souterrain permet de se rattacher à l'existant et de développer les espaces nécessaires aux usages de centre culturel et de musée tout en conservant le caractère silencieux d'une telle intervention. Cela assure aussi une plus grande flexibilité dans la création des nouveaux espaces qu'une intervention en surface du point de vue des gabarits existants et de l'inscription dans le site. Accueillir du public et gérer un flux quotidien de visiteurs dans des programmes comme ceux du CaixaForum et du Grand Louvre contraint les deux projets à créer une entrée qui dessert et gère efficacement le flux de visiteurs. Le Louvre par sa composition de volumes longilignes répondant à une quasi-symétrie était dépourvu d'entrée centrale pouvant assurer le rôle de distribution des différents espaces. De son côté, l'entrée de la Casaramona dans son état d'origine se situe dans une rue étroite longée par l'imposant palais de la Métallurgie, de l'Electricité et de la Force Motrice conçu pour l'Exposition Internationale de 1929 qui l'isole de son contexte. Elle n'est donc pas stratégique par rapport au rayonnement d'un projet culturel aux abords de la colline de Montjuïc. Les entrées doivent être conçues afin de mettre en avant les programmes culturels des deux sites et de créer une ouverture sur le paysage environnant. Elles représentent les parties émergées des deux projets dans deux mesures différentes plaçant l'existant au premier ou second plan.

Ces projets montrent qu'une reconversion peut modifier ou non la représentation d'un édifice existant dans l'imaginaire collectif. La réponse souterraine a été une manière d'intervenir sur le bâti existant tout en répondant aux enjeux contemporains de projets culturels tels que le CaixaForum et le Grand Louvre.



LE CAIXAFORUM



LE LOUVRE



Maixent CHAMPION . Florian DAVID . Julien FAZILLEAU . Maxime FRANÇOIS . Arthur LEVEAU

# **CAIXAFORUM MADRID**

Jacques HERZOG et Pierre DE MEURON

Madrid, Espagne

2003 - 2008

# **530 LOGEMENTS BORDEAUX**

Anne LACATON et Jean-Philippe VASSAL

Bordeaux, France

1960 - 2016

# INTRODUCTION

---

L'enseignement RÉ-UTILISER // RÉ-HABILITER // RÉ-HABITER présenté par Miquel PEIRO nous a amené à nous interroger sur ces thèmes. Plusieurs projets nous ont été proposés, dont le caixaforum de Madrid de Jacques Herzog et Pierre de Meuron que nous avons visité en 2018. Durant notre voyage de licence nous sommes trois à être parti à Madrid, pendant cette semaine nous avons déambulé dans la capitale. Nous sommes arrivés devant ce bâtiment magistral, flottant au-dessus de nos têtes. Cet enseignement au choix nous permet d'approfondir nos connaissances et nos esprits critiques sur le projet 530 logements de Anne Lacaton et Jean Vassal en les confrontants.

Herzog et De Meuron, tous deux originaires de Bâle en Suisse sont notamment reconnus pour la philharmonie de Hambourg ainsi que le stade des JO de Pékin. C'est en 2008 qu'ils interviendront à Madrid pour réhabiliter une centrale électrique construite en 1899. Ce bâtiment à une situation idéale, en effet il se trouve entre le musée de la reina sofia et le musée du Prado. Le caixaforum est un lieu multi-culturel regroupant divers programmes tels qu'une salle de conférence, un restaurant, plusieurs salles d'expositions, etc...

Lacaton et Vassal ont étudié à l'école d'architecture de bordeaux jusqu'en 1980, ils sont reconnus pour la maison Latapie ainsi que la tour bois le prêtre. En 2016 ils réhabilitent 530 Logements à bordeaux, cette opération est considérée par les bailleurs sociaux comme un chef d'œuvre, d'un point de vue logistique ils ont su garder les locataires tout en mettant en place leur dispositif spatial qualitatif. Le prix de la rénovation étant relativement bas, les habitants non pas eux d'augmentations de loyer tout en gagnant de la superficie et une meilleure distribution des locatifs.



HERZOG ET DE MEURON



LACATON ET VASSAL

# HISTOIRE

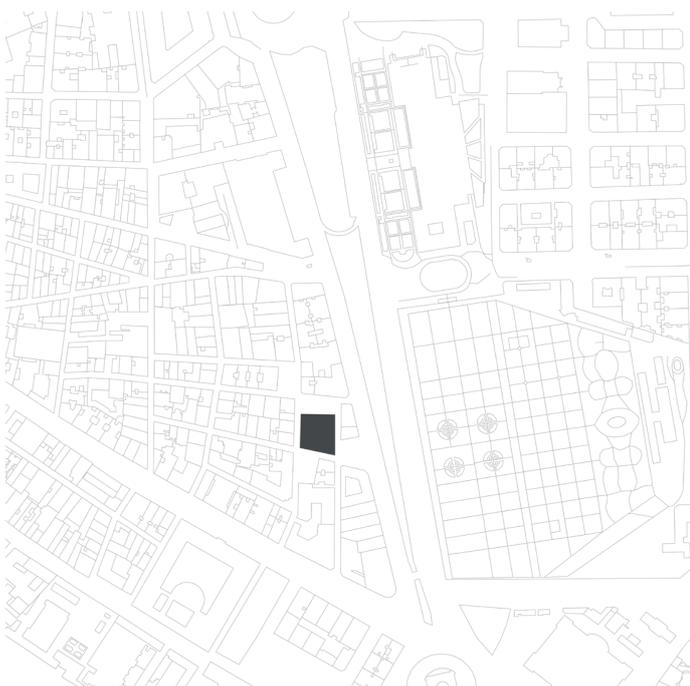
## CAIXA FORUM MADRID

Le Caixa Forum de Madrid était auparavant la Central Eléctrica del Mediodía, conçu en 1899 et fut opérationnel en 1900, réalisée par l'architecte Jesús Carrasco y Encina et l'ingénieur José María Hernández, elle devait fournir de l'énergie à tout le secteur sud de la vieille ville. La central d'un peu moins de 2000 m<sup>2</sup> contenait le bâtiment principal et un patio donnant sur la rue Gobernador. Et une station service occupait à l'époque la place entre le Paseo del Prado et l'actuel Caixa forum. Elle est l'un des rares exemples d'architecture du début de l'ère industrielle qui subsiste dans la vieille ville.

Aujourd'hui situé en plein cœur de Madrid, et plus précisément au sud ouest du centre ancien de la capitale, Le CaixaForum-Madrid se dresse sur un site avantageux face au Jardin Botanique ainsi qu'au parc du Retiro, mais également sur un axe culturel important avec la présence du musée Paseo del Prado juste en face et du Musée de la Reina Sofia un peu plus bas.

L'agence Herzog & de Meuron, une référence en architecture contemporaine, a été fondée en 1978 par les architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron, tous deux nés à Bâle en 1950 et diplômés de l'École Polytechnique de Zurich en 1975. Outre les deux architectes dont elle tire son nom, l'agence est aujourd'hui une réalité internationale qui compte dans son équipe 5 associés principaux, 40 associés et plus de 400 collaborateurs pour des activités de construction de toutes sortes allant de l'Europe aux Amériques et à l'Asie.

Bien que beaucoup de leurs œuvres soient célèbres et facilement identifiables pour leur impact sur le design urbain, telles que les stades et les musées, l'agence conçoit et construit encore de petites résidences privées, des usines et des bureaux, comme c'était le cas dans les premiers projets.



CAIXA FORUM MADRID



## 530 LOGEMENTS BORDEAUX

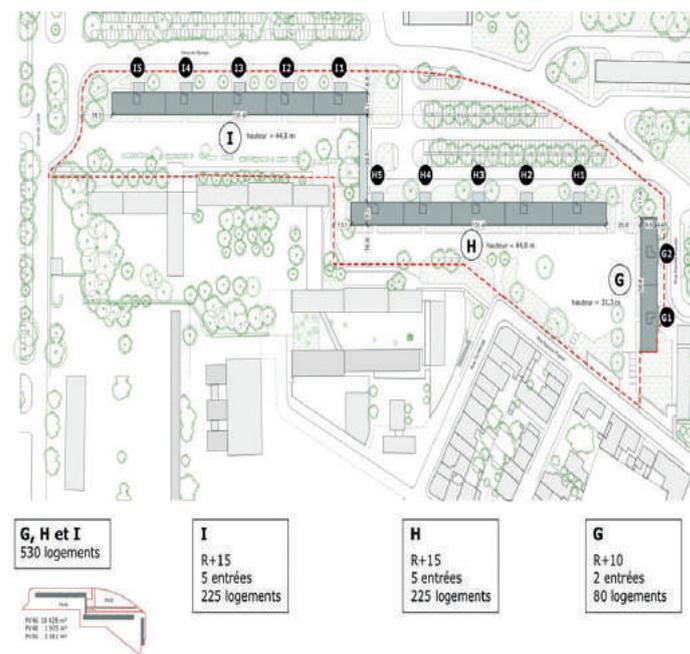
Le projet concerne la transformation de 3 immeubles de logements sociaux occupés, première phase d'un programme de rénovation de la Cité du Grand Parc à Bordeaux. Construite au début des années 1960 cette cité urbaine compte plus de 4000 logements. Les trois immeubles G, H et I de 10 et 15 niveaux regroupent 530 logements, ils offrent la capacité à se transformer et à offrir de très beaux logements dont les qualités et le confort seront re-définis à long terme.

L'ajout de jardins d'hiver et de balcons en extension offre à chaque logement le bénéfice de plus de lumière, plus de fluidité de confort et de vue. Depuis l'intérieur la vue sur Bordeaux est panoramique et unique, compte tenu du profil général très bas de la ville. C'est une situation d'habiter exceptionnelle.

Alors que les projets d'immeubles de grande hauteur pour des résidences de haut standing sont définis comme des modèles d'un habitat futur urbain responsable, vertueux écologiquement, les immeubles G,H,I du Grand Parc offrent l'opportunité d'atteindre ces qualités tout de suite, de façon généreuse, économique et durable.

L'économie générale du projet s'appuie sur ce choix de conserver au maximum le bâtiment existant sans y effectuer de travaux lourds portant sur la structure, les escaliers, les planchers. Cette démarche sur l'économie permet de concentrer l'effort sur des extensions généreuses que nous pensons être la clé pour revaloriser significativement et durablement la qualité et la dimension des logements.

Des travaux intérieurs d'amélioration, un réaménagement conséquent des salles de bains sont aussi réalisés. Les jardins en pieds d'immeubles sont revalorisés, leurs accès et leur usage sont facilités. Le projet traite également la qualité générale des enveloppes, la reconfiguration des circulations verticales et des halls d'entrée.



530 LOGEMENTS BORDEAUX

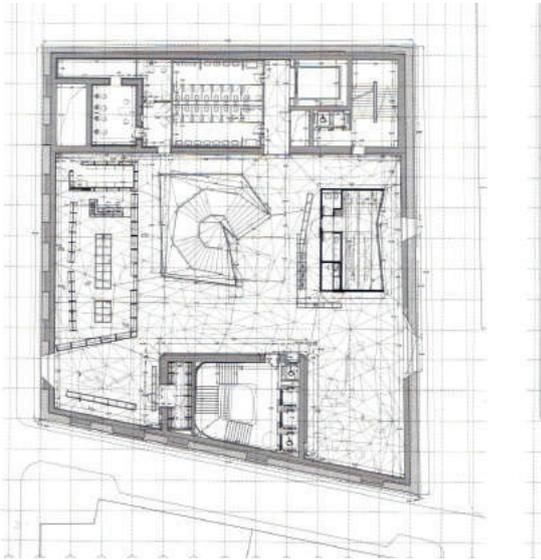




CENTRALE ÉLECTRIQUE 1980



CAIXA FORUM MADRID 2010



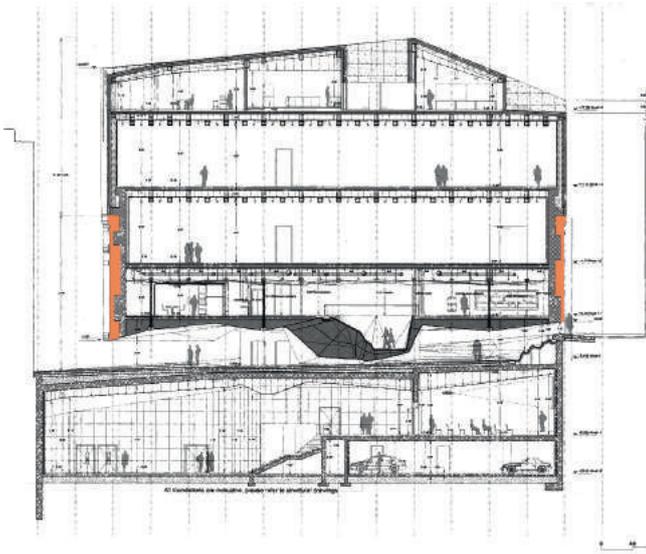
PLAN RDC

1/1 - 0

15m



SOUS FACE DU CAIXA FORUM



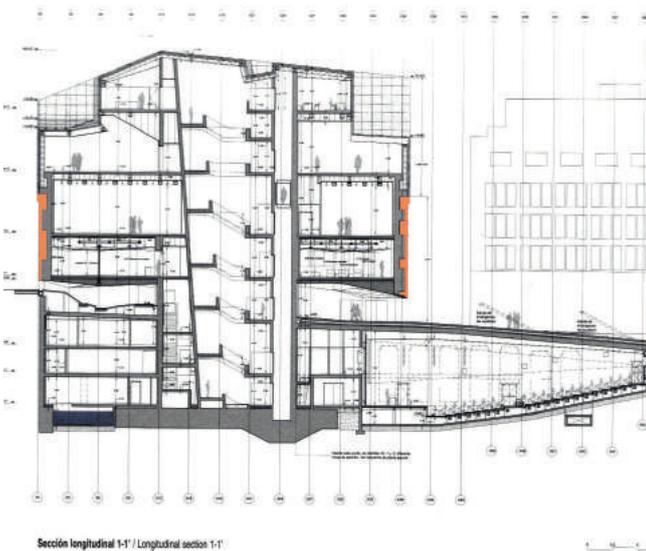
COUPE BB'

0

15m



OUVERTURE EN FAÇADE



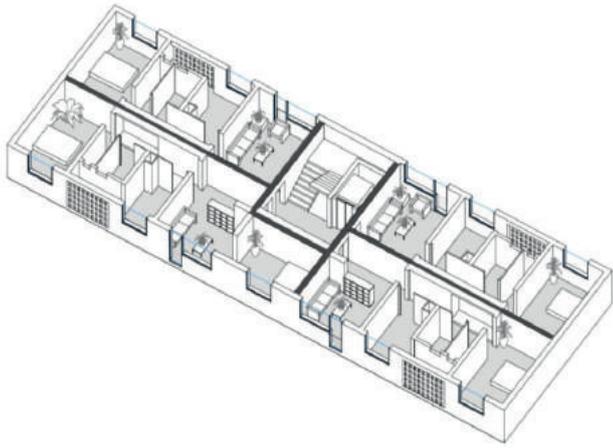
COUPE CC'

0

15m



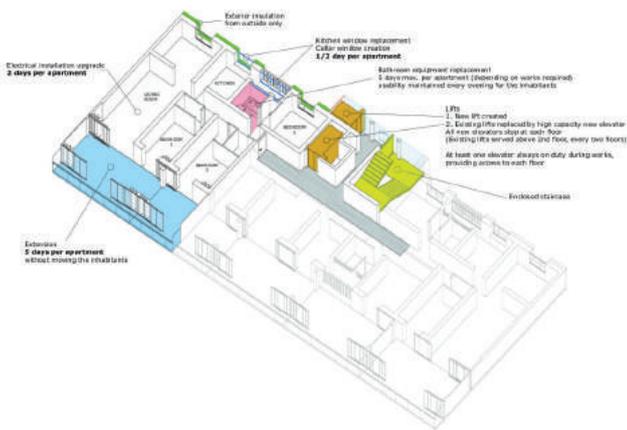
JONCTION BRIQUE - ACIER CORTEN



AXONOMÉTRIE LOGEMENTS



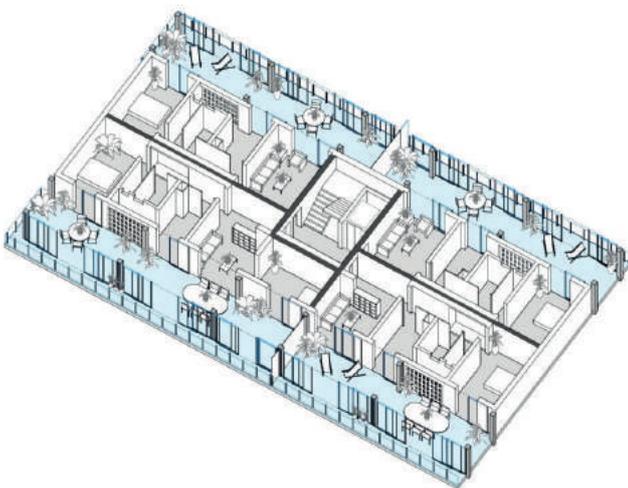
CHANTIER EN COUR



PROGRAMME



IMAGE DU CONCOURS



SALONS D'HIVER



SALON D'HIVER

# INTENTIONS DE PROJETS

## CAIXA FORUM MADRID

Le CaixaForum est conçu comme un aimant urbain attirant non seulement les amateurs d'art, mais tous les madrilènes et de l'extérieur. L'attraction n'est pas seulement le programme culturel de CaixaForum, mais aussi le bâtiment lui-même, dans la mesure où sa masse lourde, se détache du sol au mépris apparent des lois de la gravité et, dans un sens réel, attire les visiteurs à l'intérieur.

Le seul matériau de l'ancienne centrale qui a pu être utilisé était la coque en brique classée. Au début, afin de concevoir et d'insérer les nouveaux composants architecturaux du CaixaForum, ils ont procédé à une opération chirurgicale visant à séparer et enlever la base et les parties du bâtiment qui n'étaient plus nécessaires. L'enlèvement du soubassement du bâtiment a laissé une place couverte sous la coque en brique, qui semble maintenant flotter au-dessus du niveau de la rue. Cet espace abrité sert d'entrée principale et offre un espace supplémentaire aux visiteurs qui souhaitent passer du temps ou se rencontrer à l'extérieur.

### Une construction en dessous et une construction hors sol

La séparation de la structure du niveau du sol crée deux mondes: l'un en dessous et l'autre au-dessus du sol. Le "monde souterrain" enfoui sous la place topographiquement paysagée offre un espace pour un théâtre / auditorium, des salles de service et plusieurs places de parking. Le bâtiment à plusieurs étages au-dessus du sol abrite le hall d'entrée et les galeries, un restaurant et des bureaux administratifs. Il y a un contraste entre le caractère flexible et loft des espaces d'exposition et la complexité spatiale du dernier étage avec son restaurant / bar et les bureaux. L'aspect sculptural surprenant de la silhouette du CaixaForum n'est pas une simple fantaisie architecturale, mais reflète le paysage des toits des bâtiments environnants.

## 530 LOGEMENTS BORDEAUX

Le projet concerne la transformation de 3 immeubles de logements sociaux occupés, première phase d'un programme de rénovation de la Cité du Grand Parc à Bordeaux. Construite au début des années 1960 cette cité urbaine compte plus de 4000 logements. Les trois immeubles G, H et I de 10 et 15 niveaux regroupent 530 logements, ils offrent la capacité à se transformer et à offrir de très beaux logements dont les qualités et le confort seront re-définis à long terme.

L'ajout de jardins d'hiver et de balcons en extension offre à chaque logement le bénéfice de plus de lumière, plus de fluidité de confort et de vue. Depuis l'intérieur la vue sur Bordeaux est panoramique et unique, compte tenu du profil général très bas de la ville. C'est une situation d'habiter exceptionnelle.

Alors que les projets d'immeubles de grande hauteur pour des résidences de haut standing sont définis comme des modèles d'un habitat futur urbain responsable, vertueux écologiquement, les immeubles G,H,I du Grand Parc offrent l'opportunité d'atteindre ces qualités tout de suite, de façon généreuse, économique et durable.

L'économie générale du projet s'appuie sur ce choix de conserver au maximum le bâtiment existant sans y effectuer de travaux lourds portant sur la structure, les escaliers, les planchers. Cette démarche sur l'économie permet de concentrer l'effort sur des extensions généreuses que nous pensons être la clé pour revaloriser significativement et durablement la qualité et la dimension des logements. Ces extensions agrandissent l'espace d'usage et d'évolution du logement et offrent la possibilité, comme dans une maison, de vivre à l'extérieur tout en étant chez soi. Les appartements ainsi prolongés par des larges jardins d'hiver et des balcons offrent des espaces extérieurs (hors SHON) agréables et suffisamment généreux pour être réellement utilisables : 3,80 m sur les façades sud, pour H, I et les deux façades de G.

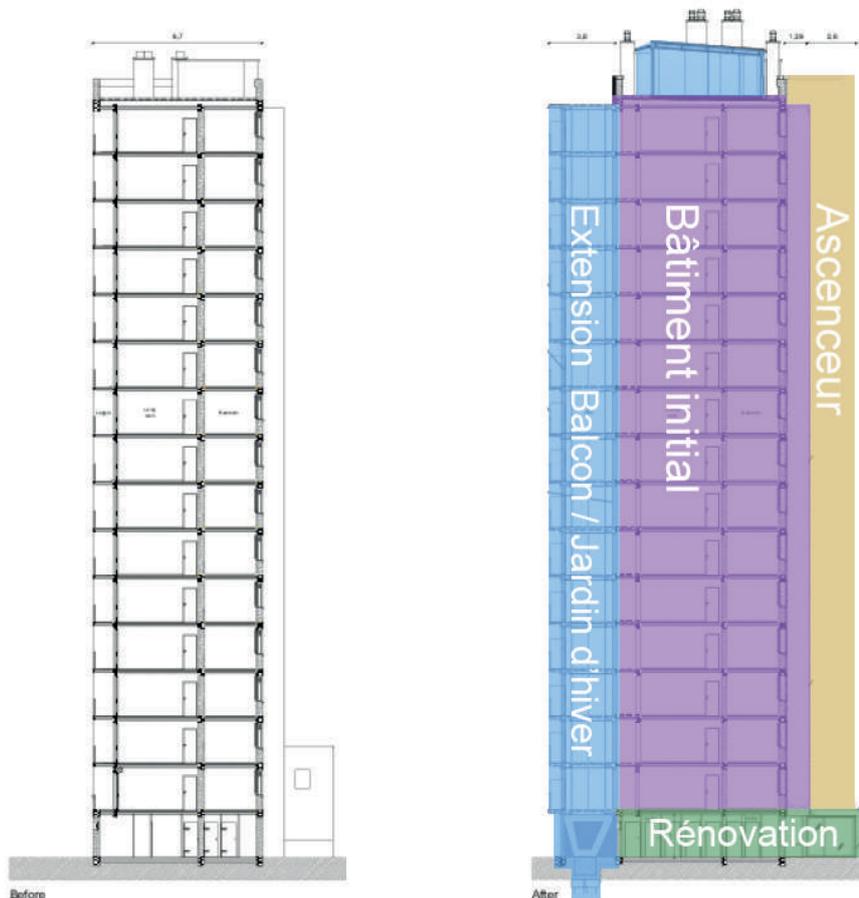
Des travaux intérieurs d'amélioration, un réaménagement conséquent des salles de bains sont aussi réalisés. Les jardins en pied d'immeubles sont revalorisés, leurs accès et leur usage sont facilités. Le projet traite également la qualité générale des enveloppes, la reconfiguration des circulations verticales et des halls d'entrée.

A travers ce projet, le logement «social», patrimoine immobilier souvent décrié, montre l'exemple de transformation pertinente et économe, qui produit, à partir d'existants jugés a priori sans qualités et perçus négativement, des logements généreux, confortables, performants énergétiquement, qui renouvellent les typologies et les conditions d'habiter, de confort et de plaisir, et tirent vers le haut l'habitat urbain d'aujourd'hui.



PROGRAMME CAIXA FORUM MADRID

0 6m



PROGRAMME 530 LOGEMENTS BORDEAUX

0 7.5m

# L'ENVELOPPE DANS LA RÉHABILITATION

Ces deux opérations très singulières se rapprochent autour de la thématique de l'enveloppe. Nous aborderons dans cette analyse, une confrontation des deux projets autour de la question de l'enveloppe. Dans un premier temps, le symbolisme de l'enveloppe, l'image qu'elle projette, et son rapport au volume urbain. Puis un questionnement de la conservation structurelle de l'enveloppe existante des bâtiments. Et pour finir, le rapport aux ouvertures des façades.

## A/LE SYMBOLISME : IMAGE DE L'ENVELOPPE, CONSERVATION DU VOLUME URBAIN

Ces deux projets sont caractérisés par le travail de la façade qu'ils viennent traiter différemment. Ces actions permettent de conserver le volume urbain tout en conservant l'image qu'ils laissaient percevoir. L'un comme l'autre, par une opération singulière, sur un volume conséquent dans le rapport du site bâti, le CaixaForum et les 530L, apportent à chacun une nouvelle enveloppe dans le respect de la volumétrie et de du contexte aux bâtiments existants.

Lors de l'intervention du projet de la Caixaforum, le bâtiment de la centrale électrique del mediodia était l'un des derniers vestiges emblématiques de la période industrielle de la ville. Une des volontés premières était donc de conserver cette image, comme symbole patrimonial au cœur de Madrid. Son caractère est encore aujourd'hui tenu par le volume maintenu par les façades qui nous renvoi à son époque d'origine. Les architectes ont choisi de conserver les limites que procurent les façades d'origine, tout en libérant le plan de l'espace de la place. Ainsi le volume de l'enveloppe, anciennement structurelle pour la centrale électrique, est utilisé tel un "bardage" pour conserver son volume et son aspect «patrimonial». Ses rapports de liaison au contexte bâti est donc conservé, par un équilibre tenu par les proportions du bâtiment existant. Par cette action, Herzog et Demeuron veulent nous montrer ici, que ce n'est pas le dessin de la façade qui qualifie le bâtiment de patrimoine, mais plus particulièrement, son volume et ses rapports. L'enveloppe dans son ensemble devient un symbole du projet et de la ville.

A.Lacaton et J.P.Vassal traitent différemment le projet des 530 Logements à bordeaux, mais dans son intention, arrive au même résultat. Ils apportent ici, un rajout de façade, autonome structurellement, mais inspiré de la façade et des espaces du bâtiment existant. Cette extension vient en prolongement de l'enveloppe existante. De dimensions conséquentes, cet élément ne vient pas rompre et dénaturer le rapport du volume de l'immeuble existant avec son cadre avoisinant. Un rapport est maintenu par l'échelle du site, par la volumétrie de l'existant, et l'action projetée par les architectes. Tout comme le CaixaForum, les 530L conservent le volume urbain et l'image que dégage l'enveloppe apportée par l'opération. Dans une certaine humilité, cette nouvelle enveloppe conserve également la symbolique portée par le bâtiment d'origine.

La symbolique maintenue et produite par ces enveloppes est ici, mise en place par un traitement de la conservation structurelle, très singulière dans les deux projets. Néanmoins ce rapport à cette image et au volume urbain reste identique dans les deux projets.

## B/CONSERVATION STRUCTURELLE ? LE TRAVAIL DES ENVELOPPES AU CŒUR DES ENJEUX DU PROJET

La réhabilitation réalisée pour la Caixaforum Madrid est une prouesse technique. Afin de conserver le symbolisme du volume en brique de l'ancienne usine tout en gardant une grande liberté de dessin dans le projet, la façade en brique perd son rôle porteur et devient le revêtement d'une structure en béton.

Lors du chantier, l'usine est totalement évidée. Elle perd son soubassement en pierre, ses planchers en bois et sa toiture, pour seulement conserver ses façades. Le sol est creusé pour accueillir l'amphithéâtre pendant que les murs en briques sont maintenus –presque en lévitation- par des étais. La structure porteuse en voile béton est alors réalisée et la brique est utilisée en tant que coffrage perdu. Dans le même temps, l'ancien volume urbain est surélevé avec une charpente métallique recouverte d'un bardage en acier Corten perforé. Trois blocs béton verticaux assurent les descentes de charges du bâtiment.

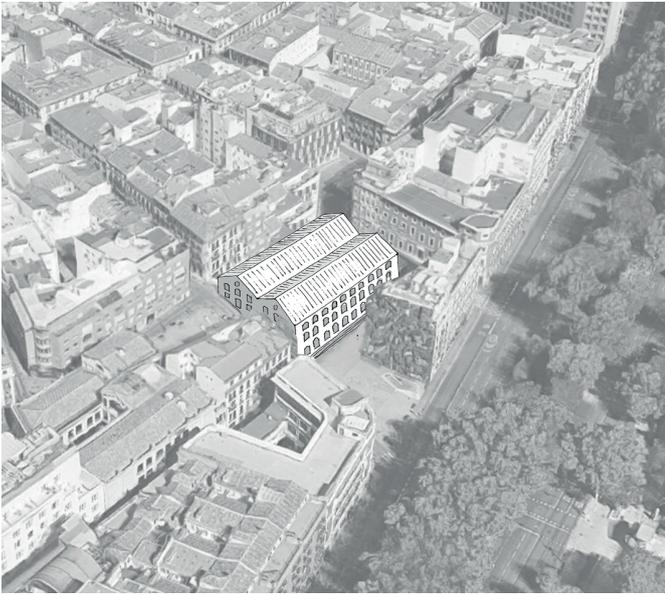
Les architectes Lacaton et Vassal abordent leur projet d'une toute autre manière. Dans un objectif de renouveler l'image du grand ensemble tout en améliorant le confort de vie de ses usagers, une extension autoportante en poteaux poutres béton préfabriqué vient se positionner contre une façade du bâtiment.

L'ancienne façade porteuse en béton est perforée pour accueillir de grandes ouvertures sur le nouvel espace réalisé, cependant sa structure originelle n'est pas affaiblie. L'extension, le nouveau volume extérieur, repose sur des fondations en pieux et des poteaux en V au rez-de-chaussée. Cette nouvelle structure est désolidarisée de la structure existante, des connexions par barres métalliques relient l'ancien du nouveau.

La préfabrication des éléments hors-site permet une rapidité de réalisation : 44 jours pour les 80 logements du premier bâtiment. Cette rapidité était un enjeu majeur du projet puisque les habitants restent dans leur logement pour toute la durée des travaux.

Ici se dresse un parallèle intéressant et nous pouvons comparer les briques de la Caixa Forum à l'extension poteau poutre béton des 530 logements. Leurs points communs : ils sont tous deux les représentants de l'enveloppe, de l'image du projet. Leurs différences : La brique n'est plus porteuse et faisait partie de l'ancienne usine, la structure poteau poutre béton est quant à elle porteuse et est une extension dessinée de toute pièce pour la réhabilitation.

A/LE SYMBOLISME : IMAGE DE L'ENVELOPPE, CONSERVATION DU VOLUME URBAIN



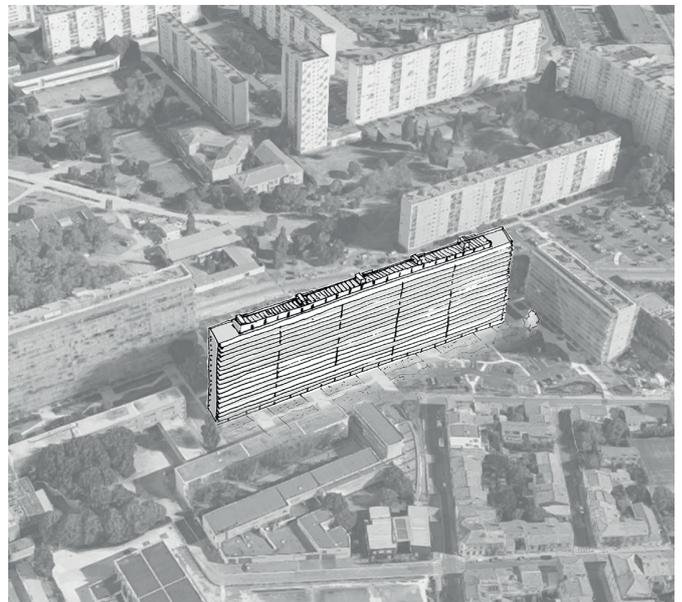
CENTRALE ÉCLECTIQUE - MADRID - 1989



530 LOGEMENTS - BORDEAUX - 1980

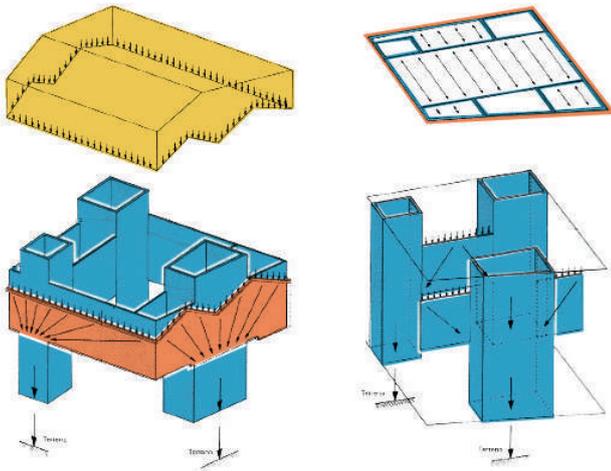


CAIXA FORUM - MADRID - 2008



530 LOGEMENTS - BORDEAUX - 2016

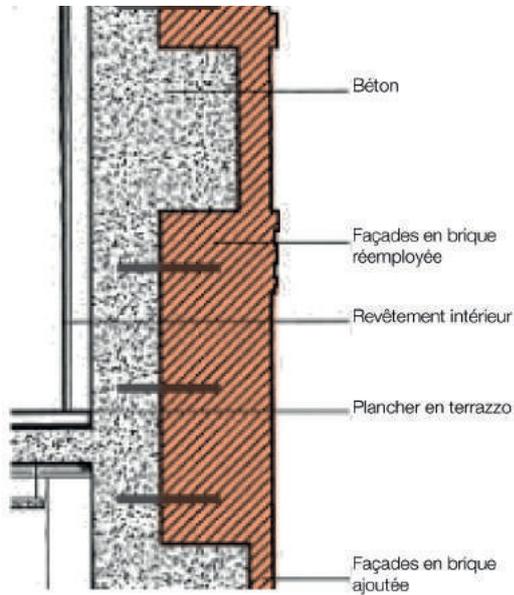
B/CONSERVATION STRUCTURELLE ? LE TRAVAIL DES ENVELOPPES AU CŒUR DES ENJEUX DU PROJET



AXONOMÉTRIE \_ MUR EN BRIQUES, STRUCTURE BÉTON ET CHARPENTE MÉTALLIQUE



L'USINE DANS UN SEMBLANT DE LÉVITATION



COFFRAGE PERDU EN BRIQUE



STRUCTURE POTEAU POUTRE DE L'EXTENSION

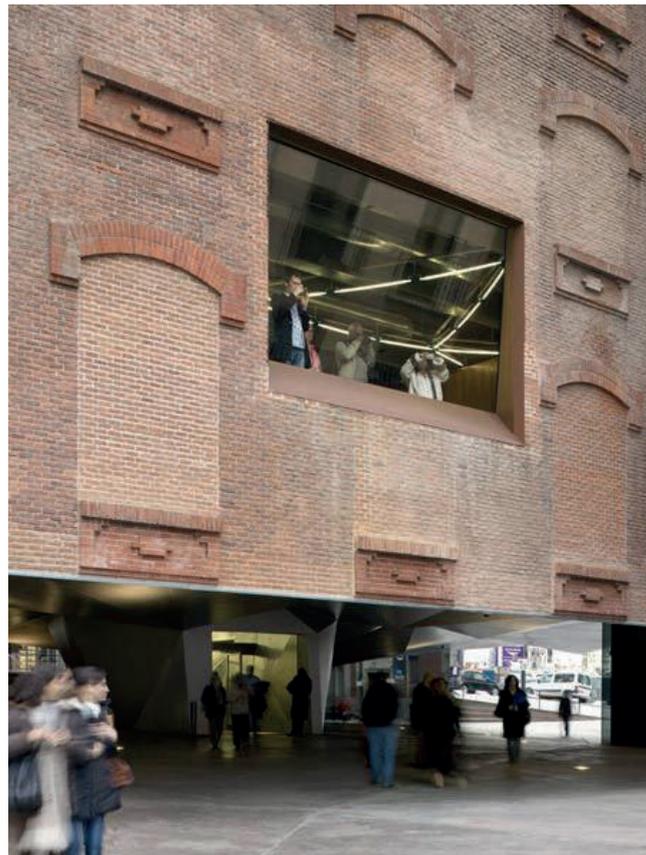


ÉLÉMENTS PRÉFABRIQUÉS POUR UNE RAPIDITÉ DE CONSTRUCTION

## C/LE TRAITEMENT DES OUVERTURES

Herzog et De Meuron conservent le volume initial du bâtiment existant, cependant les ouvertures sont ré-agencées. Le changement de fonction du bâtiment change l'enveloppe. Les ouvertures répétées systématiquement de l'usine électrique permettaient un éclairage naturel équivalent dans tout le bâti mais a été rebouché pour éviter le squat de l'usine durant l'abandon du bâti. Herzog et Demeuron créent un espace d'exposition dans lequel l'éclairage artificiel est préféré pour la conservation des œuvres. Les ouvertures ne sont plus des éclairages mais des vues sur l'extérieur. Les fenêtres sont bouchées en brique. La trame créée par les jambages des anciennes fenêtres rebouchées est également interprétée dans le dessin de toiture (schéma), on remarque légèrement cette trame à travers les plaques d'acier corten perforées.

L'intervention de Lacaton Vassal sur les immeubles de logements sociaux à Bordeaux débute par le rajout en façade d'une structure en béton préfabriquée de 3 mètres d'épaisseur. Cette action modifie l'aspect original de la façade qui s'ouvre intégralement sur l'extérieur de plus les logements gagnent environ 30m<sup>2</sup> de superficie. L'ancienne enveloppe devient une cloison entre le bâti et l'extension. Les ouvertures sont agrandies pour créer des passages vers l'extension qui est totalement transparente pour laisser entrer la lumière dans le bâti existant malgré l'ajout de plancher béton. L'enveloppe s'épaissit et devient habitable. Les planchers protègent l'extension de la surchauffe l'été et garde un éclairage constant en hiver.



ABSENCE DE LINTEAU VISIBLE

### C.1/LA TRAHISON DES IMAGES DE LA CAIXA FORUM

H&D réalisent un très beau geste plastique et architectural sur le traitement des façades en briques, nous souhaitons le mettre en avant.

Sur la façade Est sont percées deux grandes ouvertures rectangulaires vitrées semblant flotter sur la grande superficie de brique. Dispositionnées en rupture totale avec l'ancienne trame, ces ouvertures servent les besoins intérieurs ponctuels en lumière. Pourquoi semblent-elles tant détachées de la façade en brique ? La façade en brique n'est plus porteuse et les architectes en jouent.

L'ancienne usine est construite sur un principe de brique porteuse. Les briques constituent les linteaux des ouvertures. La brique, petit élément de maçonnerie, assure les grandes portées via la forme des arcs pour soutenir les descentes de charge. Un linteau droit (tel une poutre en bois) n'est pas possible avec la brique seule, sinon il s'effondrerait. Les anciennes ouvertures de l'usine sont donc dessinées avec des linteaux arqués.

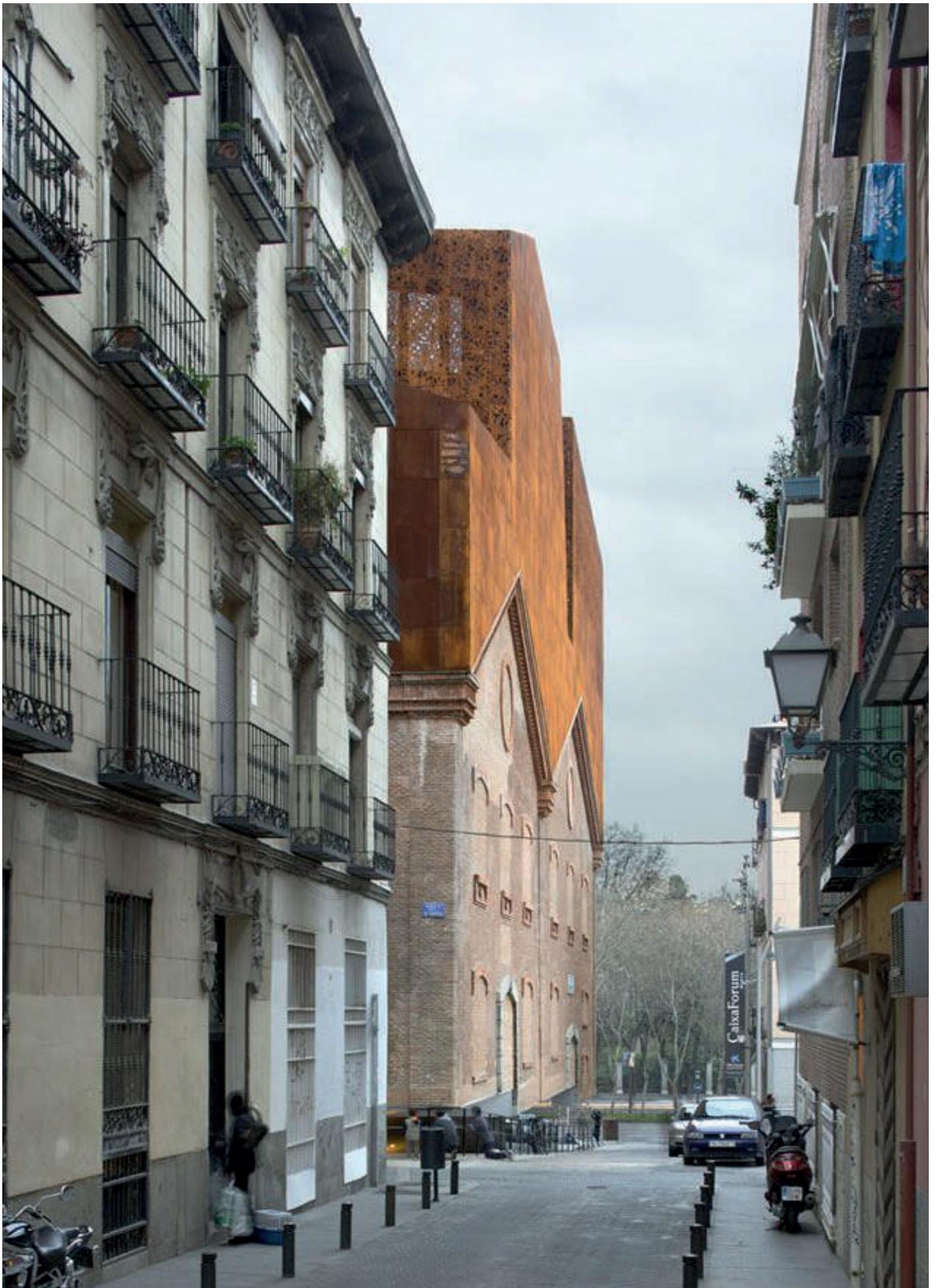
Que voyons-nous pour les nouvelles ouvertures du centre culturel ? Pas de linteau, un appareillage des briques tel un mur porteur qui ne comprend pas d'ouverture ! Magie ? Mensonge ? Trahison des images ! En effet la brique porteuse est devenue parement. Une poutre métallique et un linteau béton sont insérés dans le voile béton porteur à l'arrière de la brique. L'effet plastique est réussi et les architectes semblent se jouer des lois de la gravité grâce à un subterfuge ingénieux.



POUTRE MÉTALLIQUE ET LINTEAU BÉTON EN ARRIÈRE PLAN



530 LOGEMENTS BORDEAUX



CAIXA FORUM MADRID

# CONCLUSION

---

La confrontation de ces deux exemples nous permet de comprendre deux relations au Projet architectural radicalement différent. La comparaison quant à elle, est rendue possible grâce à un grand point commun partagé : le travail de l'enveloppe.

Les choix de conservation, la structure et le traitement des ouvertures nous indiquent les intentions de projet. La Caixa Forum utilise l'ancien, la brique, comme dimension esthétique et symbolique pour le nouveau centre culturel. Les 530 logements de Bordeaux quant à eux, recouvrent l'ancien par une nouvelle enveloppe afin de correspondre aux besoins et demandes d'aujourd'hui dans une idée de minimum d'action et d'éviter ainsi une démolition.

Une gestion différente de l'enveloppe nous présente deux pratiques du façadisme. La Caixa Forum conserve les traces d'un volume urbain et surtout les façades mêmes du bâtiment historique à préserver. Les 530L ne présentent pas grand intérêt pour la préservation du matériau. Ils privilégient une préservation du volume urbain -l'extension représentant un impacte minime- en phase avec le classement récent de ces grands ensembles bordelais au patrimoine matériel mondial de l'UNESCO.

Face à cette analyse nous nous demandons quel mot apposer pour chaque action face au patrimoine. Réhabiliter. Réutiliser. Réhabiter. Préserver. Réemployer. Restaurer. Rénover. Conserver. Entretien. Consolider. Reconstruire. Muséifier. Retour à un état antérieur... La liste peut être longue et plus qu'un choix de mot, cela révèle une réelle intention dans le traitement du patrimoine.

Nous proposons les nominations suivantes. La CaixaForrum RÉUTILISE les façades en brique de l'usine. Elle ne restaure pas, l'usine est en grande partie détruite. Elle ne muséifie pas, les façades sont amplement modifiées pour servir le projet. Le centre culturel préserve des traces historiques et change totalement la fonction du bâtiment. Les 530L RÉHABILITENT l'ancien grand ensemble. La fonction initiale est inchangée et améliorée.



CAIXA FORUM - MADRID - HERZOG ET DE MEURON



530 LOGEMENTS - BORDEAUX - LACATON ET VASSAL



Justine COURCOUX . Solène DONARD . Audrey KERVEILLANT . Léa POUSSE

# NEUES MUSEUM

David CHIPPERFIELD

Berlin, Allemagne

1993 - 2009

# INTRODUCTION

Dans le cadre de l'enseignement optionnel intitulé "Ré-Utiliser // Ré-Habiller // Ré-Habiter", il nous a été demandé d'analyser un projet d'intervention sur l'existant. Notre choix s'est porté sur le travail réalisé par l'agence de David Chipperfield au Neues Museum, un travail aussi riche que dense qui s'est développé sur douze années. Après s'être intéressés au contexte et à l'histoire du Neues Museum, nous étudierons plus précisément les choix et positionnements adoptés par David Chipperfield et son équipe tout au long du processus de conception et de réalisation de leur(s) intervention(s).

## A/LE MUSÉE ET SON CONTEXTE

Le Neues Museum se trouve dans une situation urbaine singulière puisqu'il est implanté au cœur de la ville de Berlin, sur une île du fleuve Spree, connue sous le nom de l'île aux Musées. L'île, classée au Patrimoine mondial par l'UNESCO depuis 1999, abrite en effet cinq musées nationaux, auxquels s'ajoute la Cathédrale de Berlin. La construction du Neues Museum («Nouveau Musée») débute en 1841; il est le deuxième musée de l'île après l'Altes Museum («Ancien Musée») édifié en 1828. Le commanditaire du Neues Museum est le Roi Friedrich Wilhelm de Prusse, qui confie son projet d'un «sanctuaire pour les Arts et les Sciences» à Friedrich August Stüler.

L'architecte du Roi conçoit quelques années plus tard l'Alte National Galerie, inauguré en 1876. Stüler réunit le Neues Museum et l'Alte National Galerie à l'intérieur d'une enceinte close par une colonnade, et oriente leur entrée principale sur un jardin commun. En 1904, l'île aux Musées accueille le Bode Museum, puis le Pergamon Museum en 1930, conçus sans connexion avec les trois musées qui les précèdent.

Lorsqu'en 1997 David Chipperfield remporte le Concours pour la Reconstruction du Neues Museum, il se voit également confier le dessin d'un nouveau plan masse pour l'île aux Musées, qui souhaite pouvoir accueillir dans les années à venir quatre à cinq millions de visiteurs par an. Initialement, la Direction de l'île aux Musées souhaitait la réhabilitation du Neues Museum en tant que bâtiment d'entrée du complexe muséal. Il devait ainsi organiser les flux de visiteurs et regrouper différents éléments de programme pour leur accueil : un restaurant, un café, une boutique, un auditorium et des espaces dédiés aux expositions temporaires. Dans la réponse qu'elle présente à l'occasion du concours de 1997, l'équipe de David Chipperfield s'est opposée à cette programmation, incompatible avec leur parti pris de restituer l'enveloppe, la structure et la fonction d'origine du musée.

Pour répondre à la commande de l'île aux Musées tout en préservant l'intégrité physique du Neues Museum, il est proposé de connecter les différents bâtiments du complexe muséal par leurs souterrains, et d'y concevoir une «promenade» parcourant les diverses collections archéologiques qu'ils abritent. Le Neues Museum se voit ainsi relié au Nord au Pergamon Museum, et au Sud à l'Altes Museum. David Chipperfield et son équipe réinvestissent également l'espace public pour articuler les cinq musées entre eux, et proposent dans ce sens de restituer dans son entièreté la colonnade de Stüler. Enfin, un nouveau bâtiment, la James Simon Galerie, est projeté parallèlement à la façade Ouest du Neues Museum pour assumer la fonction de bâtiment d'entrée du complexe muséal. La James Simon Galerie abrite aujourd'hui les éléments de programme évincés du Neues Museum, tout en le connectant en surface au Pergamon Museum.

Ainsi débarrassés des contraintes programmatiques de la commande initiale, David Chipperfield et son équipe ont pu pleinement déployer leur



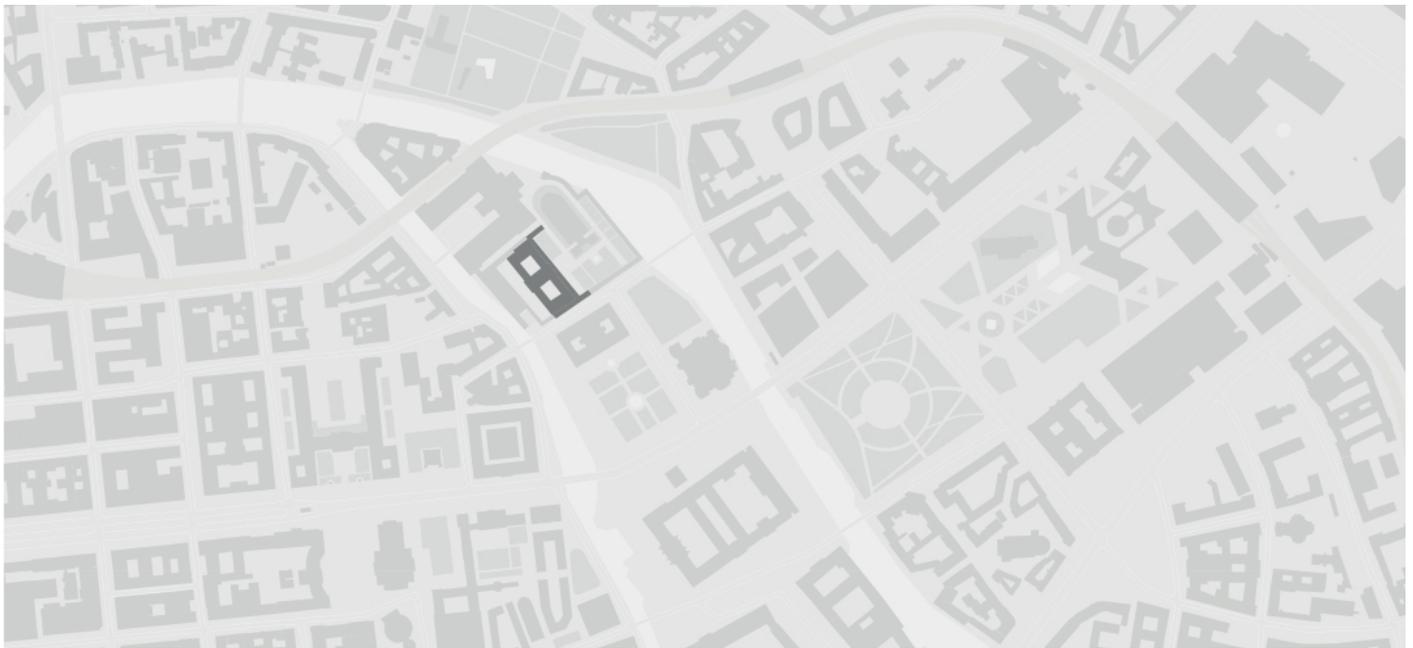
AILE OUEST AUJOURD'HUI



AILE OUEST AVANT INTERVENTION



NEUES MUSEUM AVANT INTERVENTION



PLAN MASSE, DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS



- LE PERGAMON MUSEUM  
1930
- LA PROMENADE ARCHÉOLOGIQUE
- LA JAMES SIMON GALERIE  
2019
- LE ALTE NATIONAL GALERIE  
1876
- LE BERLINER DOM, CATHÉDRALE  
DE BERLIN  
1905
- LE BODE MUSEUM  
1904
- LE NEUES MUSEUM  
1841
- L'ALTES MUSEUM  
1828



VUE AÉRIENNE DU PLAN URBAIN DE L'ÎLE AUX MUSÉES

## B/LE MUSÉE ET SON HISTOIRE

Initialement, le musée tel que conçu par Stüler se développe sur un rez-de-chaussée et trois niveaux, et s'organise autour de deux cours : la cour égyptienne au Sud, et la cour grecque au Nord. Les deux cours sont séparées par un volume central qui abrite la circulation verticale du musée, desservant les différentes salles d'exposition et les espaces techniques situés dans les étages. L'accès principal du musée se situe au rez-de-chaussée de la façade est de ce volume.

Suite aux bombardements de 1943 puis de 1945, le Neues Museum est en grande partie ravagé. Le dôme situé à son angle Sud-Est, l'escalier monumental du hall central ainsi que l'aile Ouest ont été détruits, laissant le bâtiment à l'état de ruine. Sa structure est sommairement étayée et des toitures provisoires sont mises en place pour couvrir les parties du musée converties en ateliers de restauration et en réserves pour les musées voisins. Pendant de nombreuses années, le Neues Museum est ainsi exposé aux intempéries, et la Nature y reprend progressivement ses droits. Il est laissé à l'abandon jusqu'en 1997, date à laquelle David Chipperfield remporte le Concours pour la Reconstruction du Neues Museum avec Julian Harrap, architecte anglais spécialiste de la rénovation et de la restauration de monuments historiques, et de la création contemporaine en contexte patrimonial.

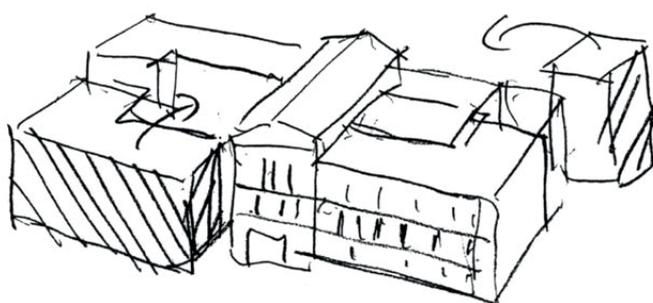
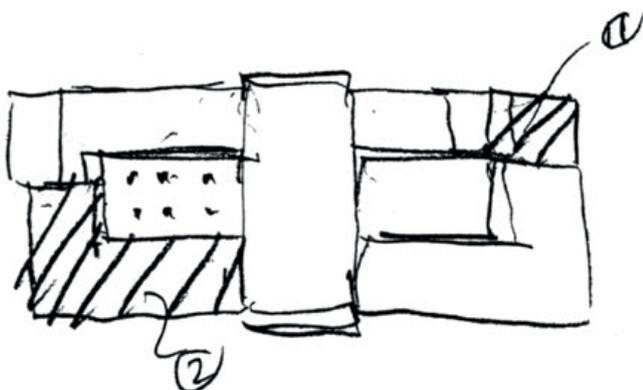
Le projet présenté par le duo d'architectes propose de reconstruire les parties détruites du Neues Museum, et de réhabiliter celles intactes mais endommagées, et ainsi de venir restituer le musée dans sa volumétrie d'origine. Les volumes reconstruits s'inscrivent ainsi dans la continuité de l'existant, et adoptent pour la partition et la distribution de leurs espaces les plans tels que conçus par Stüler dans les années 1840. Au rez-de-chaussée se situent le vestibule d'entrée du musée, un espace d'accueil, une boutique, une cafétéria, l'accès du personnel, quelques locaux techniques et les premières salles d'exposition. Les nouveaux espaces créés en sous-sol ainsi que les premier et deuxième étages sont exclusivement dédiés à la présentation des collections, tandis que le troisième étage est réservé au personnel du musée. Le Neues Museum se voit ainsi restituer sa fonction muséale, et accueille les

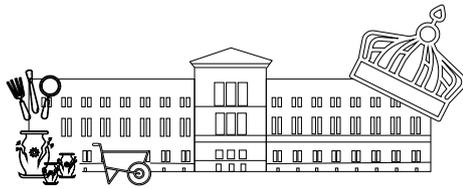
collections d'Antiquités Égyptiennes et de Papyrus et celles du Musée de la Préhistoire et de la Protohistoire.

Les travaux de réhabilitation/reconstruction du Neues Museum débutent en 2003, après six années d'études et de relevés de l'existant. La structure du musée et ses ornements ont été grandement fragilisés et dégradés. Au fil du temps, les Berlinoises se sont attachés à l'espace physique produit par les bombardements et les quelques cinquante années de ruine qui ont suivi. Le Neues Museum représente à leurs yeux un lieu de mémoire, un lieu reflétant un pan important même si douloureux de leur Histoire, qu'il aurait été invraisemblable pour eux de dissiper. Le travail de David Chipperfield et de son équipe s'est très probablement nourri de cette dimension symbolique, pour proposer une intervention respectueuse des stigmates de son passée; ce qui a été altéré n'a ni été caché, ni été détruit. David Chipperfield explique avoir considéré de son devoir de préserver les différentes strates de l'Histoire du musée, et de considérer les dégradations causées par les bombardements et les années de ruine et sa propre intervention comme deux de ces strates.

Suivant les principes édités par la Charte de Venise, cadre défini à l'échelle internationale pour la conservation et la restauration des monuments et sites historiques, les différents espaces du musée ont été réhabilités de sorte à ce que l'intervention projetée n'interfère pas avec l'existant ; le nouveau ne doit pas copier ce qui a été détruit pour pouvoir se distinguer de ce qui subsiste. Pour que l'existant et le nouveau dialoguent sans jeu de domination, David Chipperfield explique qu'il convient de «suivre la forme mais pas le détail» des éléments à restituer, et de mettre en œuvre des matérialités et des systèmes constructifs propres à la neutralité. Les différents espaces du Neues Museum ont ainsi été restaurés, restitués et/ou reconstruits dans le respect de leurs spécificités, chacun ayant ainsi conduit à la conception d'une intervention qui lui soit propre.

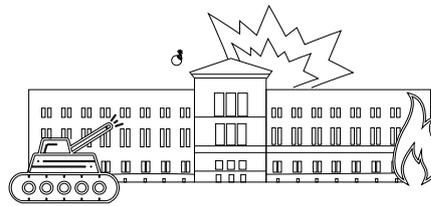
En 2009, douze ans après que le concours pour sa reconstruction ait été remporté par David Chipperfield et Julian Harrap, le Neues Museum ouvre ses portes.





1841

Début de la construction du Neues Museum par l'architecte August Stüler.



1943/1945

Le musée est endommagé et en partie détruit par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale.

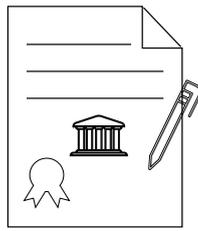
1855

Le musée ouvre au public.



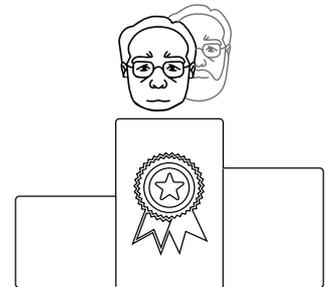
1945/1997

La nature reprend ses droits bien que quelques travaux d'urgence soient effectués (toiture).



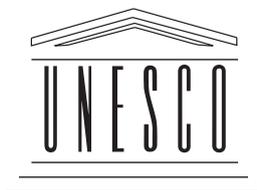
Entre temps, en 1964

Élaboration de la Charte de Venise pour la conservation et la restauration des monuments et sites historiques.



1997

David Chipperfield remporte avec Julian Harrap le concours du Neues Museum lancé en 1993.



1999

Le Neues Museum est classé au Patrimoine mondial de l'UNESCO.



2003

Les travaux de reconstruction sont lancés.



2009

Le Neues Museum réouvre au public.

# DES INTERVENTIONS PLURIELLES

L'intervention de David Chipperfield au Neues Museum peut être qualifiée de plurielle. En effet, face à la multiplicité des états de conservation du musée allant de la ruine la plus complète à des espaces aux décors parfois intacts, une très grande variété de stratégies d'intervention a été développée. Pour ce projet, David Chipperfield a étroitement collaboré avec un spécialiste de la restauration patrimoniale, Julian Harrap. L'architecte britannique a supervisé l'ensemble des interventions, qu'elles concernent les parties à restaurer ou à rebâtir; un souhait de David Chipperfield pour qu'ancien et nouveau ne soient pas distinctement traités.

De la restauration légère à la reconstruction d'éléments entièrement disparus, le travail réalisé s'est effectué au «cas par cas». Chaque espace du musée a fait l'objet d'un long et minutieux travail de relevé, qui a servi de fil conducteur à l'intervention de l'équipe d'architectes et de conservateurs. Tout au long du processus de conception et de réalisation du projet de réhabilitation du Neues Museum, la règle d'or a ainsi été que ce qui était d'origine et en bon état de conservation devait être préservé, et que ce qui était perdu ou trop endommagé ne devait pas être restitué. Une attention particulière a ainsi été portée au moindre détail, pour déterminer s'il était justifié ou non d'en garder la trace. Il n'aurait pour David Chipperfield rimé à rien de «tout garder».

L'enjeu pour son équipe a davantage été de parvenir à ce que le nouveau ne prenne pas le dessus sur l'existant et inversement; c'est-à-dire garder ce qui fait sens et y inscrire harmonieusement de nouvelles matérialités et méthodes constructives. L'intervention de l'agence David Chipperfield Architects au Neues Museum se présente ainsi comme une succession de choix subtils cherchant l'équilibre entre ancien et récent, pour rendre sa lisibilité au bâtiment tout en écrivant une nouvelle page de son histoire.

Bien que singulières, les interventions de David Chipperfield et Julian Harrap au Neues Museum suivent une démarche globale, veillant à l'unité du projet dans son ensemble. Des groupes d'interventions, mués par des principes communs, peuvent ainsi être identifiés. Le plus souvent, ils ont pour points de similitude la nature de l'espace qu'ils traitent, et son état de dommage. C'est ainsi que se dégagent tout d'abord deux grandes catégories d'interventions: les interventions concernant les espaces intérieurs, et les interventions concernant les façades extérieures. Au sein même de ces deux catégories, se distinguent ensuite des sous-groupes d'interventions; une «classification» par laquelle nous tenterons de mieux appréhender le caractère pluriel de l'intervention de David Chipperfield Architects au Neues Museum.



MISE EN OEUVRE DE CYLINDRES D'ARGILE CREUX, SALLE MODERNE



RESTAURATION D'UNE FRESQUE, SALLE DE LA PATRIE



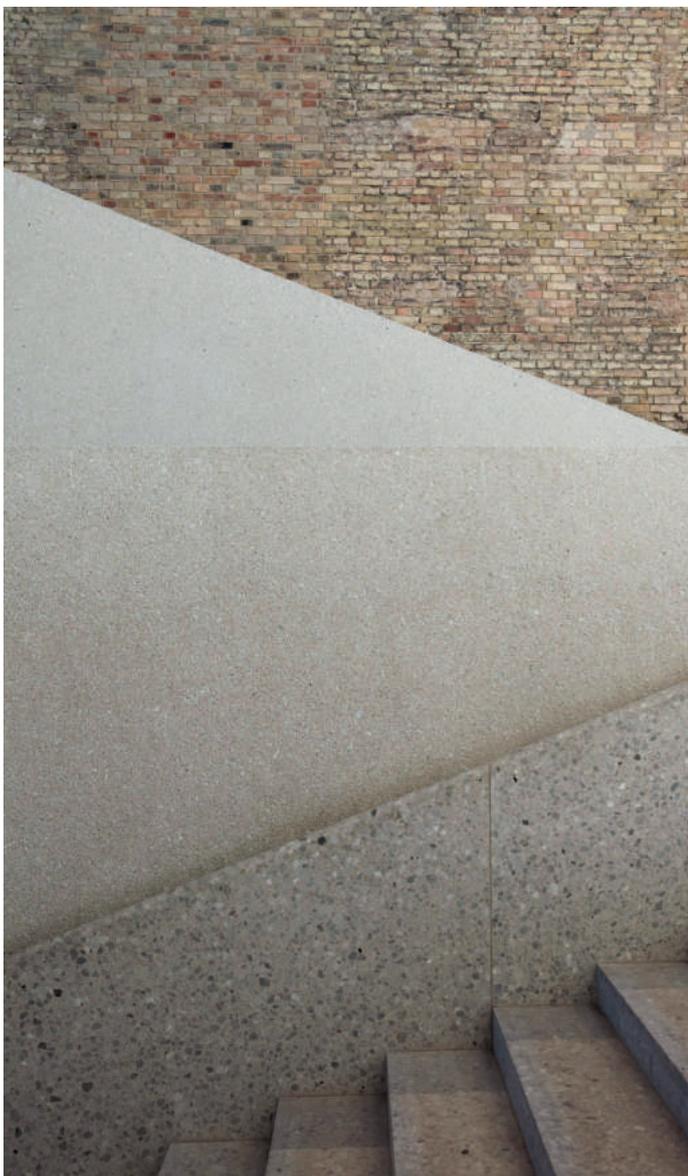
RESTAURATION D'UN DÉCOR PEINT, SALLE DES NIOBIDES



RESTAURATION D'UN PAVAGE DE TESSELLES, SALLE DES NIOBIDES



RÉSTAURATION D'UN DÉCOR DE PLAFOND, SALLE DES NIOBIDES



DÉTAIL DE MATÉRIALITÉ ENTRE NOUVEAU ET ANCIEN, HALL CENTRAL



COUR ÉGYPTIENNE PENDANT LES TRAVAUX

# DES INTERVENTIONS INTÉRIEURES

A l'intérieur du musée, peuvent être identifiés quatre types d'intervention distincts: la restauration des décors préservés, la restitution des planchers endommagés ou partiellement détruits, la réinterprétation des espaces présentant un état de ruine avancé, et la reconstruction des espaces entièrement disparus.

## A/DES DÉCORS «RESTAURÉS»

En ce qui concerne la restauration des parties en bon état de conservation, l'action se veut la moins interventionniste possible; les reconstructions à l'identique sont quasi inexistantes. La portion la mieux conservée du Neues Museum est celle allant du Dôme de Néfertiti à la salle Romane, en passant par la salle Bacchus et la salle des Niobides, presque intacte. Si les bombardements ont épargné cette partie du musée de la destruction totale, ils ont causé des dégâts dont le travail de restauration réalisé par l'équipe de David Chipperfield conserve le souvenir par des procédés qui s'adaptent à leur degré d'importance.

Très superficiels dans le cas de la SALLE DES NIOBIDES, ces dégâts ont seulement fait l'objet d'un travail d'atténuation. Les fragments de décors manquants ont été restitués à l'identique mais dans des teintes légèrement plus claires, afin qu'ils puissent se distinguer des décors originaux sans trop attirer le regard.

Pour les pièces plus rudement endommagées ensuite, la stratégie de restauration conventionnelle consistant à leur redonner un aspect neuf a été totalement évincée. David Chipperfield et Julian Harrap lui ont préféré une alternative appelée «soft restoration», notamment appliquée dans le cas de la salle Bacchus. Le niveau de dégâts des décors peints de style pompéien de la SALLE BACCHUS étant non négligeable, il a été de rigueur de travailler avec et non de le cacher derrière une restitution par copie. Pour garder la trace des dégradations sans qu'elles nuisent à la lecture globale des décors originaux, ces dernières ont été atténuées. Les fragments de décors peints préservés ont ainsi été simplement lavés, et les dommages subis relégués au second plan par quelques aplats et lignes de dessin.

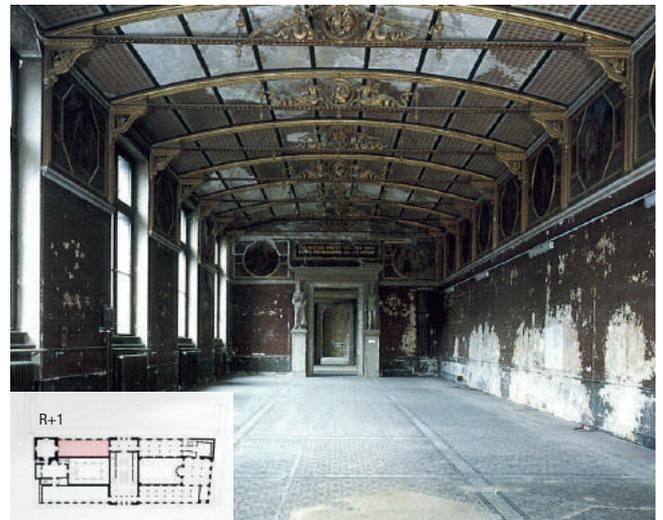
Concernant la SALLE NÉFERTITI, le principe de «soft restoration» a conduit l'équipe d'architectes et de conservateurs à restituer la volumétrie primitive du sommet de son dôme, mais sans son décor pour que puisse rester localisable l'endroit de l'intervention. Le reste du dôme était préservé mais dégradé. Sa structure à caissons a été restaurée mais également sans son décor, gardant ainsi visible la trace des dégâts occasionnés par les intempéries. Les architectes et conservateurs ont choisi pour matériau de remplissage un matériau neutre, pour ne pas seulement dresser une carte des dommages subis par l'espace, et pour ne pas créer une dualité trop forte entre les matériaux d'origine et les matériaux nouveaux.

Dans le même esprit de restitution figure également la SALLE ROMANE; les fragments conservés de son plafond ont été laissés en place, tandis que le motif géométrique de ceux disparus a été restitué par un travail plâtrier, en négatif et en monochrome. Le rendu recherché était de faire disparaître visuellement les dommages sans perdre le motif initial.

Enfin, une autre salle ayant fait l'objet d'une démarche de restauration douce de la part des architectes Chipperfield et Harrap, est la SALLE MYTHOLOGIQUE, autrefois salle principale des collections égyptiennes du Neues Museum. En 1920, jugé trop chargé et passé de mode, le décor d'origine est repeint aux goûts de l'époque, et un faux-plafond est posé. Suite aux bombardements et aux infiltrations d'eau, le faux-plafond s'est écroulé, laissant apparaître le papier peint égyptisant d'origine, en vis-à-vis du revêtement plus sobre des années 1920. Il a été décidé de préserver les deux revêtements. Les deux époques successives sont donc de nouveaux visibles et coexistent, sans que l'une n'interfère avec l'autre.



SALLE DES NIOBIDES AUJOURD'HUI



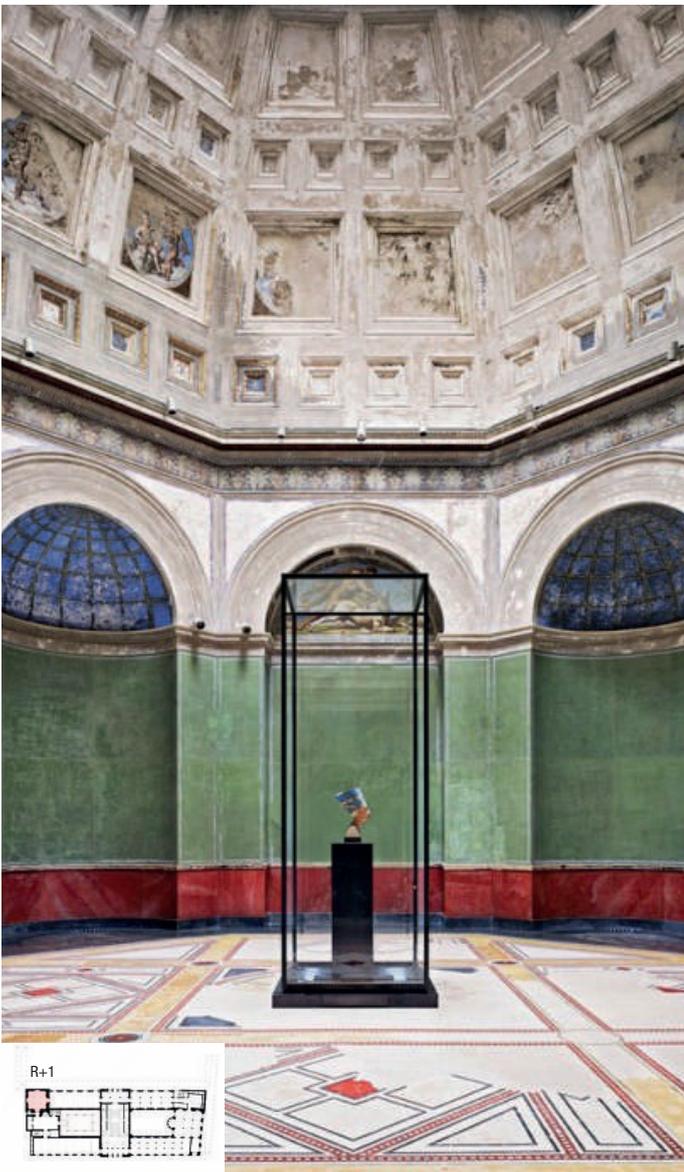
SALLE DES NIOBIDES AVANT INTERVENTION



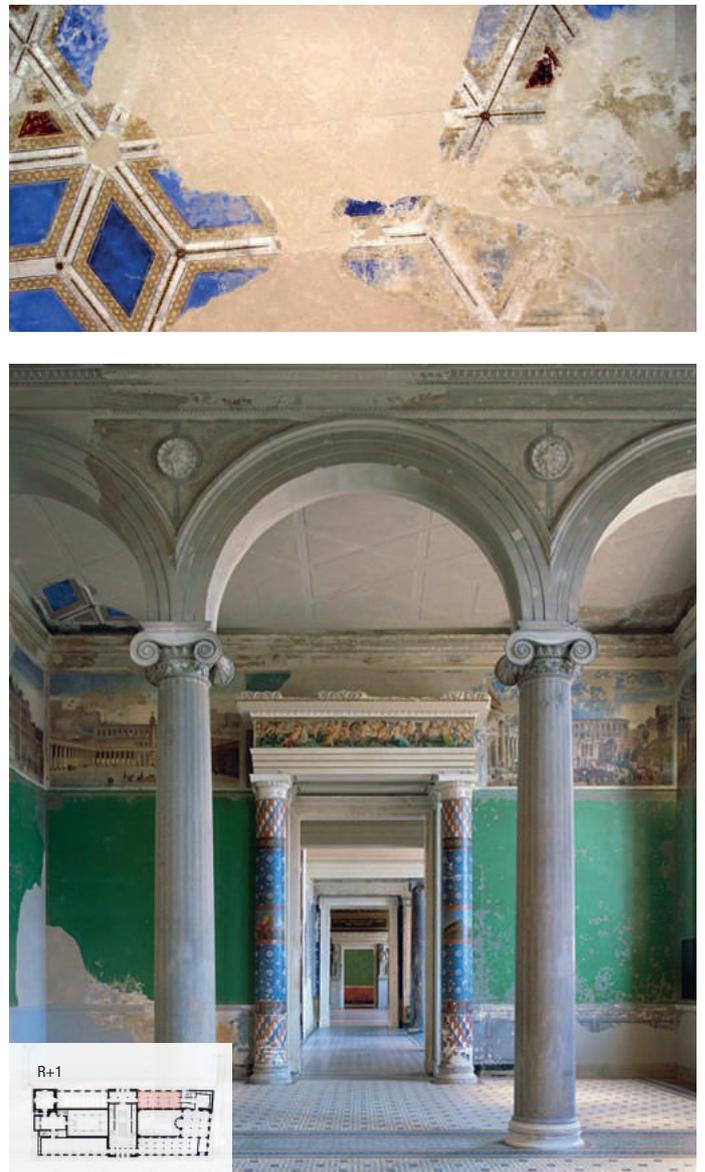
SALLE MYTHOLOGIQUE AUJOURD'HUI



SALLE BACCHUS AUJOURD'HUI



SALLE NÉFERTITI AUJOURD'HUI



SALLE ROMANE AUJOURD'HUI

# DES INTERVENTIONS INTÉRIEURES

## B/DES PLANCHERS «RESTITUÉS»

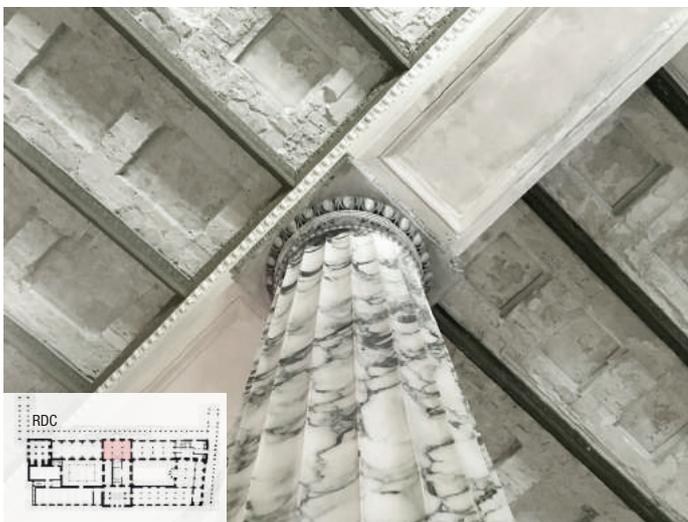
La restitution des planchers du Neues Museum a constitué un autre pan important du travail réalisé par David Chipperfield et ses collaborateurs. L'objectif de ces restitutions est double : assurer la stabilité des ruines du Neues Museum, et préserver l'identité des planchers, considérés comme essentiels à la compréhension du parcours muséal originel. Le musée possède en effet une grande variété de planchers, dont certains présentent des solutions innovantes pour le 19<sup>e</sup> siècle. Stüler construit le Neues Museum et ses trois niveaux sur un sol instable. Pour alléger son bâtiment, ils se tournent en plusieurs endroits vers la fonte. Plusieurs galeries sont ainsi couvertes par des poutres bowstring, richement ouvragées de sculptures moulées en zinc. Plus nombreux sont cependant les espaces rythmés par des arcades, qui déclinent différentes matérialités et typologies de colonnes. Toujours dans l'idée de réduire le poids de son bâtiment, Stüler couvre ces arcades de structures métalliques coffrées ou à caissons apparents, mais également de voûtes et de coupoles constituées de cylindres d'argile creux. Une troisième et dernière catégorie de galerie met en œuvre des portiques d'allure massive et monolithique, à l'image de la Salle Mythologique. En dehors des fondations en bois du 19<sup>e</sup> siècle qui ont été systématiquement remplacées par des piles métalliques, la structure du musée - lorsqu'elle était en état d'être conservée - a seulement été restaurée et/ou renforcée, et ainsi restituée au plus proche de son état initial. Dans d'autres cas cependant, la restitution des planchers s'est accompagnée de reconstitutions, parfois complétées d'éléments «librement» créés. Lorsqu'il s'agit de reconstitution, David Chipperfield et son équipe s'appuient sur une étude poussée de ce qui a préexisté. Pour chaque plancher du Neues Museum, suivant sa nature et son degré de conservation, une réponse spécifique a ainsi été développée. L'ensemble des interventions conduites ont cependant en commun le refus de recourir au faux-plafond pour laisser visible la qualité structurelle du Neues Museum.

Dans le cas du VESTIBULE, épargné par la destruction, le parti pris a été de conserver la structure originelle en fonte: une structure de poutrelles portant un plafond à caissons constitué de briques et de cylindres d'argile creux habillés d'une enveloppe de zinc, et qui reposent sur deux poutres maîtresses; les deux poutres maîtresses prenant elles-mêmes appui sur une arcade associant deux colonnes de marbre et deux piles engagées. L'intervention des architectes et des conservateurs s'est concentrée sur la

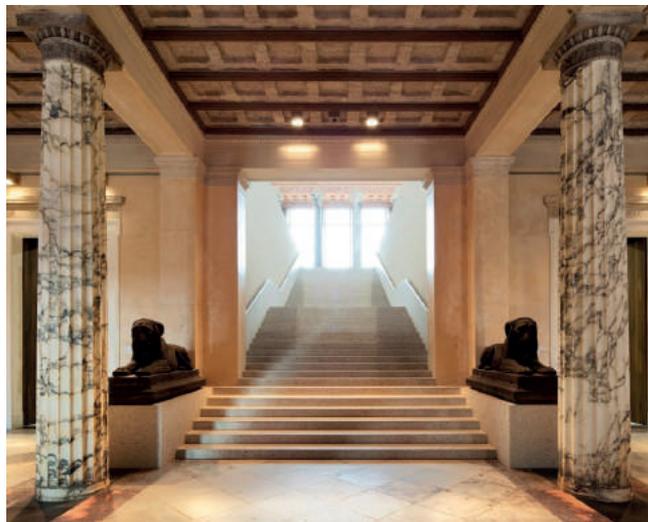
structure métallique et sur son plafond à caissons, fortement fragilisés par l'eau utilisée pour éteindre l'incendie ayant suivi les bombardements. Il est alors envisagé deux options. La première consistait à déposer entièrement le plancher pour le reconstruire à l'identique. Mais, pour garder intact le pavement de plus de 10 000 tesselles situé au-dessus, il a été préféré la mise au point d'une technique de renforcement impliquant des bandes de fibres de carbone; technique applicable in situ et sans dépose du plancher.

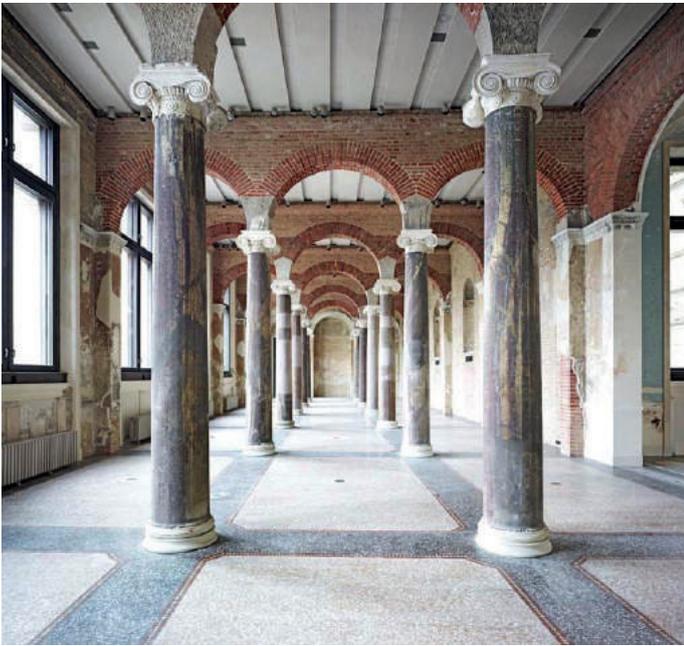
La SALLE MÉDIÉVALE avec ses huit coupes sur pendentifs illustre un autre parti pris d'intervention. Lors de la rénovation du musée, la majorité des coupes conservait leur intégrité physique à l'exception de celles situées au Sud ; toutes en revanche laissaient voir les cylindres d'argile creux qui les constituent, originellement dissimulés par des décors peints sur plâtre. Les fragments de décors peints subsistants étant rares, la décision a été prise de laisser les cylindres apparents, et de restituer les quelques coupes manquantes de sorte à ce qu'elles présentent la même matérialité. La restitution à l'identique des coupes endommagées a impliqué trois difficultés majeures : trouver un potier capable de produire une quantité suffisante de cylindres d'argile creux, trouver un maçon capable de maîtriser leur mise en œuvre, et convaincre de l'adéquation du système constructif vis-à-vis de l'importance des charges à reprendre.

La SALLE MODERNE INFÉRIEURE, située dans l'aile du Neues Museum la plus marquée par les bombardements, témoigne d'une dernière forme d'intervention. A l'origine, elle présentait une succession de six arcades de deux colonnes et de deux pilastres, portant des voûtes alliant briques et cylindres d'argile creux. Sur ces six arcades deux subsistaient, et dans les ruines du musée six colonnes furent récupérées. Suivant le principe de préserver ce qui peut l'être, l'équipe d'architectes et de conservateurs a entrepris de restaurer les arcades en place, de recomposer celles qui pouvaient l'être à partir des fragments réchappés des ruines, et de créer ex-nihilo les arcades aux colonnes manquantes. Concernant les voûtes, ces dernières n'ont pas été restituées à l'identique puisqu'entièrement détruites. En effet, en accord cette fois avec le principe de ne pas restituer ce qui est perdu, les voûtes ont été substituées par un nouveau plancher en béton blanc pré-fabriqués, qui au contraire de s'effacer se distingue de l'existant. Pour les salles dont les arcades n'étaient pas reconstituables, comme en témoigne la SALLE MODERNE SUPÉRIEURE, des colonnes en béton blanc préfabriqués les remplacent.



VESTIBULE AUJOURD'HUI





SALLE MODERNE INFÉRIEURE AUJOURD'HUI



SALLE MÉDIÉVALE AUJOURD'HUI



SALLE MODERNE INFÉRIEURE PENDANT LES TRAVAUX



SALLE MÉDIÉVALE PENDANT LES TRAVAUX



SALLE MODERNE INFÉRIEURE À L'ORIGINE



SALLE MODERNE SUPÉRIEURE AUJOURD'HUI

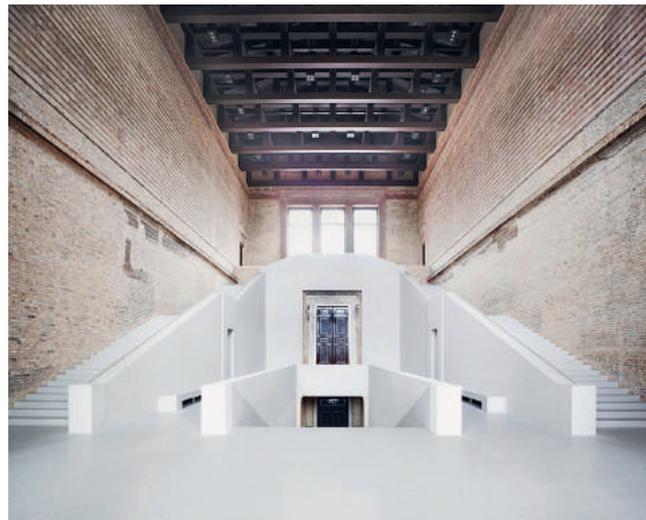
# DES INTERVENTIONS INTÉRIEURES

## C/DES ESPACES «RÉINTERPRÉTÉS»

Au-delà des interventions ayant eu pour sujet la restauration et/ou la restitution, d'autres se distinguent par les libertés qu'elles prennent vis-à-vis de l'original, et proposent dans quelques cas de figure précis de véritables créations. Les espaces ainsi réinterprétés coïncident avec ceux qui ont été le plus durement touchés par la destruction. David Chipperfield exprime avoir considéré ce pan de la réhabilitation du Neues Museum à l'image d'un exercice de conception architecturale pure. L'ambition pour ces espaces recréés est de leur conférer une identité propre, capable de rivaliser avec les espaces conçus par Stüler, et ce sans qu'elle porte préjudice à ce qui a préexisté comme à ce qui subsiste.

Parmi ces espaces réinterprétés, figure le HALL CENTRAL du musée, qui a focalisé pendant un an l'attention de David Chipperfield et de son équipe. Le débat s'est principalement cristallisé autour de l'escalier de Stüler, presque entièrement détruit par les bombardements. Après avoir travaillé sur diverses alternatives, l'équipe d'architectes et de conservateurs a décidé la restitution de l'escalier en lieu et place du premier, argumentant ne pas nuire ainsi à la logique circulatoire intrinsèque du bâtiment. Si l'escalier reprend la trace et la coupe de l'escalier primitif, il se départ en revanche des caryatides qui le couronnaient, et adopte une forme minimale, dénuée de toute ornementation. La décision de ne pas copier l'escalier de Stüler mais de le réinterpréter, renvoie de nouveau au principe de ne pas restituer ce qui a été perdu. En termes de matérialité, c'est de nouveau le béton blanc qui est choisi, sous la forme de panneaux préfabriqués de grandes dimensions. David Chipperfield explique avoir choisi le béton blanc pour sa neutralité, compatible avec son souhait d'un matériau qui vient en soutien, en complément de l'existant, et ce sans le relayer au second plan. L'escalier dialogue ainsi sans les supplanter avec les murs, colonnes et autres vestiges qui l'entourent, conservés dans leur état de ruine. Le toit, entièrement disparu, fait également l'objet d'une réinterprétation mais garde sa matérialité d'origine: le bois, plus léger et plus adapté à une toiture à deux versants que le béton.

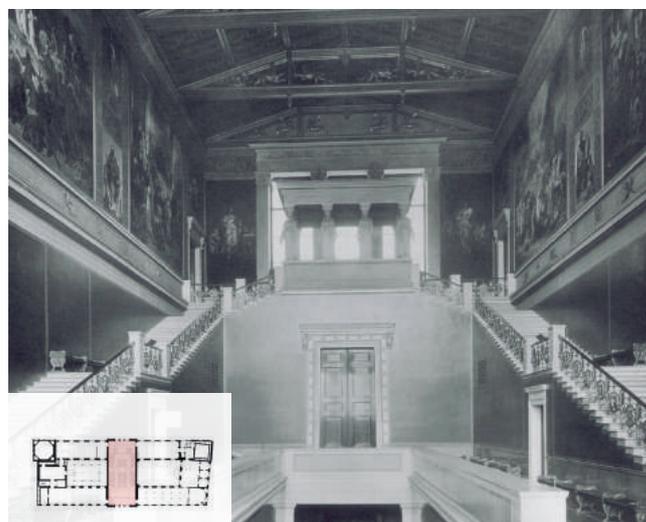
La COUR ÉGYPTIENNE, qui présentait un état de dégradation similaire au hall central, a également été réinterprétée, mais de manière plus radicale. Lors des bombardements, la cour a perdu sa couverture, la partie haute de ses murs ainsi que le plancher de sa galerie périphérique. La galerie prenait appui au rez-de-chaussée sur une colonnade inspirée de l'Égypte Antique, formant un «atrium» à l'intérieur du volume global de la cour. Alors même que restait en place un nombre d'éléments suffisant à la restitution de l'atrium égyptisant, la cour dessinée par David Chipperfield et son équipe n'en garde aucune trace, au profit de la création d'un niveau en sous-sol, connectant le Neues Museum au Pergamon Museum. Ainsi creusée, la cour change de statut et devient un point d'entrée depuis le musée voisin. La galerie de la cour, initialement située au premier étage, est descendue d'un niveau pour desservir les espaces d'exposition du rez-de-chaussée, et s'ouvre désormais sur l'espace ménagé en sous-sol. Au premier étage, l'ancienne galerie se voit substituer son négatif: un plateau rectangulaire, isolé des murs périphériques et relié aux salles qu'il dessert par une passerelle. L'unité verticale de la cour est matérialisée par dix colonnes traversant toute sa hauteur (14 mètres de haut), et sur lesquelles reposent la galerie du rez-de-chaussée, la plateforme du premier étage, et la structure de la nouvelle verrière. L'emploi du béton blanc préfabriqué est ici de nouveau réitéré et généralisé à l'ensemble des éléments librement créés; en témoignent les murs du volume excavé en sous-sol, qui par leur matérialité signalent l'antériorité des murs supérieurs en briques, dénudés de la majeure partie de leur décor originel. La nouvelle cour s'affranchit ainsi du modèle de la cour égyptienne traditionnelle, tout en lui faisant écho.



HALL CENTRAL AUJOURD'HUI



HALL CENTRAL À L'ÉTAT DE RUINE



HALL CENTRAL À L'ORIGINE



DÉTAIL DE MATÉRIALITÉ DU HALL CENTRAL



COUR ÉGYPTIENNE AUJOURD'HUI



COUR ÉGYPTIENNE AUJOURD'HUI



COUR ÉGYPTIENNE À L'ORIGINE

# DES INTERVENTIONS INTÉRIEURES

Le DÔME DE L'ANGLE SUD-EST du Neues Museum est tout aussi représentatif des libertés prises par David Chipperfield et son équipe dans les cas de restitution des espaces les plus endommagés. A l'origine, cet angle constituait extérieurement le pendant symétrique de l'angle Nord-Est ; à la seule différence qu'il était prolongé par un pont reliant le Neues Museum à l'Altes Museum, aujourd'hui remplacé par une liaison souterraine. Les coupôles «verrières» couronnant extérieurement les deux angles, abritaient cependant deux espaces distincts. Au Nord, s'élançait un espace de plan carré, surmonté d'une coupole à lanterne de plan circulaire sur pendentifs, tandis qu'au Sud s'élevait toujours intact, un espace de plan octogonal prolongé par une coupole à lanterne de même plan. La stratégie d'intervention élaborée, s'est appuyée sur cette dichotomie originelle. A l'extérieur, il a été décidé de restituer les proportions et l'aspect général du volume perdu afin de respecter le caractère symétrique des façades. A l'intérieur en revanche, l'esprit Renaissance autrefois proposé par Stüler, laisse place à un langage que Chipperfield qualifie de «moderne». Le plan carré d'origine est conservé et matérialisé par un socle en béton préfabriqué. Au-dessus, s'élève non plus une coupole sur pendentifs mais un dôme en maçonnerie de brique, surmonté d'une lanterne alliant structure en acier et verre securité. David Chipperfield justifie ce choix de matérialité en argumentant qu'une maçonnerie de brique était le système constructif le plus adapté à la réalisation d'un tel ouvrage, et qu'il aurait été «trop compliqué» de concevoir le même dôme en béton préfabriqué. La complexité du dispositif a néanmoins nécessité la construction d'un prototype, grâce auquel les artisans-maçons sont parvenus à construire une transition d'un plan carré à un plan circulaire d'un seul tenant, en jouant sur les épaisseurs de jointoiment. Les briques ici mises en œuvre sont des briques recyclées, qui se rapprochent par leur patine des briques originelles du Neues Museum. David Chipperfield exprime vouloir par ce choix de

matériau conférer au volume du dôme un aspect plus «primitif». Et en effet, la brique recyclée renvoie à l'imaginaire de la ruine. A observer les briques du dôme mises en relation avec du béton, symboliquement synonyme de modernité, celles-ci pourraient être perçues comme des vestiges; une ambiguïté qui contredit la volonté affichée de David Chipperfield d'une lisibilité claire du nouveau par rapport à l'ancien.

## D/DES ESPACES RECONSTRUITS

Une dernière et quatrième catégorie d'intervention concerne le traitement des espaces situés dans les parties reconstruites du Neues Museum. La question qui a beaucoup occupé David Chipperfield et ses collaborateurs concerne le type de langage architectural à adopter pour ces espaces, qui reprennent l'exacte empreinte de ceux disparus. L'idée première était que ces espaces résonnent avec ceux qui étaient là avant eux, sans pour autant chercher à les répliquer. Deuxièmement, l'idée était que le traitement de ces espaces résonne également avec le travail réalisé dans les parties persistantes du Neues Museum. Pour la matérialité des nouvelles salles d'exposition, le choix s'est naturellement porté vers le béton blanc, quasi omniprésent dans le reste du musée. Le béton blanc est partout ; au sol, sur les murs et au plafond. Au sol, il est coulé et incrusté d'éclats de marbre, à l'image de l'escalier central. Sur les murs, il prend la forme de grands panneaux préfabriqués, qui par la sobriété, la robustesse et la forme de brutalité qu'ils dégagent font écho aux grands pans de brique qui jalonnent le musée. Au plafond enfin, les poutres préfabriquées en béton réinterprètent la tectonique des planchers de Stüler, tout en incluant les impératifs techniques d'une salle d'exposition, notamment en termes de lumière, de ventilation, ou encore de prévention incendie.

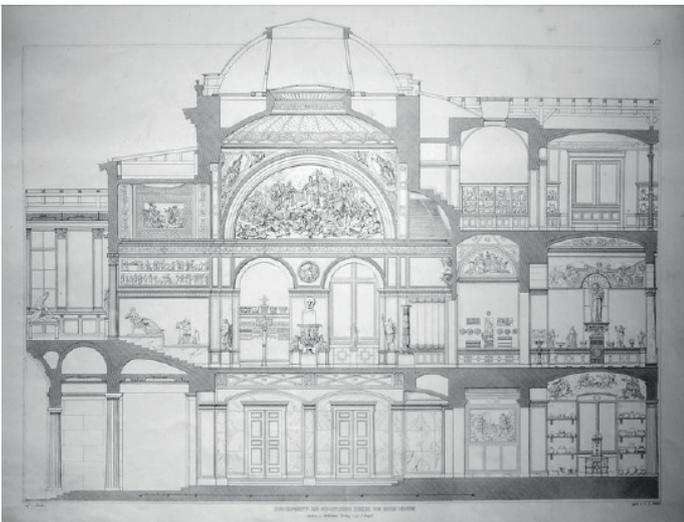


NOUVELLE SALLE D'EXPOSITION

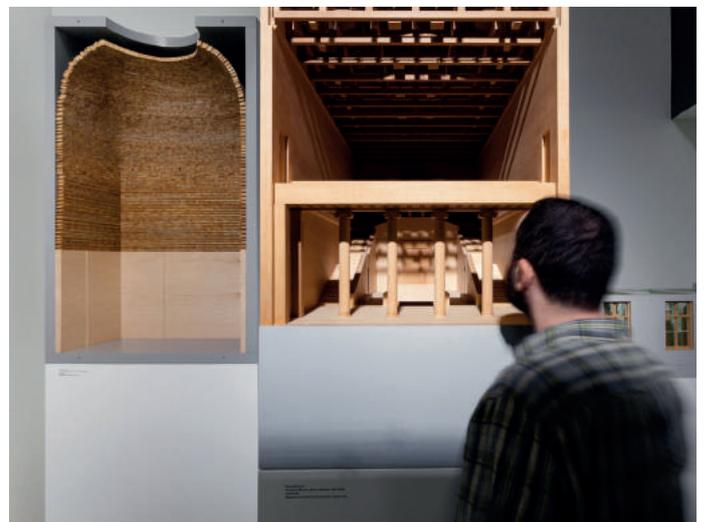


COUPE AUJOURD'HUI DES DÔMES DU NEUES MUSEUM

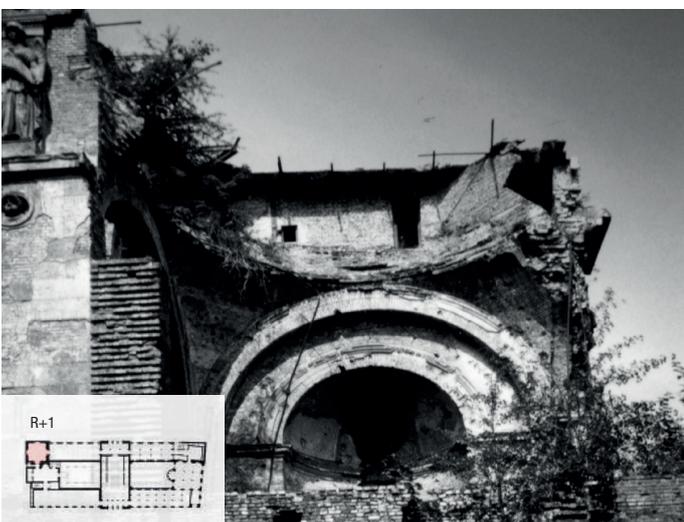
0 10m



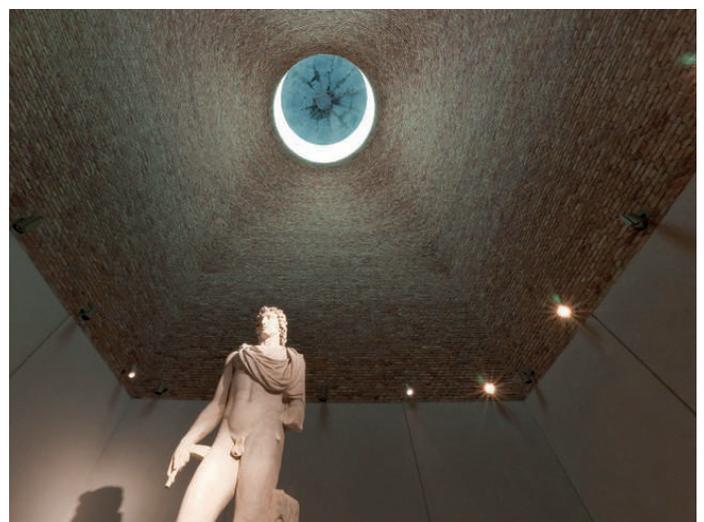
COUPE D'ORIGINE DU DÔME DE L'ANGLE SUD-EST



MAQUETTE DU DÔME DE L'ANGLE SUD-EST



DÔME DE L'ANGLE SUD-EST À L'ÉTAT DE RUINE



DÔME DE L'ANGLE SUD-EST AUJOURD'HUI

# DES INTERVENTIONS EXTÉRIEURES

A première vue, le bâtiment semble être construit en pierre. Mais comme la plupart des bâtiments berlinois, le Neues Museum est maçonné en brique; un mode constructif qui résulte de l'absence de minéraux dans les sols de la région. Les maçonneries sont recouvertes d'une surface en stuc permettant de recréer une finition de pierre. A l'origine, l'enduit était polychrome, d'un gris jaune allant parfois vers le rosâtre. Les encadrements de portes et de fenêtres sont originellement décorés de marbre sculpté, collé à la façade de brique. Seul le rez-de-chaussée du Neues Museum ainsi que la colonnade sont en pierre de taille.

Le caractère multiple des interventions intérieures se retrouve à l'extérieur, où les architectes ont pris soin de s'appuyer sur les vestiges encore en place pour reconstituer les façades. Chaque degré de dégradation reçoit un traitement particulier, allant de la restitution à l'identique à la reconstruction de volumes entiers, respectant la trame de façade existante tout en proposant une variante plus contemporaine.



NEUES MUSEUM APRÈS LES BOMBARDEMENTS

## A/TRAITEMENT DES FAÇADES EXISTANTES

Une des références de David Chipperfield pour la restauration des façades du Neues Museum est celle des façades de l'Atle Pinakothek, à Munich. L'architecte Hans Döllgast choisit une restauration douce: il complète les formes manquantes en s'appuyant sur les grandes lignes de composition de la façade existante, sans en reconstituer les décors. C'est ce principe d'intervention, de finition, qui a guidé l'équipe de David Chipperfield pour la restauration des façades les mieux préservées du Neues Museum.

De toutes les façades, ce sont les façades Est et Sud qui ont le moins souffert des bombardements et des années de ruine. La façade Est constitue le principal accès du musée depuis son inauguration en 1859, c'est pourquoi les architectes ont choisi une restauration légère afin de préserver l'image que le musée a toujours eu. La façade et ses éléments décoratifs ont été nettoyés par exfoliation, supprimant ainsi les défauts, accros, et autres traces de suie et de rouille. Lorsque l'enduit a été volontairement supprimé, c'est parce qu'il était trop cassant et menaçait de tomber. Les architectes et conservateurs ont alors décidé de ne pas le restituer, et de laisser la brique apparente. La maçonnerie quant à elle, a été nettoyée, rejointoyée et protégée par une barbotine lui donnant une teinte similaire à l'enduit d'origine.

Ces interventions sur les façades existantes ont beaucoup inquiété les spécialistes du patrimoine et la maîtrise d'ouvrage. Ils souhaitaient que l'ensemble de l'enduit ancien soit retiré et refait à neuf, craignant qu'un simple nettoyage des façades ne permette pas au bâtiment de retrouver sa beauté passée. La question du coût était également un problème: le nettoyage et réassemblage des parties manquantes revenaient à bien plus cher que de refaire les façades à neuf. David Chipperfield résume la situation ainsi : «Nous avons dépensé 300 millions de marcs dans ce bâtiment et quand on l'ouvrira au public tout le monde dira qu'il est encore sale.» Les réticences rencontrées n'ont cependant pas découragé l'architecte, dont l'intérêt premier était de conserver la marque des dégâts subis par le bâtiment.

Sur la façade Ouest, les cinq fenêtres disparues ont été reconstituées à l'identique grâce à un travail d'assemblage de fragments. David Chipperfield explique qu'à l'image d'un archéologue qui reconstituerait un vase grec, son équipe a extrait des ruines une quantité suffisante de vestiges, qui ont été assemblés ensemble pour venir recomposer les encadrements des fenêtres. Les parties restituées à l'identique ne sont donc pas créées de toute pièce mais issues d'un recyclage.



FAÇADE DE L'ATLE PINAKOTHEK, MUNICH



ZOOM SUR LA FAÇADE OUEST: DÉCORS RECONSTITUÉS DES FENÊTRES



FAÇADE EST À L'ORIGINE



FAÇADE EST DANS LES ANNÉES 1980



FAÇADE EST AUJOURD'HUI

# INTERVENTIONS EXTÉRIEURES

## B/TRAITEMENT DES NOUVELLES FAÇADES

La reconstruction de l'angle Sud-Est et des ailes Nord et Nord-Ouest était indispensable au Neues Museum pour retrouver sa volumétrie originelle. L'équipe d'architectes et de conservateurs avait initialement prévu de les restituer en béton, mais ont finalement choisi d'utiliser une brique issue d'anciennes granges bâties à la même époque que le musée, et comportant une gamme de couleurs très proche des maçonneries existantes.

Les parties reconstruites respectent dans leur volumétrie et dans leur ordonnance le caractère symétrique conféré par Stüler au Neues Museum. Cependant, David Chipperfield laisse de côté le registre néo-classique de l'édifice d'origine pour inscrire la restauration du musée dans un style plus contemporain, orienté vers la mise en valeur de l'existant. Les volumes nouvellement mis en place sont ainsi peu décorés, mais par la teinte de leurs briques recyclées ils s'insèrent harmonieusement auprès des maçonneries anciennes.

« Si vous plissez les yeux, le bâtiment semble être complet même s'il n'y a pas de décoration sur les parties manquantes. »

David Chipperfield.

Cette recherche d'une continuité visuelle se fait également par l'adoption pour les façades reconstruites d'une trame identique à celle des façades conservées. Elles sont en effet animées par une succession de bandeaux horizontaux en saillie. Au rez-de-chaussée, les bandeaux en saillie reprennent la hauteur des anciens lits de pierre et se succèdent avec un rythme soutenu. Puis, à partir du premier étage, ils s'espacent progressivement jusqu'à ménager entre eux une distance équivalente à la hauteur de l'attique disparu.

Quant aux linteaux moulurés de l'architecte prussien, ils ont été remplacés sur la partie nouvelle de la façade Ouest par des linteaux en béton blanc, matériau largement employé à l'intérieur du Neues Museum. Les traverses des nouvelles fenêtres reprennent la morphologie de celles des fenêtres

conservées, mais elles sont réinterprétées avec le même béton blanc que les traverses.

A noter également que certains éléments de décor réchappés des ruines, notamment des sculptures en haut-relief, ont été intégrés aux nouvelles maçonneries de brique. On les retrouve marquant certains des angles du volume de l'angle Sud-Est, créant une entorse au respect du principe de symétrie. Ces sculptures sont les seuls éléments d'origine à avoir été intégrés aux façades nouvelles.

## C/UNE CONFUSION ENTRE LE NOUVEAU ET L'ANCIEN

Avec la restitution des façades détruites, David Chipperfield et son équipe confèrent une nouvelle fois à leur intervention une certaine ambiguïté. L'ancien et le nouveau se juxtaposent sans se distinguer clairement. L'usage d'une brique recyclée et griffée pour la reconstruction de l'angle Sud-Est prête en effet à confusion. En comparaison, la brique et l'enduit d'origine de couleur claire de la façade Sud ne semblent pas forcément lui être antérieurs. Le flou ainsi créé est entièrement assumé par l'architecte, qui cherche à générer une impression de continuité entre le nouveau et l'ancien. Les façades du Neues Museum ont fait l'objet d'une multitude d'interventions qui aurait pu engendrer des ruptures, mais par des choix de matérialité, de mise en oeuvre et de composition subtiles, David Chipperfield et ses collaborateurs sont parvenus à leur conférer une homogénéité d'ensemble.

Le principe d'une transition douce entre récent et existant est également appliquée dans le cadre de la remise en état et de l'achèvement de la colonnade, dont les portions Est et Sud étaient en grande partie préservées. Les colonnes trop endommagées ou manquantes ont été remplacées par des colonnes à base carrée. Par leur ton pierre, ces nouvelles colonnes tendent à se confondre avec celles cannelées de style néo-classique de Stüler, tout annonçant par leur base carrée celles résolument modernes de la Galerie James Simon.

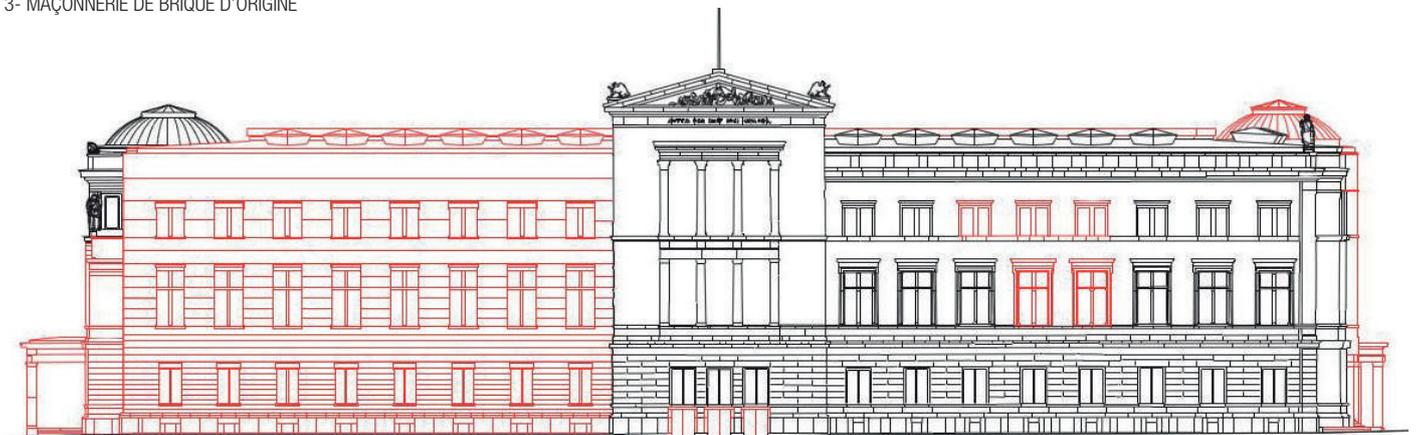


FAÇADE OUEST PENDANT LES TRAVAUX : À DROITE, LES 5 FENÊTRES ENDOMMAGÉES AVE LEUR ARC EN BRIQUE APPARENT.



DÉTAIL DE LA FAÇADE SUD: 1- BRIQUE RECYCLÉE ; 2- ENDUIT D'OIRIGINE ;  
3- MAÇONNERIE DE BRIQUE D'ORIGINE

FAÇADE SUD ET COLONNADE RESTITUÉE



ÉLÉVATION OUEST: À GAUCHE, JEU DE TRAME HORIZONTALE REPRENANT SYMÉTRIQUEMENT LA PARTIE DROITE

0 12m



FAÇADE OUEST APRÈS TRAVAUX

# CONCLUSION

---

Suivant les principes débattus par la Charte de Venise et pour tenter d'éviter l'écueil d'une reconstruction incertaine et hasardeuse, l'agence David Chipperfield Architects a fondé son intervention sur une analyse historique, architecturale et structurelle poussée du Neues Museum. Forte des données récoltées et de sa compréhension du musée, l'équipe d'architectes et de conservateurs s'est ensuite naturellement orientée vers le principe de la «soft restoration», et ont essayé de trouver un équilibre entre conservation, restauration, reconstitution et reconstruction. Leur objectif premier a été que leur intervention ne génère pas une rupture dans l'histoire du musée, mais en constitue une nouvelle strate, dialoguant avec les précédentes sans chercher à les masquer, à les copier ou à s'y opposer. La grande difficulté du projet a ainsi été de parvenir à mesurer l'addition contemporaine pour qu'elle s'inscrive dans la continuité de l'existant, sans pour autant tomber dans une approche trop protectionniste qui aurait figé l'histoire et l'usage du lieu. Leur intervention devait pouvoir permettre au Neues Museum de préserver son identité architecturale et les traces de son passé, mais également de se réinventer.

Dans les faits, l'ambition affichée par le projet de l'agence David Chipperfield Architects pour le Neues Museum a donné naissance à deux grandes catégories d'intervention: l'une concernant les parties entièrement détruites du musée, l'autre concernant ses parties «préservées». Dans le cas de la première catégorie d'intervention, David Chipperfield et Julian Harrap expliquent que les parties reconstruites s'inspirent des espaces originaux tels que dessinés par Stüler, mais en les réinterprétant avec une écriture contemporaine et/ou des systèmes constructifs et des matériaux modernes. Dans le cas de la seconde catégorie d'intervention en revanche, la démarche est différente: il s'agit alors de concevoir pour chaque espace endommagé du musée, un cadre sur-mesure palliant à ses dommages et conservant le plus strictement et le plus fidèlement possible ce qui en subsiste.

Bien qu'ils aient été définis, rédigés et validés par la maîtrise d'ouvrage, ces principes d'intervention n'ont pas toujours été observés par David Chipperfield et son équipe, qui ont ainsi conféré à leur travail une certaine ambiguïté. A tel endroit par exemple, l'addition contemporaine est clairement distincte de l'existant, à tel autre elle s'en rapproche à s'y confondre. A tel endroit encore, un espace conserve la totalité de ses vestiges, alors qu'ailleurs certains éléments ne sont pas préservés. Ici enfin, un fragment porte encore des traces de suie, alors que plus loin tout est minutieusement nettoyé. David Chipperfield exprime lui même que si au premier abord l'intervention de son agence au Neues Museum peut sembler suivre un raisonnement «logique», voire «scientifique», en réalité elle est davantage le résultat d'une suite de décisions «subjectives», et donc par définition «questionnables».

A la complexité d'un tel processus de réflexion et de conception, se sont ajoutées les pressions exercées par la maîtrise d'ouvrage, les professionnels de la conservation du patrimoine, les médias et l'opinion publique. David Chipperfield évoque ainsi les quelques «500 articles de journaux [parus] en Allemagne, avec chacun une opinion différente sur ce [qu'ils devaient] faire et ne pas faire.» Craignant que l'intervention de David Chipperfield Architects ne se résume à une «célébration des dégâts», certaines de ses pressions militaient ardemment pour que le musée soit rendu à son état initial et que toutes traces des stigmates de la guerre soient gommées. Pour imposer leur vision du projet, les collaborateurs de l'agence ont dû prendre le temps d'expliquer, d'argumenter, de démontrer et de concerter: «je pense que 80% de mes tâches sur ce projet étaient diplomatiques, 20% étaient architecturales» exprime ainsi David Chipperfield. Pour l'architecte ce travail de pédagogie a été aussi nécessaire qu'enrichissant pour le projet en lui-même, qui s'est nourri des différents allers et retours entre ses intervenants; un travail de longue haleine, dûment récompensé en 2011 par le prix Mies Van der Rohe, prix d'architecture contemporaine de l'Union Européenne.



PREMIER PLAN: GALERIE JAMES SIMON; SECOND PLAN: FAÇADE OUEST DU NEUES MUSEUM



COLONNADE ET ANGLE SUD-EST DU NEUES MUSEUM

## BIOGRAPHIE DE DAVID CHIPPERFIELD

1953

DAVID CHIPPERFIELD NAIT À LONDRES



1977

OBTENTION DE SON DIPLÔME D'ARCHITECTE ET  
LANCEMENT DE SA CARRIÈRE AUX CÔTÉS DE RICHARD  
ROGERS ET NORMAN FOSTER

1984

OUVERTURE DE SA PREMIÈRE AGENCE À LONDRES

MEMBRE DE LA 9H GALLERY À LONDRES

1985

1987

OUVERTURE D'UNE SECONDE AGENCE À TOKYO

BUREAUX DE DIRECTION POUR TOYOTA AUTO, JAPON



1992

1997

LAURÉAT DU CONCOURS POUR LA RÉNOVATION DU  
NEUES MUSEUM À BERLIN

MAISON PRIVÉE À CORRUBEDO, ESPAGNE



2002

2006

AMERICA'S CUP À VALENCE, ESPAGNE



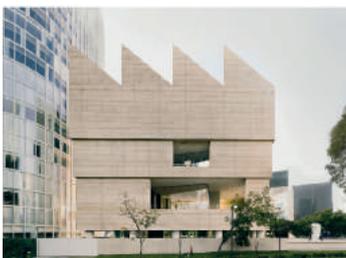
VILLAGE DE NINETREE À HANGZHOU, CHINE



CENTRE COMMERCIAL KAUFHAUS TYROL, AUTRICHE



MUSÉE JUMEX À MEXICO, MEXIQUE



2007

MUSÉE DE LA CULTURE DE LIANGZHU, CHINE



2008

2009

NEUES MUSEUM À BERLIN, ALLEMAGNE



2010

2011

MUSÉE D'ART MODERNE DE LONDRE, ANGLETERRE



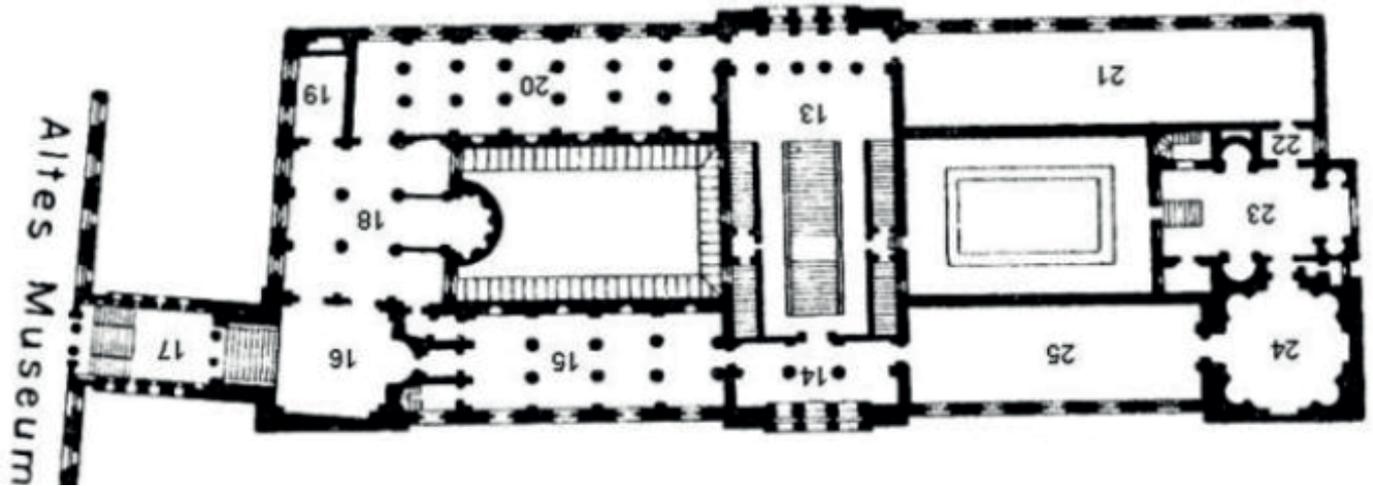
2013

2019

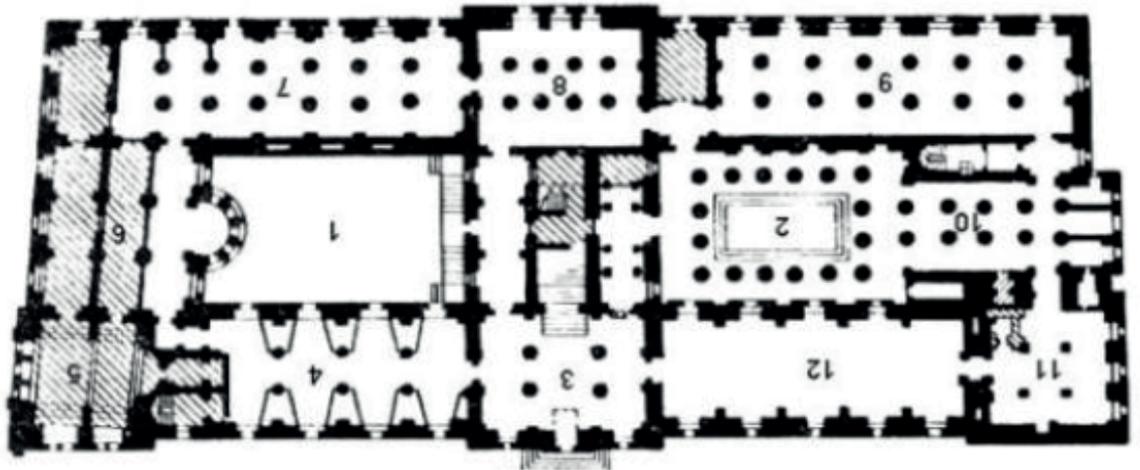
RÉHABILITATION DE LA NATIONAL GALERIE DE BERLIN



# PLANIMÉTRIE



PLAN D'ORIGINE, REZ-DE-CHAUSSÉE

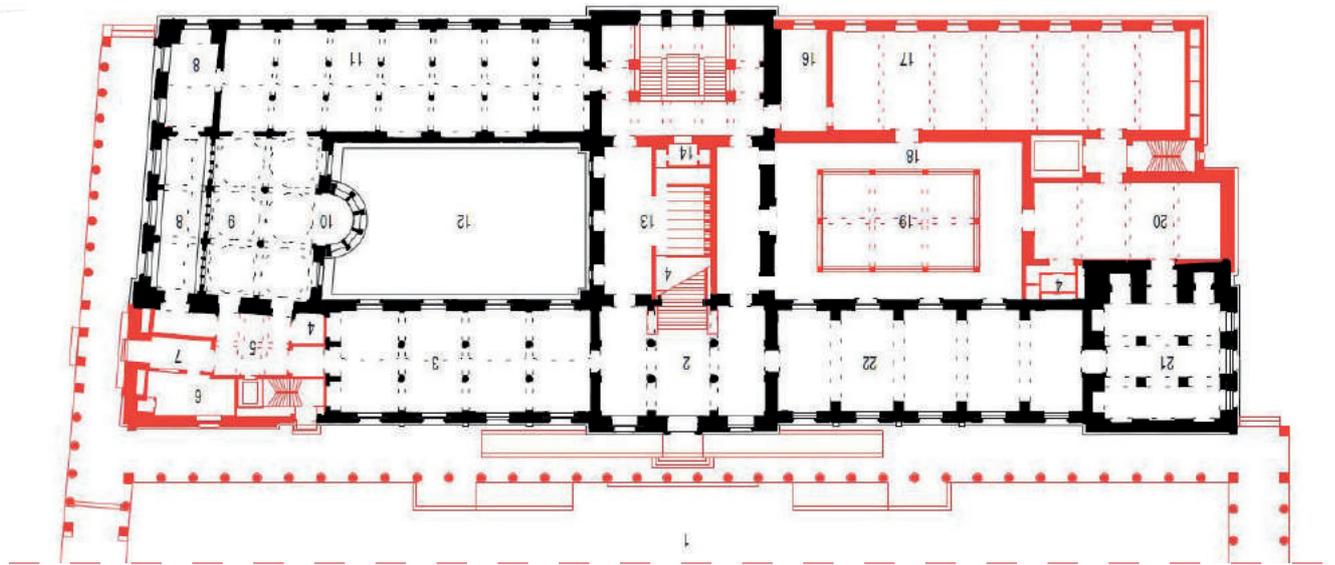


PLAN D'ORIGINE, R+1



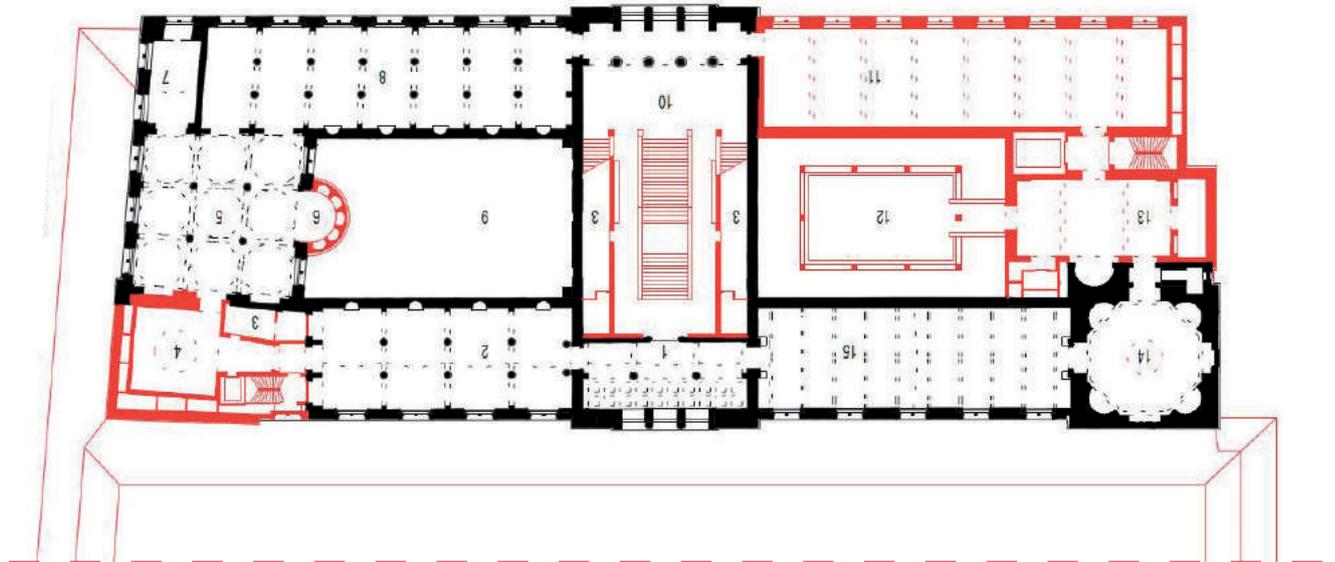
ÉLÉVATION EST AVEC À GAUCHE L'ANCIEN PONT RELIANT LE NEUES MUSEUM À L'ATLES MUSEUM





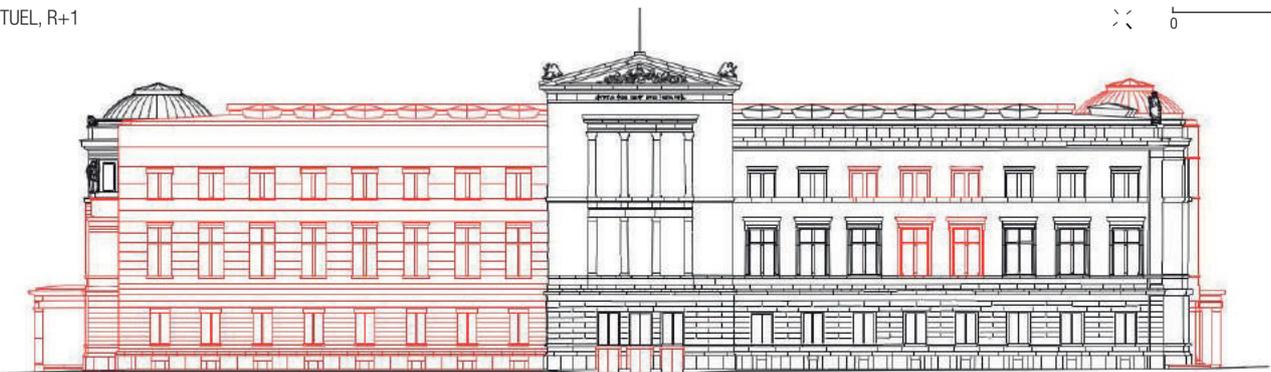
PLAN ACTUEL, REZ-DE-CHAUSSÉE

0 38m

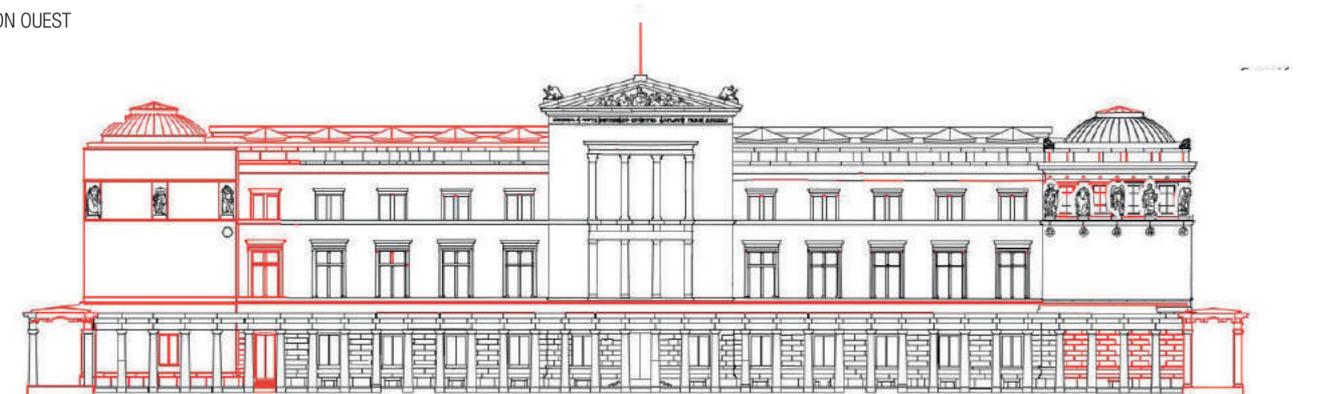


PLAN ACTUEL, R+1

0 38m



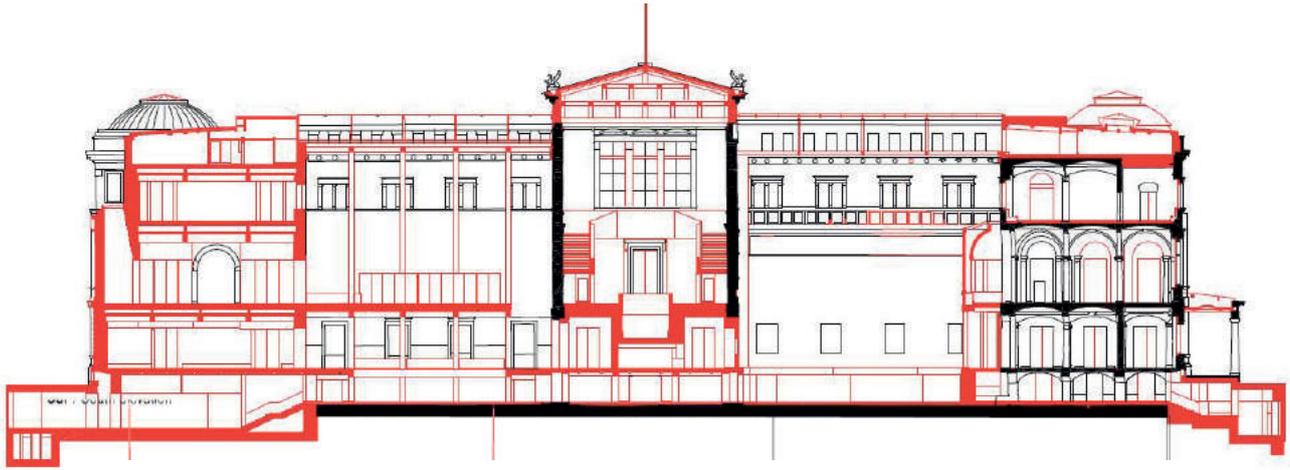
ÉLEVATION OUEST



ÉLEVATION EST

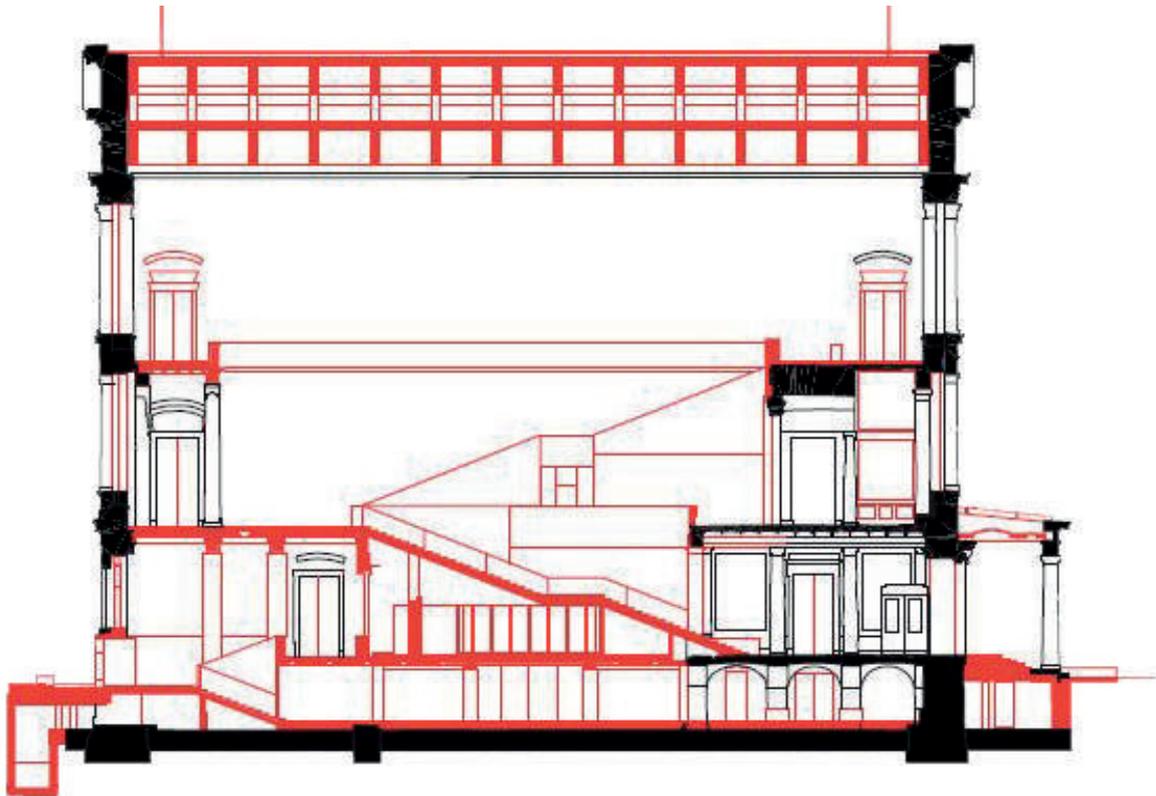
0 38m

# PLANIMÉTRIE



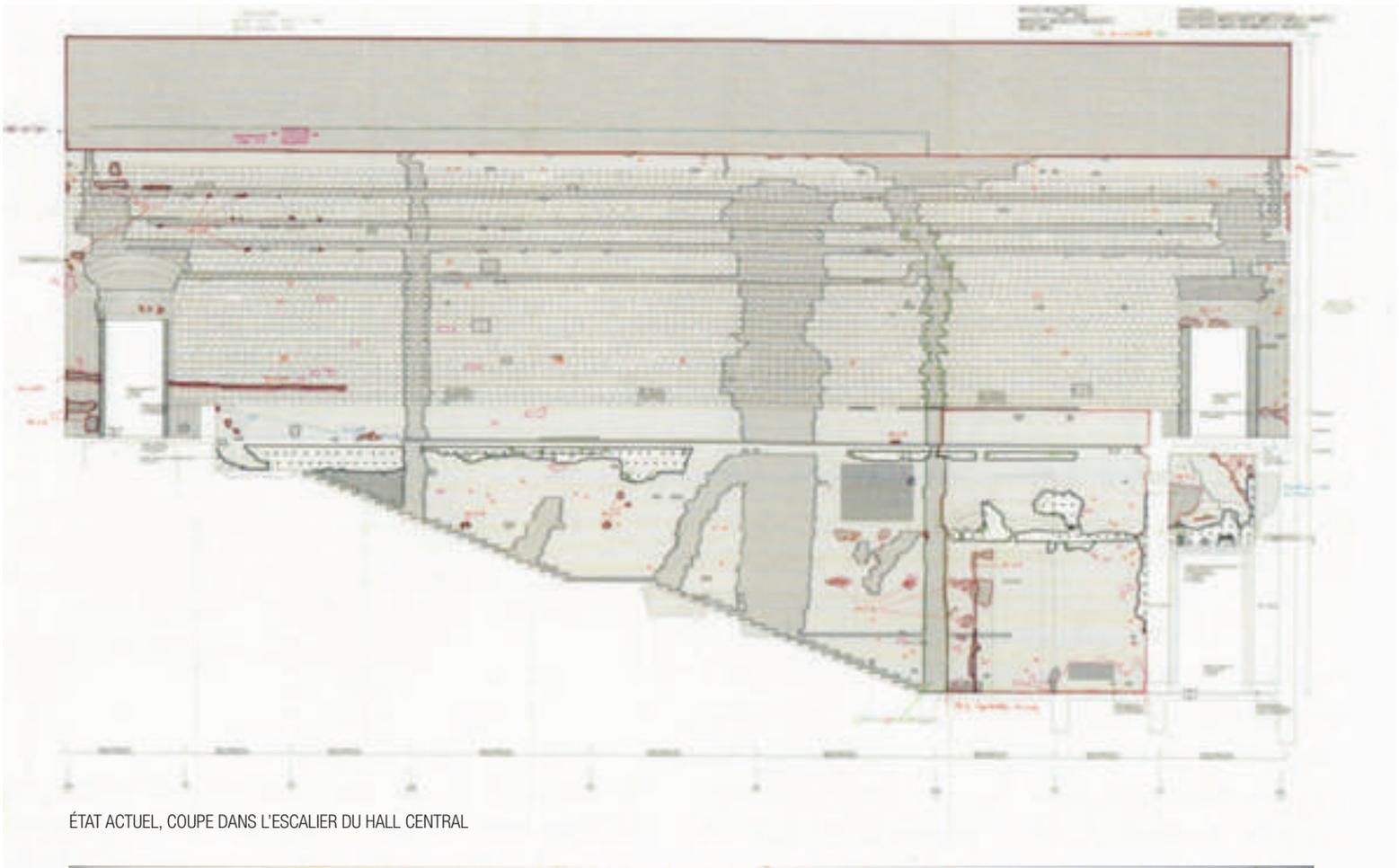
COUPE LONGITUDINALE

0 38m

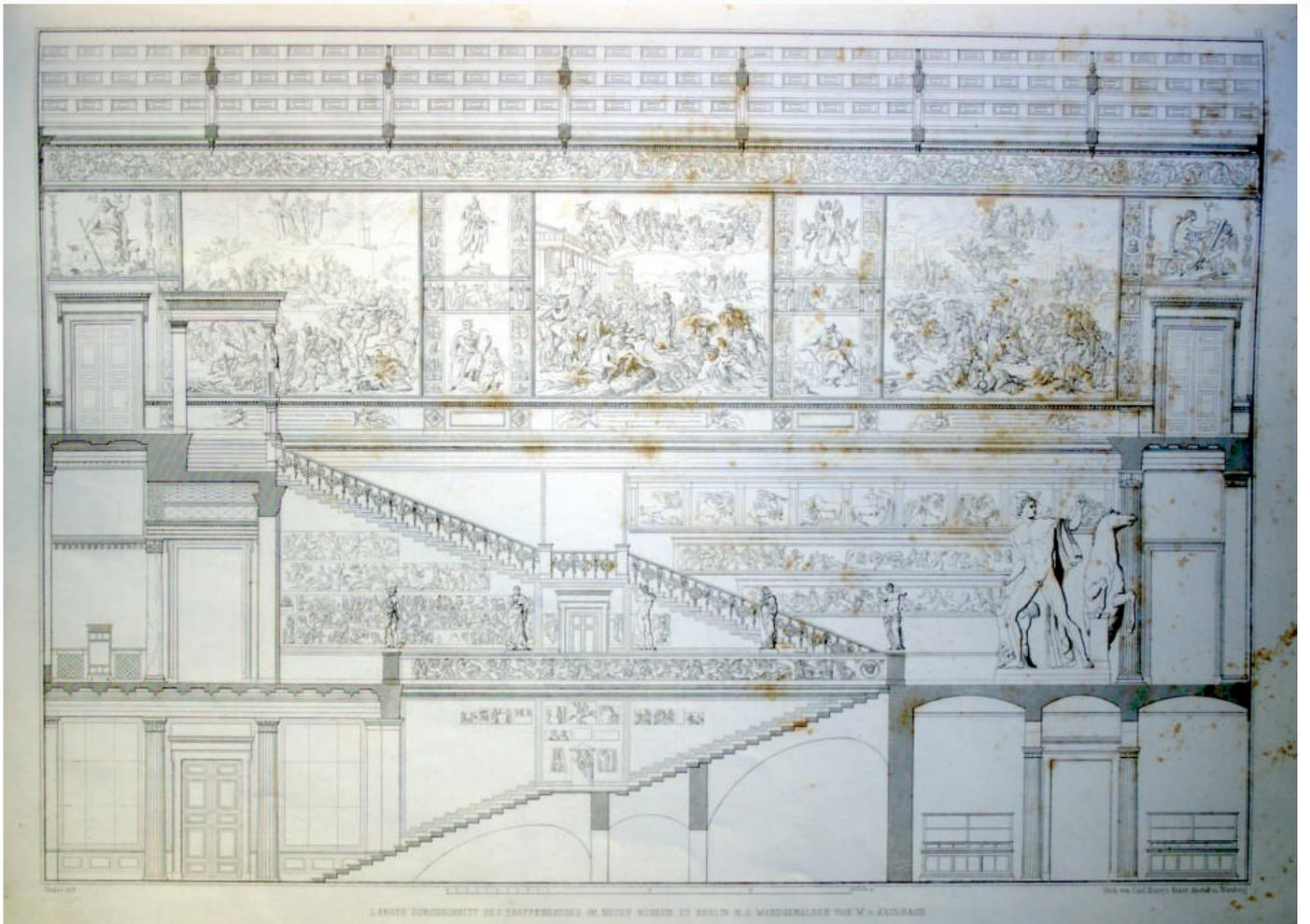


COUPE TRANSVERSALE

0 20m

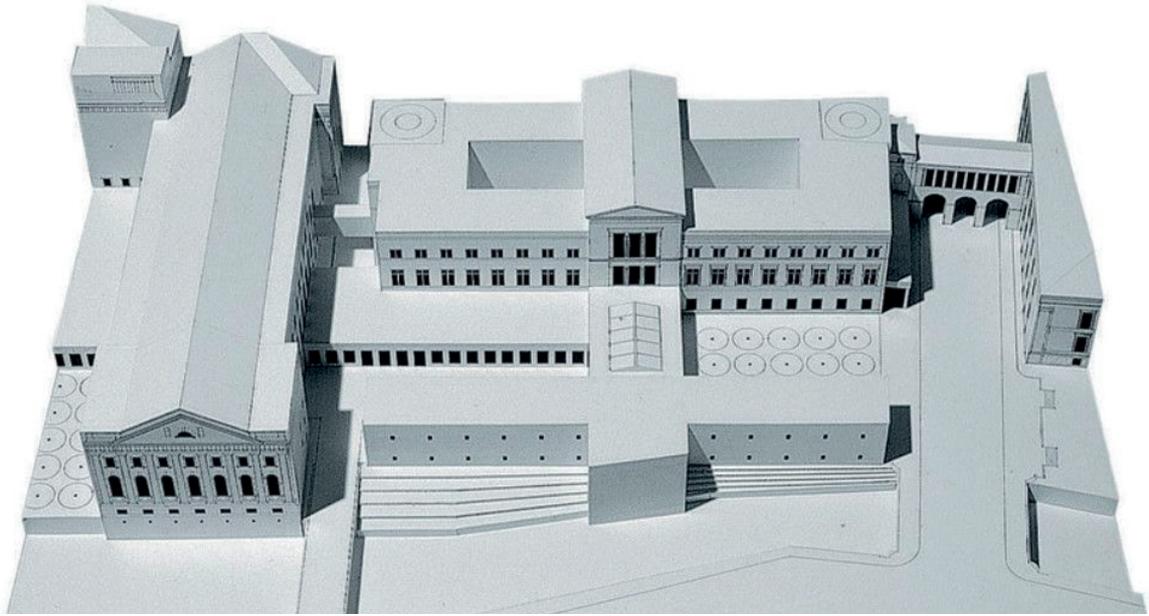


ÉTAT ACTUEL, COUPE DANS L'ESCALIER DU HALL CENTRAL

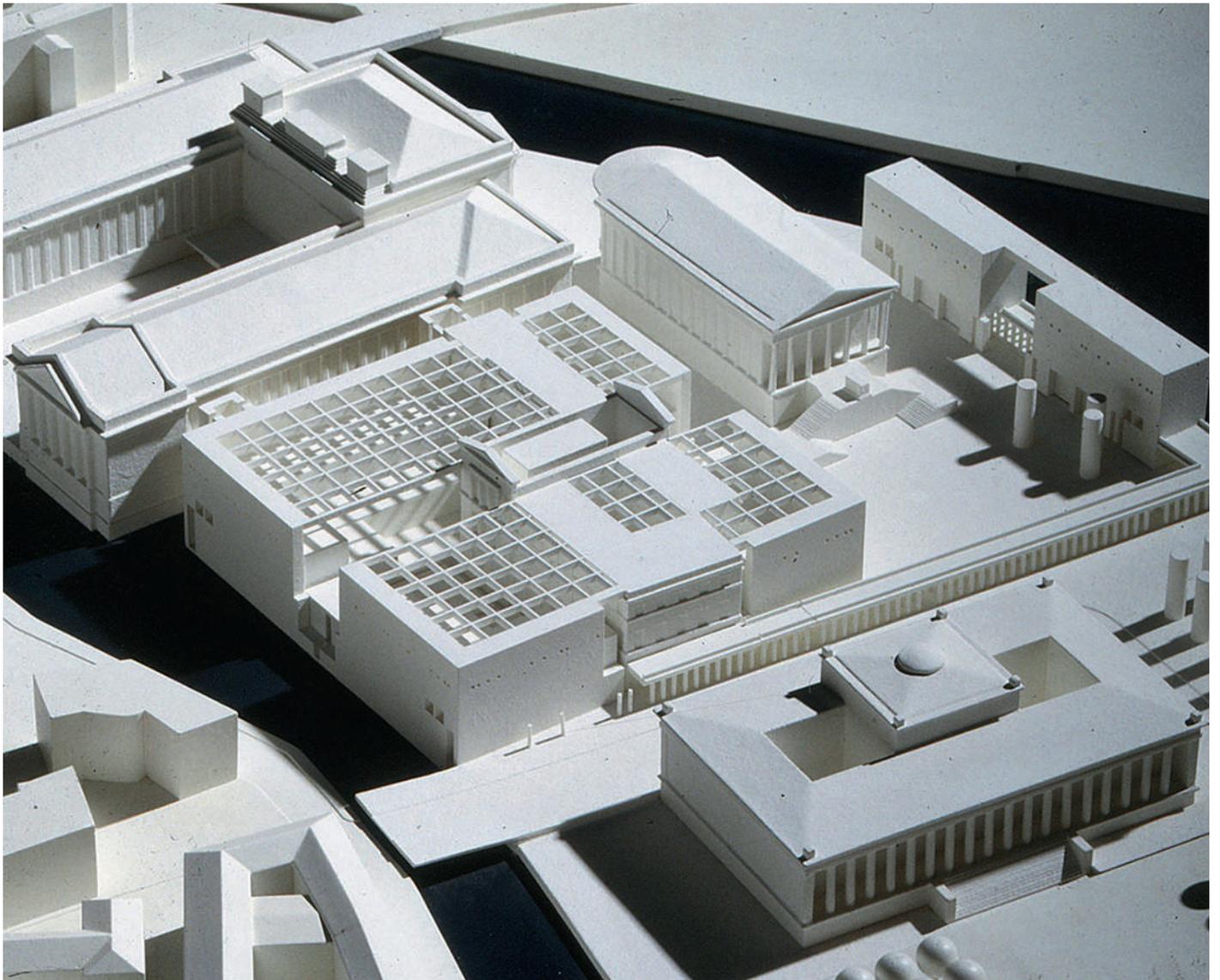


ÉTAT ORIGINEL, COUPE DANS L'ESCALIER DU HALL CENTRAL

# MAQUETTES DE CONCOURS



MAQUETTE DE L'ÉQUIPE DE GIORGIO GRASSI



MAQUETTE DE L'ÉQUIPE DE FRANK SCHULTES



MAQUETTE DE L'ÉQUIPE DE DAVID CHIPPERFIELD



MAQUETTE DE L'ÉQUIPE DE FRANK GEHRY

# CHARTRE DE VENISE, EXTRAITS

---

## CONSERVATION

### Article 4.

La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.

### Article 5.

La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.

### Article 6.

La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs seront proscrits.

### Article 7.

Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.

### Article 8.

Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation.

## RESTAURATION

### Article 9.

La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

### Article 10.

Lorsque les techniques traditionnelles se révèlent inadéquates, la consolidation d'un monument peut être assurée en faisant appel à toutes les techniques modernes de conservation et de construction dont l'efficacité aura été démontrée par des données scientifiques et garantie par l'expérience.

### Article 11.

Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet.

### Article 12.

Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.

### Article 13.

Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.

# BIBLIOGRAPHIE

## Revues et Livres:

- Revue El Croquis n°150, 174 et 175
- El Kaddioui, H et Richters, C (2012). Revue Exe. Garder tout, n°8, pp 20-38.
- Catsaros, C (2009). Revue D'a. Un musée palimpseste, n°185, pp 70-73.
- Santelli, S (2013). Revue Archiscopie. La renaissance du Neues Museum à Berlin, n°125, pp 17-19.
- Kofler, À (2017). Revue L'Architecture D'aujourd'hui, n°418, pp 84-89.
- Hofmeister Sandra. David Chipperfield Architects. Detail, 2018. 176 p. ISBN 978-3-95553-403-5
- "David Chipperfield Architect", Hofmeister, Sandra, Edition DETAIL, 2018

## Vidéos:

- DESIGN MUSEUM, In conversation with David Chipperfield, [vidéo en ligne]. Youtube, 29/07/2020. 1 vidéo, 33min.  
<https://www.youtube.com/watch?v=imDK3Af6CcU&feature=youtu.be&fbclid=IwARONGTOKAumvsoAZoHWxsUIAUuwXNsoE9OAR8oVgK6qL9H-h96bF83ovlRk>
- DW NEWS, Master Architect David Chipperfield, [vidéo en ligne]. Youtube, 09/05/2012. 1 vidéo, 6min.  
[https://www.youtube.com/watch?v=5\\_3S5hy8H-k](https://www.youtube.com/watch?v=5_3S5hy8H-k)
- DAVID CHIPPERFIELD, OLAFUR ELIASSON, Morland Mixité Capitale, [vidéo en ligne]. Pavillon de l'Arsenale, 02/05/2016. 1 vidéo, 53min.  
<https://www.pavillon-arsenal.com/fr/conferences-debats/cycles-en-cours/hors-cycle/10365-morland-mixite-capitale.html?fbclid=IwAR2EW6S5Zmsmxmq5XNTYNSzgyOEJbr3jhAERCM-GdK6SC65msxDah-TnV2c>
- ALEXANDER SCHWARZ, Strategies and seeing - Neues Museum, from ruin to museum, [vidéo en ligne]. Youtube, 09/09/2011. 1 vidéo, 1h06.  
<https://www.youtube.com/watch?v=iOyNoYK6Lf4>
- DAVID CHIPPERFIELD, OKWUI ENWEZOR, Renovate/Innovate, [vidéo en ligne]. Youtube, 22/09/2016. 1 vidéo, 1h55.  
<https://www.youtube.com/watch?v=weOnF7SICSw&fbclid=IwAR3SCKXTBbn-007XG4WZ3IHbopR9FXgtp93zGb4iHMufaksBpERXkeji6tY>
- RMB/DOCOMOMO, Talk 1: Skins and Bones, [vidéo en ligne]. Youtube, 12/02/2020. 1 vidéo, 42min.  
<https://www.youtube.com/watch?v=c0OuXKLdJYY&fbclid=IwAR1FaBLwPr7XQ5zXEmTw5pfMSggZyzi-qDUOk2y-VaKlsZKwFU1Uh8sURac>
- ARQUINE, El sentido de la arquitectura. Conversación con David Chipperfield, [vidéo en ligne]. Youtube, 16/04/2019. 1 vidéo, 15min.  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_WybyrBumol&fbclid=IwAR0ffBnYZKXOSkrgKT6DKso5H-rm-LjePQXu7HdsQsEefTXdTXxo\\_KvjVPw](https://www.youtube.com/watch?v=_WybyrBumol&fbclid=IwAR0ffBnYZKXOSkrgKT6DKso5H-rm-LjePQXu7HdsQsEefTXdTXxo_KvjVPw)
- AA SCHOOL OF ARCHITECTURE, David Chipperfield - Tradition & Invention, [vidéo en ligne]. Youtube, 13/11/2015. 1 vidéo, 1h45.  
[https://www.youtube.com/watch?v=Ho20-xqbKv0&fbclid=IwAR2LUW\\_bSyRzPwnWR88QFBfkOBASvfyZt-NW4HJG7wGn1CvhepHgoJ01ml](https://www.youtube.com/watch?v=Ho20-xqbKv0&fbclid=IwAR2LUW_bSyRzPwnWR88QFBfkOBASvfyZt-NW4HJG7wGn1CvhepHgoJ01ml)
- THE INSTITUTION OF STRUCTURAL ENGINEERS, Ruin to reunion: Neues Museum, Julian Harrap, [vidéo en ligne]. Youtube, 28/01/2020. 1 vidéo, 26min.  
[https://www.youtube.com/watch?v=QUp\\_-kxK2g&fbclid=IwAR0ffBnYZKXOSkrgKT6DKso5H-rm-LjePQXu7HdsQsEefTXdTXxo\\_KvjVPw](https://www.youtube.com/watch?v=QUp_-kxK2g&fbclid=IwAR0ffBnYZKXOSkrgKT6DKso5H-rm-LjePQXu7HdsQsEefTXdTXxo_KvjVPw)
- THE STOCKHOLM ASSOCIATION OF ARCHITECTS, 12 x NOBEL: David Chipperfield Architects, [vidéo en ligne]. Youtube, 14/09/2013. 1 vidéo, 10min.  
<https://www.youtube.com/watch?v=OPNbzBC-3IQ&fbclid=IwAR1uNx7anWkqNRztN3fm2GBVkiEsDps32-Ci5wCqQoKskLgkKqwA4uYOYw>
- MARTIN ROTH SYMPOSIUM, David Chipperfield: Museums & Architecture, [vidéo en ligne]. Youtube, 24/09/2020. 1 vidéo, 12min.  
<https://www.youtube.com/watch?v=B0eTXoTklG8&fbclid=IwAR2rFsl2QQDj3WB9ZK2CpsHAQnzjUWrhHV0C9SrFLvLbCpw8p9AvEWvsCFA>
- ZUMBOTEL, David Chipperfield on museums, architecture and the Arcos lumineaire, [vidéo en ligne]. Youtube, 28/01/2009. 1 vidéo, 3min.  
<https://www.youtube.com/watch?v=CEAJAyv5xZw&fbclid=IwAR2vt763Zt0-Maovlme68nM0hBrd8kJVXRZFDqPuwznXXVysjta-4JwdqOI>

**Sites Internet:**

-ERIC BALDWIN, David Chipperfield's New Museum Island Gallery Opens in Berlin. In Archdaily [en ligne]. Juillet 2019.

<https://www.archdaily.com/921320/david-chipperfields-new-museum-island-gallery-opens-in-berlin>

-CHIPPERFIELD, D et HARRAP, J, Neues Museum / David Chipperfield Architects in collaboration with Julian Harrap. In Archdaily [en ligne]. Avril 2011.

<https://www.archdaily.com/127936/neues-museum-david-chipperfield-architects-in-collaboration-with-julian-harrap>

-NAIDOO, R, David Chipperfield architects: 'Neues Museum', Berlin. In Design Boom [en ligne]. Juin 2009.

<https://www.designboom.com/architecture/david-chipperfield-architects-neues-museum-berlin/>

-MOORE, R, Neues Museum by David Chipperfield Architects, Berlin, Germany. In Architectural Review [en ligne]. Mai 2009.

<https://www.architectural-review.com/today/neues-museum-by-david-chipperfield-architects-berlin-germany>

-CHIPPERFIELD, D et HARRAP, J, Neues Museum, Museum Island Berlin, 1993–2009. In David Chipperfield Architects [en ligne].

[https://davidchipperfield.com/project/neues\\_museum](https://davidchipperfield.com/project/neues_museum)





Maeva DIOSPUS'KIN . Anaëlle FRABOULET . Camille JAN . Océane REY

## **CENTRE CIVIQUE**

Jordi GARCÉS, Daria de SETA et Anna BONET

Molins de Rei, Espagne

2007 - 2011

## **HALLES AUX SUCRES**

Pierre-Louis FALOCHI

Dunkerque, France

2013 - 2016

# INTRODUCTION

---

Nous avons choisi le Centre Civique implanté à Molins de Rei en Espagne. Ce bâtiment a été réhabilité par Jordi GARCÉS, Daria DE SETA et Anna BONET en 2011. Cet ouvrage nous a interpellé pour sa façade authentique et d'origine datant du XXe siècle. En effet, cette façade en briques vient en dissonance avec l'intérieur blanc et donne à l'ouvrage une signification liant histoire et modernité. Nous avons décidé de le confronter avec le projet de la Halle aux sucres de Pierre-Louis FALOCI qui conserve lui aussi l'enveloppe originelle de l'édifice tout en y incluant de nouveaux programmes. Nous verrons par la suite quelles sont les similarités mais aussi les différences entre ces deux projets.

Le Centre Civique se situe dans le centre de Molins de Rei, une commune non loin de Barcelone. L'édifice constitue un volume simple qui se détache du chaos des autres volumes bâtis présents dans son environnement proche. Il est à la frontière entre un tissu urbain et une zone pavillonnaire. Quant au bâtiment de la Halle aux sucres, implanté dans la région des Hauts-de-France, il est un édifice emblématique de la ville de Dunkerque. Situé sur un vaste espace de huit hectares au niveau du quai Freycinet sur le môle 1 du port. Il se place non loin de l'une des entrées stratégiques du centre-ville.

Afin de comprendre et d'analyser ces deux édifices en comparant l'approche architecturale des architectes nous avons décidé de réfléchir à la problématique suivante : "Dans quelles mesures le nouveau contenu conduit à l'aspect final de la façade ?". Dans un premier temps, nous nous intéresserons à l'histoire architecturale de chaque bâtiment. Dans un second temps, nous chercherons à comprendre en quoi l'enveloppe originelle dissimule de nouvelles combinaisons spatiales et structurelles. Ensuite, nous verrons pourquoi cette enveloppe est significative de nouveaux usages. Enfin, nous analyserons en quoi elle est aussi révélatrice du paysage.



CENTRE CIVIQUE



HALLE AUX SUCRES

# UNE MÉMOIRE DE L'HISTOIRE

## A/CONTEXTE HISTORIQUE DE L'ÉPOQUE

Ancienne fédération des travailleurs, le Centre Civique est fondé en 1921 par l'architecte moderniste catalan, élève de Gaudi : Cèsar MARTINELL, (1888-1973). L'architecte est connu pour ses caves viticoles comme à Falset, commune située au Sud-Ouest de Barcelone, et ses projets de rénovations et de conservation du patrimoine. Une grande sobriété de la façade et des piliers intérieurs expriment la tradition constructive de l'époque.

La Halle aux sucres est elle aussi marquée par son histoire puisqu'elle a été construite en 1848, par Jules DENFER (1839-1914) et Paul-Émile FRIESÉ (1851-1917), au moment où le port de Dunkerque est en pleine expansion. La nécessité de stocker des marchandises oblige à cette époque la Chambre de Commerce à construire un « entrepôt réel des sucres indigènes » de 18 000 m<sup>2</sup> sur le port.

Malheureusement, l'entrepôt des sucres est impacté à plusieurs reprises pendant la Première Guerre mondiale et lors des bombardements de la Luftwaffe en 1940. La Chambre de Commerce et d'Industrie de Dunkerque installe provisoirement ses bureaux dans l'entrepôt des sucres et entreprend sa rénovation jusqu'en 1955. De moins en moins adapté, le bâtiment est progressivement désaffecté et accueille dans les années 1990 des entreprises avant d'être totalement abandonné. De nouveaux acteurs s'approprient toutefois ses espaces et son environnement comme des pêcheurs ou des artistes.



CENTRE CIVIQUE

## B/PARTI PRIS ARCHITECTURAL DE L'ÉPOQUE

Le caractère industriel des deux bâtiments est ce qui fait leur point commun direct d'un point de vue extérieur, bien que les proportions soient totalement éloignées. En effet, par son caractère semi-industriel et ses dimensions généreuses, le Centre Civique domine son environnement proche. Lors de sa construction, cet édifice pouvait être associé à une église pour l'urbanisme de l'époque mais dans un contexte neutre et sans aucune portée religieuse.

La Halle aux sucres est quant à elle, un témoin de la première Révolution Industrielle, une époque qui s'illustre par des bâtiments nouveaux bouleversant la monumentalité traditionnelle où initialement la taille était proportionnée à l'importance sociale de l'édifice.

Pour les deux édifices, les architectes ont mis en place une structure métallique enfermée dans une façade porteuse totalement de briques percée d'ouvertures régulières.

À l'intérieur du Centre Civique, la structure métallique faite de poutres permet de soutenir des arcs en briques qui permettent de dégager un grand espace libre intérieur.

L'allure de la Halle aux sucres est davantage grandiose que celle-ci se dessine dans un environnement isolé. Ses encorbellements de briques ainsi que les voûtes de son attique dessinent d'improbables mâchicoulis et donnent au bâtiment une image de construction fortifiée.



HALLE AUX SUCRES



CENTRE CIVIQUE



HALLE AUX SUCRES

# NOUVELLES COMBINAISONS SPATIALES ET STRUCTURELLES

## A/RÉHABILITATION

Tous deux laissés vacants, des concours ont été lancés en 2007 pour le Centre Civique et en 2008 pour la Halle aux sucres, avec pour seule contrainte de garder la façade originelle dans les deux cas. Cette dernière s'inscrit dans une réflexion plus large menée dès 1980 par les urbanistes Richard ROGERS et Mike DAVIES pour reconquérir des espaces portuaires devenus friches industrielles à Dunkerque.

La Halle aux sucres mesure 120 mètres de long sur 40 mètres de large quant au Centre Civique, lui mesure 33 mètres de long sur 20 mètres de large. Ces deux gabarits considérablement différents ont tous les deux pour origine, des façades en brique porteuses avec une ossature métallique intérieure supportant les différents planchers.

Dans le cas du Centre Civique, la décision d'intervention s'est principalement axée sur la lumière et les espaces intérieurs. Celle-ci s'exprime par la création d'une grande cour et d'une verrière centrale en surélévation. Un patio rectangulaire a été dessiné permettant de relier les deux entrées : l'actuelle rue Jacint Verdaguer et la place.

Les façades Nord, Est et Ouest se voient ajouter des ouvertures qui n'existaient pas lors de l'ancien programme car le théâtre nécessitait d'être dans l'obscurité. La façade Sud quant à elle est gardée d'origine. La nouvelle enveloppe intérieure contemporaine cachant la brique d'origine est créée et des planchers légers sont installés afin de laisser l'espace intérieur libre. Cette nouvelle spatialité intérieure peut rappeler celle de l'ancien théâtre, sans l'amphithéâtre propre à ce lieu. En revanche, les proportions ont été modifiées pour faciliter les nouveaux usages. Même si une nouvelle enveloppe intérieure est créée, la trame structurelle originelle visible sur certaines façades est conservée. Les circulations verticales sont mutualisées et les matériaux extérieurs sont inchangés, à l'intérieur le blanc prédomine.

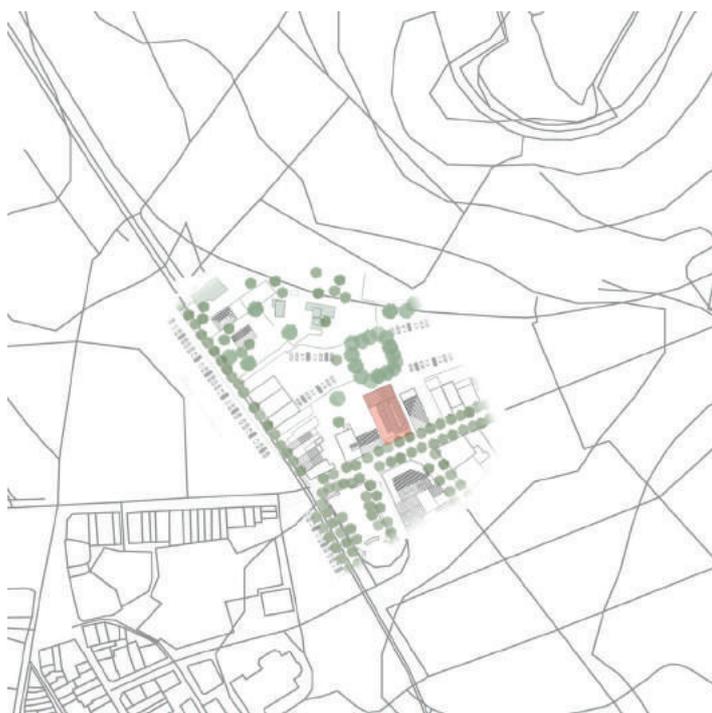
La Halle se décline en une triple stratégie d'intervention : renforcer la poésie propre de la Halle et sa monumentalité, requalifier la halle dans ce quartier portuaire et enfin, répondre aux exigences fonctionnelles et environnementales d'un équipement du XXI<sup>e</sup> siècle.

Là aussi, l'architecte fait le choix de conserver l'apparence des façades existantes en évitant complètement l'édifice et en le remplissant de nouveaux espaces bâtis en béton armé, comptant quatre planchers au lieu de trois. Bombardée en 1945, la Halle perd sa sœur jumelle construite à la même époque et est amputée du dernier tiers de sa longueur. Ce troisième compartiment n'est alors reconstruit qu'au niveau du soubassement.

L'architecte restaure une partie du bâtiment pour créer un belvédère situé au sommet afin de profiter de la vue imprenable qu'offre le bâtiment sur le reste de la ville.

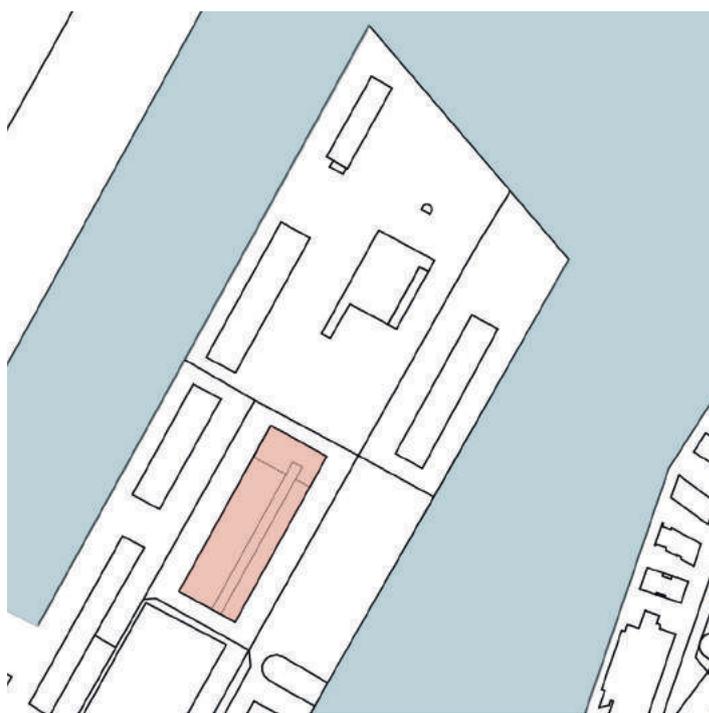
Un dispositif optique longitudinal est constitué par les deux lames de verre parallèles. Pour que la lumière soit présente malgré la taille imposante de la bâtisse. De larges baies équipées de triples vitrages ont été mises en œuvre au niveau de la percée centrale. Enfin, les toits et murs ont été isolés, tandis que la construction de quatre niveaux dans un bâtiment qui en comptait trois a permis de disposer de volumes compacts, garants d'une meilleure efficacité énergétique.

Dans les deux cas, les enveloppes ont été conservées, la verticalité et la lumière sont travaillées. Le gabarit de la Halle aux sucres oblige à créer cette faille pour récupérer de la lumière au cœur du bâtiment alors que seulement une verrière est nécessaire pour le Centre Civique.



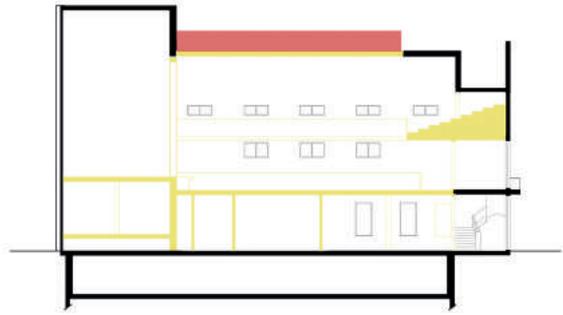
PLAN MASSE CENTRE CIVIQUE

0 95m



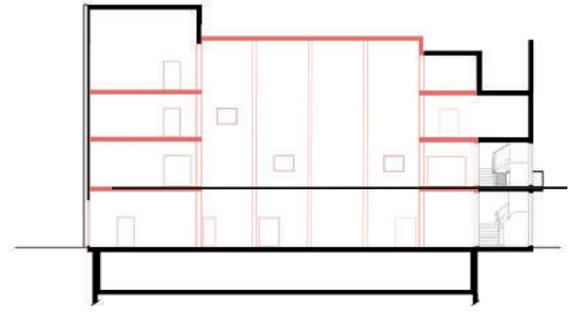
PLAN MASSE HALLE AUX SUCRES

0 95m



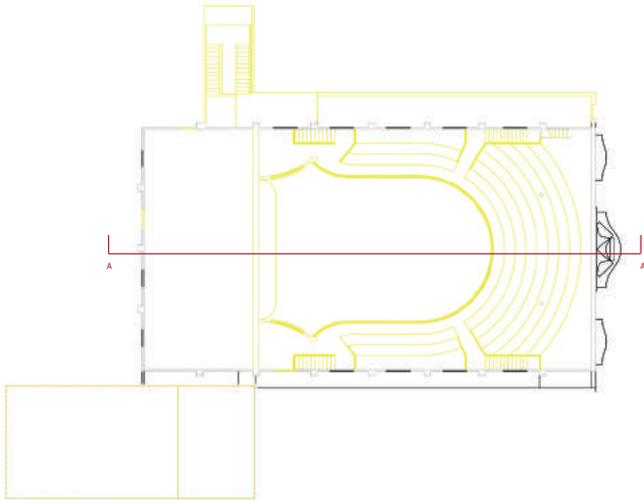
COUPE NORD/SUD INITIALE CENTRE CIVIQUE

0 11m



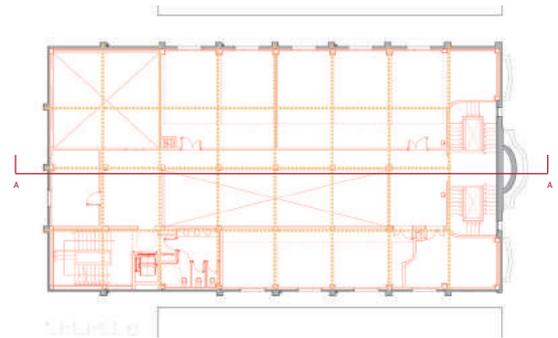
COUPE NORD/SUD EXISTANTE CENTRE CIVIQUE

0 11m



PLAN SECOND ÉTAGE INITIAL CENTRE CIVIQUE

0 11m



PLAN SECOND ÉTAGE EXISTANT CENTRE CIVIQUE

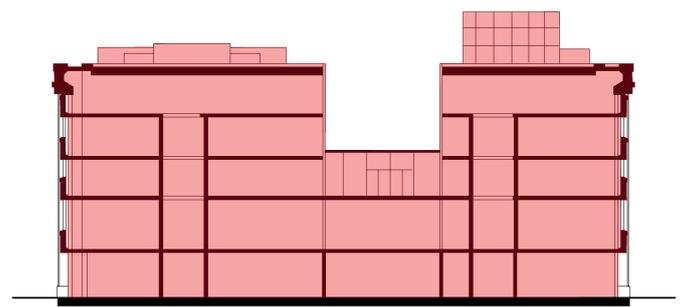
0 11m

■ CONSTRUCTION ■ DÉMOLITION



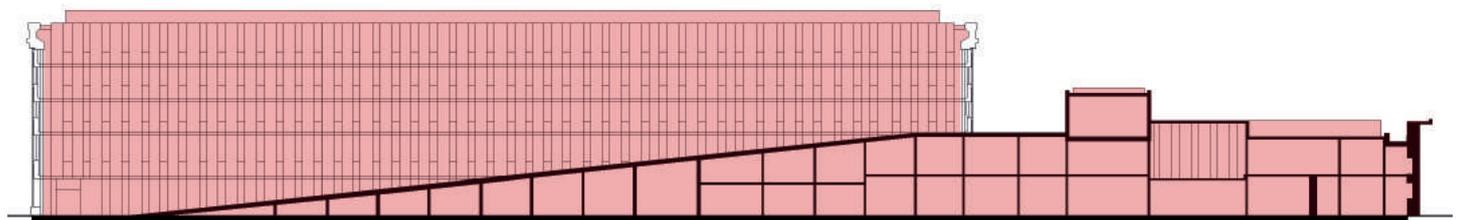
COUPE OUEST/EST INITIALE HALLE AUX SUCRES

0 10m



COUPE OUEST/EST EXISTANTE HALLE AUX SUCRES

0 10m



COUPE SUD/NORD EXISTANTE HALLE AUX SUCRES

0 133m



FAÇADE SUD/EST CENTRE CIVIQUE

0 11m



FAÇADE NORD/OUEST CENTRE CIVIQUE

0 11m



FAÇADE NORD CENTRE CIVIQUE

0 11m

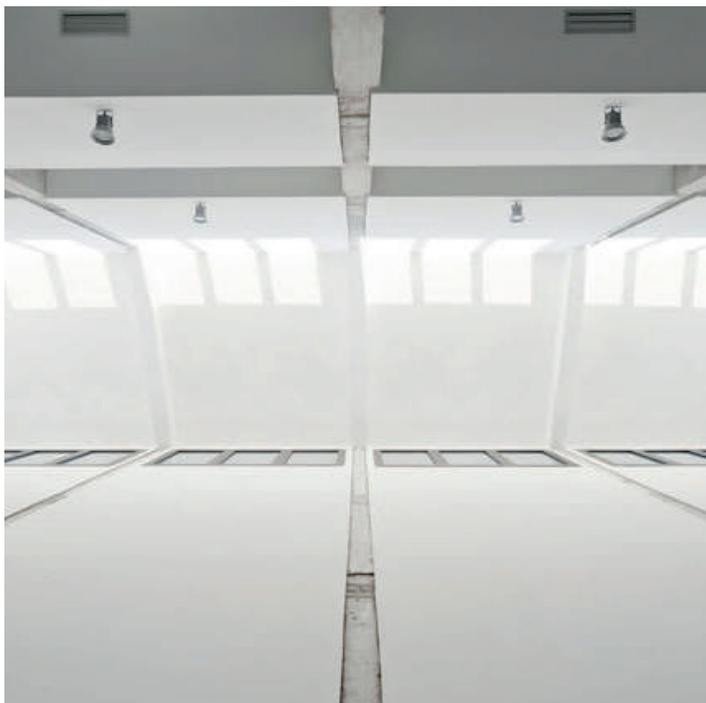


FAÇADE SUD/OUEST CENTRE CIVIQUE

0 11m



CONSTRUCTION DÉMOLITION



VÉRIÈRE CENTRE CIVIQUE



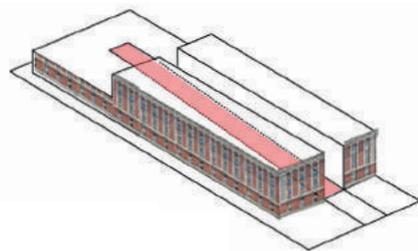
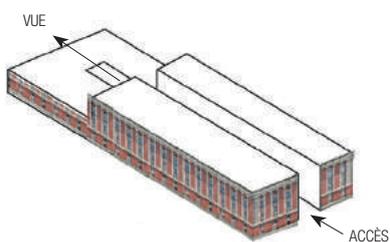
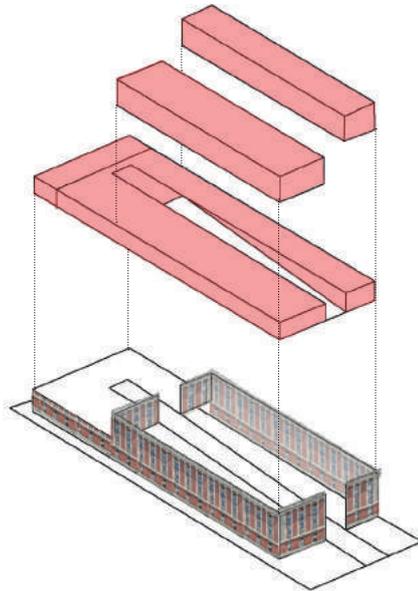
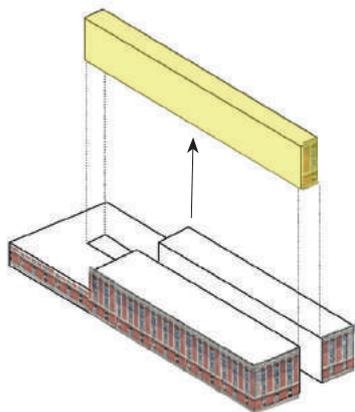
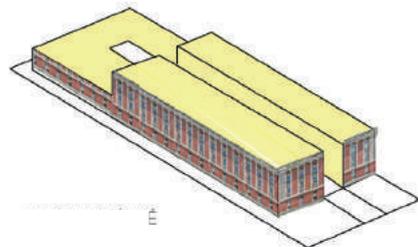
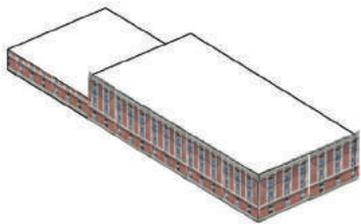
PATIO CENTRE CIVIQUE



FAILLE HALLE AUX SUCRES



BAIES HALLE AUX SUCRES



ÉVIDEMMENT ET PERCÉE HALLE AUX SUCRES

CONSTRUCTION DÉMOLITION

0 63m

## B/NOUVELLES SPATIALITÉS

Au XIXe siècle, nous voyons apparaître des courants de typologie de façade, l'une structuraliste et l'autre développisme.

Eugène VIOLLET-LE-DUC prône l'enveloppe méditerranéenne qui fait le lien entre le projet et la structure avec la capacité à manipuler la structure et l'espace. Ainsi, l'enveloppe devient ossature.

Quant à Gottfried SEMPER, lui canonise l'enveloppe germanique et l'architecture est déterminée par son enveloppe extérieure et non par un noyau matériel. Ainsi, l'enveloppe devient un tissu décoratif.

Dans les deux cas, les enveloppes du Centre Civique et de la Halle aux sucres ont comme point commun la dénaturalisation de la fonction initiale de l'enveloppe. Ainsi, elles perdent leur rôle porteur initial et deviennent un habillage, un tissu décoratif et donc des façades répondant à l'école du développisme germanique selon Gottfried SEMPER.

Ainsi, les deux édifices ont sensiblement subi les mêmes travaux, puisque tous les deux ont totalement été vidés de leur intérieur afin de laisser place aux nouveaux projets. Tout comme la Halle aux sucres, les façades du Centre Civique restent à ciel ouvert durant les travaux.

Seul l'escalier du Centre Civique situé à l'entrée est conservé pour accentuer l'axe central et le rendre encore plus monumental. Il est, pendant les travaux, prolongé jusqu'au deuxième niveau. Le vide intérieur rectangulaire excentré permet de donner une nouvelle unité spatiale aux différents niveaux et usages avec la création d'espaces de différentes tailles.

Ainsi, ce vide permet de faire le lien entre les deux entrées conservées, non alignées, ce qui accentue leurs différences chronologiques. Cela fait l'attractivité du projet actuel. L'amphithéâtre, fonction première de cet ancien édifice, est enlevé et le nouveau programme est ainsi réparti et dessiné dans tout l'espace sur des dalles en béton qui divisent l'espace de manière horizontale.

À Dunkerque, le chantier de la Halle aux sucres a commencé par la percée du bâtiment en son centre permettant d'offrir un apport de lumière naturelle considérable au cœur du projet. Une fois la percée réalisée, l'intérieur est aménagé avec des éléments préfabriqués à l'aide d'une ossature intérieure à joints secs. Un dispositif optique longitudinal, composé d'un plan incliné et de deux ailes vitrées, souligne la notion de découpage et conduit à une abstraction presque de la totalité du bâtiment.



TRAVAUX CENTRE CIVIQUE



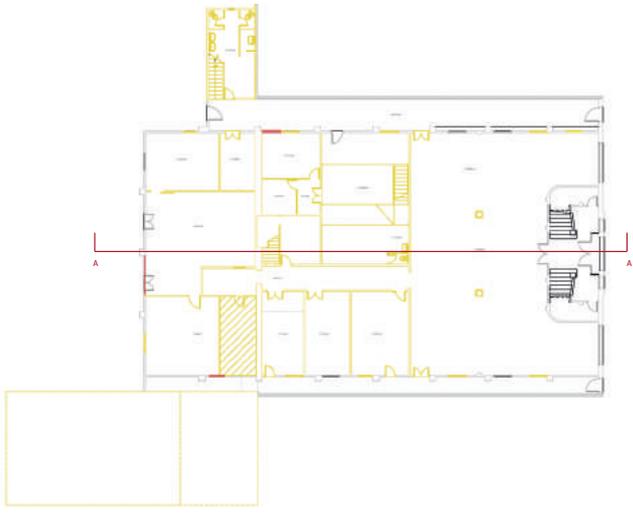
TRAVAUX CENTRE CIVIQUE



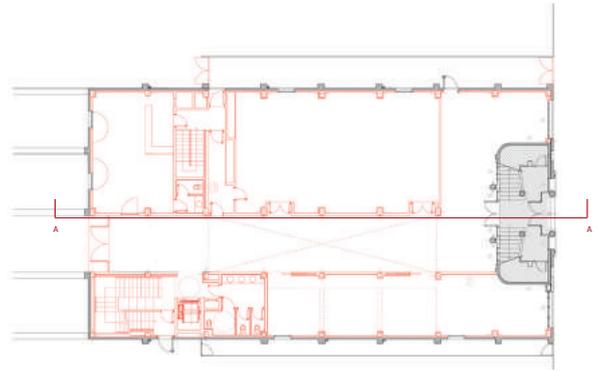
TRAVAUX HALLE AUX SUCRES



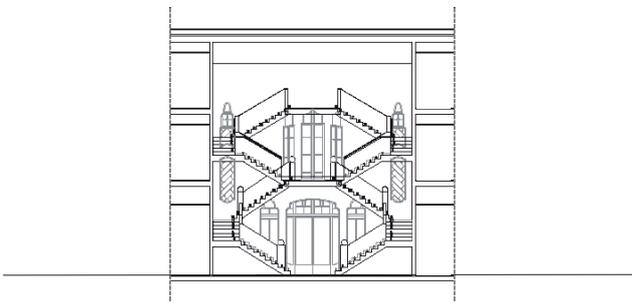
TRAVAUX HALLE AUX SUCRES



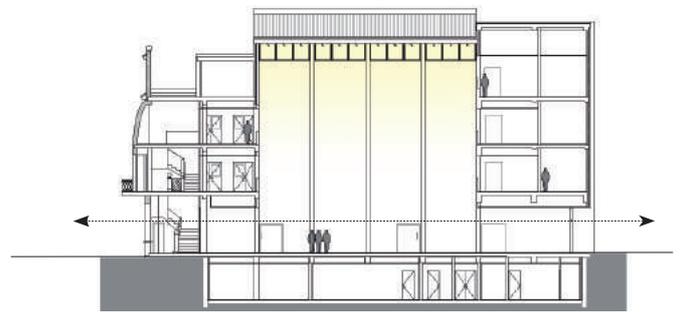
PLAN REZ-DE-CHAUSSÉE INITIAL CENTRE CIVIQUE 0 11m



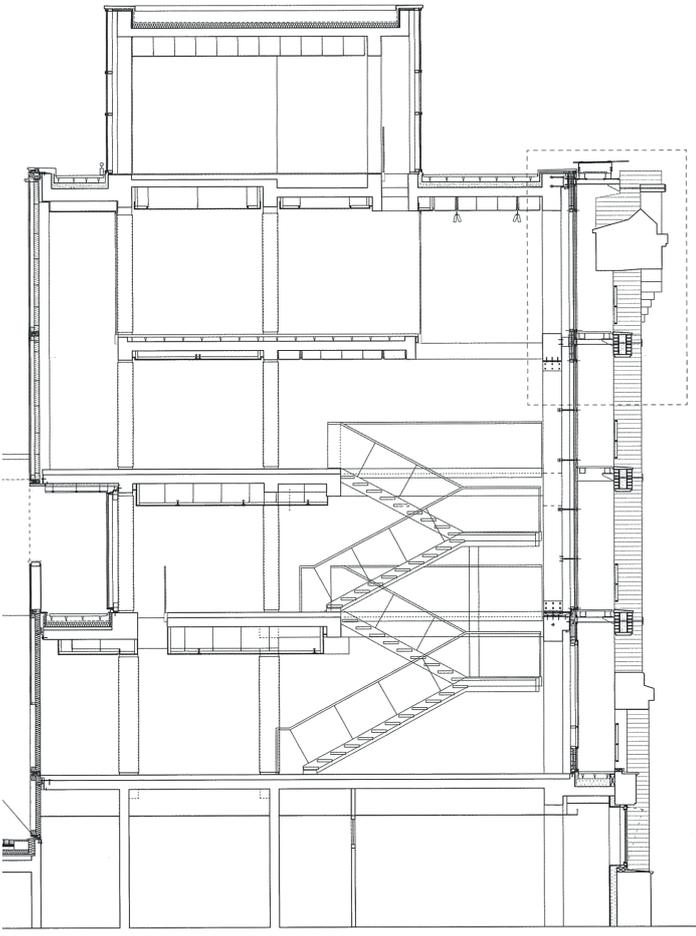
PLAN REZ-DE-CHAUSSÉE EXISTANT CENTRE CIVIQUE 0 11m



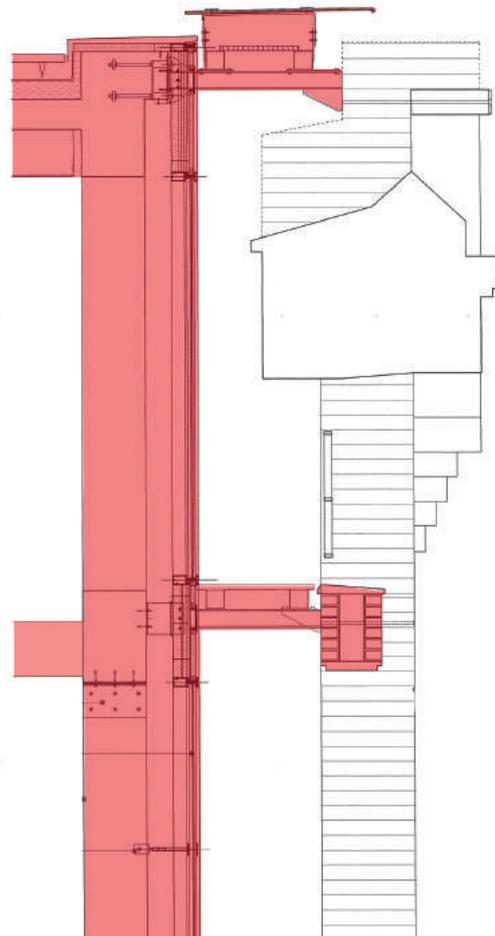
ESCALIERS CENTRAUX CENTRE CIVIQUE 0 7m



COUPE SUD/NORD EXISTANTE CENTRE CIVIQUE 0 11m



ENVELOPPE HALLE AUX SUCRES 0 2,7m



ENVELOPPE HALLE AUX SUCRES 0 85cm

# DE NOUVEAUX USAGES

Les deux projets proposent aujourd'hui des programmes totalement différents de leurs usages initiaux. Le Centre Culturel et Civique propose un programme d'activités culturelles et de formation dans le but de soutenir entre autres, les entités, les associations et les groupes et promoteurs pour le développement de leurs activités personnelles. Ainsi, chacun s'il le souhaite peut demander l'utilisation des espaces du Centre.

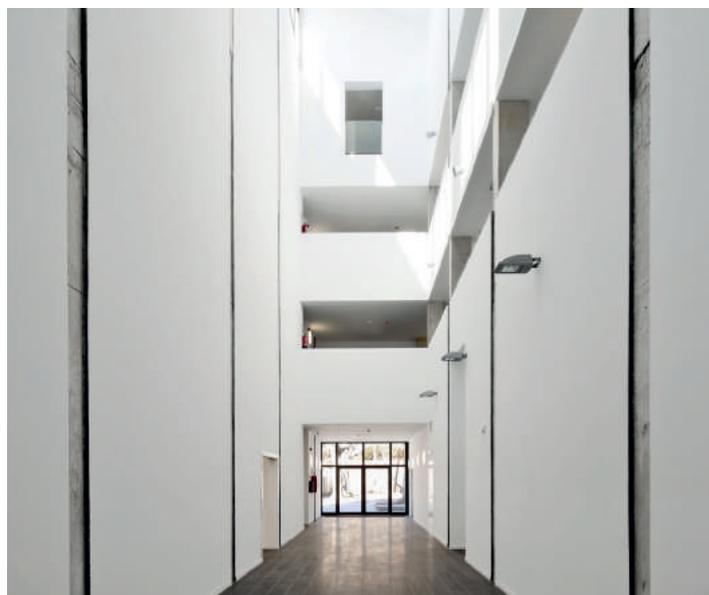
Le bâtiment accueille aussi une exposition sur la "Fédération ouvrière de Molins de Rei : les valeurs du mouvement ouvrier" qui montre les valeurs républicaines démocratiques et modernisatrices : liberté, égalité et solidarité promue pendant cette période. Le Centre raconte aussi l'histoire du bâtiment pendant la dictature de Franco. Il a donc aussi une vocation mémoriel de la démocratie de Catalogne.

Concernant la Halle aux sucres, l'idée de cisaillement et de la rue montante a permis de créer un prolongement de l'espace public du port vers un gigantesque belvédère sur la ville et d'organiser les trois grandes fonctions du projet.

Ainsi, la faille sépare sur cinq niveaux, la partie à l'Est qui s'ouvre au grand public sur un véritable pôle culturel avec le Learning Center et le musée, tandis qu'à l'Ouest la partie administrative représente une synthèse de tous les principaux thèmes de l'urbanisme contemporain et du territoire de la ville de Dunkerque. Enfin, les archives de la ville occupent, elles, l'emprise totale du rez-de-chaussée. La rampe permet d'échapper à ce socle opaque des archives et d'accéder à la lumière, au paysage et aux parties publiques.



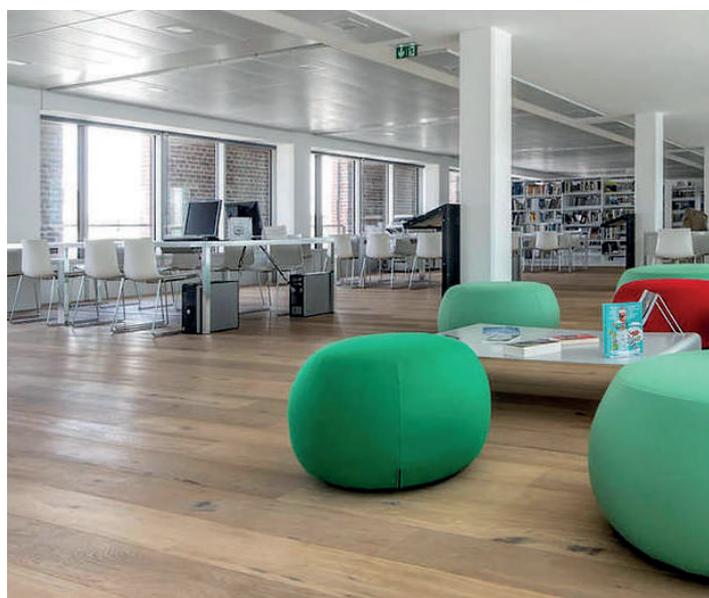
CENTRE CIVIQUE



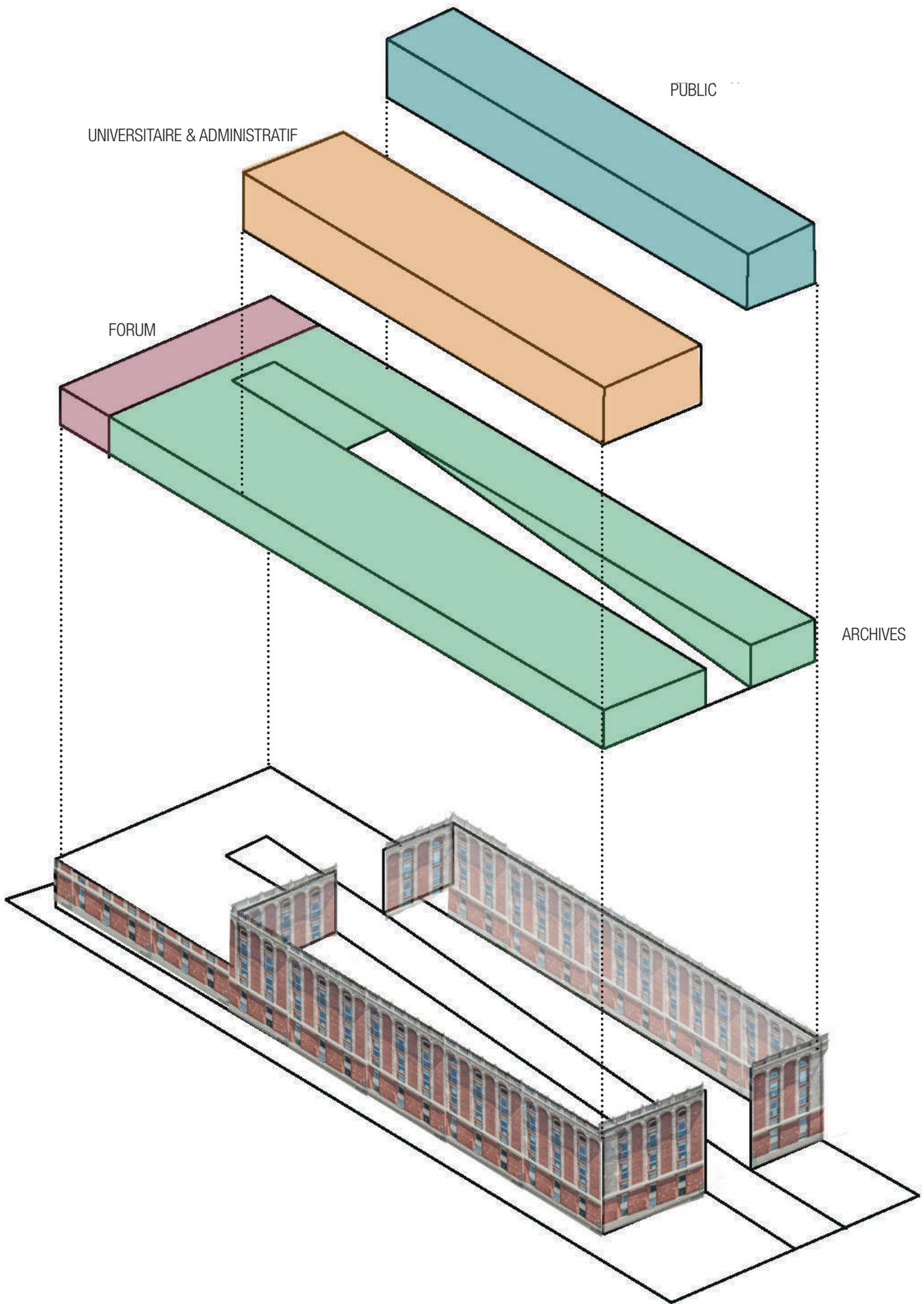
CENTRE CIVIQUE

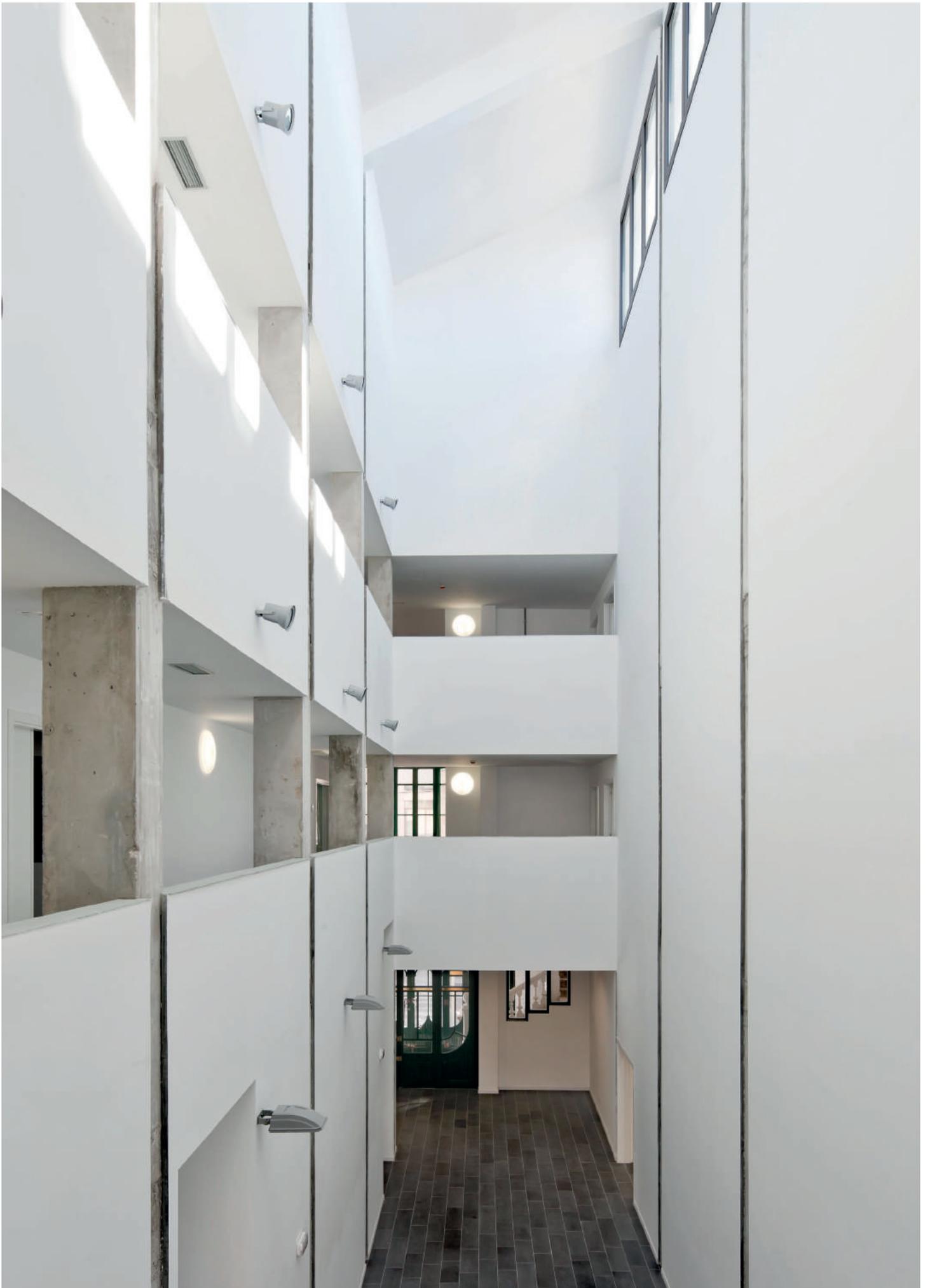


HALLE AUX SUCRES



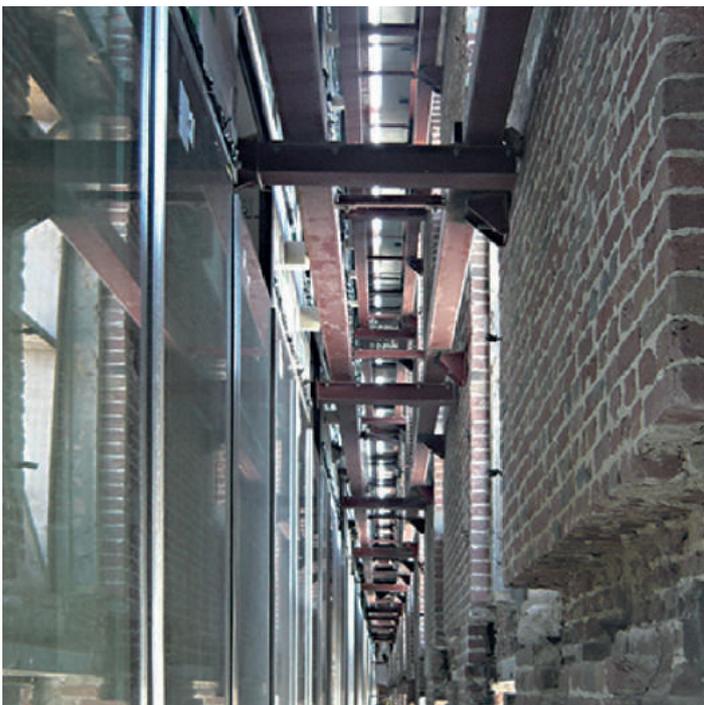
HALLE AUX SUCRES



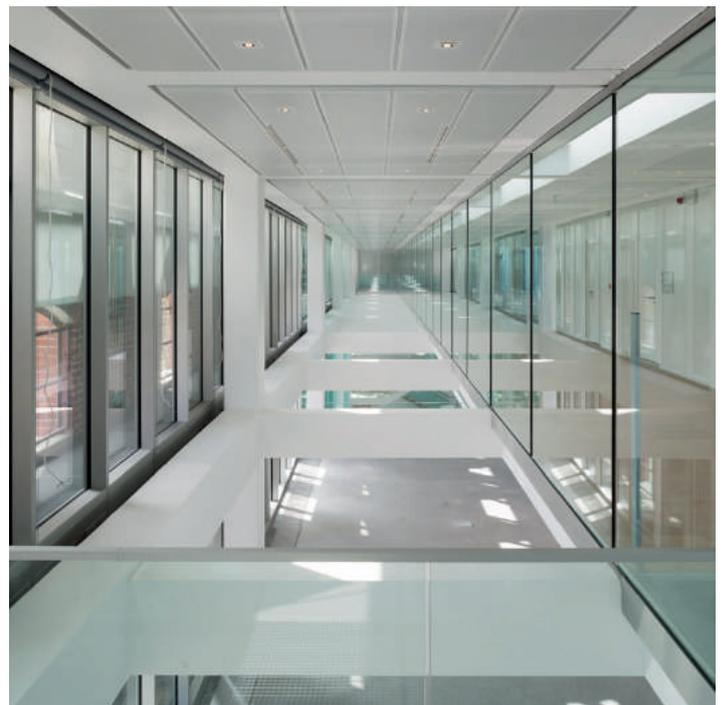




DISPOSITIF OPTIQUE HALLE AUX SUCRES



NOUVELLE STRUCTURE HALLE AUX SUCRE



NOUVELLE STRUCTURE HALLE AUX SUCRE

# RÉVÉLATION DU PAYSAGE

La lecture urbaine des deux bâtiments associant l'ancien et le moderne s'interprète de manière très différente selon le recul du grand paysage ou l'approche immédiate du projet.

Du point de vue du grand paysage, le maillage urbain dans lesquels s'inscrivent les deux projets est en parfaite opposition. Dans le cas du Centre Civique, le projet est comme la mise en valeur d'un objet à l'échelle d'un quartier s'inscrivant dans une trame dense. Le projet de la Halle aux sucres est l'antithèse de celui du Centre Civique puisque les architectes ont réfléchi à la conception d'une nouvelle urbanité à l'échelle du port. Le traitement du seuil est donc opposé. Pour Pierre-Louis FALOCI, la dynamique du quartier est le point de départ du projet de la Halle. Le Centre Civique joue aussi un rôle à l'échelle de son quartier mais de manière réduite avec la construction de son parvis à l'arrière. Cette nouvelle spatialité redessine l'espace urbain en cœur d'îlot qui se retrouve modifié.

Lorsque l'on s'approche, la conservation de l'enveloppe originelle des bâtiments tout en ajoutant, agrandissant ou déplaçant certaines ouvertures permet de révéler les édifices dans leur contexte bâti. Les briques du Centre Civique ou de la Halle aux sucres contrastent avec les matériaux utilisés à l'intérieur : des matériaux blancs, plats et lumineux, presque comme s'il s'agissait d'une maquette à grande échelle. Ces choix architecturaux visent à modifier le rôle de l'enveloppe héritée d'un air contemporain, entremêlant ainsi l'historique et le présent. Ainsi, ce sont les fonds paysagers de Molins del Rei et de Dunkerque qui sont sans cesse magnifiés, recadrés, démultipliés que l'on soit à l'extérieur ou à l'intérieur du dispositif.



CENTRE CIVIQUE



CENTRE CIVIQUE



HALLE AUX SUCRES



HALLE AUX SUCRES

# CONCLUSION

---

Dans les deux cas, l'enveloppe extérieure est conservée. Au premier abord, nous pourrions croire que l'enveloppe contraint l'espace intérieur et que ce rapport n'est fait que dans un seul sens. Elle l'a contraint, certes, par rapport à son emprise au sol, habilement déjouée par la verrière du Centre Civique ou cette faille créée dans la Halle aux sucres. Or, une telle liberté est prise pour chacun des projets que finalement les architectes parviennent à combiner à la fois la logique de l'ancienne façade, la stratégie d'organisation des programmes et une scénographie du paysage. L'ensemble a permis de mettre en valeur les qualités existantes des édifices afin d'en faire des observatoires du changement urbain.

L'enveloppe originelle, dénaturisée de sa fonction structurelle, se met au service de la nouvelle programmation. Elle dissimule de nouvelles combinaisons spatiales et structurelles mais est aussi significative de nouveaux usages. Dans les deux interventions la conservation de cette enveloppe participe à la révélation du paysage environnant. Un rapport étroit entre l'existant et le nouveau, le contenant et le contenu est entretenu.



CENTRE CIVIQUE



HALLE AUX SUCRES

# SOURCES

## CENTRE CIVIQUE ET CULTUREL

Archilovers, "La Federacion Obrera", Disponible sur <https://www.archilovers.com/projects/60416/la-federacion-obrera.html> (consulté le 15 octobre 2020)

Divisare, "Garcés De Seta Bonet Arquitectes, Centro Civico en Molins de Rei" Disponible sur <https://divisare.com/projects/193166-garces-de-seta-bonet-arquitectes-adria-goula-centro-civico-en-molins-de-rei> (consulté le 10 octobre 2020)

Eskubi Turro Arquitectes, "Centro Civico y Cultural, Federacion Obrera", Disponible sur <http://www.eskubiturroarquitectes.com/esp/proyecto.php?id=131> (consulté le 15 novembre 2020)

Garcès De Seta Bonet Arquitectes, "Cultural and civic center in molins de rei", Disponible sur <https://www.garces-deseta-bonet.com/fr/projets/cultural-and-civic-center-in-molins-de-rei/> (consulté le 10 octobre 2020)

Viumonlinsderei, "La nova Federació Obrera es presenta en societat"

<https://www.viumolinsderei.com/2011/03/07/la-nova-federacio-obrera-es-presenta-en-societat/> (consulté le 15 Octobre 2020)

Viumonlinsderei, "Manuel Julià: La Federació Obrera, patrimoni destruït"

<https://www.viumolinsderei.com/2012/07/08/manuel-julia-la-federacio-obrera-patrimoni-destruit/> (consulté le 17 Octobre 2020)

Viumonlinsderei

<https://www.viumolinsderei.com/2012/07/06/la-nova-federacio-obrera-comenca-a-funcionar-a-mig-gas/>

Archives de Dunkerque, "De l'entrepôt portuaire à la Halles aux sucres, Quelle Histoire !", Disponible sur : [http://www.archives-dunkerque.fr/userfiles/file/halle\\_aux\\_sucres.pdf](http://www.archives-dunkerque.fr/userfiles/file/halle_aux_sucres.pdf) (consulté le 10 octobre 2020)

## HALLE AUX SUCRES

Daniel OSSO, "Halles aux sucres - Dunkerque", Disponible sur : <http://danielosso.fr/index.php?p=Architecture&s=Halle%20aux%20sucres%20-%20Dunkerque> (consulté le 2 novembre 2020)

D'Architectures, "La Halle aux sucres", CHABARD Pierre, août 2016, Disponible sur : <https://www.darchitectures.com/la-halle-aux-sucres-de-dunkerque-a3164.html> (consulté le 15 octobre 2020)

Halles aux sucres, "Histoire de la Halle aux sucres de sa construction à sa rénovation". Disponible sur: <https://www.halleauxsucres.fr/learning-center/histoire#:~:text=Situ%C3%A9%20sur%20le%20m%C3%B4le%201,mondiaux%20du%20%20%C3%A8me%20si%C3%A8cle> (consulté le 23 octobre 2020)

Learning Center Ville Durable, "Le projet architectural", Disponible sur : <http://learningcenters.nordpasdecals.fr/ville-durable/fr/le-projet-architectural> (consulté le 17 octobre 2020)

MUUZ, "Pierre-Louis Faloci : Halles-aux-sucres", septembre 2016, Disponible sur : <https://www.muuz.com/magazine/muuz-univers/bureaux-espaces-tertiaires/47987-pierre-louis-faloci-halle-aux-sucres.html> (consulté le 10 octobre 2020)

Ordre des Architectes, "Pierre-Louis Faloci, lauréat du Grand Prix national de l'architecture 2018", octobre 2018, Disponible sur : <https://www.architectes.org/actualites/pierre-louis-faloci-laureat-du-grand-prix-national-de-l-architecture-2018> (consulté le 10 octobre 2020)

ZEPROS, "Chantier : métamorphose pour la Halle aux Sucres", mars 2016, Disponible sur : <https://zepros.fr/chantier-metamorphose-pour-la-halle-aux-sucres--63742> (consulté le 23 octobre 2020)





Louise GABORIT . Dorine MORICE-JAN . Ludivine PAIGNON . Milène TOUPLIN

# **COUVENT DES BERNARDAS**

Eduardo SOUTO DE MOURA

Tavira, Portugal

2009 - 2012

# **FORT DE L'ÉCLUSE**

Atelier PNG

Collonges, France

2012 - 2016

# INTRODUCTION

---

Conserver le bâti au lieu de le détruire est aujourd'hui une démarche essentielle dans la préservation de nos ressources et de notre environnement. La réhabilitation s'inscrit donc comme un enjeu fondamental luttant contre la crise écologique actuelle. Il est donc possible de par l'architecture de conserver et réinventer les traces du passé en bâtissant et enrichissant l'existant. Préserver le patrimoine devient donc en partie un fondement de la réhabilitation. C'est notamment l'histoire et le passé qui s'inscrit dans une architecture, qui nous a particulièrement intéressé dans le cadre de cet exercice, et qui nous a fait ainsi porter notre choix sur le couvent de Bernardas.

En effet, le couvent qui depuis sa construction a subi plusieurs transformations dû à une succession d'usage différent, s'établit comme une architecture érigée par son histoire ainsi que sa fonction au fil des siècles. Nous avons donc également fait le choix d'étudier comme second projet le fort de l'écluse qui a, tout comme le couvent, un passé riche et une histoire induisant un usage qui a favorisé son architecture au cours du temps. Nous nous sommes alors intéressées à la notion du temps et de l'usage qui ont souligné les grandes lignes de ses deux architectures.

C'est pourquoi dans un premier temps nous commencerons par énoncer l'histoire et l'évolution de ses deux projets. Ensuite, nous poursuivrons en analysant les deux réhabilitations et les choix des architectes. Enfin, nous expliquerons par l'étude de ses deux architectures l'enjeu des réhabilitations de demain ainsi que l'architecture évolutive.



COUVENT DES BERNARDAS



FORT DE L'ECLUSE

# HISTOIRE ET ÉVOLUTION

## A/LE COUVENT DES BERNARDAS



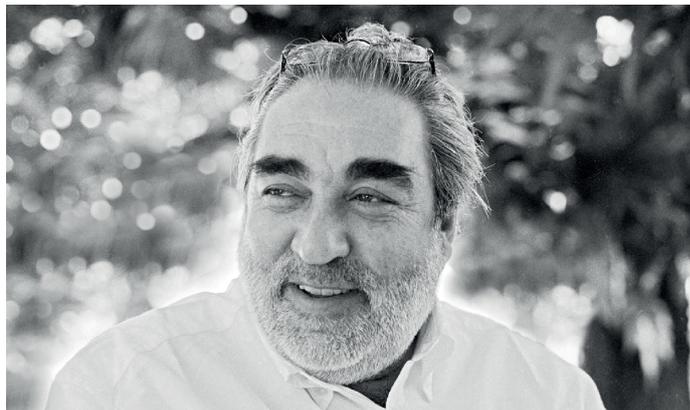
Le Couvent des Bernardas se trouve au sud du Portugal à Tavira, une ville de 20 000 habitants, située sur la côte Sud de l'Algarve, à une courte distance de Séville. Il surplombe la Ria Formosa et l'embouchure de la rivière Gilão, il a ainsi une vue unique sur les salines séculaires de Tavira. Le site possède donc une ouverture sur le paysage environnant unique et très étendu.

Ce couvent a subi de multiples usages au cours du temps. En effet, celui-ci est tout d'abord construit en 1509 sous la volonté de Manuel 1, selon les traditions cisterciennes. Il est bâti dans le but de commémorer la victoire militaire d'Assiah, au Maroc. Des religieuses cloîtrées s'installent par la suite, en 1530, ainsi que pendant les trois siècles suivants. Il devient alors le principal centre religieux de la région. Au milieu du 17<sup>ème</sup> siècle, afin d'accueillir plus de religieuses, le couvent est agrandi. En 1755, est construit le plan rectangulaire avec les deux cloîtres et l'église avec le portail manuelin. Les ordres religieux du Portugal sont supprimés en 1834, le couvent a donc été par la suite aliéné et a ainsi beaucoup souffert. En 1862, tous les biens sont à l'état et le couvent est peu à peu abandonné. En 1890, il abrite une usine à vapeur qui restera en activité jusqu'en 1968. L'état du bâtiment, notamment la structure d'origine est compromis par le changement en usine. Jusqu'à la réhabilitation actuelle, le couvent accueille de nouveaux usages tels qu'un coiffeur, une boulangerie ou encore le siège d'un club de vélo. Souto de Moura poursuit un projet résidentiel sur les ruines de ce couvent. La position du couvent face au paysage environnant devient une source d'inspiration forte pour l'architecte.



COUVENT DES BERNARDAS A L'ABANDON

Souto de Moura est un architecte portugais. Il est enseignant à l'école des beaux-arts de Porto. Il a fondé son agence en 1980. Il a obtenu le prix pritzker en 2011. Le jury récompense l'intelligence et le sérieux de son œuvre, qui est considérée comme fluide, sereine et d'une simplicité apparente. L'architecte a une utilisation réfléchie des matériaux et des couleurs. Son architecture simple et contextuelle mais très peu affectée par le style actuel.



EDUARDO SOUTO DE MOURA



COUVENT DES BERNARDAS



COUVENT DES BERNARDAS

## B/LE FORT DE L'ÉCLUSE

Le fort de L'Écluse est proche du village de Collonges, dans l'Ain dans l'Est de la France. Il domine la vallée du Rhône et constitue une entrée naturelle en France depuis la Suisse entre les collines de Vuache et les montagnes du Jura.



Le Fort a été fondé par le duc de Savoie, et complété par Vauban sous le règne de Louis XIV. Construit au XVII<sup>e</sup> siècle, le Fort de l'Écluse a subi de nombreuses modifications au cours des années, lui conférant sa morphologie actuelle. En 1225 débute la construction d'un petit édifice militaire qui va rapidement devenir une maison forte, puis un château fort vers 1277. A l'époque, il servait surtout à prélever un droit de passage sur les personnes et les marchandises qui empruntaient ce chemin important. De par sa position stratégique, le fort fut l'enjeu de nombreux conflits militaires qui font que les usages du fort et de son territoire oscillent au gré des périodes de guerre et de paix, entre atout paysager et joyau militaire.

Suite à de nombreuses attaques, le fort s'est dessiné au fil des siècles (comme nous pouvons le voir sur cette illustration de datation des différentes parties du fort actuel.)



DATATION FORT DE L'ECLUSE

En 1940 le fort est occupé par l'armée allemande et c'est à la fin de la guerre que l'armée française reprend possession du site jusqu'à sa désaffectation en 1956.

Laissé à l'abandon, le fort est victime d'actes de vandalisme avant d'être mis en vente dans les années 1970. En 1981, le groupement de dix-neuf communes achète le site pour 50 000 francs. C'est en 1993 que la décision est prise de mettre le fort en lumière, et depuis différentes associations puis la communauté de communes du Pays de Gex se sont succédées dans la gestion du site et des animations, jusqu'à être chargée de la réhabilitation et de la mise en valeur du site.

Le fort a alors été rénové sur le projet du cabinet atelierpng. Cet atelier est créé en 2007 par trois jeunes architectes qui se rencontrent durant leurs études à l'ENSA Val-de-Seine et décident de monter leur agence à la sortie de l'école. Ils portent une attention particulière à la relation de leurs ouvrages au paysage et à la question de l'existant. Pour ce projet débuté en 2012, ils viennent d'être nommés pour la sélection française du prix Mies Van Der Rohe.



FORT DE L'ÉCLUSE DANS LE TEMPS

Ces deux constructions ont donc une empreinte historique forte. Ils ont tous deux subi des modifications au cours du temps du à l'usage. Ils sont également des lieux forts de leur région attachée à un héritage patrimonial unique. Aujourd'hui les deux projets de réhabilitation des architectes tentent de conserver et de mettre en valeur leur passé conditionné par leur histoire.

Le projet de réhabilitation du couvent des Bernardas consiste à lier la conservation du bâti ancien en le revalorisant avec un programme nouveau tout en créant des espaces avec le bâti construit. L'architecte a vu ce projet comme la poursuite du cheminement de restauration qu'il a déjà reçu. Il inscrit donc des logements dans un plan qui a évolué au fil des siècles et qui n'était pas prédestiné à accueillir ce type de programme. Souto Moura conçoit ainsi un projet unique tracé sur les ruines de couvent. Tandis que le projet du fort de l'écluse par l'atelier PNG est constitué d'interventions davantage localisées. Nous nous intéressons particulièrement à la dernière transformation du fort réalisée par l'atelier PNG. Elle se compose de 3 phases de chantier : la réhabilitation de l'accueil du fort de 2012 à 2016, la construction d'une cage d'ascenseur de 2016 à 2019 et la réhabilitation de la salle d'exposition en 2019 et 2020.



FORT DE L'ÉCLUSE



COUVENT DES BERNARDAS

# RÉHABILITATION ET CHOIX

## A/LE COUVENT DES BERNARDAS

La réhabilitation du Couvent des Bernardas repose sur la construction d'un complexe de 78 résidences dont la conception est divisée en deux types d'intervention, avec de nouveaux travaux de construction et la récupération du bâtiment existant.

Le nouveau bâtiment qui comporte 21 maisons a la forme d'un L, le long de l'étendue Est entre le couvent et les salines. Profitant de l'élévation de 3 mètres construite sur un ou deux étages avec des terrasses sur ce qui était autrefois le verger du couvent.



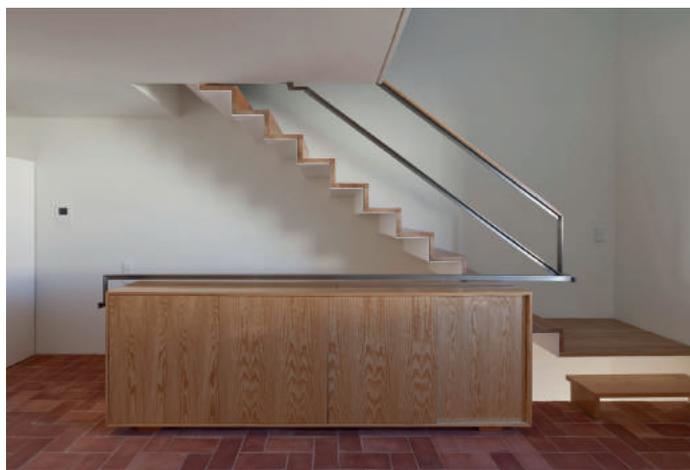
NOUVEAU BÂTIMENT SUR LE VERGER DU COUVENT

Pour comprendre la réhabilitation de l'intérieur du couvent, il faut savoir que son utilisation en tant qu'usine de 1890 à 1960 l'a profondément modifié. De larges travées ont été ouvertes en supprimant les anciens guichets des couvents, certains planchers ont été modifiés, de nombreuses cloisons intérieures ont été démolies pour permettre l'installation des machines, les galeries ainsi que le cloître ont été démolis également. Toutes ces modifications ont profondément compromis la structure en argile du couvent. Lorsque Souto de Moura commence ce projet de réhabilitation, il part presque d'une coquille vide. La construction réalisée à l'intérieur des murs existants de l'ancien couvent s'étale sur les différentes ailes du bâtiment (Est, Sud et Ouest) selon des modules indépendants, avec 57 logements en triplex. Toutes les fenêtres condamnées du temps de l'usine ont été rouvertes et les nouvelles ouvertures de murs ont été renforcées car des cadres en béton armé coulés sur place. Dans le prolongement de l'aile Est et pour compléter le grand patio, un nouveau corps est construit, dissimulant son apparence de nouvelle construction au sein du couvent dans son ensemble grâce à l'utilisation de matériaux identiques.



TRAVAIL DES OUVERTURES

À l'intérieur des logements, les murs, les plafonds, les portes ainsi que les armoires sont plâtrés et peints en blanc. Tous les sols sont en carrelage ancien de couleur brique sauf les mezzanines qui sont sur un plancher bois. L'espace cuisine est une unité mobile insérée dans la pièce principale, elle peut être entièrement fermée lorsque c'est nécessaire grâce à des portes qui s'appuient sur un rail continu et articulées entre elles par des charnières invisibles. Les escaliers entre les étages sont en structure béton recouverts de bois alors que les escaliers d'accès aux mezzanines sont constitués d'une structure métallique recouverte de panneaux de bois massif vernis. Tous les murs existants du couvent sont renforcés par une lame en béton. Les nouvelles portes des logements qui sont ouvertes sur le patio sont en bois massif et peintes à l'aide d'une peinture émaillée dans une couleur proche de celle du mur existant pour qu'elle se fonde dedans.



INTÉRIEUR DES LOGEMENTS EN TRIPLEX DANS LE COUVENT

Dans la tour, les infrastructures du couvent sont conservées (murs en pierre, trottoirs en pierre et voûtes en briques) donnant accès à 4 maisons de typologies différentes qui s'installent le long du mur de clôture sud qui date du temps de l'utilisation industrielle du couvent qui a été conservé par l'architecte. Dans le corps de l'église, qui a déjà été divisé en trois sections, la nef centrale est réutilisée comme zone d'accueil de la copropriété et comme espace muséal pour y exposer les machines de l'ancienne usine qui ont pour but de retracer l'histoire du bâtiment, des résidences sont proposées à l'est sur l'ancien emplacement de l'autel, et à l'ouest, où les moines siégeaient lors de cérémonies religieuses. À l'extérieur, une série de pergolas métalliques recouvertes de végétation (bougainvilliers rouges) protègent les terrasses des nouvelles maisons ou servent d'abri aux voitures et dissimulent également les poteaux de soutien des habitations. La grande cour centrale de 75m par 32m, est divisée en deux zones : au nord une place pavée avec quatre arbres aux quatre coins rappelle les cloîtres d'autrefois, et au sud une piscine de 20m par 20m puise son inspiration sur les grands réservoirs d'eau situés au sud du couvent.

La cheminée de l'usine est conservée pour témoigner de l'histoire du couvent de la ville de Tavira.



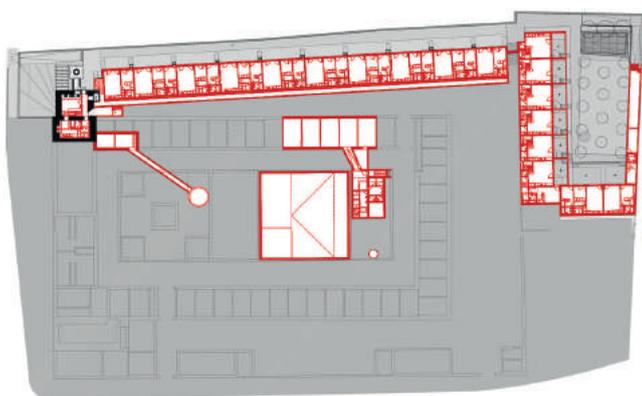
Couvent initial (1509 - 1755)

Usine (1890 - 1960)

Création Souto de Moura



DATATION DES DIFFÉRENTES INTERVENTIONS SUR LE COUVENT



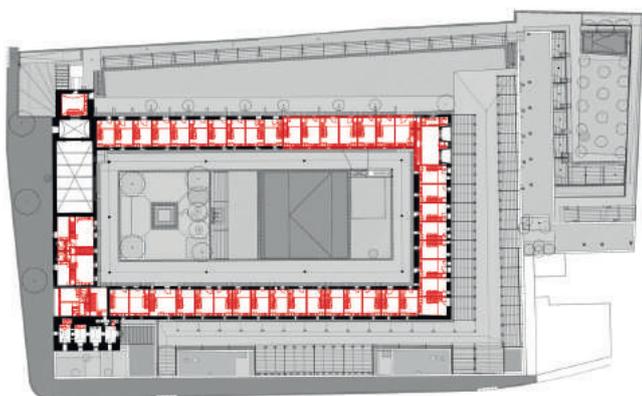
N  
LEVEL -1 PLAN



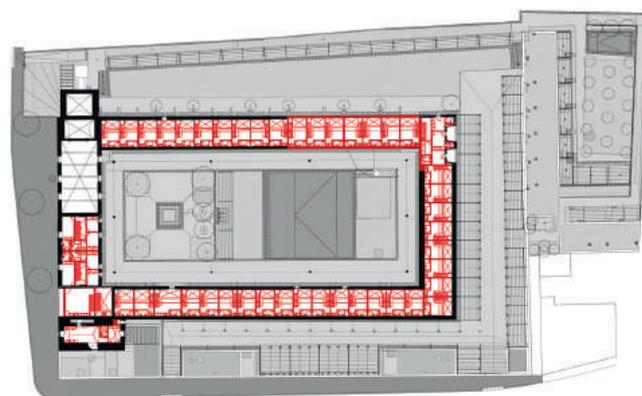
N  
LEVEL 0 PLAN

PLAN SOUS-SOL

PLAN REZ-DE-CHAUSSÉE



N  
LEVEL 1 PLAN



N  
LEVEL 2 PLAN

PLAN 1ER ÉTAGE

PLAN 2EME ÉTAGE

La réhabilitation du fort l'Ecluse réalisée par l'atelier PNG, se compose de 3 phases de chantier : la réhabilitation de l'accueil du fort de 2012 à 2016, la construction d'une cage d'ascenseur de 2016 à 2019 et la réhabilitation de la salle d'exposition en 2019 et 2020.

La première intervention est la requalification des espaces d'accueil de 100 m<sup>2</sup>, au rez-de-chaussée d'une des casemates. Les architectes ont choisi d'insérer des éléments métalliques dont des meubles qui s'intègrent aux voûtes et résistent aux conditions climatiques difficiles. En effet, la salle est construite à flanc de montagne, le taux d'humidité est donc très élevé. Un restaurant prend également place au sein de l'espace voûté de la casemate.



ESPACE D'ACCUEIL DANS UNE CASEMATE

Dans un second temps, la construction de la cage d'ascenseur au droit du bâtiment culminant constitue la phase d'intervention phare du projet. C'est aussi l'intervention la plus visible puisqu'elle se voit depuis l'extérieur dans la cour centrale. Elle se targue d'une géométrie sans fard, en résonance avec la rigueur du fort. Elle est composée d'une structure préfabriquée en acier, façonnée en atelier, sur laquelle sont accrochées des cages en fil d'acier. Ces cages contiennent un remplissage en gabions, directement extraits des démolitions liées à l'intervention sur le site, et assemblés en filière sèche.

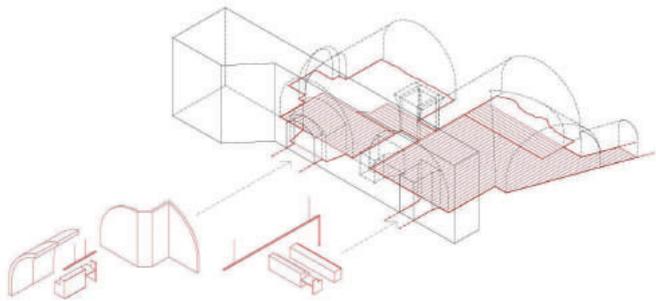
Le gabion a été choisi pour son lien à la fois à l'architecture militaire mais aussi pour son lien matériel avec le fort l'Ecluse, construit à même la roche du Jura. Ainsi, dans cette logique de recyclage de la roche, l'intervention

entre en résonance avec son histoire et son site et "se construit à nouveau sur lui-même" comme le disent les architectes.



La dernière phase concerne la salle d'exposition qui est située dans un bâti édifié en 1853. Construit en pierre calcaire de la région, ce bâti a un système structural en voûte au rez-de-chaussée, sur lequel le nouveau plancher de la salle d'exposition de 140 m<sup>2</sup> vient reposer. Ce plancher est surélevé au-dessus des voûtes dans le but de préserver et de ne pas fragiliser la structure existante.

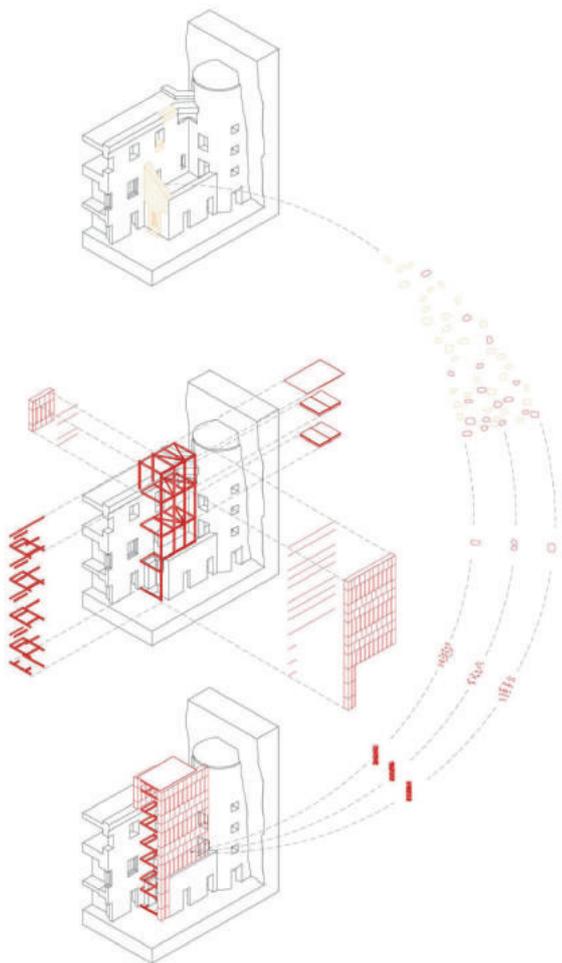




INSTALLATION DE L'ACCUEIL ET DU RESTAURANT DANS UNE CASEMATE



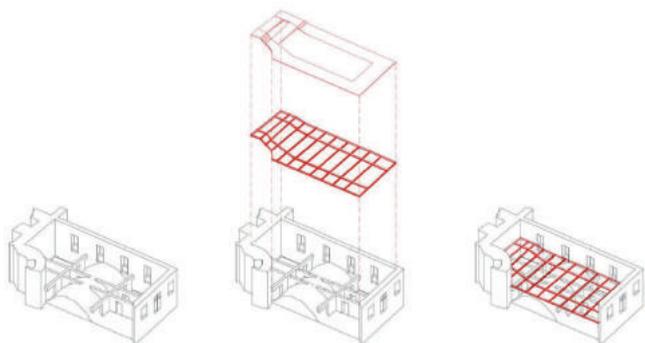
NOUVEAUX PLANCHERS



RÉUTILISATION DE LA PIERRE POUR LES MURS EN GABIONS



STRUCTURE DE LA CAGE D'ASCENSEUR



NOUVEAU PLANCHER DE LA SALLE D'EXPOSITIONS



PRÉSENCE DE VOÛTES SOUS LE NOUVEAU PLANCHER

Ces deux architectures prennent place dans un paysage d'exception. Ils ont également une place historique et patrimoniale importante dans leur région.

Comme nous l'avons précédemment dit, le couvent livre une vue privilégiée sur la rivière Gilão. Quelques mètres plus loin, se dresse un pont romain sur celle-ci, ce qui contribue à lui donner une valeur historique encore plus grande. Grâce à cette réhabilitation, l'architecte replace le paysage au cœur du programme et exploite sa position paysagère unique. A l'origine un monastère cloîtré, isolé et abandonné par le reste de la ville, le couvent fut réutilisé comme usine, et finalement réduit à l'état de ruine. Au cours des cinq siècles de son histoire, il a ainsi vécu comme une partie distincte de la ville. Par cette réhabilitation, Souto de Moura a la volonté de conserver au maximum le patrimoine en le mettant en valeur sans dénaturer le bâti existant et conserver cette mémoire collective de Tavira. En effet, en reprenant l'existant et en restaurant les parties ou fragments les mieux conservés, Souto de Moura a poursuivi l'objectif de faire véritablement partie d'un « patrimoine », celui que représente la ville. Pour cette raison, il a fait du monastère non seulement une partie vivante de la ville qui l'héberge, mais aussi le protagoniste de sa transformation.

Quant à lui, le Fort de l'Ecluse est historiquement construit à flanc de colline pour mieux voir arriver l'adversaire. Il se situe dans un site classé du parc naturel du Haut-Jura et bénéficie d'un panorama d'exception sur les rives du Rhône, les massifs de l'Ain et ceux de Haute-Savoie. De part sa fonction militaire d'origine, il est ainsi visible de loin et occupe une place historique forte dans le paysage local. En effet, comme le dit l'atelier PNG « Un lien affectif puissant lie les habitants du pays de Gex à leur fort. ». Les architectes ont ainsi souhaité, par leur intervention, valoriser l'attractivité sociale et culturelle du lieu et continuer de raconter l'histoire militaire du site, notamment grâce à son architecture et ses matériaux, en les reliant avec les montagnes et la nature qui l'entoure. L'accessibilité rendu possible sur le toit d'une des tours témoigne de cette volonté de faire du paysage le protagoniste principal du projet tout comme la cage d'ascenseur en gabion qui offre des vues sur le grand paysage à travers ses percées.



COUVENT DES BERNARDAS - RAPPORT AU PAYSAGE



FORT DE L'ECLUSE - RAPPORT AU PAYSAGE

« Le couvent des Bernardas était un monastère, une usine et est maintenant une ruine disponible. Habituellement, ces «pierres» sont associées à des programmes tels que des auberges de jeunesse, des hôtels, des musées, des centres culturels mais il n'y a pas assez de culture pour autant d'objets disponibles. Cette fois nous l'avons fait différemment et pourquoi ne pas faire des maisons ? »

EDUARDO SOUTO DE MOURA

## D/DE NOUVEAUX USAGES

La restauration du Couvent des Bernardas est basée sur la volonté de l'architecte, Souto de Moura, de ne pas ramener le bâtiment à son état d'origine, mais de poursuivre les transformations qu'il a subies au cours de ses cinq siècles d'existence, en les exploitant comme une opportunité. En étant attentif au contexte, au temps et à la fonction, il souhaite renforcer le sens de l'histoire du lieu grâce à son intervention contemporaine. En d'autres termes, il conçoit son projet comme une conséquence des événements qui ont conduit un monastère cistercien à devenir une usine moderne puis une ruine abandonnée par la ville de Tavira. Le projet tente de poursuivre la dernière fonction du bâtiment (logements et bureaux) depuis que la meunerie datant du 19ème siècle y a fonctionné jusqu'aux années 1960. La ville s'était alors questionnée sur la manière de redonner vie à ce bâtiment notamment par rapport à sa fonction. En effet, la reconnaissance de la valeur historique d'un bâtiment et d'un patrimoine se traduisent souvent par un nouvel usage allant du centre culturel au musée, pour le bâtiment restauré. En reconnaissant les transformations que le couvent a subies, passant de cellules cloîtrées adaptées plus tard pour accueillir des machines, il a ainsi été décidé à l'époque de les transformer en habitations, rejetant les évidences trop systématiques.

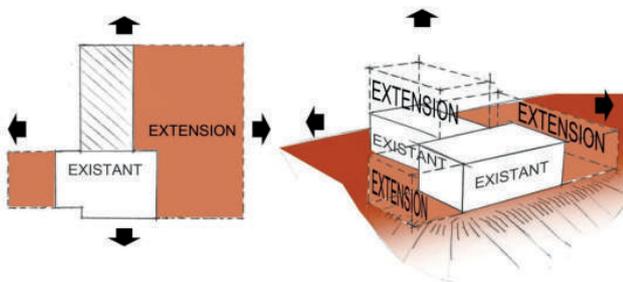
Sur le même schéma de pensée, l'atelier PGN, de par son intervention, souhaite poursuivre l'évolution du lieu et non le ramener à son état d'origine. En effet, le fort a souvent changé d'usage à travers le temps, avec l'histoire. Les périodes de paix étaient propices à amplifier son rayonnement territorial. Au contraire, son rôle défensif en temps de guerre créait un repli du fort sur lui-même. Les architectes ont donc fait le choix de l'ouvrir au reste du territoire en instaurant un programme culturel avec la conception d'une salle d'exposition, d'un restaurant mais également en accueillant un festival de jazz chaque année. Cette intention programmatique des architectes est donc le résultat de l'histoire du lieu, qui en période de paix, fait du fort un lieu dédié à la culture. Aujourd'hui, notre planète connaît une pandémie mondiale et lutte au sein d'une guerre sanitaire. Le monde culturel est touché par cette crise, il est le principal secteur à la subir et à être suspendu. Le fort est ainsi privé de sa nouvelle fonction culturelle et par conséquent, n'est plus relié à son territoire et se replie sur lui-même.

# CONCLUSION ET THÉORISATION

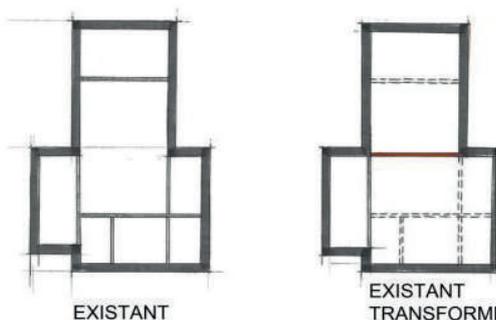
Le couvent témoigne d'un parcours historique important. Ses différents usages ont fortement modifiés l'édifice. Le passage du couvent à l'usine initie ses modifications. Souto de Moura s'installe dans cette même continuité tout en tenant à recréer un lien avec son contexte et ne pas négliger l'importance de cet édifice aux yeux des habitants. Le couvent est donc revalorisé et fait naître une nouvelle dynamique au sein de la région portugaise. Le projet basé sur le développement touristique du Fort de l'Ecluse constitue ainsi une intervention réversible qui dialogue délicatement avec l'existant. En effet, la revalorisation du fort entre en résonance avec l'histoire militaire du lieu, ses matériaux et sa position géographique unique, à même la montagne. Bien qu'ayant subi d'importantes transformations, et ayant souvent changé d'usage à travers le temps, le fort et le couvent conservent donc leur identité tout en évoluant.

Avec ces deux édifices analysés, une nouvelle question est soulevée: Ces bâtiments sont-ils évolutifs? Une architecture évolutive peut être qualifiée comme une architecture capable de supporter des modifications ultérieures. Ce concept entretient un lien étroit avec la notion de temps et de durabilité et pourrait être associé à d'autres notions telles que la souplesse, l'adaptabilité, la flexibilité, la convertibilité, la polyvalence, la simplicité et l'intelligence structurelle. Aucune règle n'est applicable mais on peut distinguer trois principes opératoires principaux:

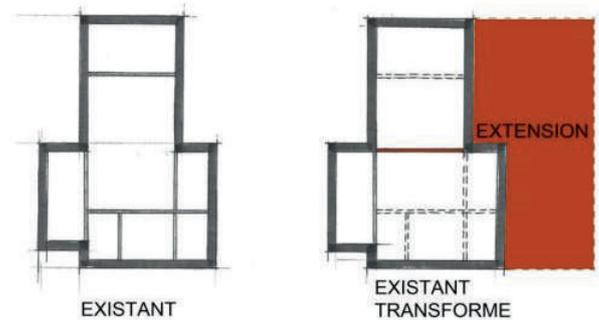
-l'évolution formelle: l'extension. Comme dans le Fort de l'Ecluse une extension est créée, cela fait l'objet d'une conception à part entière, en liaison avec l'architecture initiale conservée.



-l'évolution d'usage: transformation du dessin architectural. L'enveloppe du bâtiment est peu modifiée, en revanche le plan intérieur et la distribution des espaces sont altérés. Souto de Moura part initialement de ce principe pour sa réhabilitation du couvent.



-les deux modes opératoires précédents sont combinés



L'architecture évolutive permet de construire la ville avec son existant. Aujourd'hui en pleine conscience écologique, il est nécessaire pour les architectes de réfléchir à cette question.

*« Nous n'aurons pas joué convenablement notre rôle sur cette terre si notre utilité voulue et réfléchie s'adresse seulement aux compagnons immédiats et non aux successeurs de notre pèlerinage [...] Il (le monde) appartient à ceux qui viendront après nous, dont les noms sont inscrits déjà sur le livre de la création, tout autant qu'à nous-mêmes: nous n'avons pas le droit, par des actes ou par négligence, de les entraîner dans des pénalités inutiles, ou de les priver de bénéfices qu'il était en notre pouvoir de leur léguer »* John Ruskin, Les Septs lampes de l'architecture, p200, 1849.

Cet extrait représente une vision écologiste actuelle, pourtant il a été écrit en 1849. Comme le fait comprendre John Ruskin, construire c'est avant tout savoir apprécier le passé et imaginer le futur avec bienveillance en agissant au présent. Cette bienveillance doit être autant à l'égard de la planète que des habitants du présent ou du futur.

Réinventer une société plus durable demain, c'est construire de manière bienveillante, certes, mais le nouvel enjeu c'est surtout déconstruire, rénover et réhabiliter la ville. L'existant est là, avec ses qualités et ses défauts qu'il faut saisir justement avant d'imaginer une transition. Ces actions ne doivent pas se limiter seulement à l'apparence du bâtiment comme si on déposait simplement un pansement en façade. Elles doivent guérir en profondeur les troubles d'un bâtiment tout en considérant les nouvelles manières d'habiter. Réhabiliter un bâtiment, c'est comprendre son fonctionnement, sa structure et son histoire. Comme nous avons pu le voir avec les deux bâtiments que nous avons analysés, c'est également dans cette démarche que les architectes se sont inscrits. Le choix de la nouvelle fonction du bâtiment suscite parfois quelques controverses, sa définition influencera beaucoup les choix de l'architecte par la suite: *« si on part de la fonction [...] on se rend compte que si on veut garder la nature du bâtiment, toutes les fonctions ne sont peut être pas possibles [...] par exemple si on doit faire une salle de 500m<sup>2</sup> dans un bâtiment qui a des murs porteurs en brique, ce n'est pas possible parce sinon il faut détruire complètement le bâtiment et le refaire autrement »* Luciano Pia

*« avec les moyens techniques on pourrait tout faire mais un moment donné il faut se dire que la valeur intrinsèque du bâtiment existant est plus importante que l'usage qu'on peut lui donner »* Michel Peiro

Grâce à ces échanges, on comprend que l'enjeu d'une réhabilitation est de reconstruire sur l'existant tout en gardant ses qualités. Une architecture s'inscrit nécessairement dans le temps mais est vouée à évoluer dans l'espace-temps, certaines accueillent plus facilement différents usages dans le temps que d'autres.

Le type architectural participe parfois à cette évolutivité. Le couvent des Bernardas et le fort peuvent être qualifiés comme des types architecturaux. En effet, le type architectural du couvent est caractérisé par le cloître, alors que celui du fort prend la forme du château moyenâgeux. Alors qu'il est souvent vu comme un mécanisme figé, construire un type d'architecture implique l'idée de changement ou de transformation. Dans le couvent comme dans le fort, le type est le cadre établi dans lequel les architectes poursuivent le dialogue avec le bâti et son histoire. Dans ce processus continu de transformation, les architectes peuvent modifier l'usage premier de l'ouvrage. Cependant, certains types architecturaux permettent un choix d'usage plus libre et une adaptabilité facilitée par la forme de ce type. C'est le cas du couvent qui permet de créer du logement alors que ce nouvel usage aurait été plus compliqué dans le fort, dû à son plan mais aussi à son mode de construction.

Conscients de cette réalité, des caractéristiques structurelles et formelles sont pensées dès la conception du bâtiment par certains architectes pour faciliter l'évolution des usages en son sein. "Un bâtiment n'est pas «terminé» à la fin du chantier. Il «commence» sa vie : sa livraison sonne le départ d'un parcours soumis à une obsolescence juridique, technique, économique ou des modes d'usage."

# SOURCES

---

## Sites Internet

<https://espacodearchitecture.com/projetos/convento-das-bernardas/>

<https://www.archdaily.com/643576/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura>

<https://www.archilovers.com/projects/75727/convento-das-bernardas.html>

<https://www.arch2o.com/convento-das-bernardas-eduardo-souto-de-moura/>

<http://hicarquitectura.com/2015/06/souto-de-moura-convento-das-bernardas/>

<https://www.e-architect.com/portugal/bernardas-convent-reconversion>

<https://www.groupechronos.org/expertises/publication-etudes-tribunes-entretiens/l-architecture-evolutive-1-le-temps-long>

<https://www.agoda.com/fr-fr/convento-das-bernardas-residence/hotel/tavira-pt.html?cid=1844104>

[https://www.academia.edu/5259383/DURING\\_L\\_architecture\\_espace\\_temps\\_2013\\_](https://www.academia.edu/5259383/DURING_L_architecture_espace_temps_2013_)

## Vidéos

<https://www.pavillon-arsenal.com/fr/arsenal-tv/conferences/hors-cycle/11392-eduardo-souto-de-moura.html>

## Revue et livres

El Croquis, «Reconversión del Convento das Bernardas : Tavira Portugal 2006 2013 », 2015, no 176

POTTIER Philippe, Le voyage de l'architecte, éditions parenthèses, 2018

## Autres

Réponse de l'agence de Souto de Moura

Conférences ayant pris place dans le cadre de ce cours





Maxime BEAUFILS . Léa IACHKINE . Andréa SAINT-CLAIR . Azénor ULVOAS

# MUSÉE DES BEAUX-ARTS DES ASTURIES

Francisco MANGADO

Oviedo, Espagne

2007 - 2014

# COUVENT DES JACOBINS

Jean GUERVILLY et Françoise MAUFFRET

Rennes, France

2013 - 2018

# INTRODUCTION

---

Nous avons choisi d'étudier le musée des beaux-arts d'Asturies, réalisé par Francisco Mangado, situé à Oviedo dans le Nord-Ouest de l'Espagne. L'intérêt de ce bâtiment est, selon nous, le travail subtil entre ancien et contemporain que nous percevons depuis l'extérieur. Il s'agit là d'un projet de rénovation et réhabilitation qui concerne un ensemble d'un complexe dont la partie la plus ancienne est supposée de 1765. Afin de comprendre la posture de Mangado, nous avons décidé d'analyser en parallèle le couvent des Jacobins, qui est un projet de réhabilitation réalisé en 2018.

Le musée des Beaux-Arts d'Asturies est situé en bordure d'une place publique. Il donne l'impression d'une structure contemporaine creusée dans l'ancien, qui vient comme une délimitation en façade. Au contraire, la réhabilitation des Couvents des Jacobins nous laisse penser que l'histoire du bâti est parfaitement assumée, malgré un jeu de composition visible depuis l'espace extérieur de la place Saint-Anne.

Afin de comprendre la posture adoptée dans la rénovation et l'agrandissement de ces deux bâtiments, nous avons décidé de travailler suivant la problématique suivante : « Comment le travail sur l'ambiguïté entre le contemporain et l'ancien peut montrer ou dissimuler les interventions effectuées. Le respect du passé passe-t-il par la conservation maximum de l'existant ? »



MUSÉE DES BEAUX-ARTS DES ASTURIES, OVIEDO



COUVENT DES JACOBINS, RENNES

# UN BREF HISTORIQUE

## A/MUSÉE DES BEAUX-ARTS DES ASTURIAS, F. MANGADO

Le musée des beaux-arts est composé de trois parties définies.

A l'Est, nous trouvons le Palais Velarde, premier siège du musée des beaux arts de Oviedo. C'était initialement la maison privée d'un riche dignitaire, Pedro Velarde Calderón et Prada. Elle fut construite par Manuel Reguera, supposément vers 1765.

En 1971, le palais est racheté par la Congrégation des religieuses del Santo Angel de la Guarda, et est adapté aux nouvelles nécessités et usages d'un musée par les architectes Florencio Muñiz Uribe (entre 1973 et 1976, et en 1980), Cosme Cuenca et Jorge Hevia (entre 1992 et 1995). Il est déclaré bien d'intérêt culturel le 25 mai 1983.

Le plan de ce palais n'a pas évolué avec l'agrandissement du musée des beaux arts proposé par Mangado. Il a juste été rénové, et mis aux normes afin d'accueillir les différentes expositions, mais sa structure n'a pas changé depuis le 18ème siècle. Seul le Patio a été couvert lors de la première transformation du palais en musée des beaux arts en 1980. Nous pouvons cependant noter la disparition de quelques murs, détruits dans le but d'obtenir des salles d'expositions plus importantes, ainsi que celle d'un escalier à l'Ouest, remplacé au premier étage par un accès vers la Casa Oviedo-Portal. Aucun élément, mis à part cet accès, n'a été rajouté.

Il accueille les collections du musée du XIVe s au XIXe. Il accueille notamment dans le Patio les collections temporaires.

A l'Ouest, se trouve la Maison Oviedo-Portal, le long de l'ancien axe principal de la ville, et qui est toujours l'un des axes principaux de la vieille ville. Elle est construite en 1659-1660 par l'architecte Melchor de Velasco Aguero, pour le conseiller municipal Fernando de Oviedo-Portal. Elle est considérée comme le parfait exemple de l'architecture palatiale d'Oviedo du XVIIe s.

Une première réforme en 1878 convertit le palais en un immeuble d'habitation. La façade est simplifiée, et c'est celle que nous pouvons admirer actuellement. Pendant cette réforme, le bâtiment a subi trois grandes transformations.

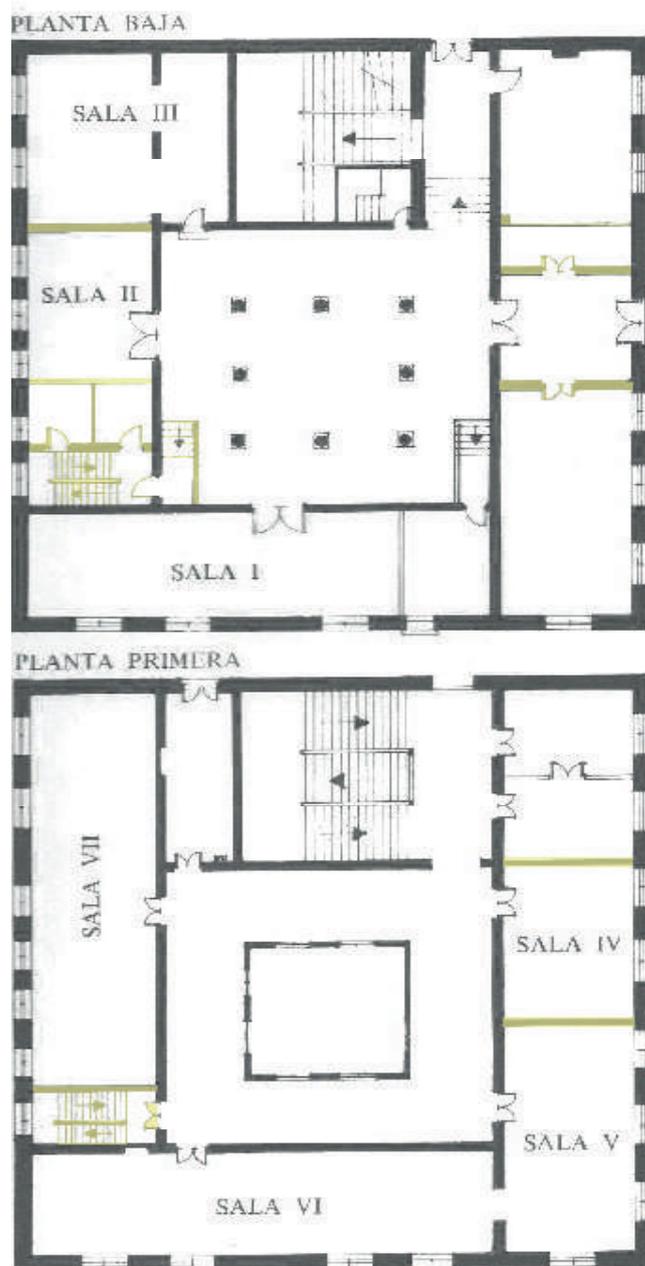
1- Les fenêtres du hall d'entrée ont été transformées en porte. Elles retrouveront leur fonction première pendant la seconde restructuration en 1985.

2- L'ouverture d'une porte fenêtre à la place de l'ancien blason.

3- Le déplacement de celui-ci sur la façade, pour le replacer sur l'axe de symétrie.

Le rachat de cette maison en 1982 pour agrandir une première fois le musée des beaux arts (alors uniquement concentré dans le palais Velarde) a sauvé cette maison de la destruction.

Suite à ce rachat, des travaux ont été réalisés par les architectes Fernando Nanclares et Nieves Ruiz,. Ces travaux ont notamment consisté à consolider sa structure et à lui rendre son caractère de palais, détruisant les murs alors construits pour le diviser en habitations. Le patio central a lui aussi été couvert, afin d'accueillir des collections.



PATIO DU PALAIS VELARDE, PLAN DES DESTRUCTIONS

## B / COUVENT DES JACOBINS, J. GUERVILLY

Le projet est né grâce à l'ordre des Dominicains, un ordre religieux catholique qui devient de plus en plus influent dans la ville de Rennes. Au XIV<sup>e</sup> siècle, ces derniers achètent et se font à la fois offrir plusieurs parcelles limitrophes sur lesquelles ils projetaient de construire une église et un couvent. Le projet voit le jour en juin 1368 (soit 4 ans après l'arrivée des Dominicains) malgré plusieurs oppositions dont celle du clergé grâce à l'aide de Jean IV, le Duc de Bretagne.

Cette entreprise est à l'origine d'une légende disant que ce dernier est l'organisateur du projet. L'histoire raconte qu'il aurait fait la promesse de construire une église en l'honneur de la Vierge en cas de victoire durant la bataille d'Auray. Les dominicains sont soupçonnés d'être l'origine de cette histoire afin de percevoir les fonds nécessaires à la construction et ainsi ne rien déboursier. Le bâtiment mit longtemps à se construire car les fonds principaux ayant servis à la construction s'avèrent être ceux des fidèles. Pour pouvoir achever son entreprise, Jean IV apportera alors un soutien financier, ce qui fera de lui le fondateur officiel du projet.

Le couvent a été conçu pour accueillir une forte population suite à la demande des dominicains, le bâtiment avait pour vocations de recevoir les fidèles. C'est pourquoi un passage permettant un accès direct à l'église depuis le cloître a été pensé. Cela permet d'éviter de passer par la partie publique de l'édifice. Malgré ces dispositions, le couvent a eu une phase de travaux importants dû à l'afflux de touristes en 1602. L'aile sud servant de chapelle est modifiée, doublant de volume, pour accueillir au total deux chapelles.

L'un des autres changements majeurs sur le couvent prend place à la révolution car l'intégralité des biens religieux sont saisis, puis différentes propriétés (résultat de l'assemblage des parcelles limitrophes) sont démantelées et vendues comme des biens nationaux et les dominicains sont chassés des lieux. En revanche, seuls les bâtiments faisant partie du couvent ne trouvent pas d'acquéreur lors des mises en ventes.

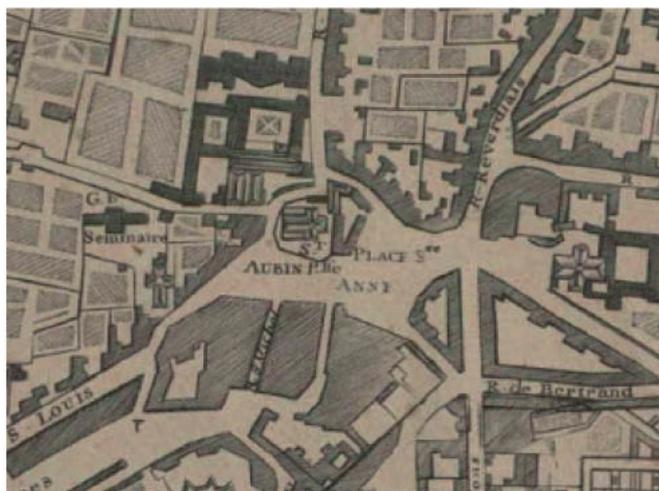
En 1793, le couvent est ensuite affecté à l'armée et est adapté pour servir de magasins militaires (toutes les arcades y sont donc bouchées, ornement religieux retirés...) marquant le premier changement d'usage du lieu. L'armée utilisa le bâtiment comme siège des associations sportives, réserve militaire et d'archive du ministère de la Défense jusqu'en 1980.

Après toutes ces transformations, il restera les soubassements d'un bâtiment ayant été construit par l'armée au XX<sup>e</sup> au centre du jardin du cloître (il s'agit de quatre fondations circulaires dont l'utilité est aujourd'hui inconnu mais l'on soupçonne qu'ils aient servis pour la blanchisserie).

Le couvent sera ensuite classé Monument historique en mai 1991. Puis en 2002, il devient la propriété de Rennes Métropole ce qui permettra d'accueillir deux biennales d'art contemporain.

Il sera par la suite investi par Le Centre des congrès de Rennes le 8 janvier 2018 à la suite d'un appel d'offres remporté par l'équipe de Jean Guervilly.

Dans la transformation en centre des congrès, l'architecte a choisi de conserver dans son intégralité le bâtiment, et de le restaurer à l'état d'origine datant du Moyen-Âge. Les agrandissements réalisés pendant la période militaire du couvent ont été détruits, et le cloître restauré dans son état initial.



PLAN MASSE DE RENNES, MOYEN-ÂGE



MAQUETTE DU COUVENT, 1950, EN JAUNE LES PARTIES DÉTRUITES



IMAGE DE CONCOURS DE L'ÉQUIPE JEAN GUERVILLY

# DEMANDES ET ENJEUX DE LA COMMANDE

## A/PRÉSENTATION DES ARCHITECTES

### Francisco MANGADO

Architecte et professeur extraordinaire à l'Escuela Superior de Arquitectura de l'Université de Navarre depuis 1982. Egalement été professeur invité dans diverses écoles à travers le monde.

En juin 2008, il a fondé la Fondation de l'architecture et de la société, qui travaille à promouvoir l'interaction de l'architecture avec d'autres disciplines de la création, de la pensée et de l'économie.

En novembre 2016, l'Académie des Arts de Berlin a décerné à Francisco Mangado le Berlin Art Prize-Architecture 2017 en reconnaissance de son travail. En 2019, l'Association italienne d'architecture et de critique lui a décerné le Prix International Selinunte 2019.

Parallèlement à son activité académique et à son dévouement aux programmes de la Fondation, il est architecte depuis son atelier de Pampelune et de Madrid.

Les œuvres principales de Mangado comprennent le Palacio de Congresos y Auditorio de Pampelune, la place Pey Berland à Bordeaux, la Plaza de Dalí à Madrid, le Centre municipal d'expositions et de congrès d'Avila, le Musée d'Archéologie de Vitoria, le Champ de Football Palencia, le Pavillon d'Espagne pour l'Expo Saragosse 2008 et l'Auditorium de Teulada. Quelques projets plus récents de l'architecte navarrese dont le Musée des Beaux-Arts des Asturies à Oviedo.



FRANCISCO MANGADO

### Jean GUERVILLY

Diplômé de l'Ecole Spéciale d'Architecture de Paris en 1973

Architecte Conseil de la M.I.Q.C.P. (Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques)

Mention Spéciale du jury à l'Equerre d'Argent 2008

Médaille d'honneur de la grande médaille de Vermeil de l'académie d'architecture 2009



JEAN GUERVILLY

### Françoise MAUFFRET

Diplômée de l'UPA 8 - Paris Belleville en 1987

Collaboratrice de René Dottelonde, de Roland Simounet et de Pierre. Riboulet de 1987 à 1994

Architecte Conseil de la M.I.Q.C.P. (Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques)

Architecte conseil DDE de la Sarthe 2006 puis des Vosges 2011 puis architecte conseil de l'Eure (2015-2017).

Mention Spéciale du jury à l'Equerre d'Argent 2008

L'agence Guervilly Mauffret a été créée en 2000 à Saint-Brieuc par les deux architectes associés Jean Guervilly et Françoise Mauffret. L'agence traite différents types de projets et programmes, complexes sportifs, logements, équipements culturels, etc.



FRANÇOISE MAUFFRET

## B/LA COMMANDE

### MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Architecte : Francisco Mangado

Lieu : Asturias, Oviedo, Espagne

Maître d'ouvrage : ---

Montant des travaux : ---

Surface SHON : 8000m<sup>2</sup>

Ce bâtiment fait partie de l'histoire de la ville et des habitants, et c'est pour cela que Francisco Mangado, l'architecte chargé de l'agrandissement du musée des Beaux Arts des Asturies, a dû concevoir avec les contraintes de l'existant, comme par exemple des espaces réduits, non ventilés et des volumes étroits et profonds.

Le programme demandé intègre de nouvelles galeries d'exposition, des espaces pour les archives ainsi que des accès entre les différentes parties du musée. Ainsi, le but pour Mangado est la réalisation de nouveaux espaces, tout en les intégrant dans un tissu historique déjà existant et important.

En conservant le même programme, Mangado propose une nouvelle identité à ce bâtiment, tout en mettant en valeur les bâtiments patrimoniaux alentours (Palais Velarde, Maison Oviedo-Portal). Cela passe notamment par la reproduction de certains éléments caractéristiques comme la cour intérieure, qu'il transforme en lieu de rencontre et de liaison entre les différents éléments de programme. Initialement, l'intégralité de ces immeubles de logement auraient dû être détruits, mais il a été décidé de conserver les façades afin de s'inscrire dans le tissu patrimonial de cette partie de la ville. Les façades ainsi conservées laissent le nouveau bâtiment contemporain se révéler à travers les ouvertures.

Pour les deux bâtiments, nous pouvons relever l'installation dans un tissu patrimonial important. Des pressions extérieures aux programmes ont imposé la conservation et le respect de ce patrimoine, que ce soit la pression des habitants du quartier pour le musée des beaux-arts à Oviedo, ou les architectes des bâtiments de France dans le cas du couvent des Jacobins. Il est par la suite intéressant de s'intéresser à la résolution de cette problématique par les deux architectes. En effet, bien que partant tous deux des mêmes enjeux et des mêmes contraintes, ils proposent des résolutions bien différentes, presque dichotomiques. Cela permet de comprendre et d'entrevoir deux solutions pour le traitement du patrimoine dans le cadre d'agrandissement et de rénovation.

### COUVENT DES JACOBINS

Architectes : Jean Guervilly et Françoise Mauffret

Lieu : Rennes (35)

Maître d'ouvrage : Rennes Métropole

Montant des travaux : 84 M € HT

Surface SHON : 22 000 m<sup>2</sup>

Architecte associé : David Cras ; Alain Charles Perrot

Le Couvent des Jacobins a été principalement converti en centre des congrès, mais il propose également l'exposition de collections, pour le partage et la diffusion de connaissances. Ce bâtiment a été racheté par Rennes Métropole dans le but d'en faire une destination phare pour le tourisme d'affaire et ainsi favoriser les rencontres professionnelles. Le projet possède ainsi des dimensions économiques, culturelles et patrimoniales.

Malgré l'existence des Centres de Congrès de Nantes ou encore Saint-Malo à proximité ce qui aurait pu être suffisant, l'installation de celui-ci à Rennes répond à un enjeu économique pour la ville, puisqu'il permet l'accueil de nombreux événements culturels. Son emplacement, à une distance raisonnable de la gare, face à la station de métro de la place Ste Anne (de Martine Weissmann d'ailleurs), le rend facilement accessible. Le projet n'est pas sans rapport avec celui d'Euro Rennes. C'est ainsi un projet symbole à l'époque du concours, symbole d'une projection future de la ville de Rennes comme métropole active et dynamique reliée à Paris et devenant plus importante d'un point de vue culturel, économique et démographique. Le Couvent abrite 25 salles de commission, trois auditorium et 3000 m carrés de surface d'exposition et de restauration.

L'appel à projet pour la construction d'un centre des congrès a été lancé en 2010 par la ville de Rennes. Sur une centaine d'équipes, 4 avaient été retenues, celles de : Jean Guervilly ; Renzo Piano ; Tadao Ando et Marc Barani.

# REPONSES ARCHITECTURALES

## A/MUSÉE DES BEAUX-ARTS DES ASTURIES, F. MANGADO

Le projet a été pensé en prenant en compte la question de l'avenir du Palacio de Velarde et de la Casa Oviedo-Portal, ainsi que le rapport à la place devant la cathédrale San Salvador. C'est à partir de cette vision globale, que le projet de Musée a été pensé. Il est donc né contexte particulier d'un côté et d'un besoin de l'autre.

Mangado propose alors de résoudre les objectifs suivants :

- La recherche d'une image et d'une identité qui donne un caractère unique à l'institution du Musée des Beaux-Arts des Asturies, malgré l'importance du contexte patrimonial.
- Le respect de ce contexte historique.
- L'ouverture et la facilité de présentation, permettant aux œuvres d'être vues avec suffisamment de recul, ce qui n'est pas le cas jusqu' alors.
- Un fonctionnement interne clair.
- Une clarté dans les entrées.
- Et l'augmentation des zones d'exposition par rapport aux zones actuelles.

En partant de là, l'architecte pense son projet comme un solide s'installant dans le tissu urbain patrimonial, qu'il va venir évider.

L'élément principal de cette extension est la conservation des façades formant l'angle de la place de la cathédrale. L'espace évidé derrière cette façade permet l'installation d'une façade en trois temps, voulue par l'architecte, ce qui crée un rapport particulier avec l'existant.

La première façade est considérée comme un élément archéologique. Elle vient créer un seuil entre l'espace historique de la ville et l'agrandissement du musée proposé. Elle est dépouillée de tout rôle porteur, et vient être maintenue à l'aide de raidisseurs métalliques reliés à la seconde façade contemporaine.

Cette seconde façade, la façade technique, un grand mur-rideau composé de plaques de verre feuilleté opaques, vient se positionner à l'arrière de la façade historique, et permet de ce fait un jeu de reflet avec l'arrière de celle-ci. Le vide alors créé entre les deux façades devient une extension de l'espace public, et offre également un seuil d'entrée dans le projet. Les raidisseurs soutenant la façade historique viennent se rattacher à une structure en treillis, portée par des poutres métalliques. Le vide créé par les treillis est utilisé comme un vide technique, jouant un rôle certes technique, mais également isolant. En effet, par le vide d'air qu'il propose entre les plaques de verre extérieurs et l'isolation intérieure, il permet une régulation de la température. Le vide sert aussi à faire passer les ventilations et l'air conditionné. Enfin, Mangado vient créer des percements dans le mur rideau de telle sorte que de l'intérieur, la façade existante disparaisse et que de l'extérieur, la nouvelle façade soit visible et mise en valeur.

Le troisième temps de la façade est l'escalier d'accès, qui sépare l'espace public de l'espace du musée et qui monte toute la hauteur du bâtiment. Il peut rappeler les escaliers d'accès aux parties nobles des bâtiments existants par son importance dans le projet.

Une des caractéristiques principales de l'agrandissement de Mangado est le patio central qu'il vient creuser dans son extension. Il peut rappeler ceux présents dans le palais Velarde et la casa Oviedo-Portal. Ce patio sert principalement afin d'apporter de la lumière naturelle, captée en toiture, dans les différentes parties du projet. En effet, le positionnement de l'agrandissement en cœur d'îlot, sans un grand linéaire de façade ne favorise pas l'éclairage naturel, nécessaire pour un musée. Le patio règle donc le problème d'approvisionnement en lumière diffuse voulue pour un musée, mais permet également de générer des percées et des liens visuels entre toutes les salles d'exposition.

La présence de ce patio est notamment permise par la structure en béton banché, que l'architecte peut venir trouser à sa guise, afin de créer des cadrages autour des différents espaces et des différentes œuvres.

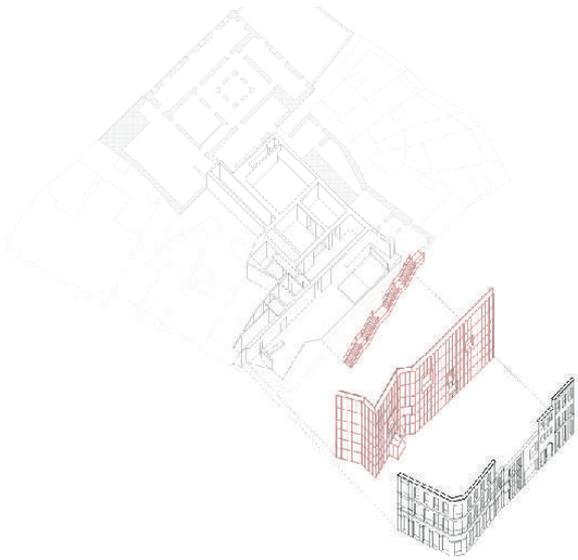
Le dernier élément distinctif du projet est la toiture en zinc. L'installation de l'agrandissement au cœur d'un îlot, a nécessité un traitement de la lumière particulier et attentif. Pour cela, la toiture entière de l'agrandissement est percée de puits de lumière.

Par cette toiture aux formes résolument modernes, Mangado se démarque sans ambiguïté de l'existant et de son contexte patrimonial.

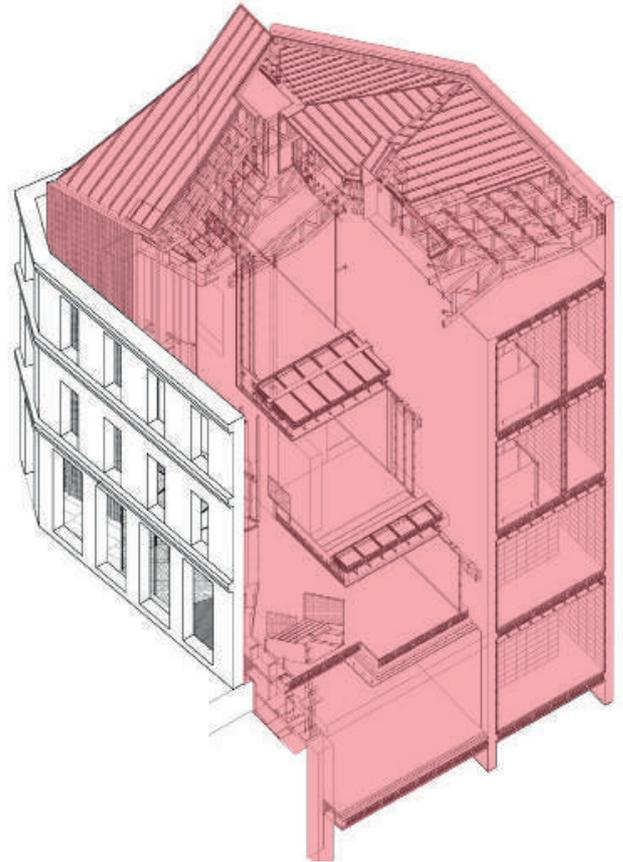
**Mangado assume un parti pris fort dans la rénovation et l'agrandissement du musée. En effet, en venant s'inscrire dans un tissu patrimonial dense qu'il est venu creuser, il a dû mettre en place des systèmes architecturaux radicaux. Cependant, il n'est pas venu les camoufler, mais à au contraire choisi de les assumer, et cette action, par la juxtaposition assumée de l'ancien et du contemporain vient mettre en valeur le patrimoine. Il a choisi de laisser visible cette dichotomie de la place de la cathédrale.**



PHOTO, JUXTAPOSITION FAÇADE ARCHÉOLOGIQUE ET FAÇADE TECHNIQUE



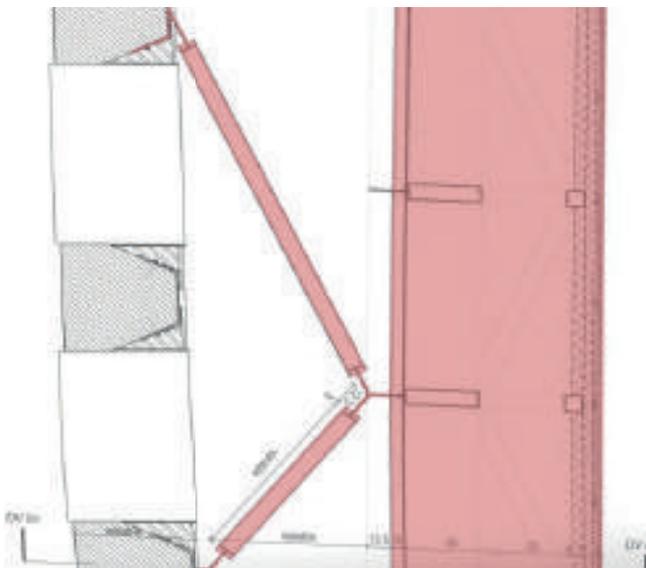
AXONOMÉTRIE DE FAÇADES



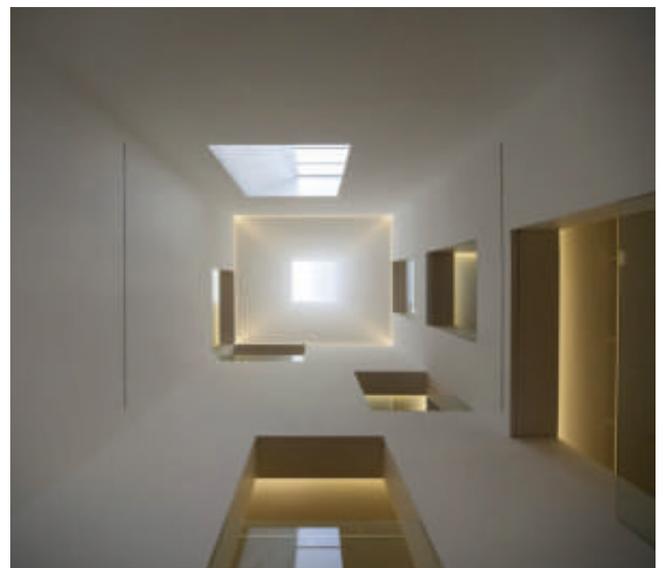
AXONOMÉTRIE STRUCTURELLE



PLAN MASSE, PARTIES CONSERVÉES



PLAN, DÉTAIL DES RAIDISSEURS MÉTALLIAUES



PHOTO, PATIO DE LUMIÈRE

## B/COUVENT DES JACOBINS, J. GUERVILLY

Paroles l'architecte :

*« J'ai toujours pensé que c'était le meilleur site, en plein centre historique et à distance raisonnable de la gare. Personne ne vient à un congrès en voiture. Ce n'est qu'après, lors du concours qu'on a découvert le Couvent : un bâtiment triste, gris, gommé du paysage. Quasi invisible ! »*

*« On a découvert des volumes incroyables notamment dans la chapelle ou dans la salle du capitulaire. On pouvait presque toucher la matière. Et puis, il y avait la charge historique. C'est quand même là qu'Anne de Bretagne s'est fiancée en 1491. Ce n'est pas un petit épisode de l'histoire de France. »*

*« Je pense que je suis exigeant. Mais je ne recherche pas l'effet wahou ni à faire des fours. C'est même tout le contraire. Ce qui doit rester, c'est l'intelligence. Pas la signature. Dans mon travail, rien n'est gratuit mais je ne cherche qu'à montrer l'essentiel. Et ça, croyez-moi, ça demande une grande dextérité et surtout beaucoup, beaucoup de travail. Le rôle de l'architecte c'est de disparaître. Le projet doit se fondre dans le paysage et devenir, naturellement, un élément du paysage urbain. »*

*« Aménager, transformer, faire évoluer un édifice comme le Couvent des Jacobins c'est en conserver l'âme, le lieu, le paysage, mais aussi établir un dialogue avec une création contemporaine et créer une nouvelle dynamique. Le couvent s'ouvre à la ville et au monde et retrouve sous une forme actualisée son rayonnement passé. La question centrale a été de ne pas reléguer l'ouvrage initial au rang d'alibi patrimonial et de réinvestir avec pertinence les espaces du couvent, auxquels s'agrègent de nouveaux volumes »*

L'envie des architectes a été de redonner vie au bâti existant, en parallèle du travail urbanistique réalisé sur la place Sainte Anne. Le projet est aussi né de la volonté de conserver les espaces que propose déjà le couvent. L'intervention de l'architecte a été volontairement effacée de la vue de la place sur laquelle le couvent prend place. Seule la tour-clocher fait signal et annonce l'intervention contemporaine sur le complexe, invitant le regard vers la rue de l'échange, où se trouve la façade contemporaine du projet. Cette tour est couronnée d'une enseigne lumineuse, culminant à près de 25m du sol. C'est une structure en aluminium, vide et légère, qui vient se couvrir de panneaux en aluminium perforé.

Le couvent des Jacobins étant un bâtiment classé, il a donc fallu respecter certaines règles lors de sa réhabilitation. Il a été choisi de respecter au maximum les techniques de construction d'époque. Le projet, dans sa transformation en centre des congrès, doit accueillir de grandes salles, salles que le bâtiment existant ne pouvait pas toutes accueillir. Le choix a donc été fait de créer un agrandissement à l'extérieur du couvent afin d'héberger toutes les demandes programmatiques. Dans le but de limiter l'impact visuel contemporain sur le bâtiment protégé, le choix a été fait d'enterrer la moitié de l'agrandissement.

C'est cet enterrement qui est l'intervention majeure de l'architecte, celui qui a demandé le plus de moyens et a le plus impacté le bâtiment existant lors de sa réalisation, pourtant tout cela est camouflé dans le rendu final.

Afin de pouvoir excaver la terre sous le couvent, il a fallu installer celui-ci sous près de 150 micropieux de près de 14m de hauteur, et ce pendant plusieurs semaines, afin de servir de renfort à la structure existante.

De plus, de nombreuses techniques de soutènement ont été mises en œuvre, comme les parois moulées, les parois berlinoises, parois clouées et bien d'autres... Ce sont des techniques qui sont rarement utilisées simultanément sur le même projet et leur utilisation dépend du contexte.

Des murs de soutènement en béton ont ensuite été posés, servant à la fois de délimitation pour les espaces enterrés, et de fondation pour la partie émergente de l'agrandissement.

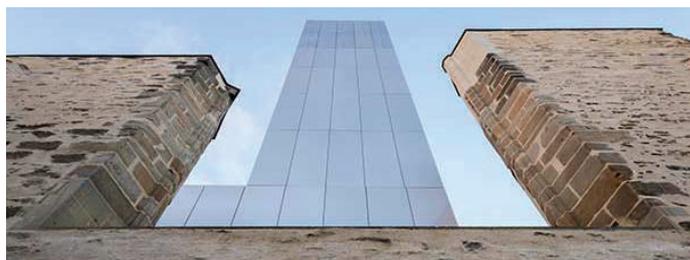
La partie émergente présente une structure basique de planchers porteurs, composés notamment d'IPN et des poteaux. Il est à noter également que le deuxième niveau, en surplomb par rapport de la rue de l'échange et qui accueille le restaurant est à lui seul une énorme poutre treillis, composée d'une série d'IPN. De la même manière, le R+3 est porteur pour les autres étages en étant lui aussi une poutre treillis. Cela est peut-être dû à la volonté de l'architecte d'avoir une structure légère en surface, afin de limiter les risques de dommages sur le couvent.

A l'Ouest, au point d'intersection entre l'agrandissement contemporain et la partie existante se trouve un espace confrontant ancien et nouveau, un espace sous verrière créant une liaison en pointillée. Le contemporain affronte frontalement le patrimoine. La façade en pierre affronte la façade recouverte de tôles métalliques.

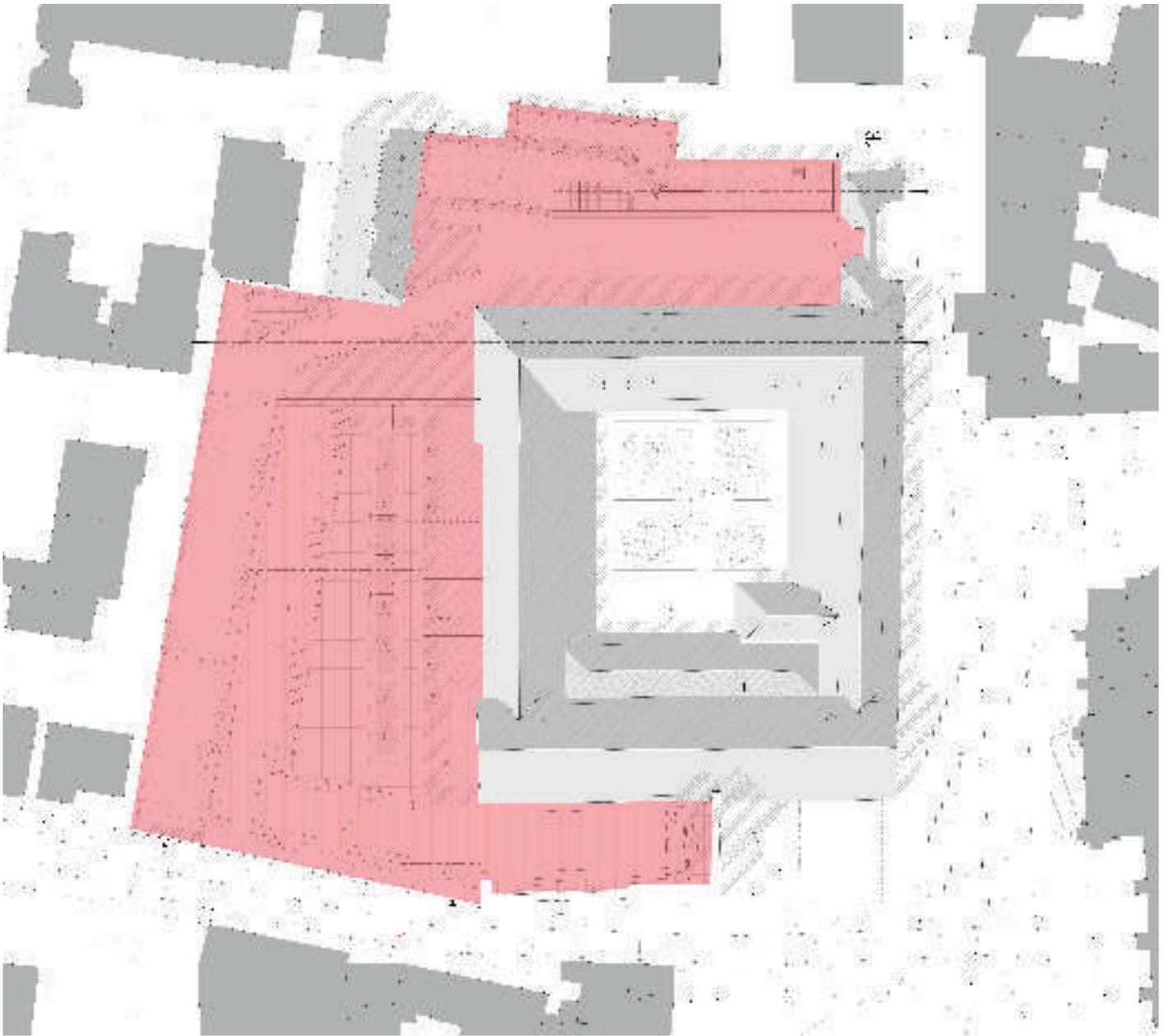
Dans le bâtiment patrimonial, il a été choisi de restaurer les volumétries ainsi que les niveaux de sol originels. C'est ainsi que les planchers intermédiaires de la salle capitulaire, du réfectoire, de l'escalier ainsi que celui de l'église, ont été déposés. Ces volumes alors récupérés vont permettre d'accueillir des espaces d'expositions, un restaurant et d'autres demandes programmatiques.

Le jardin du cloître a été restauré et a retrouvé son aspect initial. Il est devenu un espace public ouvert à tous (en théorie, ou du moins avant les mesures vigipirates).

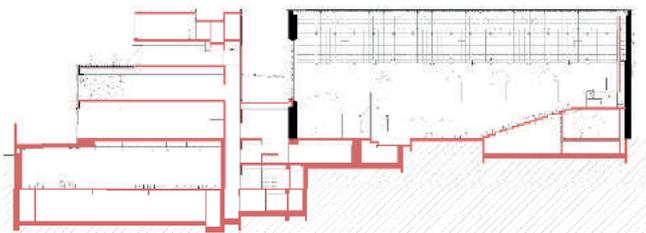
**Contrairement à Mangado, qui laisse voir la dichotomie entre son intervention et l'existant de la place de la cathédrale, Guervilly camoufle ici son intervention majeure, la laisse indétectable une fois le bâtiment fini, et ne laisse apparaître que la tour-clocher, seul témoin de son intervention de la place Sainte Anne.**



PHOTO, TOUR-CLOCHER, TÉMOIN CHOISI DE L'INTERVENTION CONTEMPORAINE



PLAN MASSE DU PROJET



COUPE EST-OUEST, ANCIENNE ÉGLISE



SURÉLÉVATION SUR MICROPIEUX DU COUVET, PHASE CHANTIER

# CONCLUSION

---

A travers l'analyse de ces deux architectures, nous pouvons synthétiser les deux façons de travailler des architectes. Les deux bâtiments s'installent sur des places du cœur historique de la ville, ce qui interroge sur la continuité patrimoniale de la ville : faut-il s'inscrire dans le tissu existant et s'effacer, ou au contraire assumer l'intervention sans ambiguïté ? Le respect du passé passe-t-il par la conservation totale de l'existant ?

Les deux bâtiments étudiés présentent deux postures différentes face à ces problématiques.

Mangado vient travailler en évitant l'intérieur d'un tissu patrimonial en conservant les façades existantes mais sans pour autant cacher son intervention. Au contraire, Jean Guervilly camoufle son intervention principale pourtant lourde ; la surélévation de la totalité du bâtiment dans l'optique d'installer son agrandissement sous terre. Nous avons donc d'une part un architecte assumant une posture radicale, rendant visible chacune de ses interventions, et d'autre part, un architecte jouant sur l'ambiguïté de son intervention, en venant camoufler son geste principal et venant signifier son intervention par une anecdote visuelle. Ces deux façons différentes d'appréhender la réhabilitation d'un bâtiment patrimonial nous permettent de comprendre qu'il n'y a pas une bonne réponse à la problématique posée en début de dossier, mais que celle-ci dépend du parti-pris de l'architecte, du contexte du projet, et de la commande.

# SOURCES

---

## MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Sites internet :

[www.fmangado.es](http://www.fmangado.es)

<http://www.museobbaa.com/>

<https://fr.desdeasturias.com/>

<http://repositorio.blogspot.com/2015/04/museo-de-bbaa-de-asturias.html>

<https://docplayer.es/15985595-Museo-de-bellas-artes-de-asturias-dossier-informativo.html>

Reuves :

Folleto Museo de Bellas Artes de Asturias

Folleto del museo, 1980

Crónica de A. E. Pérez Sánchez sobre el museo de Bellas Artes

Exé n°20, 2015

## COUVENT DES JACOBINS

<https://www.guervilly-mauffret.com/work>

<https://www.centre-congres-rennes.fr/fr/le-centre-des-congres/histoire-couvent-jacobins/>

<https://metropole.rennes.fr/couvent-des-jacobins-2000-ans-dhistoire>

Nous remercions David Cras pour nous avoir fourni des informations et documents.



Alexandre BILLAUDEAU . Donovan DELAUNAY . Juliette HERVIEU . Maxence LE ROUX . Baptiste POIRAUD

# **TATE MODERN**

Jacques HERZOG et Pierre DE MEURON

Londres, Royaume-Uni

1995 - 2016

# **FRAC NORD-PAS- DE-CALAIS**

Anne LACATON et Jean-Philippe VASSAL

Dunkerque, France

2009 - 2013

# INTRODUCTION

---

Nous avons choisi d'analyser la Tate Modern Gallery implantée à Londres, en Angleterre. Ce bâtiment a été réhabilité par les architectes Herzog & De Meuron en 2000. Cet ouvrage nous a interpellé pour son caractère emblématique et l'intervention des architectes sur le bâti industriel.

Le Tate modern est le musée d'art moderne et contemporain le plus visité au monde. Il fait partie de la Tate Gallery avec la Tate Britain, la Tate Liverpool et la Tate St Ives en Cornouailles anglaise. Le musée prend ses racines sur une ancienne centrale électrique conçue comme "une cathédrale de l'énergie", qui était à l'abandon depuis 1981. Ce bâtiment symétrique s'implante au cœur de la ville de Londres, dans le quartier traditionnellement industriel de Borough of Southwark. Situé sur la rive sud de la Tamise, l'impressionnant bâtiment répond à la Cathédrale Saint-Paul, de l'autre côté, par son impressionnante cheminée de 99m de hauteur. Le changement de destination du bâtiment est l'occasion pour les architectes de se lancer dans un travail de réhabilitation. La vision "conservative" de Herzog et De Meuron est retenue, elle permet de préserver la mémoire du bâtiment industriel.

Nous avons décidé de le confronter avec le projet du Frac Nord-Pas-de-Calais réhabilité en 2013 par les architectes Lacaton & Vassal. Tout comme le projet du Tate, le projet de réhabilitation du Frac conserve le patrimoine industriel et ajoute une extension contemporaine. Le programme évolue pour passer d'un atelier de construction maritime à un espace muséographique.

Dans ce dossier d'analyse et de réflexion, nous verrons quelles sont les similitudes mais également les différences notables de ces deux édifices.

Le Frac Nord-Pas-de-Calais, se situe sur les anciens ateliers des chantiers navals de France à Dunkerque, dans l'une des plus grandes infrastructures portuaires françaises. Il prend place en partie sur la halle AP2. Il s'agit d'un ancien atelier de préfabrication, ce hangar construit en 1949 était destiné à la construction préfabriquée de coques de navires soudées. Ce bâtiment monumental est un témoin emblématique du riche passé industriel de la ville. Son surnom de « cathédrale » lui vient de ses proportions hors du commun mais aussi du caractère sacré de la construction navale qui a fait prospérer tout un territoire. Cet intérêt nouveau pour ces ensembles architecturaux autrefois considérés comme purement fonctionnels a été rendu possible par le regard que des artistes et des architectes ont porté sur ces édifices, contribuant à révéler leurs qualités plastiques. A Dunkerque, un concours architectural est ouvert en 2009 pour le Frac avec l'objectif de réhabiliter l'intérieur de l'AP2 tout en conservant la volumétrie emblématique de l'édifice.



TATE MODERN



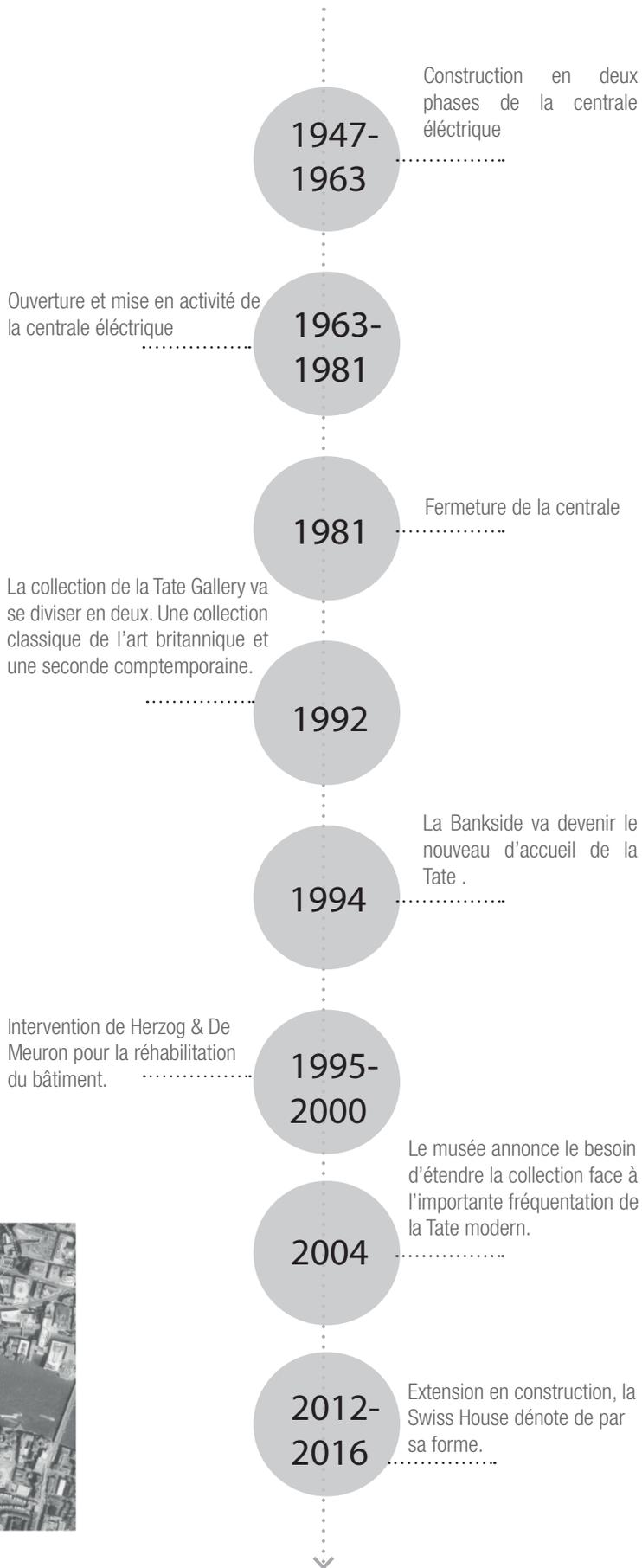
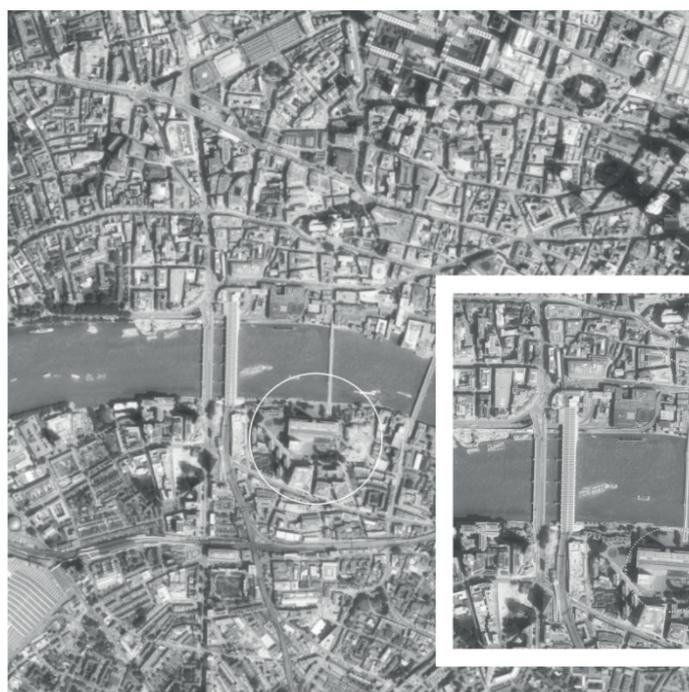
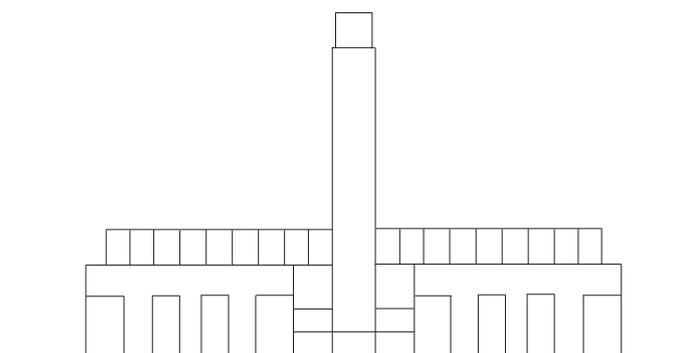
FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

# CONTEXTE HISTORIQUE

## TATE MODERN

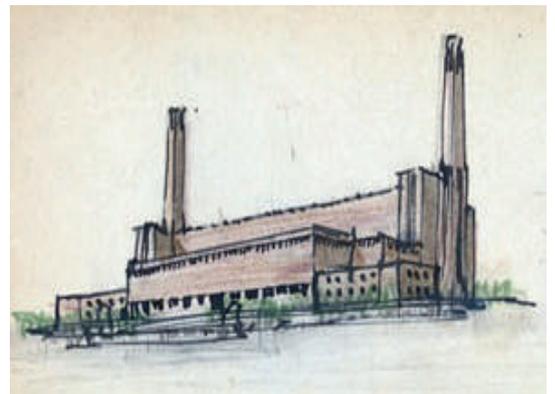
La bankside power station est une œuvre de l'architecte britannique Giles Gilbert Scott réalisée en deux phases, l'une se termine en 1947 et la seconde en 1963. C'est un édifice remarquable situé le long de la Tamise, il abrite une centrale électrique qui alimente une partie de la ville de Londres. Il est facilement identifiable grâce à la cheminée de 99m de haut qui établit une connexion visuelle entre la zone industrielle et le centre historique marqué par la Cathédrale Saint Paul.

La centrale est fermée en 1981 et le bâtiment tombe en désuétude. Cependant, à partir de 1992 la Tate Gallery cherche un nouveau bâtiment pour accueillir ses collections contemporaines. En 1994, à la suite d'une campagne pour préserver la centrale, la Bankside est choisie pour accueillir les collections contemporaines de la Tate. Un concours national d'architecture est lancé, il est remporté par les architectes Herzog et de Meuron qui inaugurent la Tate Modern en 2000. Entre 2012 et 2016, les architectes suisses réalisent une extension du musée : La "Switch house" qui dénote par sa forme et brise la symétrie de la composition initiale.





BANKSIDE POWER STATION



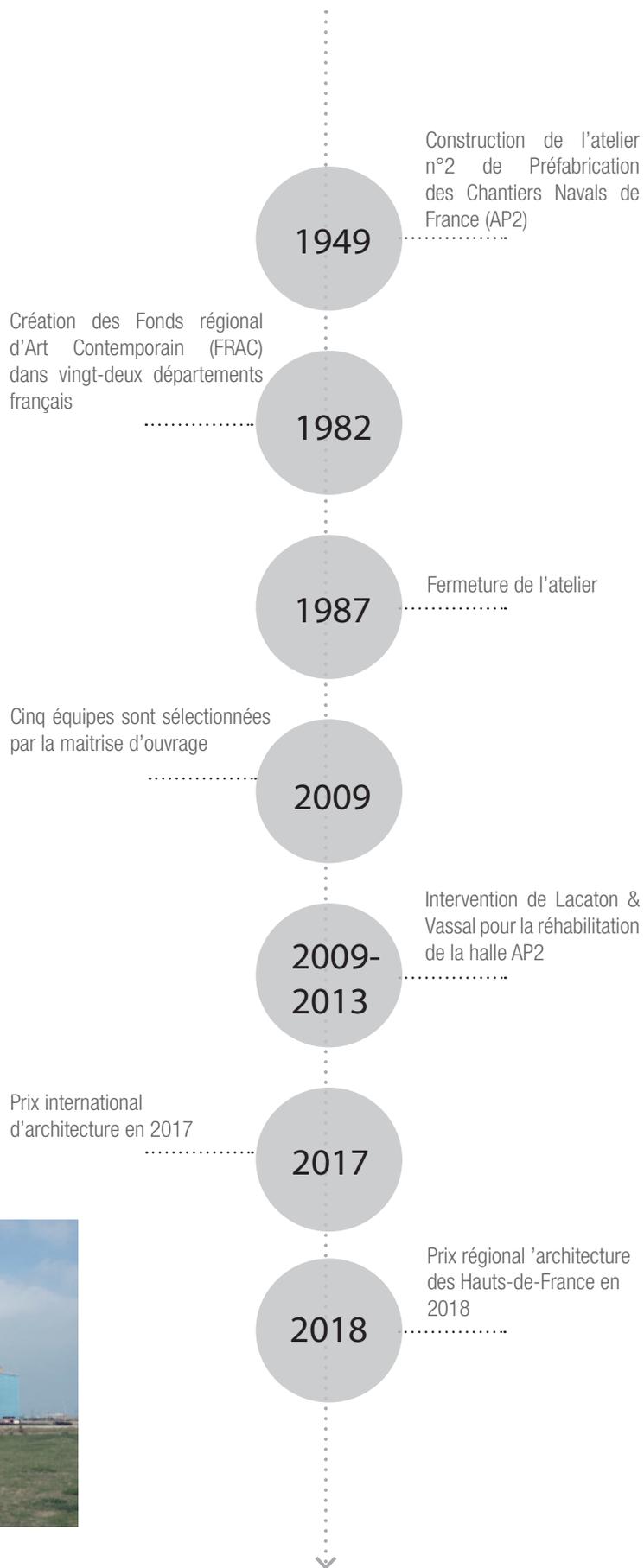
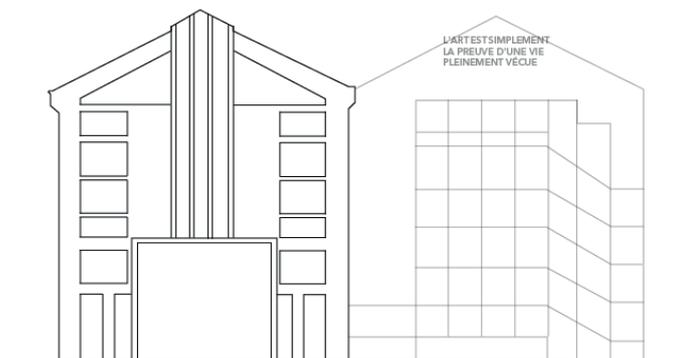
PHOTOGRAPHIES AÉRIENNES DE LA BANKSIDE POWER STATION EN ACTIVITÉ

# CONTEXTE HISTORIQUE

## FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

La Halle AP2 a été construite en 1949, ce bâtiment fut pendant de longues années un atelier de préfabrication des Chantiers Navals de France, et ce jusqu'à leur fermeture en 1987. De plus, elle demeure l'un des derniers vestiges de cette période importante de l'histoire de la ville. C'est un lieu de mémoire à forte valeur sentimentale pour les Dunkerquois.

En 2009, elle fait l'objet de la création d'un Fonds régional d'Art Contemporain (Frac) pour le Nord-Pas-de-Calais. A l'issue d'un concours entre 5 agences, c'est le projet de Lacaton-Vassal qui est sélectionné la même année. Les travaux sont terminés en 2013. Grâce à l'intervention des architectes, la Halle AP2 a su garder son identité en revalorisant le patrimoine industriel du lieu.





PHOTOGRAPHIE AÉRIENNE DES CHANTIERS NAVALS DE FRANCE



HALLE AP2

# ARCHITECTES & PHILOSOPHIE D'AGENCE



En comparaison, les architectes du Tate Modern et ceux du Frac Nord-Pas-de-Calais montrent certaines similitudes dans leur démarche.

## JACQUES HERZOG ET PIERRE DE MEURON

L'agence Herzog & de Meuron, une référence de l'architecture contemporaine, a été fondée en 1978 par les architectes suisses Jacques Herzog et Pierre de Meuron, tous deux nés à Bâle en 1950 et diplômés de l'École Polytechnique de Zurich en 1975. H&D associe une activité d'enseignement avec une activité professionnelle ; ils sont professeurs à Harvard de 1989 à 1994 et à partir de 1999 à l'École Polytechnique de Bâle.

En plus des deux architectes dont elle porte le nom, l'agence est aujourd'hui une société internationale qui compte dans son équipe 5 associés principaux, 40 associés et plus de 400 collaborateurs pour des activités de construction de toutes sortes allant de l'Europe aux Amériques en passant par l'Asie. Bien que beaucoup de leurs œuvres soient célèbres et facilement identifiables pour leur impact sur le design urbain, telles que les stades et les musées, l'agence conçoit et construit encore de petites résidences privées, des usines et des bureaux, comme c'était le cas dans les premiers projets.

Mais c'est surtout le célèbre Tate Museum à Londres qui attire sur eux l'attention du monde entier : Herzog et de Meuron ont transformé une ancienne centrale électrique sur la rive sud de la Tamise. Cet ouvrage, qui a reçu des critiques élogieuses, a revitalisé le quartier de Southwark au sud de la Tamise. Il est ainsi devenu l'un des plus grands musées d'art contemporain du monde et l'un des plus visités (entre 5 et 6 millions de visiteurs par an).

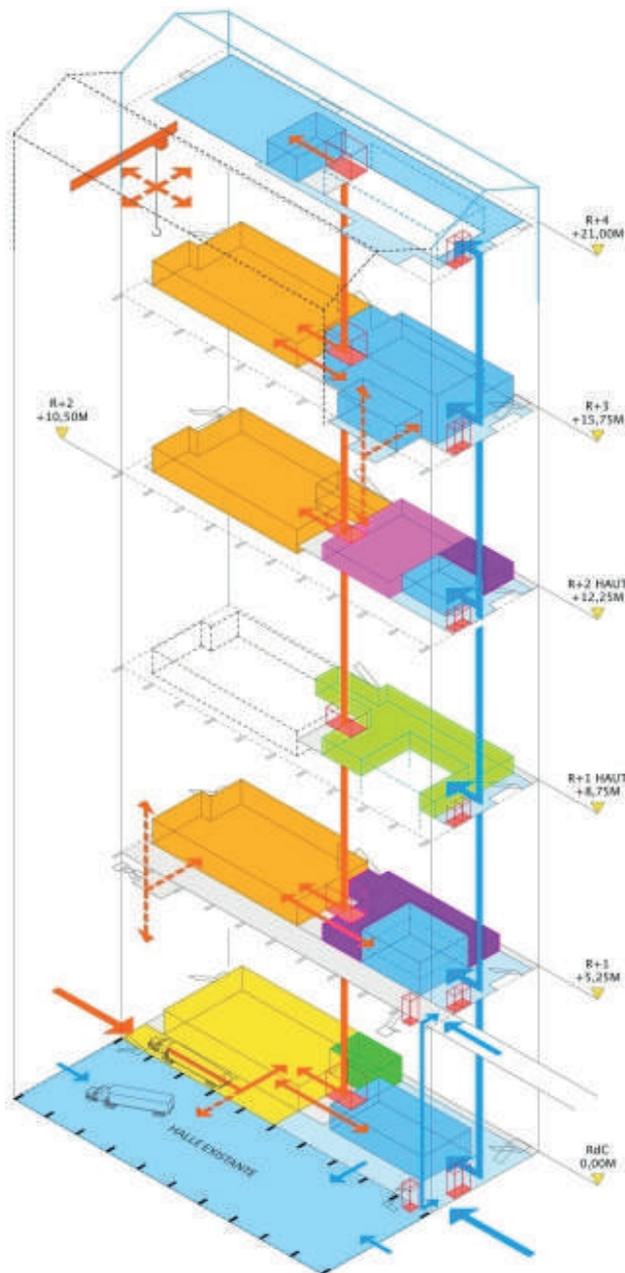
## ANNE LACATON ET JEAN-PHILIPPE VASSAL

L'agence Lacaton & Vassal fondée en 1988, située aujourd'hui à Paris, travaille sur des projets de logements et d'urbanisme en France ainsi qu'à l'étranger.

Leur pratique est marquée par quelques grands principes architecturaux que l'on retrouve dans la plupart de leurs interventions, et ce, depuis leurs débuts. Dès 1993, lors de la construction d'une maison individuelle, La Maison Latapie, on peut déjà lire les grandes préoccupations qui guident leur travail. Dans ce projet, on retrouve notamment un principe appliqué au Frac : ils doublent le volume sans doubler le coût.

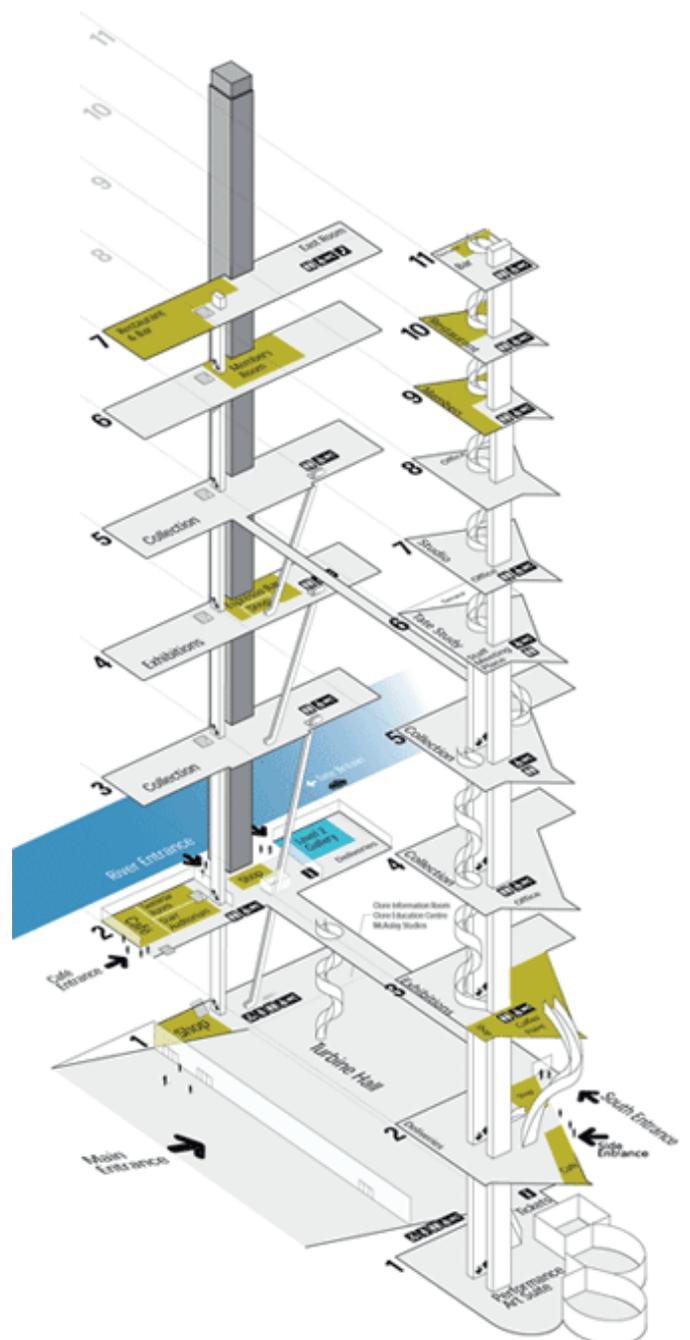
Ils n'hésitent pas à utiliser des matériaux et des techniques issus de l'industrie. Ainsi, ils emploient souvent une structure métallique dans leurs projets. Ils ont toujours la volonté de proposer des espaces en plus tout en respectant l'enveloppe budgétaire qui leur est allouée. Ils ont également l'exigence de dessiner des espaces qui favorisent une liberté d'usage en fonction des saisons ou des besoins des commanditaires. C'est la qualité de l'espace à vivre et non sa représentation qui est au centre de leurs préoccupations.

# DES PROGRAMMES SIMILAIRES



- Belvédère : 851,76 m<sup>2</sup>
- 4e étage : 593 m<sup>2</sup>
- 3e étage : 370,92 m<sup>2</sup>
- Cinéma : 78,33 m<sup>2</sup>
- Espace pédagogique : 203,46 m<sup>2</sup>
- Salles d'exposition au 1er étage : 275,52 m<sup>2</sup>
- Rez-de-chaussée : 474,07 m<sup>2</sup>
- Réserves : 2 630 m<sup>2</sup>

- 34.000m<sup>2</sup> de surface couverte totale
- 6.000m<sup>2</sup> d'exposition collection de la Tate
- 3.300m<sup>2</sup> sont occupés par le Turbine Hall
- 3.000m<sup>2</sup> de salles d'exposition
- un auditorium de 260 places
- restaurant de 160 places
- café de 240 places
- 500m<sup>2</sup> de boutique et librairie
- 390m<sup>2</sup> d'espaces pédagogiques
- de 935m<sup>2</sup> à 1.350m<sup>2</sup> d'espaces de services
- 150m<sup>2</sup> de salles pour les membres de la galerie

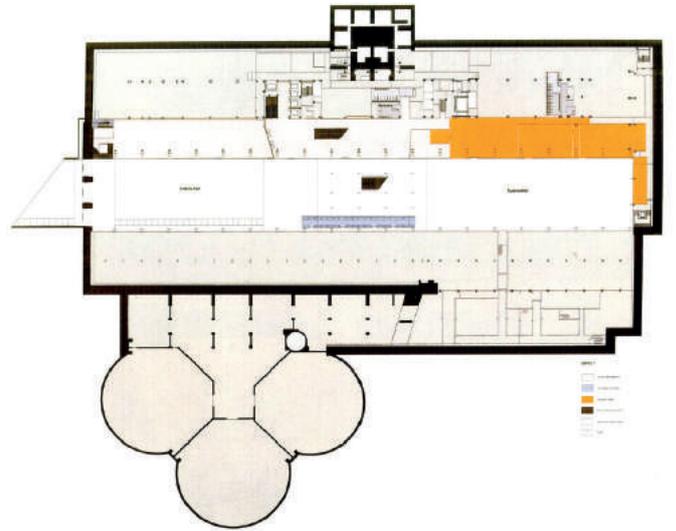


# ÉLOGE DU PATRIMOINE INDUSTRIEL

## A/SPATIALITÉ ORIGINELLE

La centrale électrique était un bâtiment de 200 m de long, à ossature d'acier et revêtu de briques, avec une importante cheminée centrale de 99 m de haut dont la hauteur a été limitée pour éviter qu'elle ne soit plus élevée que la tour de la cathédrale Saint-Paul. La structure était divisée en trois zones principales: l'énorme salle des turbines au centre, la chaudière centrale au nord et la "switch house" c'est-à-dire les dispositifs de traitement et d'alimentation au sud.

La transformation du bâtiment a commencé par le retrait des machines de la centrale électrique jusqu'à ce qu'elle soit laissée comme "une peau de brique et d'acier". La proposition des architectes s'alignait sur l'intention du musée d'apporter des modifications minimales à l'extérieur. Ainsi, le changement extérieur le plus visible a été l'extension en verre de deux étages sur une moitié du toit tandis que la plus grande partie de la structure interne d'origine est restée en l'état. Herzog & de Meuron ont choisi de mettre en valeur le caractère urbain du bâtiment sans pour autant renoncer à sa forme originale. Ils ont voulu qu'il reste un espace plutôt expérimental et visuel en lui-même.



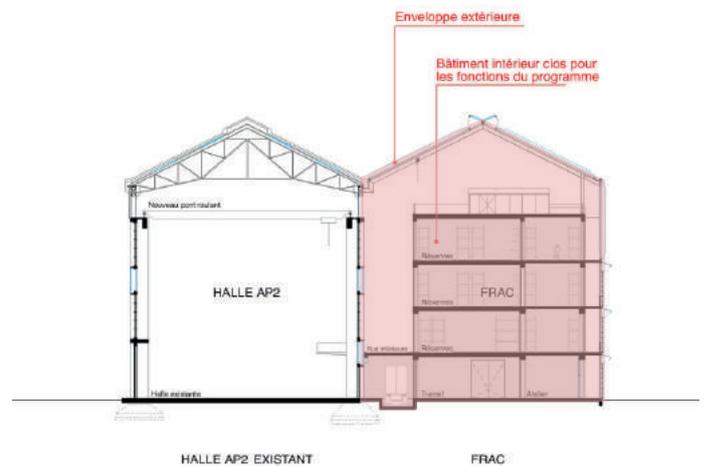
RDC DE LA BANKSIDE POWER STATION

0 100m

La réponse des architectes Lacaton & Vassal pour le Frac Nord-Pas de Calais est différente des autres agences avec lesquelles ils étaient en compétition. Ils font le pari de ne pas se limiter au cadre de construction de l'appel à projets. La force des deux architectes est d'être allée au-delà de la pensée du maître d'ouvrage en plaçant au centre de leur réflexion le fait qu'il était impossible de conserver la volumétrie et l'authenticité de l'AP2 tout en construisant à l'intérieur. Le parti pris est donc de préserver le volume dans son intégralité sans le fragmenter, de penser en mètres cubes plutôt qu'en mètres carrés. Pour ce faire, ils ont conservé le volume existant tel quel et ils ont développé le projet par extension en doublant le bâtiment AP2 au nord. Cette extension reprend exactement les mêmes proportions mais les architectes ont employé des méthodes de construction contemporaines pour réaliser une architecture plus légère qui permet d'abriter le programme dans un bâtiment neuf.

Ainsi, l'idée directrice du projet est de préserver l'AP2 en doublant l'espace pour abriter le programme. Le bâtiment neuf est un édifice jumeau, mitoyen à l'AP2. La forme est en tous points semblable à l'atelier, il est destiné à accueillir les collections du Frac et à offrir les fonctionnalités et aménagements définis dans l'appel à projet. Le nouvel espace, comme un écho contemporain du passé industriel, réveille la mémoire des Chantiers de France. L'intégrité volumétrique de l'AP2 est préservée. Il devient un espace à même de recevoir toutes les pratiques artistiques. Ces édifices jumeaux cohabitent et établissent un dialogue entre deux époques.

Alors qu'avec le Tate H&D construisent dans l'existant, avec le Frac L&V interviennent par extension. Pour autant, leur manière de traiter les volumes existants et d'organiser le parcours montre de nombreuses similitudes. En effet, ils favorisent tous deux le dialogue entre le contemporain et le patrimonial.



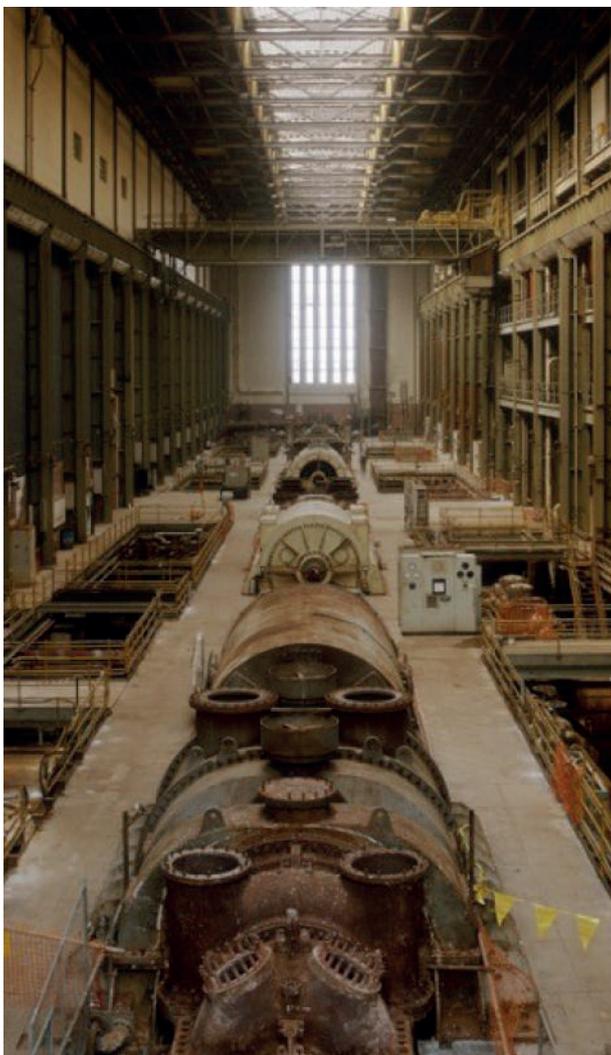
COUPE TRANSVERSALE FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

0 10m



RDC FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

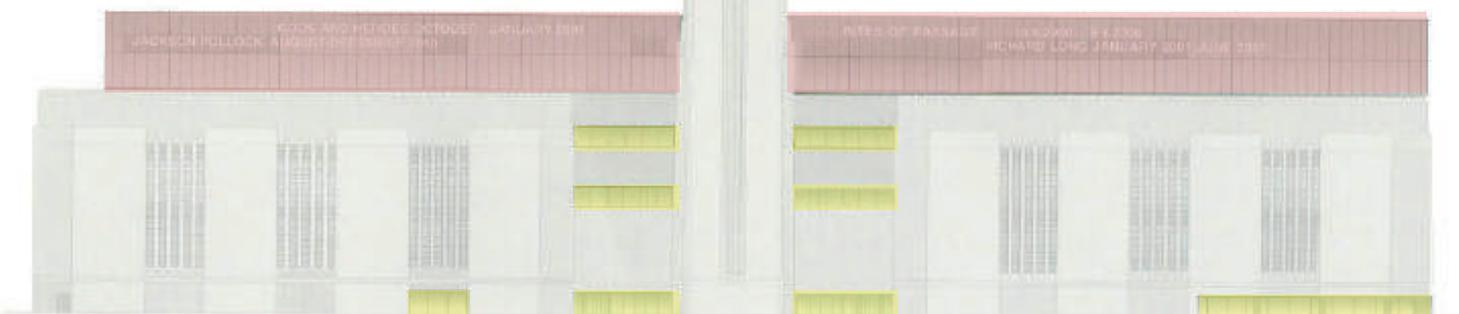
0 10m



TURBINE HALL - TATE

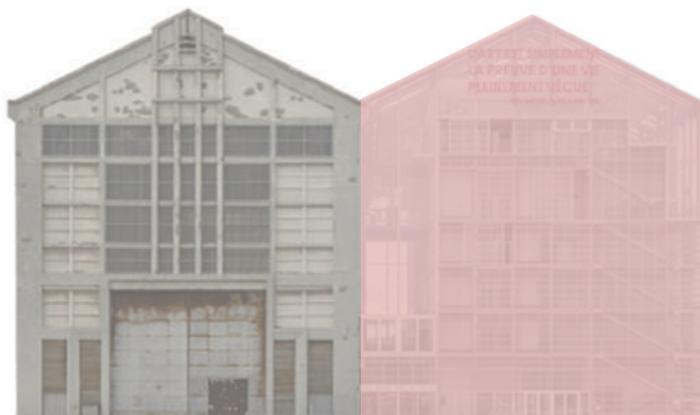


HALL AP2 - FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS



ÉLÉVATION TATE

0 50m



ÉLÉVATION FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

0 10m

## B/MISE EN VALEUR DES VOLUMES EXISTANTS

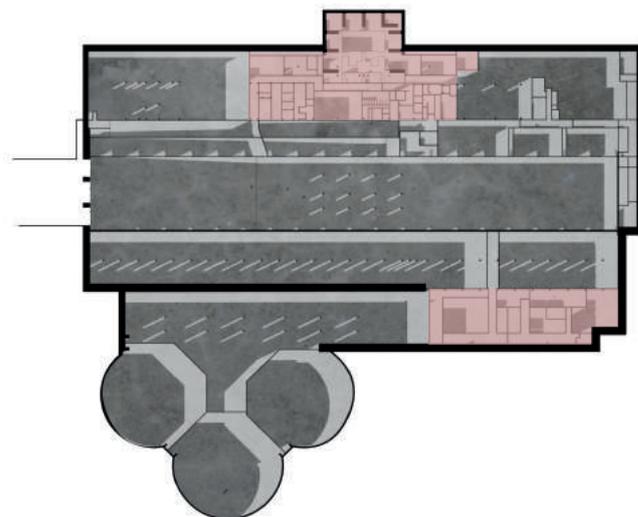
Dans cette réhabilitation, la démarche des architectes a été de construire dans l'existant. Ils ont uniquement conservé l'enveloppe industrielle du bâtiment d'origine (en brique). Cette enveloppe enferme maintenant un contenu bien différent, les intérieurs industriels sont modifiés pour s'adapter aux usages et à la nouvelle fonction culturelle. L'organisation spatiale de l'ensemble a été repensée. Par ailleurs, les architectes ont conservé la répartition tripartite originelle de l'espace, les trois bandes parallèles: la chaudière centrale côté Tamise, les grandes turbines au centre, le dispositif de traitement et de l'alimentation au sud.

De ce fait, les architectes H&D abordent la réhabilitation de manière intégrée en valorisant le passé et le caractère industriel de l'espace et en éliminant les éléments superflus. La proposition des architectes suisses était presque la seule à conserver la majeure partie de l'ancien bâtiment, en associant la fonction passée de centrale électrique avec celle d'espace muséographique.

L'immense nef centrale, la brique cuivrée et les imposantes structures d'acier révèlent le passé industriel. L'ancien et le nouveau ne se heurtent pas, mais s'intègrent naturellement dans le bâtiment, créant un espace public contemporain, sans estomper le caractère historique du bâtiment.

Les architectes respectent l'histoire du lieu à travers la conservation et la mise en valeur des volumes existants de la halle AP2. Le parti pris des architectes est similaire sur les deux projets mais la méthode d'intervention n'est pas la même. Pour le Frac, le souhait est de garder intact l'architecture existante - telle une ruine habitée - en guise de témoin du passé industriel. Alors que pour la Tate, le volume intérieur est entièrement remis à neuf et des fragments d'architectures contemporaines y sont insérées. Ainsi, pour la Tate la valorisation du passé industriel ne va pas jusqu'à conserver l'aspect brut des murs d'origine comme cela a été fait au Frac. Cependant, la démarche est en tout point similaire en ce qui concerne la conservation de la structure, des façades et des proportions des volumes existants.

A travers la préservation du patrimoine industriel, les architectes changent notre regard en montrant les grandes qualités spatiales de ces espaces.



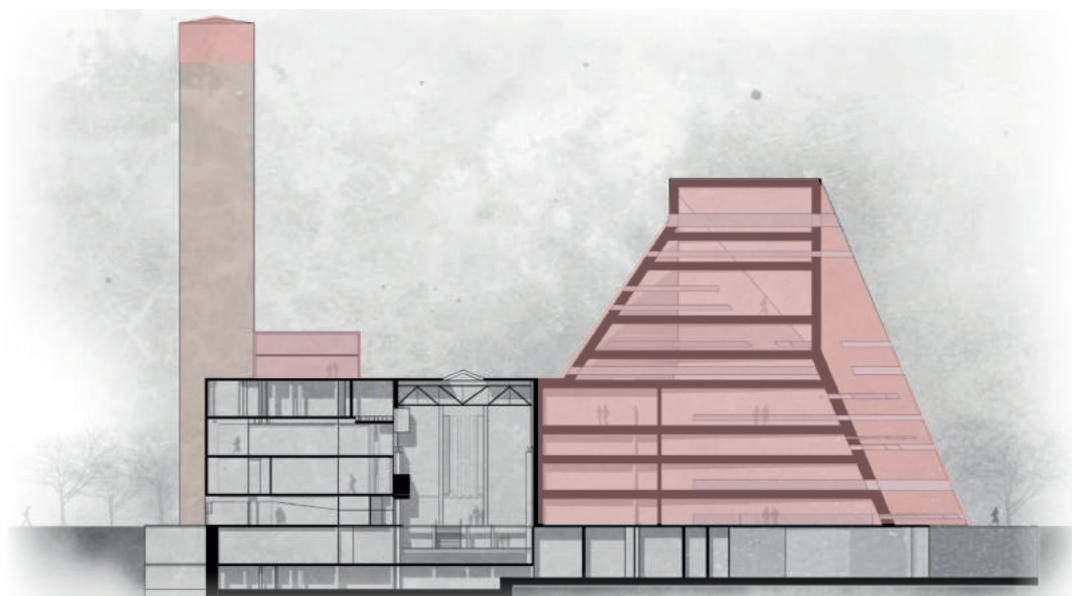
RDC TATE MODERN

0 100m



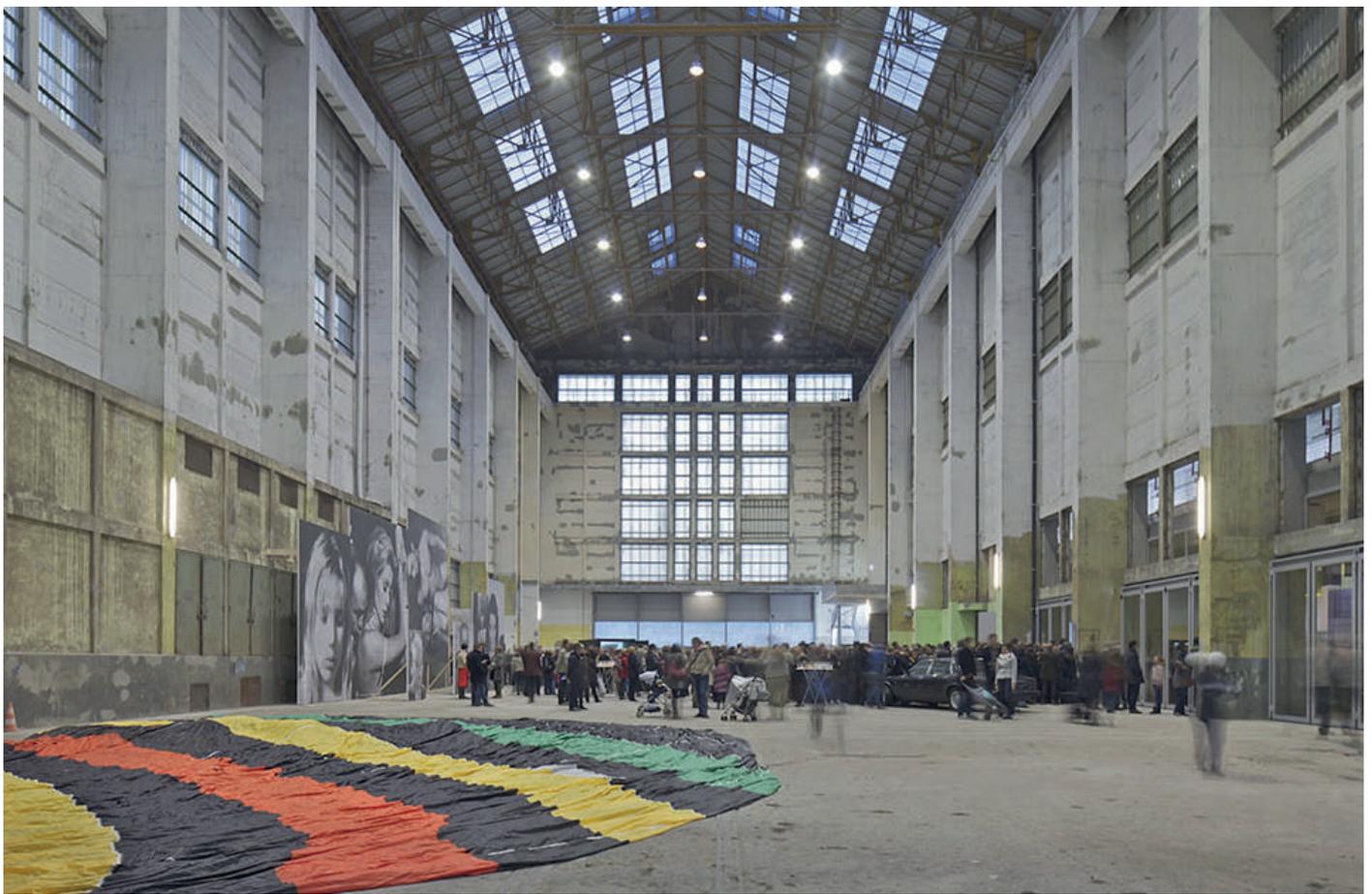
R+1 FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

0 100m

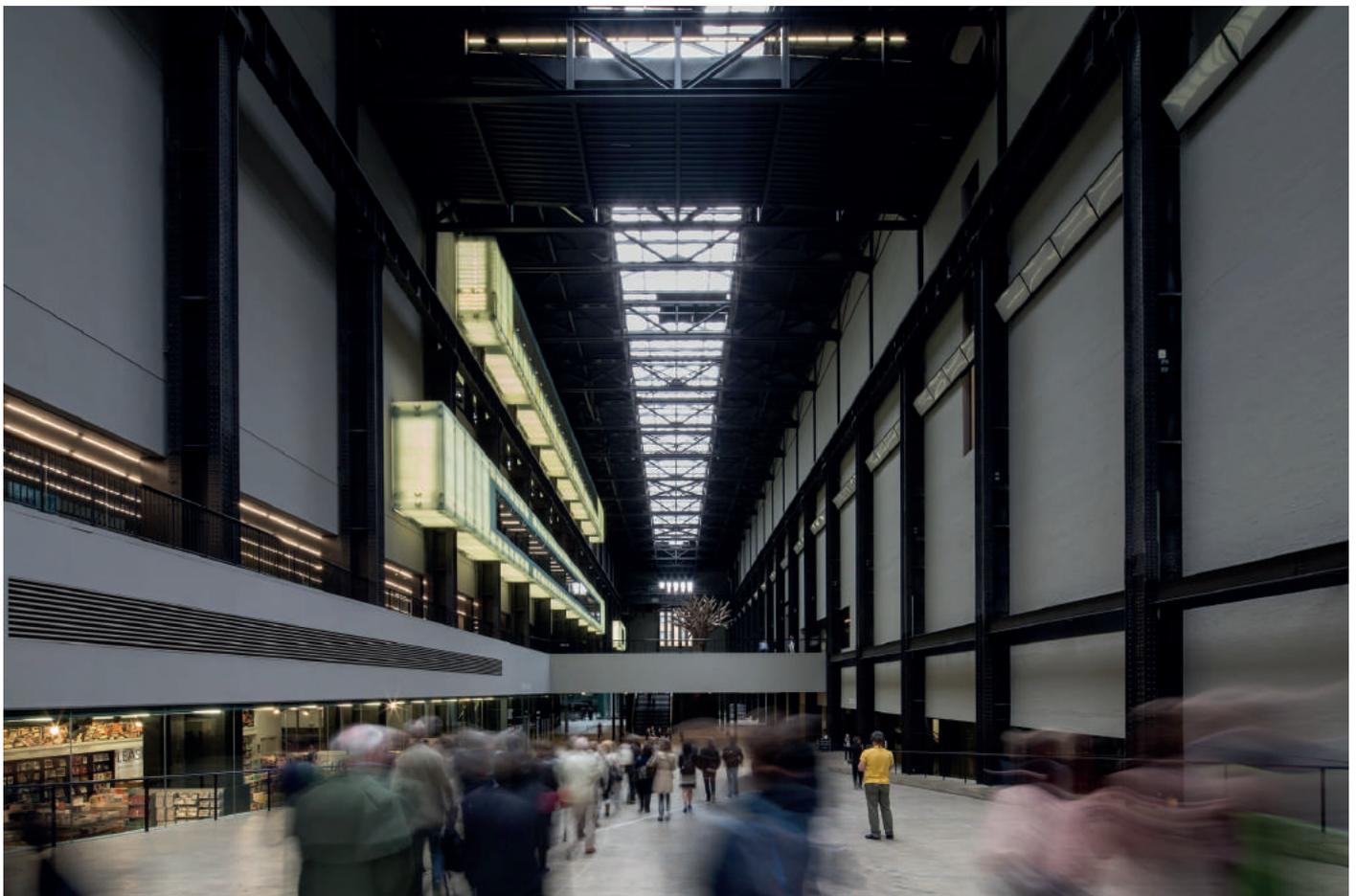


COUPE TRANSVERSALE TATE MODERN

0 200m



HALL AP2 DU FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS - REHABILITATION PAR L'USAGE, NON INTERVENTION SUR L'EXISTANT



TURBINE HALL - REHABILITATION DES USAGES ET RESTAURATION DE L'EXISTANT

## C/INSCRIPTION DE L'EXTENSION ET DISTRIBUTION : DES ÉDIFICES QUI COHABITENT ET ÉTABLISSENT UN DIALOGUE ENTRE DEUX ÉPOQUES

De l'extérieur, on distingue trois zones d'intervention sur le bâtiment, dont deux de verre qui se font écho. L'une, travaillant sur l'horizontalité, surplombe la toiture dans sa longueur et l'autre, située au sommet de la cheminée, vient en magnifier sa hauteur pour composer ensemble une enseigne lumineuse la nuit. Cette intervention qui peut apparaître minime révèle en réalité un discours assez fort : celui de venir casser la symétrie du bâtiment originel.

Cet acte est accompagné par plusieurs "petites" interventions toutes aussi fortes sur la façade principale. On peut citer l'exemple de l'entrée du musée qui bascule sur la façade ouest : une large rampe raide se creuse en dehors du bâtiment et fait de la façade ouest, celle de l'entrée principale qui s'ouvre sur l'ancienne halle des turbines.

La troisième extension de l'édifice, construite plus tard, est une pyramide pliée et tronquée. Elle vient confirmer le parti pris urbanistique des architectes en s'implantant sur les trois anciens réservoirs d'huile au nord-est de l'usine. L'extension s'intègre avec sobriété à la matérialité existante. Ce sont des briques de même teintes qui sont utilisées en voile de façade du volume, mais avec un traitement alvéolé, plus contemporain qui permet aux façades de jouer avec la lumière en la faisant entrer le jour et sortir la nuit.

Ce souhait de cohérence architectural entre l'ancien et le nouveau se ressent jusque dans l'articulation spatiale de l'édifice, anciennes pièces et nouvelles fonctionnent ensemble. Ainsi, l'extension et la requalification des espaces intérieurs ont permis d'acquérir une variété d'espaces, où dominant de gigantesques volumes (exemple : salles des machines) qui abritent en périphérie des espaces d'exposition, lieux de pause, salles de lecture... Les sous-sols en béton brut ont également été réhabilités, d'autres espaces plus généreux sont transformés en lieu de performances et d'installations artistiques. On retrouve également des espaces de galeries sur plusieurs niveaux avec pour chacun des qualités lumineuses et spatiales qui leurs sont propres.

Quant au Frac, plutôt que d'occuper l'AP2, Lacaton et Vassal livrent un bâtiment vide. Ils laissent cette forme du passé intacte et font le choix de construire en mitoyenneté un bâtiment aux formes identiques. Ces édifices jumeaux cohabitent et établissent un dialogue entre deux époques.

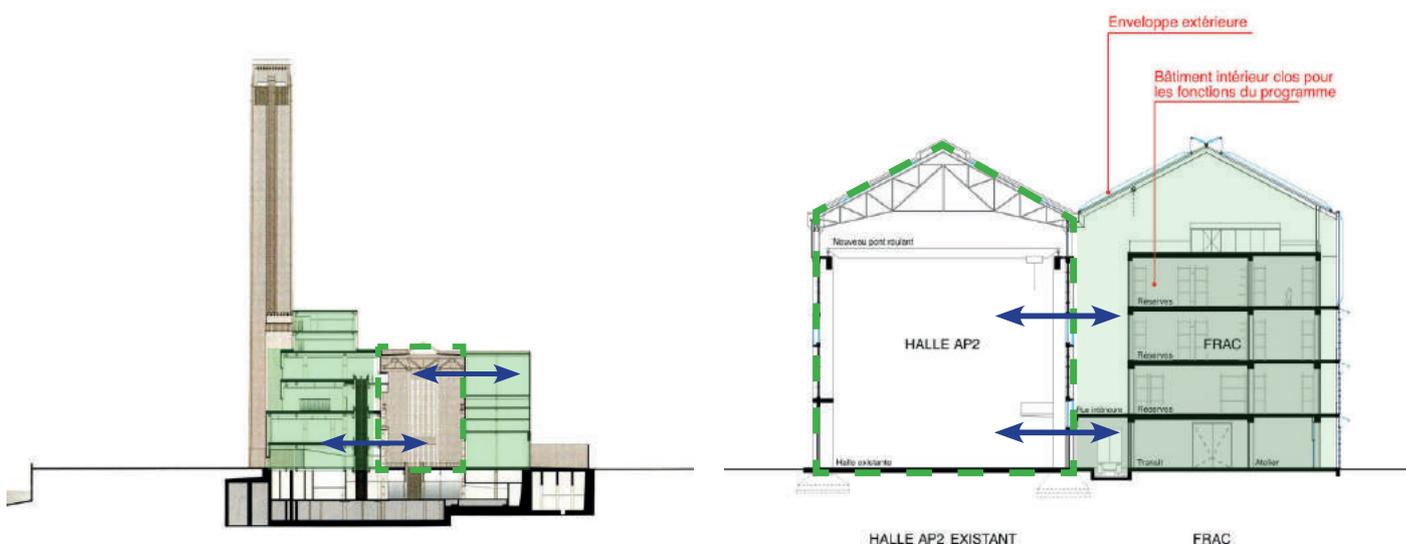
Anne Lacaton : *"Chaque projet se fait au regard d'une analyse de la situation dans laquelle nous sommes. Finalement ces situations sont toujours un peu complexes et nous sommes très attentifs à comprendre, à observer, ne pas enlever, ne pas détruire, mais au contraire, toujours se dire que nous allons faire avec tout ce qui existe déjà dans la situation. C'est une chance, une possibilité, une valeur. Au lieu d'essayer de tout redéfinir, nous souhaitons plutôt reformuler en ajoutant quelque chose, en additionnant. Nous sommes dans l'addition, la couture, plus que dans l'intervention démonstrative".* Josep-Maria Martin, Entretien avec Lacaton & Vassal, in Hilde Teerlinck et al., DNK-110923 LACATON & VASSAL, FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, janvier 2012, p31.

L'extension est réalisée dans la continuité formelle de l'atelier AP2, elle s'inscrit dans l'histoire du site et ne crée pas une rupture avec l'existant. Elle s'oppose à la démarche menée par H&D au cours du projet de la Twist Tower. Cependant, elle est en accord avec la première réhabilitation de la Bankside pour laquelle les architectes sont venus ajouter en toiture un volume de verre et un belvédère.

La distribution des espaces est très similaire entre le projet de la Tate et celui du Frac. Il repose sur un principe simple : un premier volume aux proportions immenses est desservi par un second. Ainsi, pour le Frac, l'extension permet de faire la liaison avec l'atelier AP2. Pour la Tate, c'est un volume existant et réhabilité qui dessert la grande halle des Turbines.

Pour les deux projets, les architectes ont mis en place un parcours ascendant du visiteur qui s'achève sur un belvédère. Ce dispositif valorise la vue sur le grand paysage, littoral pour le Frac et urbain pour la Tate.

### VOLUMES SERVANTS



COUPE TRANSVERSALE TATE MODERN

0 100m

COUPE TRANSVERSALE FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

0 10m

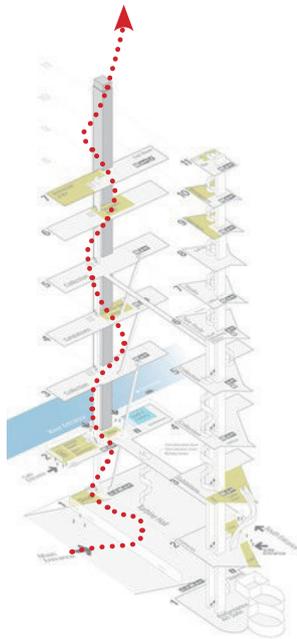


TATE MODERN



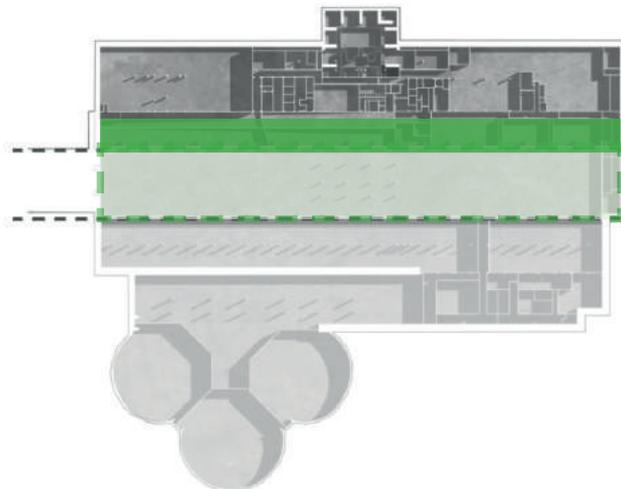
FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

**PARCOURS ASCENDANT & BELVEDERE SUR UN CONTEXTE URBAIN CHARGÉ D'HISTOIRE**

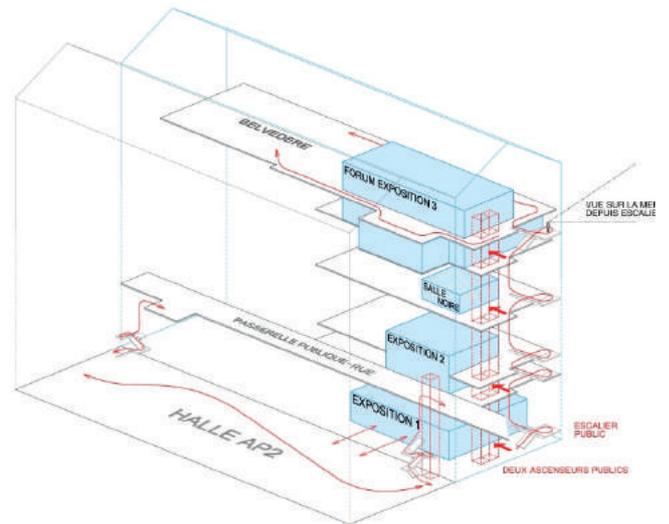


EXTRAIT AXONOMÉTRIQUE ÉCLATÉ DU TURBINE HALL + EXPO

**ESPACE TAMPON & RUE INTÉRIURE**



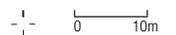
RDC TATE MODERN



AXONOMÉTRIE SCHÉMATIQUE DU FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS



RDC FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS



# POINT DE CONTACT

## A/CONSERVATION DE LA TRAME STRUCTURELLE

L'intervention minimaliste de Herzog et de Meuron s'apprécie également dans le réemploi de la structure existante.

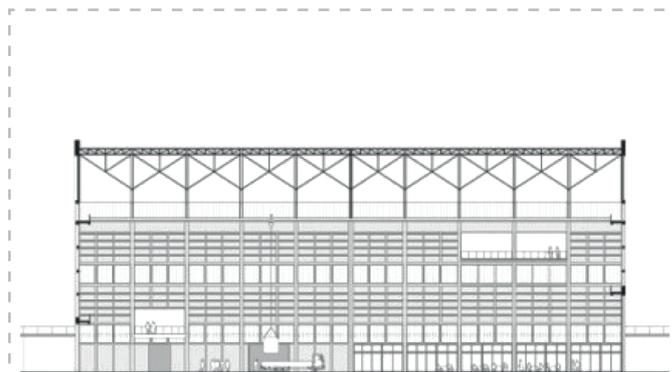
L&V n'ont pas modifié la structure de l'atelier AP2. En effet, la structure a été intégrée au projet dès les premières esquisses et ils ont pu la laisser à l'état d'origine.

## B/DEUX SYSTÈMES CONSTRUCTIFS INDÉPENDANTS : DISSOCIATION EXISTANT/EXTENSION

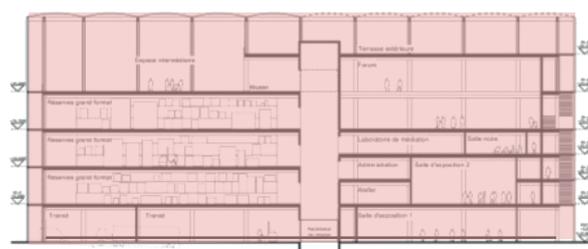
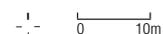
La structure de la Tate Modern est complexe, cependant H&D ont conservé la majeure partie de la structure existante. Ils ont tiré parti du système de poteaux et de poutres en acier pour insérer de nouveaux espaces tout en conservant une rue intérieure qui correspond à l'ancienne halle des turbines. Ainsi, ils bénéficient d'une relative souplesse pour agencer les espaces d'expositions.

L&V intervient selon l'héritage du principe constructif de Le Corbusier (1887-1965) qui est illustré par la Maison Dom-Ino réalisé en 1914. Il s'agit d'un concept de construction en béton se composant d'une trame de poteaux portant des planchers et reposant, pour toute fondation, sur de simples "dés", la trame permettant de composer librement façades et plans.

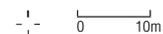
Ici, la nouvelle construction du Frac attenante à l'AP2 offre une structure architecturale clairement lisible permettant de libérer l'espace de murs porteurs. L'organisation des espaces est rendue indépendante de la structure pour offrir une flexibilité totale à l'évolution du bâtiment dans le temps. Ce bâtiment est entièrement ouvert et modulable pour permettre au public de découvrir librement la collection du Frac Nord-Pas-de-Calais.



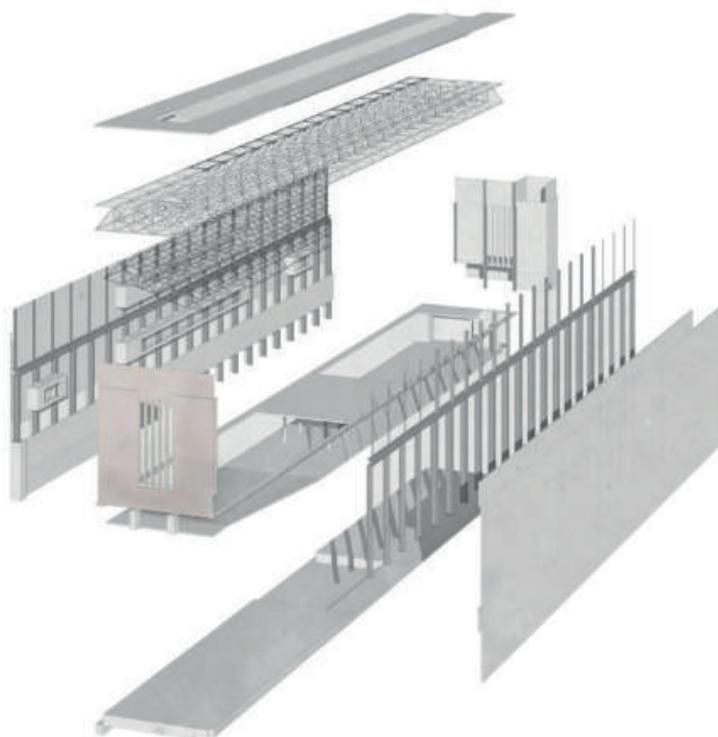
COUPE LONGITUDINALE DANS LA HALLE AP2



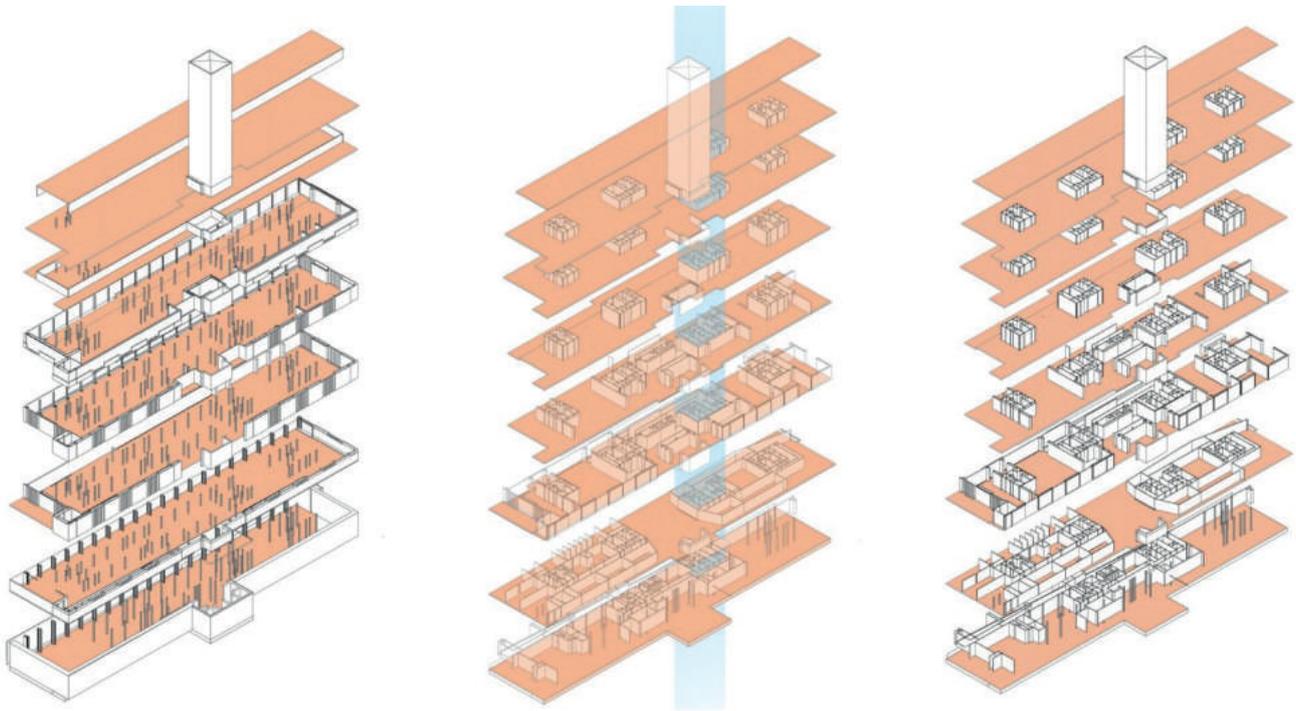
COUPE LONGITUDINALE DANS L'EXTENSION DU FRAC



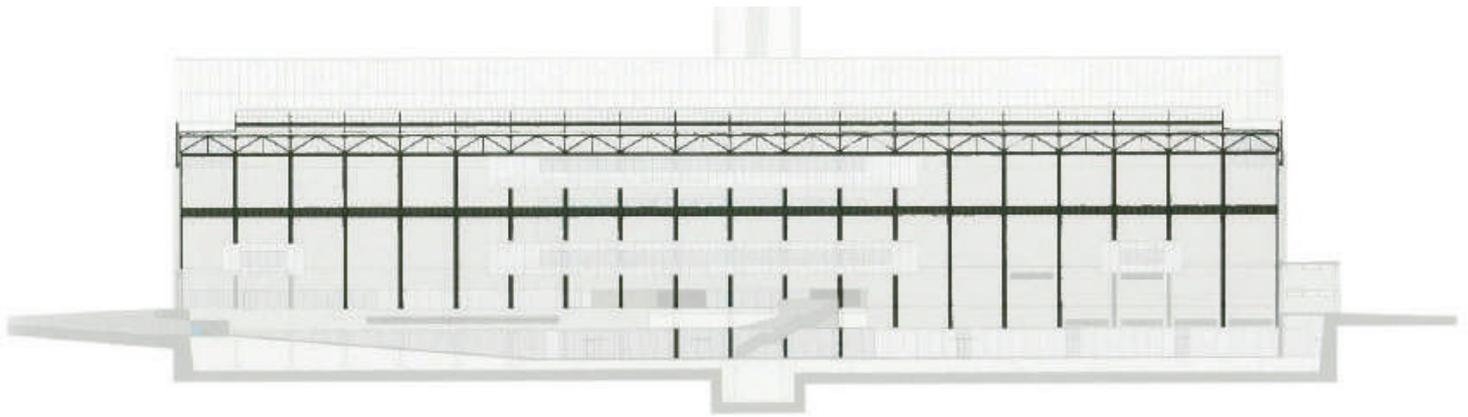
STRUCTURE DE LA SWITCH HOUSE



EXTRAIT AXONOMÉTRIQUE ÉCLATÉ DU TURBINE HALL

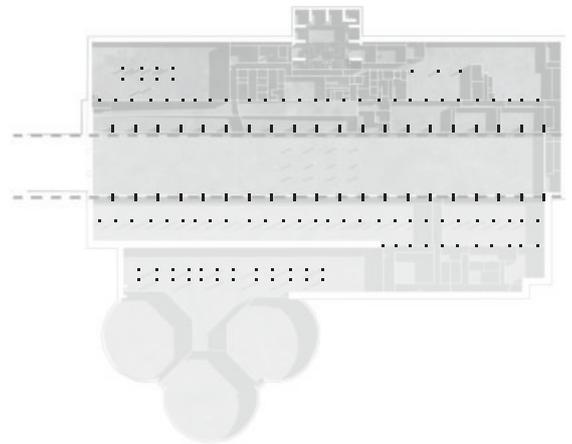
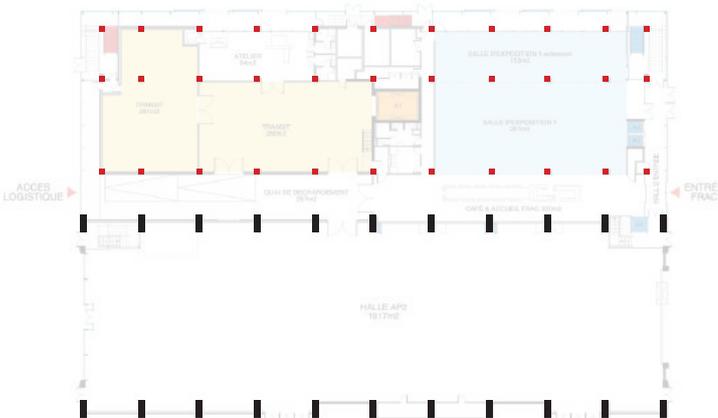


EXTRAIT AXONOMÉTRIQUE DÉCOMPOSÉ DE LA PARTIE EXPOSITION



COUPE-ÉLÉVATION TURBINE HALL

0 25m



POTEAUX FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

0 10m

POTEAUX TATE MODERN

0 100m

## C/MATÉRIALITÉ

H&D se sont appuyés sur la structure en acier revêtue de briques. Les nouveaux espaces prennent place dans des boîtes en acier indépendantes de la structure existante. L'extension de la Tate modern a été réalisée en brique et renvoie à l'esthétique du bâtiment industriel. La surface cristalline des boîtes brillantes fixées aux façades des galeries contraste avec les colonnes métalliques sévères, solides et sombres de la structure supportant le vaisseau.

Les colonnes métalliques entourent toute la halle des turbines. Leur massivité est soulignée par la peinture noire. Elles supportent les fermes de la toiture et des fenêtres laissent entrer la lumière naturelle qui remplit l'espace.

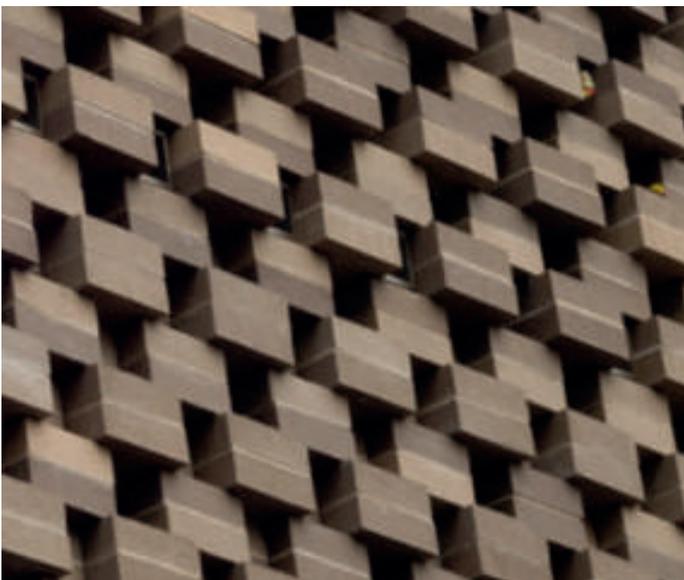
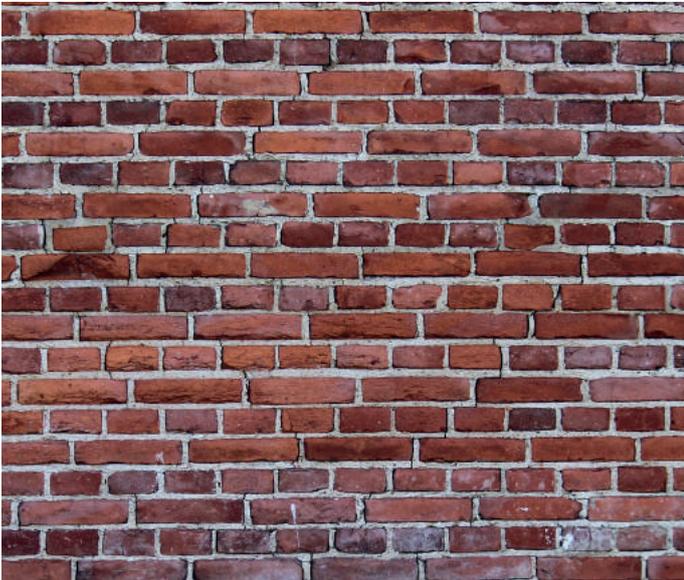
Il est presque impossible d'identifier les anciens des nouveaux éléments bien que tout, mis à part la coque de brique, ait été restauré. Il existe une fusion entre l'ancien et le nouveau.

Dans les endroits où le bâtiment originel et son histoire ont de l'importance, le contraste entre les couches est souligné. En revanche, "là où l'art est le plus important, toutes les innovations architecturales sont si bien intégrées dans l'ancienne enveloppe du bâtiment, qu'elles ne sont pas lisibles comme des éléments modernes." *voirenvrai.nantes.archi.fr/?p=3212* auteur Vija VIESE

Pour le Frac, L&V joue sur la translucidité des extensions. Elle résulte de la volonté de préserver une matérialité industrielle tout en souhaitant faire rayonner l'édifice de nuit en le rendant visible au loin, c'est une "architecture signal".

H&D ont fait le choix d'une matérialité industrielle dans la Tate avec la brique mais aussi le verre utilisé pour le belvédère à l'instar de Lacaton & Vassal qui reproduisent à l'identique la forme de l'AP2 construite en béton, seuls les matériaux changent. La nouvelle construction réalisée en polycarbonate offre une lecture de la forme tout en transparence. Le regard n'est pas arrêté par un matériau opaque. Le choix du matériau renouvelle la forme de l'ancien hangar à bateaux en l'ouvrant sur l'espace environnant. Ainsi, la matérialité de l'extension de la halle AP2 vient créer un contraste et propose une relecture contemporaine de l'édifice.

L'ensemble du Frac se compose de deux entités : l'AP2, opaque et vide, et la nouvelle construction, transparente et pleine. L'aspect formel des bâtiments est donc identique mais les matériaux utilisés les opposent. L'ensemble du projet crée une unité, entre hétérogénéité et homogénéité.





VUE DE NUIT DE LA TATE MODERN ET DU FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS

### La Tate, une addition

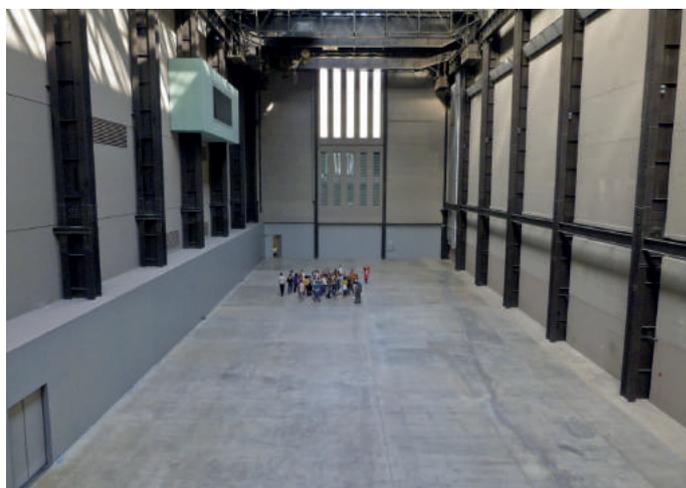
“Dans l’ensemble, on a l’impression que les espaces d’exposition ont toujours été là, comme les façades en brique, la cheminée ou la salle des turbines. Cette impression est, bien entendu, trompeuse. À l’intérieur du bâtiment, tout a été réinventé et repensé, mais les éléments nouveaux et anciens du bâtiment sont interdépendants de manière à être indiscernables.”  
(Herzog & de Meuron)

### Le Frac, un travail de négatif

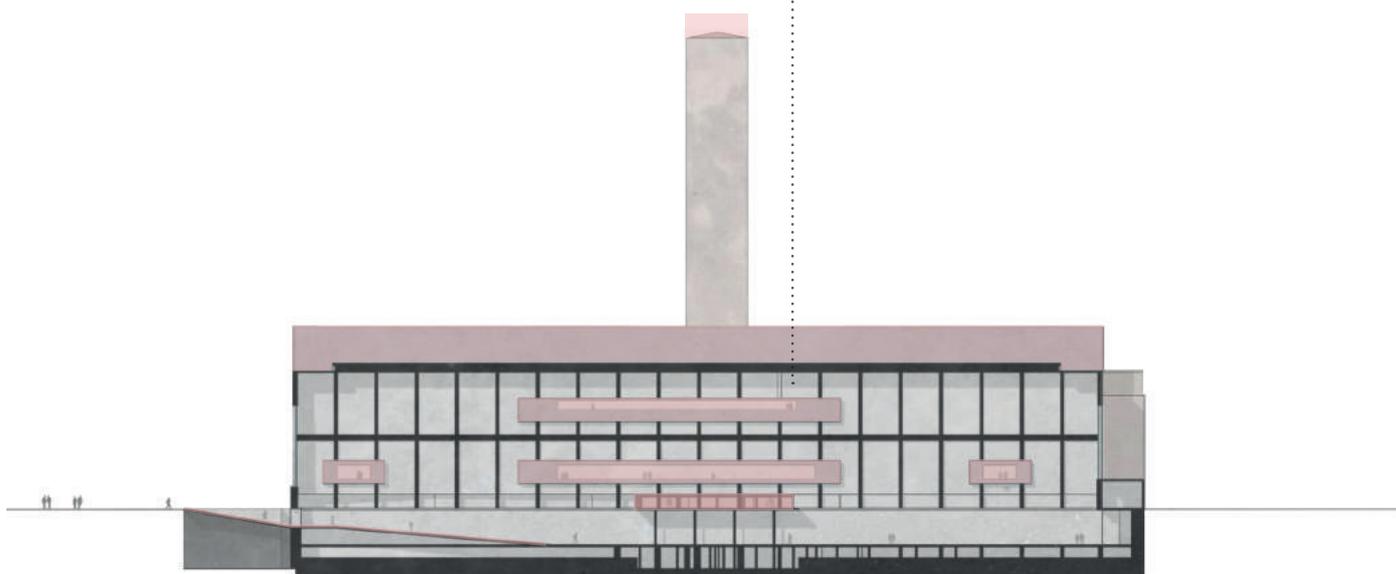
Dans le projet architectural de Lacaton & Vassal, l’AP2, symbole d’une activité industrielle passée, sert de modèle à la forme de la nouvelle construction du Frac Nord-Pas de Calais. Le bâtiment de départ est dupliqué, copié.

*“Nous avons découvert ce bâtiment qui est une halle : 75 mètres de long, 25 mètres de large, 25 à 30 mètres de haut. A l’intérieur, nous trouvons un espace totalement extraordinaire, vide, lumineux et qui nous a tout de suite fasciné par la qualité des lieux, l’architecture et le potentiel considérable que ce bâtiment représentait en terme d’utilisation. Assez vite nous avons eu l’intuition qu’il fallait être très délicat avec cet espace et essayer de ne pas perdre un millimètre de son potentiel. Nous avons eu assez vite l’idée de garder cet espace tel qu’il est et de ne pas le perdre. ... Le projet a été proposé de faire le double de ce bâtiment, c’est-à-dire d’adosser sur la partie nord exactement le même volume, de mêmes dimensions au sol, de même hauteur mais d’une architecture beaucoup plus légère, beaucoup plus contemporaine et qui permettrait de réaliser un bâtiment complètement neuf pour abriter le programme qui nous était demandé.”*

Anne Lacaton, Le projet FRAC/AP2 in Hilde Teerlinck et al., DNK-110923 LACATON & VASSAL, FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, janvier 2012, p 116-117.

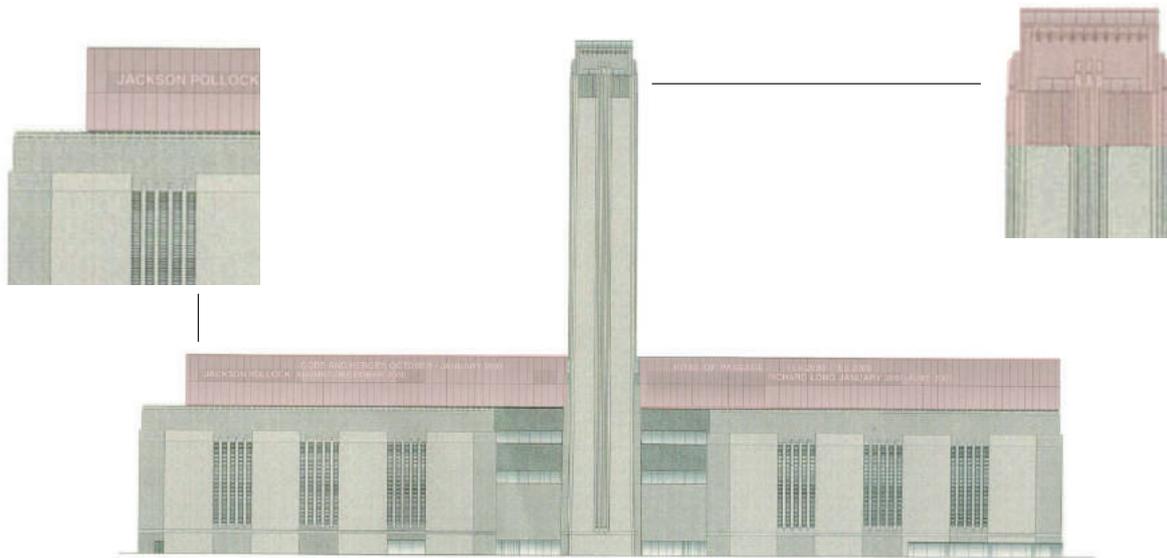


BOÎTES D'ACIER INSÉRÉES DANS LA STRUCTURE EXISTANTE



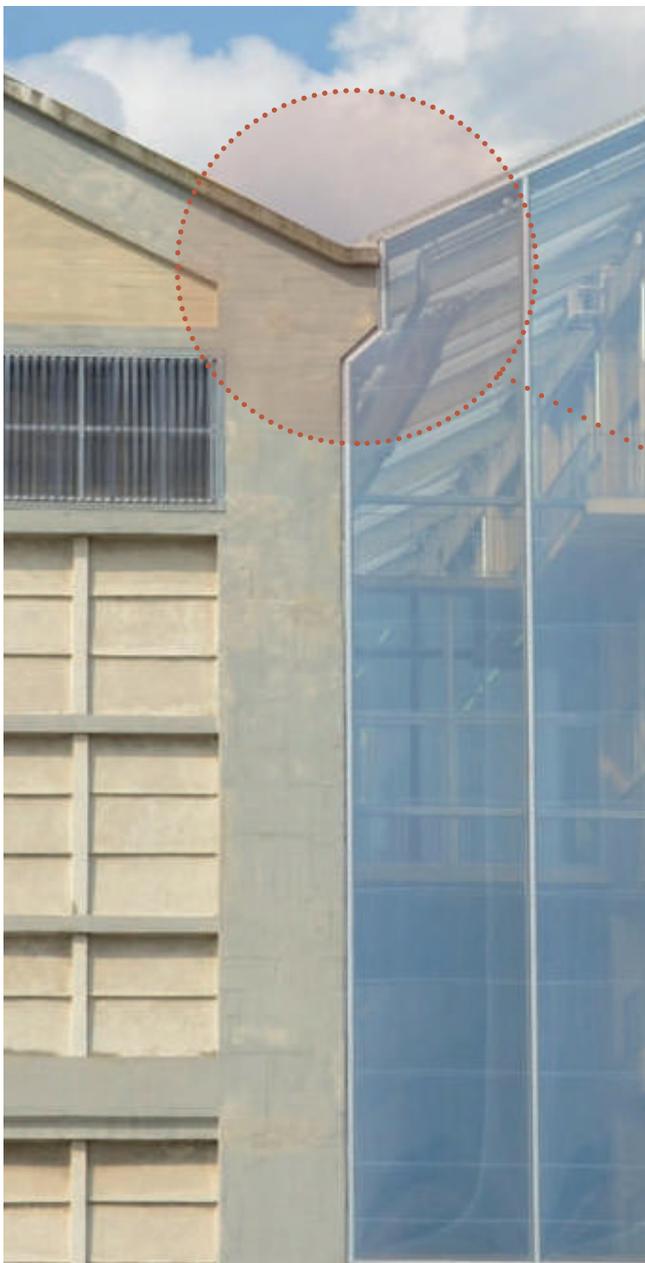
COUPE TRANSVERSALE DE LA TATE



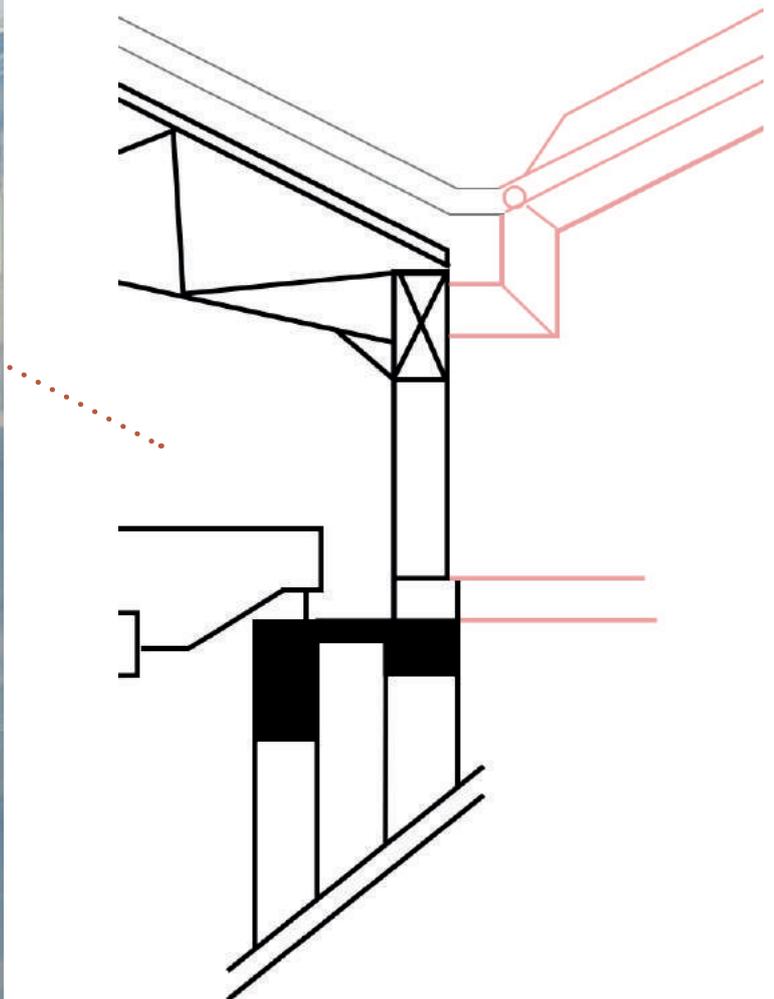


ÉLEVATION DE L'EXTENSION EN VERRE : UNE ADDITION

0 15m



POINT DE JONCTION ENTRE L'ATELIER AP2 ET L'EXTENSION



COUPE DE DÉTAIL DU POINT DE JONCTION

0 50cm

# CONCLUSION

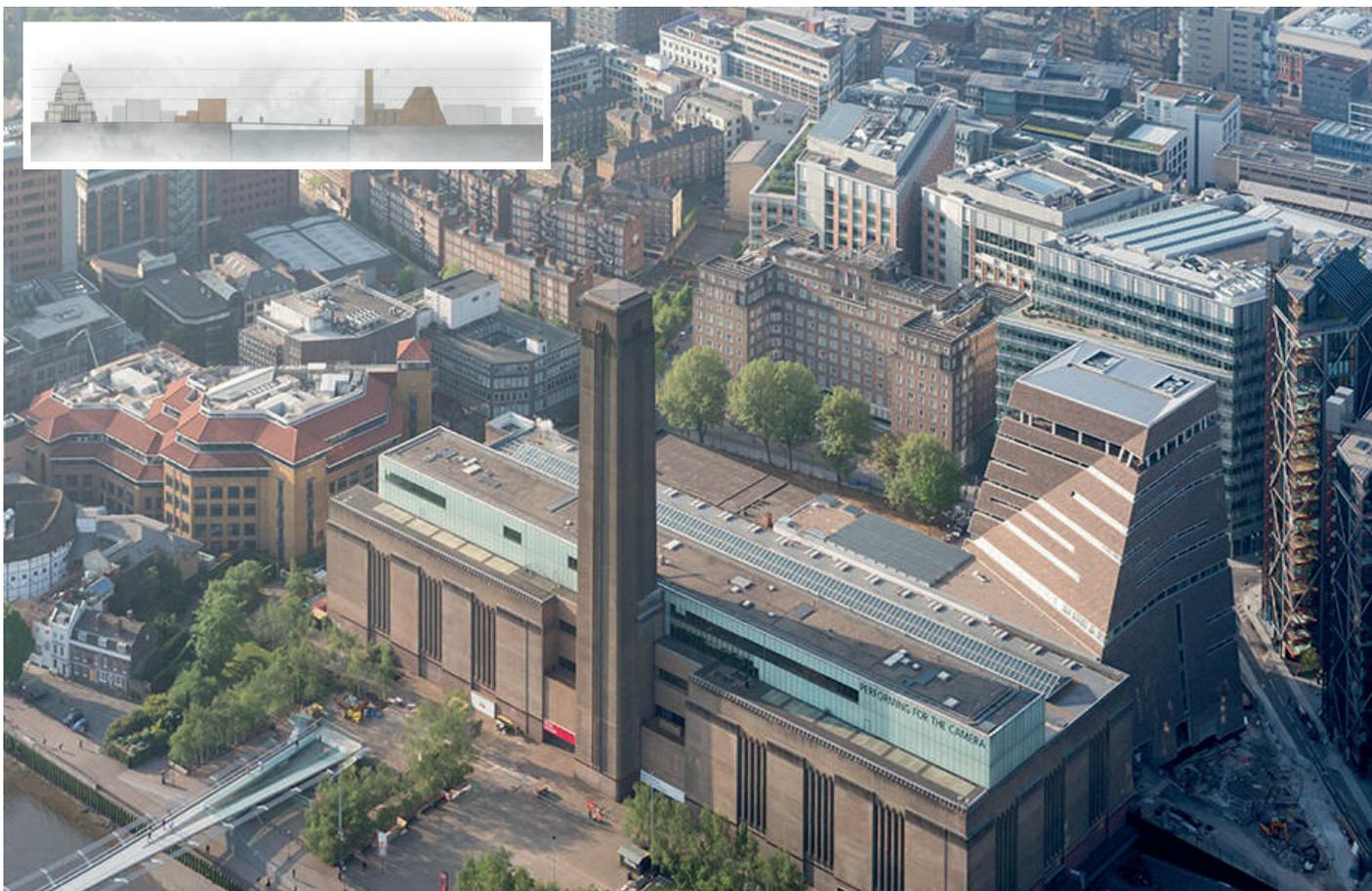
---

Pour ouvrir la réflexion, dans les projets du Frac et du Tate, les architectes sont venus ajouter de nouveaux espaces, mais ils ne considèrent pas le bâtiment comme figé. Pour eux, il s'agit plutôt de l'ajout au cours du temps de plusieurs strates spatiales qui peuvent être absorbées et modifiées. Ainsi, le bâtiment est dans un état provisoire permanent à l'image des cathédrales au Moyen-Âge. Les architectes sont alors amenés à préserver les intentions qui ont guidé la construction tout en ayant une plus grande latitude pour faire évoluer les usages du bâtiment.

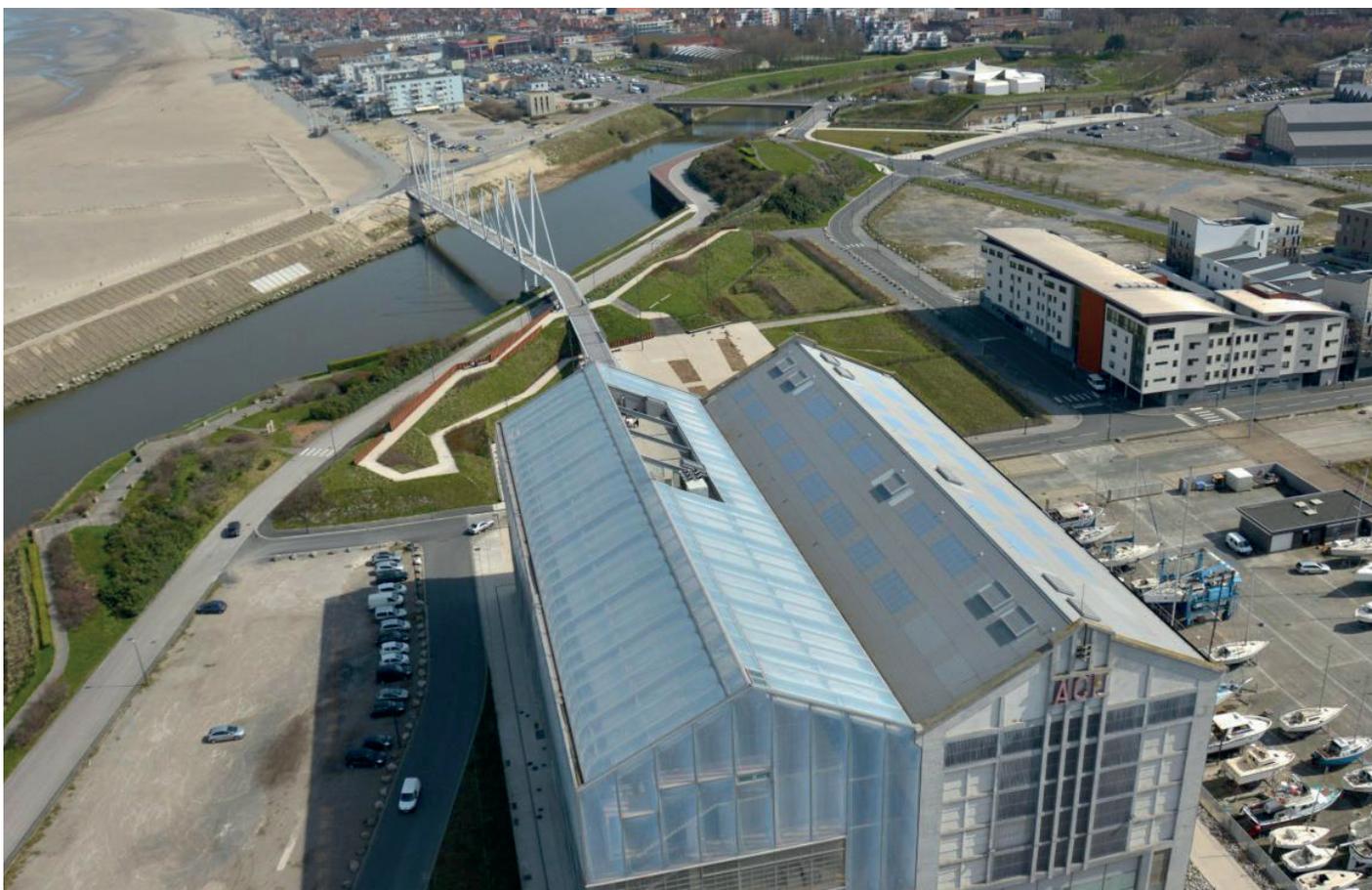
L'intervention de Herzog et de Meuron a permis de renverser l'orientation de l'édifice en l'ouvrant sur la ville. En effet, l'ancien bâtiment de la centrale électrique était complètement introverti avec un mur plein qui donnait sur la Tamise. Désormais, le musée peut être traversé par le simple passant et devient un point de connexion avec la Tamise.

Le projet architectural du Frac Nord-Pas-de-Calais s'inscrit dans un programme de reconversion nommé ZAC du Grand Large. Le Frac fait maintenant office de trait d'union entre les nouveaux espaces urbanistiques et l'espace balnéaire. Le premier étage du Frac est traversé par une passerelle piétonne libre d'accès. Cette rue intérieure prolonge la balade de la digue sur mer. Le bâtiment est donc animé par le mouvement des piétons, par la ville.

Jean-Philippe Vassal : "C'est une question qui pour moi est intéressante, c'est-à-dire, comment l'architecture fabrique de l'urbanisme, de la relation, c'est-à-dire que d'une certaine façon, le système est ouvert pour s'approcher, pour créer de la relation avec ce qui est à côté. D'une certaine façon, ce qui nous intéresse, au final, c'est la forme de la ville." Josep-Maria Martin, Entretien avec Lacaton & Vassal, in Hilde Teerlinck et al., DNK-110923 LACATON & VASSAL, FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkerque, janvier 2012, p 47.



VUE AÉRIENNE DE LA TATE MODERN ET DU MILLENIUM BRIDGE



VUE AÉRIENNE DU FRAC ET DE LA PASSERELLE DU GRAND LARGE

# SOURCES

---

AYERS ANDREW, FRAC Nord-Pas de Calais, Dunkirk, France, Lacaton & Vassal, architectural-review, 6 janvier 2014 [consulté le 09/10/2020]

JONES Rennie, AD Classics: The Tate Modern / Herzog & de Meuron, archdaily, 17 septembre 2013 [consulté le 14/10/2020]

LLOYD GUNNIS Steven, TATE MODERN, Bankside, offworldarchitecture, 28 avril 2017 [consulté le 30/10/2020]

SWAIN Valérie, Entretien avec les architectes Anne Lacaton et Jean-Philippe Vassal, Vimeo décembre 2017 [consulté le 23/11/2020]

TEERLINCK Hilde, L'architecture du FRAC Nord-Pas-de-Calais, Frac Grand Large, novembre 2014 [consulté le 23/11/2020]





Margot CORDIER . Anaëlle MARTINET . Estelle SAEZ

# **SALA BECKETT**

Flores i Prats

Barcelonei, Espagne

2011 - 2016

# **MARENGO**

RCR - ARTOTEC

Bordeaux, France

2015 - 2017

# INTRODUCTION

---

Au sortir d'un 20<sup>ème</sup> siècle marqué par le progrès et une croissance exponentielle induisant la consommation sans limite de ressources fossiles, il paraît nécessaire de marquer un temps d'arrêt et de requestionner des pratiques architecturales ancrées dans le siècle dernier. Au regard des nombreuses crises écologiques successives, il devient évident de penser une nouvelle façon de fabriquer l'architecture.

Trois axes de travail semblent se dessiner dans la mise en place d'un nouvel acte de bâtir : concevoir le nouveau autrement (réversibilité), réutiliser la matière et, enfin, celui qui nous intéressera durant notre étude, utiliser le bâti existant. En d'autres termes, penser une nouvelle architecture pour panser notre patrimoine bâti. Se pose alors la question de comment réutiliser le bâti. Viollet le Duc écrivait : *«Restaurer un édifice ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.»* Réhabiliter un lieu au regard de nouveaux usages contemporains ne peut se faire qu'avec la compréhension parfaite du mécanisme constructif de l'existant. Il s'agit de comprendre ce qui est permanent et ce qui est circonstanciel, ce qui est invariable tel que la structure. En effet, dans un bâtiment, la structure est ce qui fabrique la construction, la forme. Ainsi, qu'elle soit au cœur de la réflexion de l'acte de réhabiliter ou qu'elle ne soit qu'un outil pour parvenir à créer un état fictif désiré, son importance ne peut être ignorée.

À travers l'étude comparative de la Sala Beckett (Flores i Prats) et de l'espace Marengo (RCR-ARTOTEC), nous tenterons de comprendre les postures de ces deux agences face à la question de la réhabilitation. Comme évoqué précédemment nous tenterons d'orienter notre étude autour de deux axes principaux : le rapport à la structure et la création d'un état fictif.



# LA THÉORIE, FLORES I PRATTS



EVA PRATS ET RICARDO FLORES

## LE PARCOURS DES ARCHITECTES

L'agence est fondée en 1998, à Barcelone, par Eva Prats et Ricardo Flores suite à une collaboration dans l'agence de Enric Miralles pendant plusieurs années. Tous les deux docteurs en architecture, leur pratique se développe à travers leur travail en agence, des publications académiques et un travail pédagogique aux seins d'écoles.

En 2019, Eva Prats soutient sa thèse "*To observe with the client, to draw the existing, Three cases of architecture dealing with the As-found*" qui revient sur l'approche architecturale et la méthode de travail de l'agence. Leur travail méthodique, à la limite de l'exhaustif, vient éprouver un lieu par le dessin, les maquettes, les films, dans le but de créer un espace autre hors du temps, affirmant les strates de son histoire passé.



EXPOSITION POUR LA RESTITUTION DE THESE DE EVA PRATS



ATELIER MAQUETTE DU STUDIO FLORES I PRATTS, PHOTO DE JUDITH CASAS



ATELIER MAQUETTE DU STUDIO FLORES I PRATS, PHOTOS DE JUDITH CASAS

# LEURS MÉTHODES DE TRAVAIL

Le travail prospectif de Flores i Prats, comme l'explique Eva Prats dans sa thèse repose sur 3 piliers : le client (en tant que donneur de commande mais aussi futur usagé), le lieu et l'architecte. Cette relation tripartite est le socle de leur travail. Le dialogue continue entre ces trois entités est la clé d'un processus logique de création.

Dans la qualité du lieu, il y a cette découverte du *"As-found"* qu'ils documentent avec précision et méthodisme. Cette imprégnation passe par une grande diversité de médiums physiques : photo, dessin à la main, constructions de différentes maquettes. Tous ces médiums rythment également le travail prospectif et de communication de l'agence.



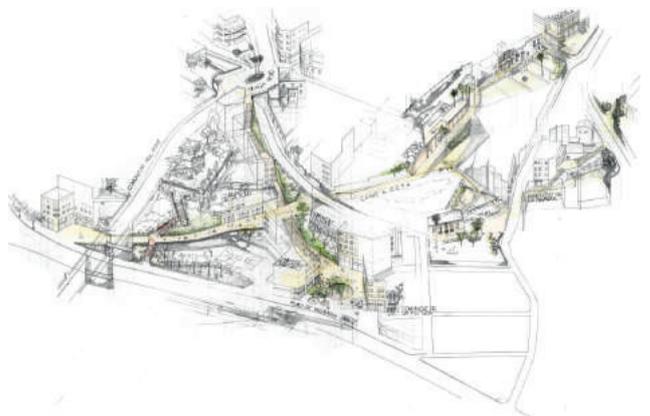
THÉÂTRE DES VARIÉTÉS, BRUSSEL, 2020



PHOTO VALLCARCA



MAQUETTE, PROJET DE RESTRUCTURATION URBAINE, VALLCARCA



DESSIN PROJECTIF, RESTRUCTURATION URBAINE, VALLCARCA

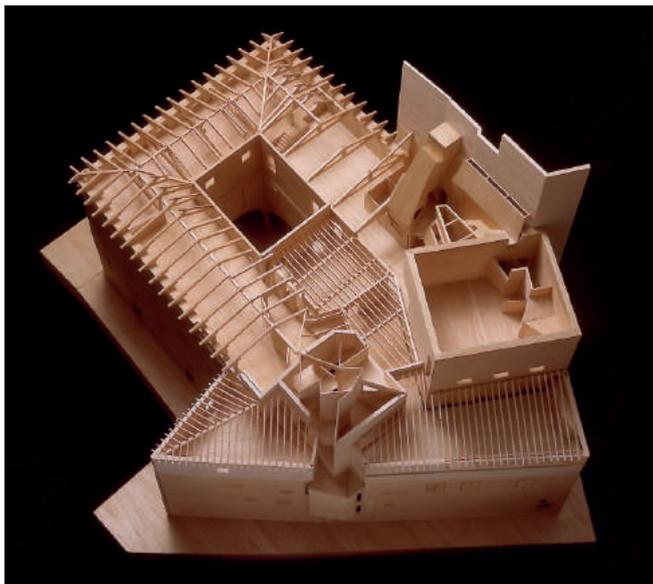
*"Keep drawing it till you own it then design an alteration of it"* Eva Prats

Le dessin à la main, de part leur sensibilité et leur expérience dans l'agence de Enric Miralles, est un de leur médium privilégié. Il est plus qu'un simple outil de communication, c'est aussi un moyen de prendre conscience du temps. C'est pour eux une archive de l'histoire de leur projet.



REHABILITATION DE L'ENSEMBLE INDUSTRIEL CAL VIDAL, BARCELONA, 2007

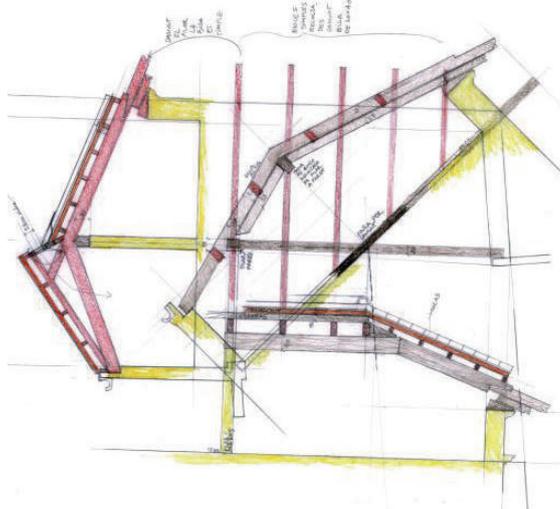
La maquette est l'autre médium qui caractérise leur technique de travail. Qu'elle soit entière, d'une partie seulement du projet ou bien de détail, elle fait partie intégrante du processus de création. Pour eux, elle est motrice, permettant de rebondir suite à de nouvelles informations, mais aussi de mettre des idées et des concepts à l'épreuve. L'échelle importante de leur maquette, leur permet d'en faire des éléments de communications extrêmement efficaces avec leurs clients.



MAQUETTE DU CENTRE CULTUREL CASAL BALAGER, 2016, PHOTO DE HISAO SUZUKI



RICARDO FLORES. PHOTO DE JUDITH CASAS



DESSIN DE CHARPENTE DU CENTRE CULTUREL CASAL BALAGER, 2016



MAQUETTE EN CONSTRUCTION, STUDIO FLORES I PRAT, PHOTO DE JUDITH CASAS

A travers tous leurs médiums de travail, s'observe une importance toute particulière donnée aux textures et à la lumière. Ces éléments qu'ils soient déjà présents ou rapportés viennent aider les architectes à créer une ambiance hors du temps.

# LA RECHERCHE D'UN ÉTAT FICTIF

Le travail de Flores i Prats se caractérise par une approche très concrète du processus de projet qui leur permet de tirer un lieu vers un état autre, un état fictif.

Cette recherche passe par un traitement particulier des matières de la texture et de la lumière. Leur communication qu'elle soit graphique ou par maquette vient créer une atmosphère particulière, nous transportant dès cet instant dans leur imaginaire.

Ils accordent une grande importance à cette idée du "As-found", qu'ils abordent comme un héritage à embrasser plutôt que comme une ruine à détruire. Leurs méthodes de travail par la main et la maquette, leur permettent de s'imprégner des détails et des histoires d'un bâtiment ou d'un lieu. Ils peuvent ainsi prendre des décisions au plus juste de la capacité de cet espace qui vient se confronter à un nouvel usage, une nouvelle organisation.

*«The final result is a new generation for the building, with things inherited and new; the work of changing form that takes what exists and draws on the basis of that. It is a geometric metamorphosis, but also one of materials, of the proportions of the empty spaces and the dimensions.»*

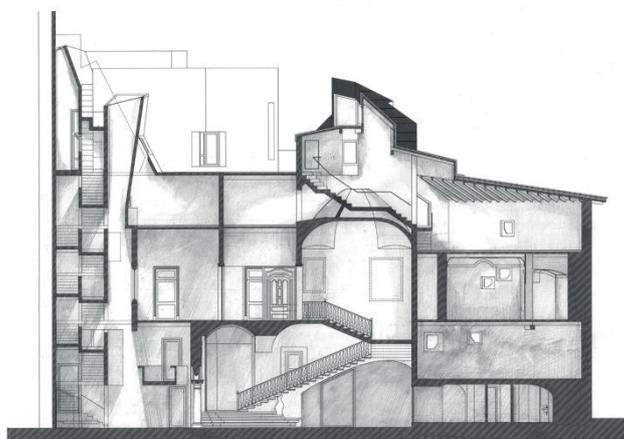
Le but principal est de venir s'inscrire dans le continuum de l'histoire d'un bâti ou d'un lieu et non de le figer dans un état choisi arbitrairement.

*«Discovering the unfinished condition of the existing building allows the thought that the actions on it have not come to an end, that it is something that is evolving, imperfect, the result of a sum of phases in which ours is yet another, and not the last.»*

Ils ne revendiquent pas d'approche architecturale particulière si ce n'est celle de prendre chaque nouveau projet comme un sujet de recherche à apt entière. Ils ne possèdent pas une grammaire architecturale pré-établie prête à être employée mais une méthode et une envie de créer avec et pour le lieu et le client.



PLANCHE CASA PROVIDENCIA, BARCELONA, 2002



COUPE OMBREE CENTR CULTUREL CASAL BALAGER, 2016



MAQUETTE CONCUR POUR LA REHABILITATION DU THEATRE TANAU, BARCELONE, 2017

Pour la Sala Beckett, Flores i Prats aborde le projet avec la méthode et les outils qui sont les leurs : l'observation poussée des détails et l'appropriation d'un lieu pour créer un nouveau bâtiment dont on ne sait ce qui est "vrai" ou "faux", ancien ou récent. Cette attitude projectuelle définit toute l'ambiguïté de leur démarche.

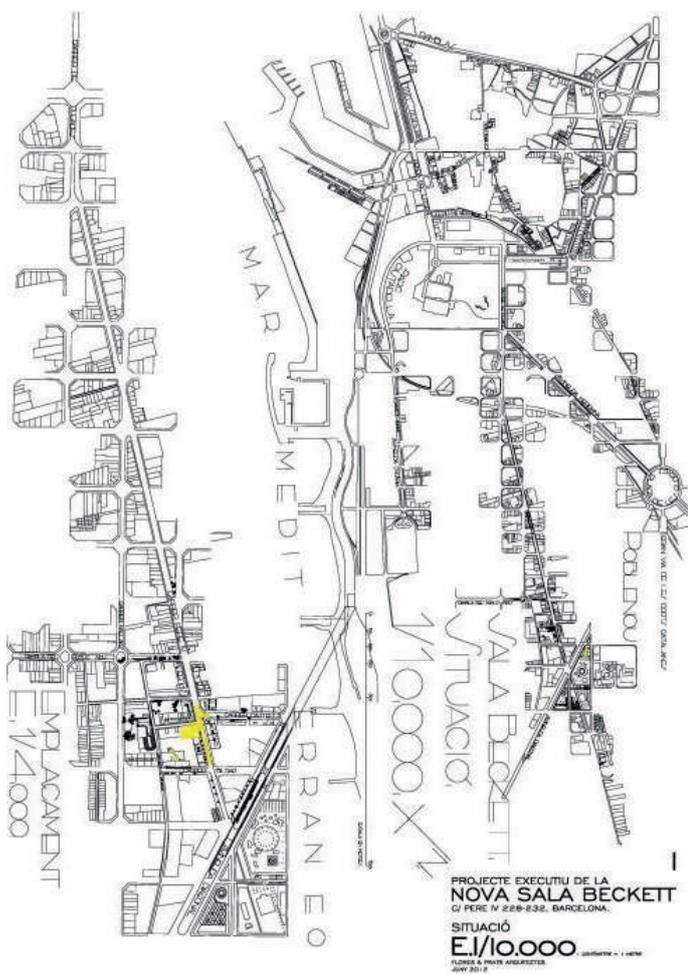
# LA PRATIQUE, SALA BECKETT

## LE CONTEXTE

La Sala Beckett est une ancienne coopérative construite au XIXème par les ouvriers d'une industrie textile du quartier Poble Nou de Barcelone, La Cooperativa Pau i Justícia del Poble Nou. Elle est abandonnée dans les années 90 mais conserve un lien et une importance sentimentale pour le quartier. Le lieu est cédé en 2010 par la ville de Barcelone à la Fondation Sala Beckett pour créer un nouveau lieu de création théâtrale.

A partir du moment où le bâtiment leur est cédé, la fondation occupe le site pour ses différentes activités, et ce, dans les lieux possibles.

Le concours est gagné par l'agence Flores i Prat en 2011 pour un budget initial de 8 millions d'euros avant de perdre ses financements. Au final, le projet aura coûté 3,2 millions d'euros et sera inauguré en 2016.



PLAN DE SITUATION



«AS-FOUND»



«AS-FOUND»



FAÇADE DE LA COOPERATIVA PAU I JUSTICIA



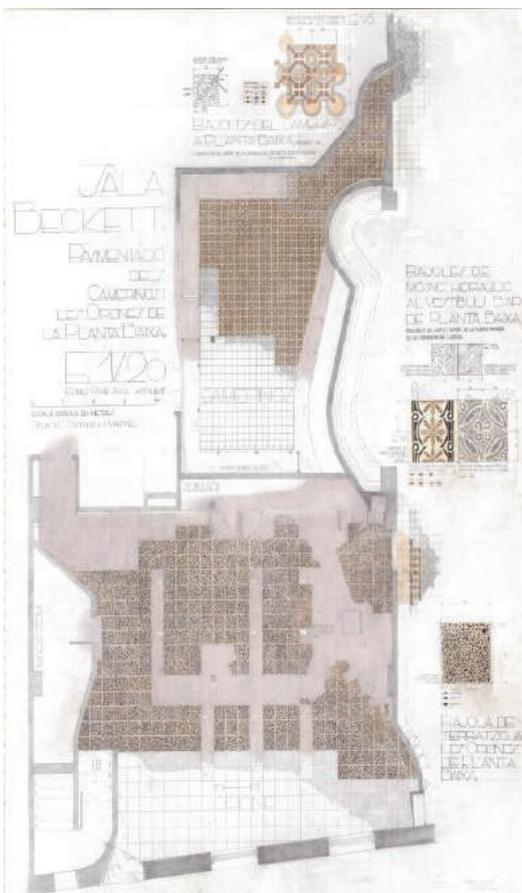
FAÇADE DE LA SALA BECKETT

# L'OBSTINATION DU DÉTAIL

La Fondation Sala Beckett a pour but de créer des histoires, celles décrites par les murs du bâtiment ont marqué son directeur. Cette attention au bâtiment tel qu'il était, la volonté de le conserver le plus possible découle de l'année d'une occupation du site durant le concours et a été une des directions données aux Architectes.

La connaissance intime qu'ont Flores i Prats de ce lieu et de ces recoins est née du travail méthodique de dessin de celui-ci. Un travail de trois mois dédié au recensement et à la constitution d'un catalogue de ses détails : fenêtres, portes, carrelages, mosaïques etc... Par choix, ces éléments deviennent alors une partie intégrante des éléments architecturaux à la disposition des architectes pour la réhabilitation du lieu. «*The floor tiles are floor tiles, the windows are windows, the doors are doors. So they are useful, they are not decoration.*» (Eva Prats for Deezen, 2018) Toutes les fenêtres et portes ont été modélisées afin de travailler leur repositionnement directement en maquette. Ces éléments particuliers, font l'ambiance du lieu par leur style et leur histoire. Les conserver et les repositionner dans le bâtiment permet d'utiliser leur force d'imaginaire et de souvenirs. «*The Social importance was as important than the physical one*» ( Flores i Prats on Adaptive Re-use, AZURE,2020)

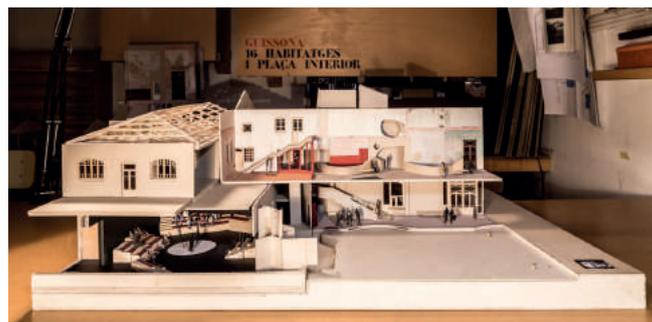
Le projet devant se contenter de son volume initial suite à la perte de financement doit se réinventer. Cette obstination du détail tient ici du travail de fonctionnement et d'usage par la maquette. Celles-ci permettent la création de prototypes et d'essais de système afin de venir réaliser la métamorphose de l'édifice. Transformation nécessaire à la nouvelle fonction du lieux dont les besoins en isolation, lumière et circulations sont très différents de l'économie avec laquelle le bâtiment avait été construit.



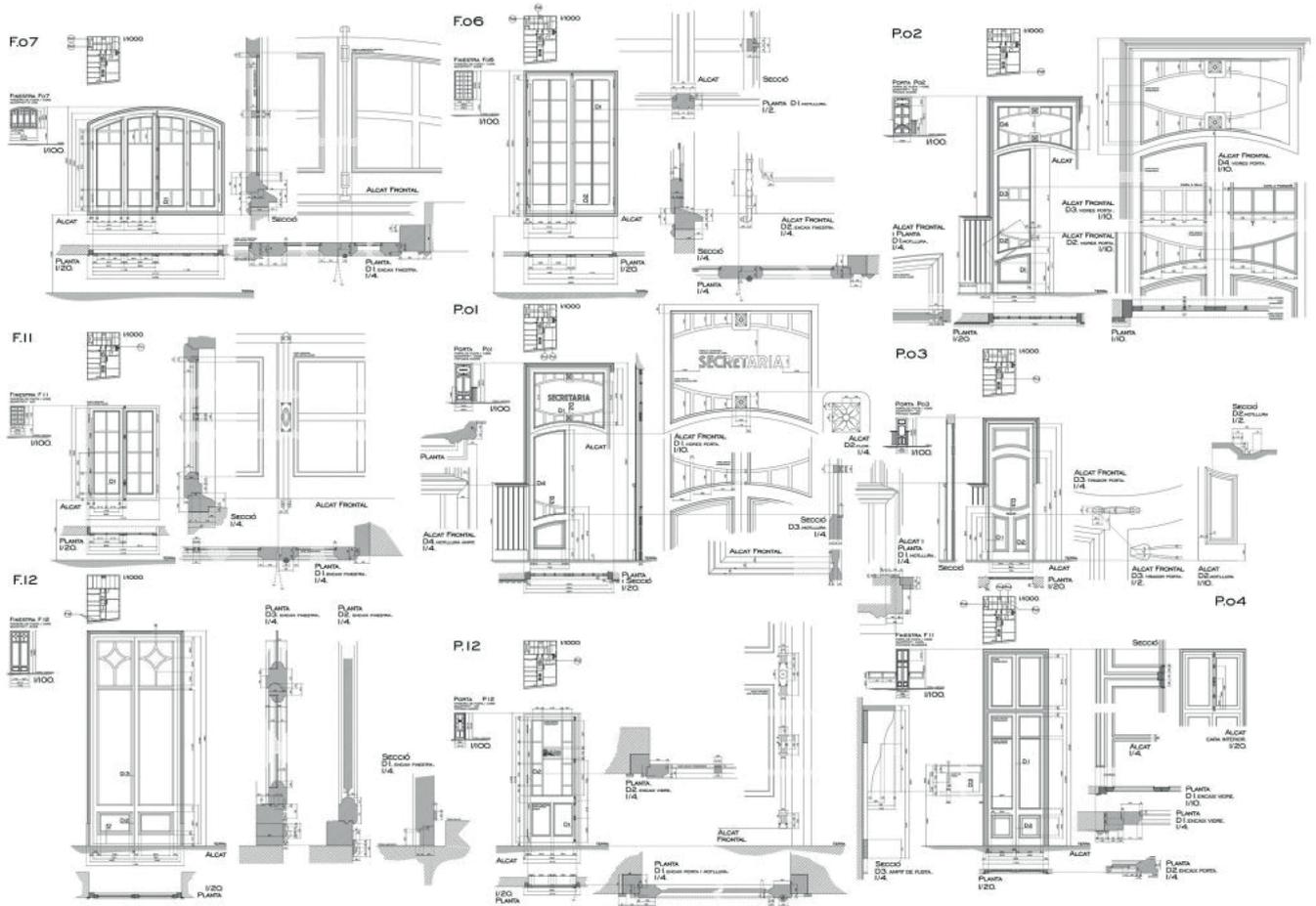
REPOSITIONNEMENT DU CARRELAGE AU REZ-DE-CHAUSSÉ



REPOSITIONNEMENT DES PORTES



MAQUETTE, SALA BECKETT



CATALOGUE DE FENÊTRES ET PORTES



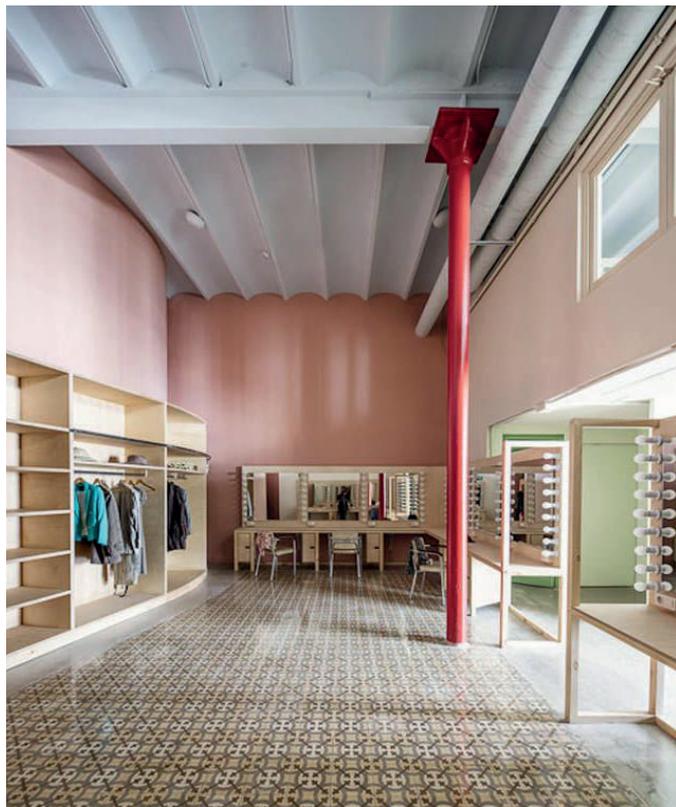
VESTIBULE, VUE SUR L'ESCALIER

# LA STRUCTURE, UN OUTIL

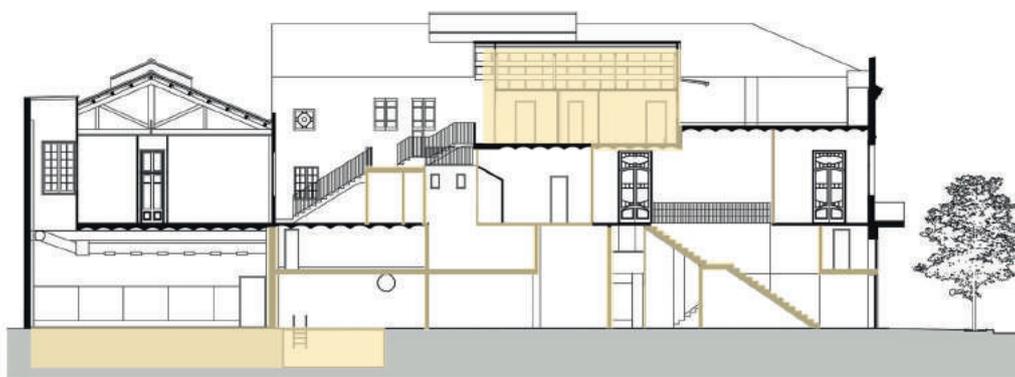
La structure, pour Flores i Prats, est un élément déterminant dans leur pratique. C'est elle qui détermine la capacité du bâtiment à supporter des actes constructifs qui sont décrits par les architectes comme étant bien souvent violent pour un édifice.

La volonté première de conserver un maximum le bâtiment existant notamment ses murs qui sont pour Tony Casarez «*le support des fantômes du lieu*», vient ici se confronter à la fragilité de l'ex Cooperativa Pau i Justicia. En effet, le lieu abandonné pendant plus de 20 ans avait été construit dans un souci d'économie : structure métallique et murs en briques fines. L'une des contraintes majeures est alors de permettre au bâtiment de supporter ses nouvelles fonctions, tant au niveau de l'usage que de l'isolation phonique à remettre aux normes actuelles. Le lieu possède des volumes plus que généreux avec des hauteurs de 5 à 6m de haut. La structure primaire métallique est altérée pour permettre la mise en place de la salle de spectacle, cœur de projet autour duquel gravitent les autres éléments du programme.

Un des éléments importants de la transformation du lieu est la multiplication des circulations verticales et la disparition de l'escalier principale au profit d'un vestibule ouvert sur les étages supérieurs par différentes percées aménagées dans les dalles. Les voûtes catalanes supportant le 1er étage sont conservées ou transformées pour supporter les nouveaux efforts engendrés par ces changements. Celles-ci, jusque là invisibles, sont découvertes, et cette structure particulière témoin d'une époque précise est révélée. La structure est ici utilisée pour magnifier et rendre compte du passé du lieu.



RDC, LOGES



AS-FOUND COUPE LONGITUDINALE

— DÉMOLITIONS



COUPE LONGITUDINALE

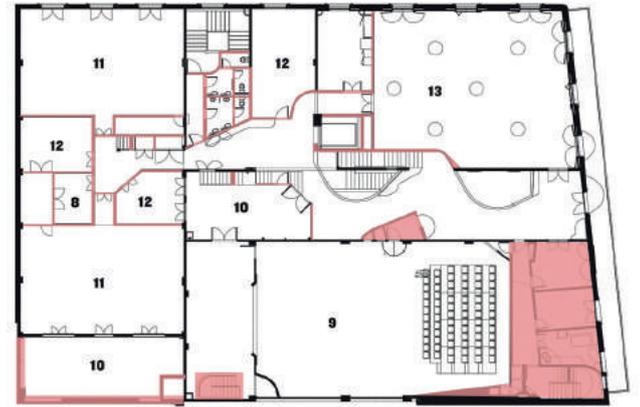
— CONSTRUCTIONS

- 1 foyer
- 2 café
- 3 workshop
- 4 ramp
- 5 Sala Beckett theatre
- 6 storage
- 7 dressing room
- 8 office
- 9 Sala Obrador theatre
- 10 terrace
- 11 actors' studio
- 12 theory classroom
- 13 rehearsal theatre





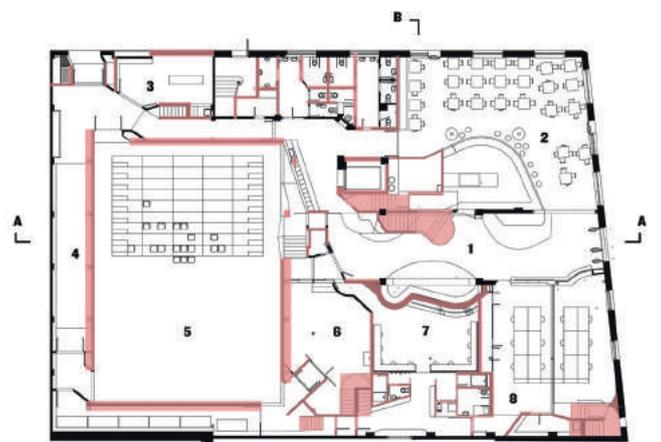
AS-FOUND, PLAN R+1



PLAN R+1



AS-FOUND, PLAN RDC  
 — DÉMOLITIONS



PLAN RDC  
 — CONSTRUCTIONS

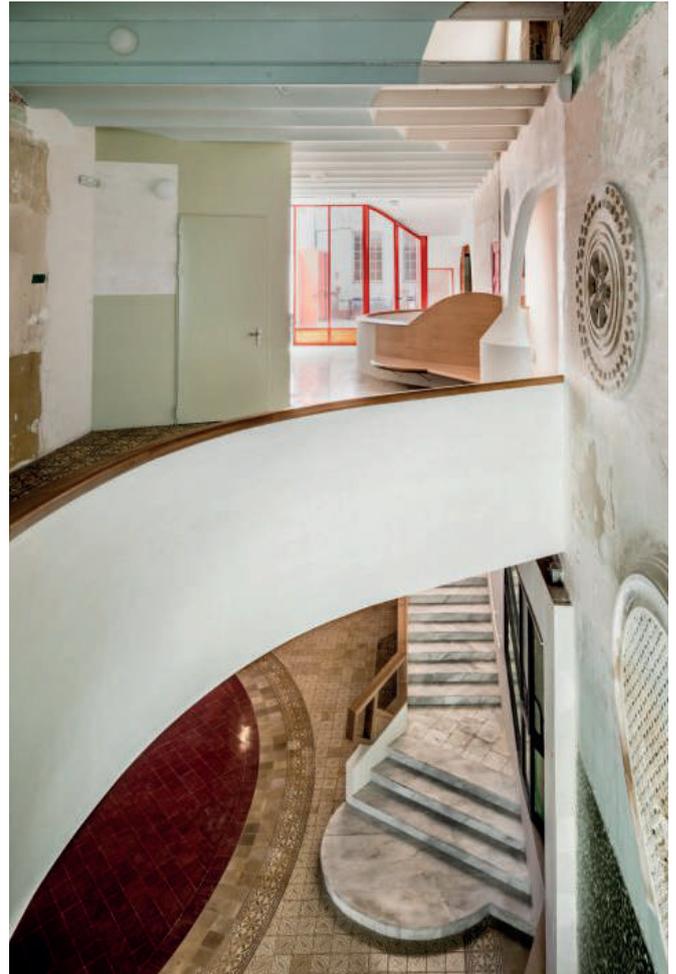


RDC, BAR/CAFE

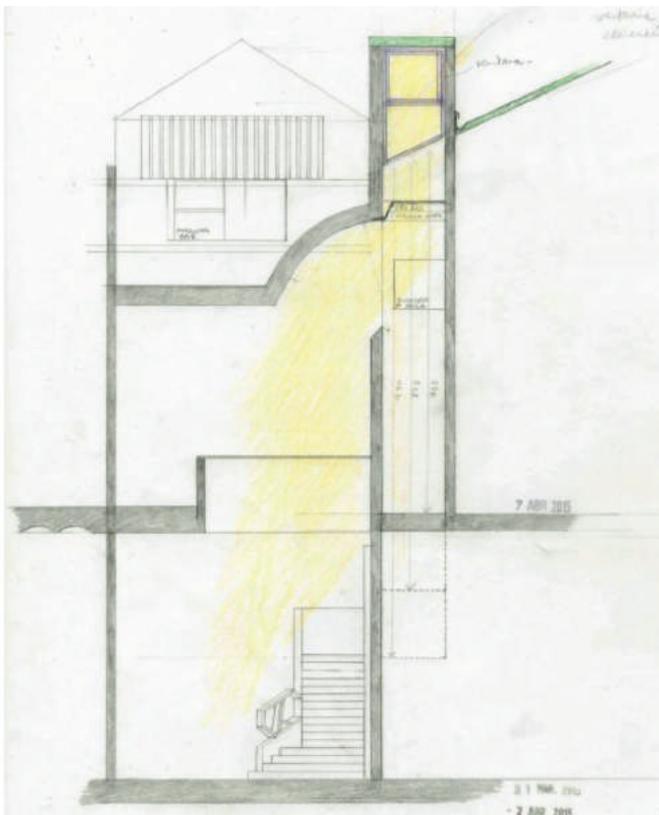
Le vestibule construit par deux grands murs de briques continus, structure et distribue le projet. Ceux-ci sont les supports pour la mise en œuvre d'un jeu de vues et de lumière entre les différents étages. Ces percées mises en place par les architectes ponctuent le trajet du visiteur, qu'il s'enfonce ou s'élève dans le projet. Les murs et les sols du vestibule deviennent un décor de théâtre où apparaissent et disparaissent selon un ordre inconnu les différents acteurs. Cette scénarisation de l'espace renforce l'atmosphère particulière du lieu où les usagers déambulent à travers une ruine vivante.

Les percées font partie du système lumineux mis en place pour que la lumière s'écoulet jusqu'au rez-de-chaussé. *"Now, a ray of natural light is kept inside the building, changing the atmosphere of its central circulation space throughout the year."*

Ils travaillent sur le concept mis en place à la Sala Beckett pour la Biennale d'architecture de Venise "Free Space". Leur pavillon s'intitule "Liquid Light" et est une reproduction à l'échelle 1 du système.



VESTIBULE, PERCÉES ET ESCALIER



COUPE SYSTEME LUMINEUX



AS FOUND COUPE TRANSVERSALE  
 DÉMOLITIONS



COUPE TRANSVERSALE  
 CONSTRUCTIONS



1ER ETAGE, ARRIVÉE DE L'ESCALIER



COUPE LONGITUDINALE

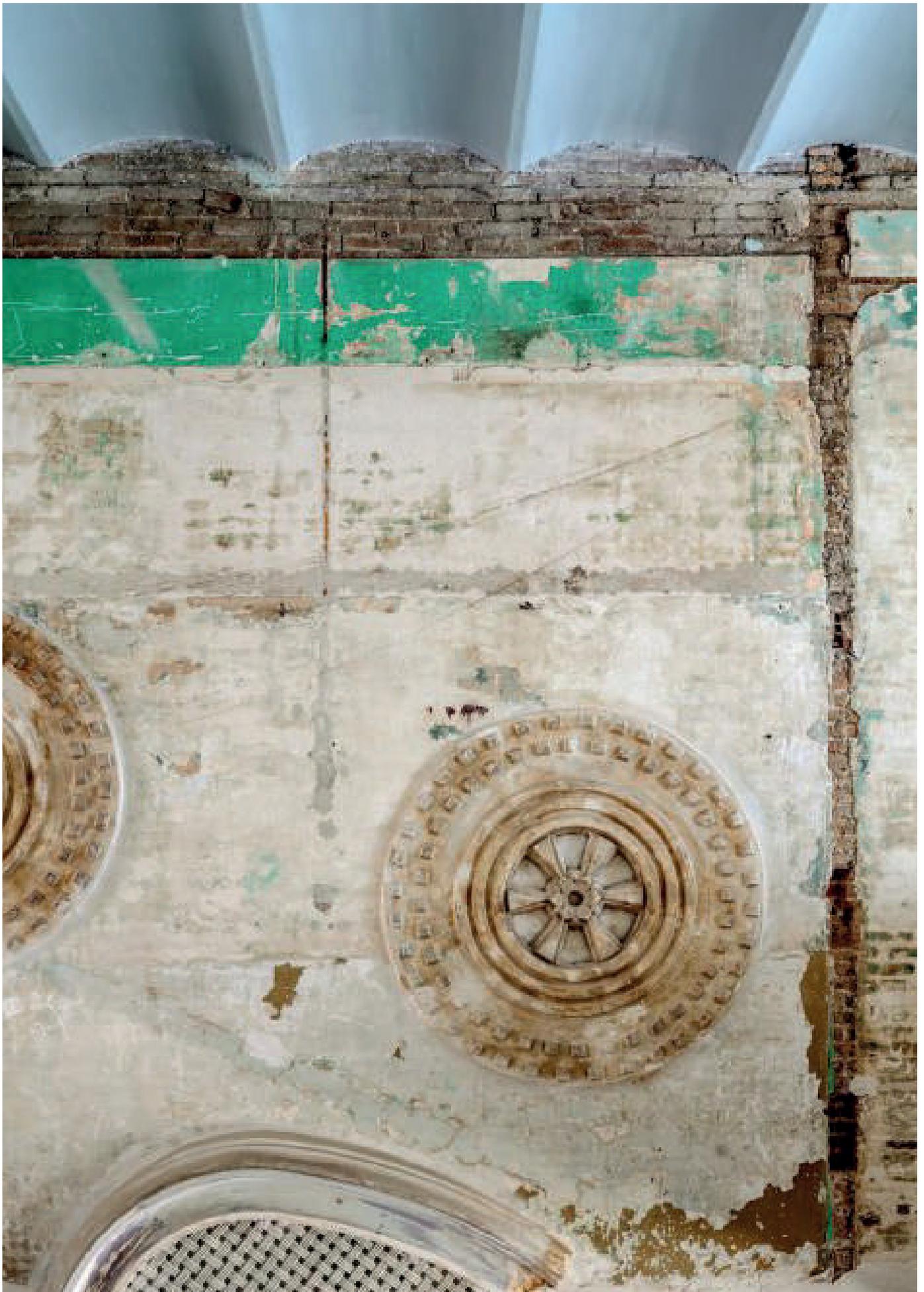


PHOTO DEPUIS L'ESCALIER VERS LE R+1

Dans ce projet Flores i Prats utilisent les trois temps qu'a connu et que continue à connaître le bâtiment aujourd'hui : celui de la coopérative, de l'abandon et du lieu de théâtre pour créer autre chose que la somme de ces époques. Un état autre, une métamorphose tranquille de la Cooperativa Pau i Justicia vers la Sala Beckett.

Une métamorphose qui prend son départ dans des choses qui ont pu être jugées anecdotiques ou décoratives, et qui ici sont utilisées pour canaliser les fantômes disparates du lieu en un objet cohérent. La réussite du lieu tient dans le contrôle de chaque détail, qu'ils soient décoratifs ou structurels. Chaque détail du projet s'associe aux autres et ensemble, ils créent un espace nouveau, un état fictif constitué de toutes les strates historique de l'édifice.

# LA THÉORIE, RCR-ARTOTEC



L'ÉQUIPE FRANCO-CATALANE DE RCR ARTOTEC, DE GAUCHE A DROITE, RAMON VILALTA, CARME PIGEM, THOMAS RODRIGUEZ, RAFAEL ARANDA ET JAÏRO PINEDO

## LE PARCOURS DES ARCHITECTES

L'agence RCR est fondée par trois architectes Catalan (Rafael Aranda, Carme Pigem et Ramon Vilalta) en 1988 à Olot, Catalogne. Le choix de s'installer à Olot n'est pas un hasard, les trois architectes y ont vécu et fait leurs études avant de partir pour revenir s'y installer. Les paysages singuliers, entre montagnes et vallées, sont, et resteront dans le travail de RCR leur source d'inspiration première.

À l'origine de nombreux projets, en France et en Espagne principalement, l'agence se voit décerner le Pritzker Prize en 2017, récompensant l'ensemble de leur travail. À travers ce prix, le jury a salué leur approche théorique ancrée autant localement qu'à plus grande échelle, mais aussi la singularité de leur architecture alliant tradition et innovation, passé et présent.

L'ensemble de leurs travaux porte une attention particulière, comme nous l'évoquions, au paysage et à la lumière. Il est par ailleurs reconnaissable à travers l'usage récurrent de certains matériaux sur lesquels nous reviendrons plus tard.

En 2013, le trio s'associe à Thomas Rodriguez et Jaïro Pinedo pour former l'entité française de RCR-ARTOTEC. Les cinq architectes s'inscrivent dans une logique de production commune et collaborent depuis 7 ans dans le Grand Sud Ouest. Parmi leurs projets en cours, nous pouvons nommer l'îlot 2 de la ZAC de Mérignac, une résidence à Mérignac et de nombreux logements à côté de Bordeaux.



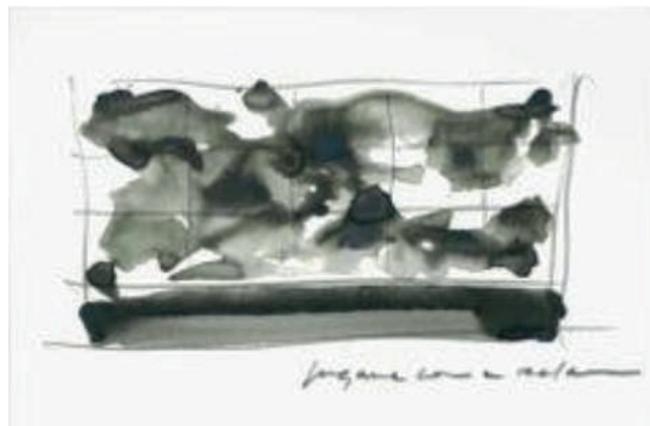
PHOTOGRAPHIES DES FORÊTS DE HÊTRE, OLOT, CATALOGNE

# LEURS MÉTHODES DE TRAVAIL

La réflexion projectuelle débute par la réalisation d'un ensemble d'esquisses à l'encre. Cette technique est révélatrice d'une forme d'abstraction géométrique où ressortent les lignes de forces des futurs projets.

Ces esquisses pourraient être considérées comme une marque de fabrique de l'agence RCR architectes. Au delà des lignes de force, elles laissent tout autant deviner une potentielle géométrie que l'atmosphère recherchée dans les futurs espaces construits.

Il y est par ailleurs observée une véritable inspiration naturelle. Qu'il s'agisse des couleurs ou des trames abstraites créées, on peut deviner des forêts, des arbres, des ruisseaux, ...



SHOWROOM LAGARES, OLOT, GIRONA, 2008



MAISON POUR UN PHOTOGRAPHE, SANT ESTEVE DE LLÉMANA, GIRONA, 2006



NEW JURY, TARRAGONA, 1999



WINERY PERE VENTURA, SANT SADURNI D'ANOIA, BARCELONA, 1999



ACIER OXYDÉ



ACIER NOIR

Le choix des matériaux utilisés dans leurs projets est relativement limité et s'ancre dans une palette homogène comme en témoigne les photos ci-contre extraites du site internet de l'agence. Ces matériaux possèdent des singularités de réflexion de la lumière et renvoient à l'imaginaire des paysages d'Olot entre forêts, vallées et montagnes. Cette palette n'est pas exhaustive dans les projets de RCR mais est néanmoins dominante. Elle est révélatrice d'une écriture homogène de leur travail.



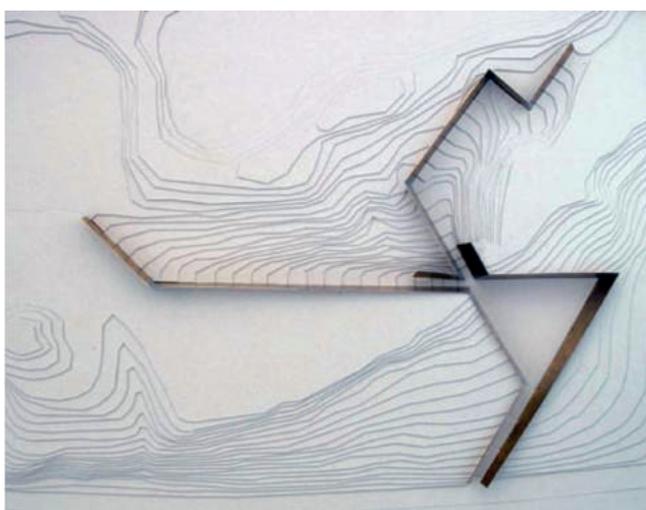
BOIS

RCR décrit travailler en rejetant le "style", les géométries des architectures sont diverses et le plus souvent, répondent visuellement à la logique structurelle de la construction. Même si les géométries sont différentes, à leurs manières, elles ont toutes un rapport avec ce qui se trouve à l'extérieur, avec le "flou délibéré des frontières qui définissent les relations sophistiquées intérieur/extérieur de l'architecture".<sup>1</sup>

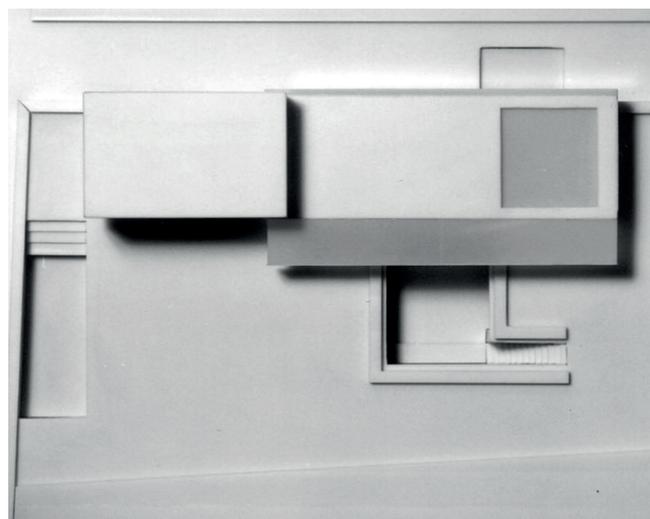
"Tout conduit au rôle des frontières, ces lignes de partage internes / externes qui représentent en fait une surface entre deux frontières. Un parergon<sup>2</sup> qui forme un cadre revisitant la discussion oubliée, ou peut-être cachée, sur l'ornementation"<sup>1</sup>. La géométrie des frontières, qui semble rejeter dans une large mesure l'analyse formelle, peut être interprétée comme une forme de profondeur.



SERVICES BUILDING, MONTILIVI UNIVERSITY CENTER, GIRONA, 2000



PARC DE PEDRA TOSCA, LES PRESES, GIRONA, 1998



GLOW WORM HOUSE, OLOT, GIRONA, 1999

1. Juan Miguel Hernandez Leon, *Obra Construida, RCR Arquitectes, activar paisajes*, éditions Fundacion ICO, Anglès (Girona), Février 2016

2. Le Parergon est un terme problématisé par Jacques Derrida dans *La vérité en peinture*. Du grec ancien il désigne quelque chose d'accessoire, d'annexe ; il est formé du nom ergon, ouvrage, et du préfixe para, à côté ; on pourrait le traduire par hors-d'œuvre, sauf qu'il n'est, comme l'écrit Derrida, « ni dedans ni dehors »

Le lien entre intérieur et extérieur est particulièrement visible dans la manière qu'a l'agence de communiquer à travers les photographies de leurs œuvres construites. Ce qui est montré raconte les points de vue, les ouvertures, le lien entre le bâti et le paysage naturel. L'articulation entre le site et la manière dont le projet cherche à le révéler. Il révèle par ailleurs le jeu d'ombre et de lumière cher aux architectes.



2X1 TOSSOLS-BASIL PAVILION, OLOT, 199-2000



ROUGH ROCK PARK, LES PRESSES, GIRONA, 1997-2004



M-LIDIA HOUSE, MONTAGUT, GIRONA, 2000-2002



ÉCOLE DU SOLEIL, FONT ROMEU, FRANCE, 2010-2014



# LA RECHERCHE D'UN ÉTAT FICTIF

Le travail de RCR témoigne d'une forme d'obstination des détails pour traiter au mieux leurs volontés de création d'atmosphères spatiales singulières, de lien avec l'extérieur mais aussi du lien entre existant et projet dans les réhabilitations. Pour arriver à créer ces ambiances, les architectes accordent un intérêt particulier à la lumière, à l'air, au son, à la chaleur, à la matérialité et au paysage.

La maîtrise de l'ambiance du lieu est un enjeu primordial des projets de l'agence. Tant du point de vue spatial qu'abstrait, qu'il s'agisse d'un travail de construction ou de réhabilitation.

La lumière structure l'espace, le rythme. En mouvement, elle offre une évolutivité dans la perception des lieux. Celle-ci se matérialise par un travail extrêmement poussé et sensible du choix des matériaux et des ouvertures. La lumière met en scénographie l'espace.

La réflexion autour du seuil est un élément constitutif du travail de RCR. Il est défini selon les architectes comme une frontière floue entre intérieur et extérieur. Il modifie la perception de l'échelle d'un bâtiment non pas dans ses mesures ou proportions mais à travers la taille de son "accueil". Le seuil est un entre-deux, un cadre qui laisse apercevoir ce qui se passe. Il joue avec l'ombre et la lumière, entre ce qui est perçu et ce qui est vu.

Dans tous les projets de l'agence, l'architecture est la structure. Celle-ci est claire, franche et assumée, en rapport direct avec la forme finale. La structure n'est jamais cachée, elle est le projet. Chez RCR, la puissance de la construction autoportante prédomine et met en valeur le rythme et les

séquences linéaires, qu'elles soient verticales ou horizontales.

Ces éléments sont des exemples d'une forme de grammaire de projet propre à RCR. Cette grammaire récurrente peut par ailleurs être lue à travers l'usage redondant de certains matériaux tels que l'acier, le verre ou le bois. Ils peuvent être assumés tels quels dans le cas des constructions neuves ou répondre à une enveloppe existante dans le cas de réhabilitations. Dans les deux cas, la présence du temps est retranscrite à travers les matériaux et le dialogue qu'ils créent.

Les projets, souvent minimalistes montrent que ce qui est recherché, n'est pas un présent éternel mais plutôt, à travers la forme et la matérialité, l'incorporation du temps, révélé par l'empreinte visible de celui-ci sur les surfaces. Les architectes, avec leurs interventions, cherchent à montrer la mémoire du lieu et du contexte.

Dans leurs travaux de réhabilitation, les détails "inhabituels" créés entrent en dialogue avec les éléments pré-existants du bâtiment. C'est une rencontre qui est instaurée entre la nouvelle architecture et celle d'origine, le résultat d'une confrontation. Les trois architectes mettent en place un jeu, où le vide, l'absence et la profondeur se chevauchent dans le temps. L'oubli et la mémoire sont réintroduits comme partis prenants du présent. Dans leur atelier, le projet Barberi, à Olot, leurs interventions se mettent à distance de l'enveloppe existante. Les anciens et nouveaux matériaux contrastent et dialoguent entre eux, offrant de ce fait le même intérêt pour ce qui était là et ce qui est ajouté.



RCR ARQUITECTES, MAS «EL VENT», LA FOSCA OF PALAMOS, GIRONA, ESPAGNE, 2003-2010

C'est la recherche d'une atmosphère désirée qui, dès le début du projet, guide les architectes dans leur travail. Une attitude forte, singulière et reconnaissable.

À l'image de Flores i Prats, la recherche d'un état fictif accompagne l'attitude du trio catalan. À leur différence cependant, les outils employés ne sont pas similaires.

À travers l'étude du projet Marengo à Bordeaux, nous tenterons de comprendre en quoi les différents points soulevés précédemment sont mis en pratique dans ce projet.

# LA PRATIQUE, MARENGO

## LE CONTEXTE

Le projet se situe au cœur du quartier Saint-Michel à Bordeaux, en secteur protégé. Ce lieu a eu de multiples fonctions au cours du temps. Au XIII<sup>ème</sup> siècle, la maison était l'espace de stockage de l'ancien cloître. La bâtisse est par la suite devenue entrepôt pour des denrées alimentaires, ses caves voûtées étant de véritables espaces frigorifiques naturels. Sur la façade, sont encore visibles les traces d'une activité d'import export de marchandises avec les États-Unis (Louis Gelis Didot). À la fin du XX<sup>ème</sup> siècle, le lieu était un atelier de serrurerie.

La bâtisse de 700 m<sup>2</sup> au sol, distribuée sur trois niveaux indépendants, a eu de multiples vies.

En 2015, Thomas Rodriguez (architecte bordelais de l'agence RCR Artotec) et le trio Catalan déstructurent et reaménagent les généreux volumes pour les transformer en bureaux, galerie d'art et logement.

Le projet s'approprie un lieu existant en allant au-delà de la simple mise en dialogue de l'ancien et du contemporain.





PHOTOGRAPHIE DE L'ESPACE MARENGO



PLAN MASSE PROJET

0 20m

# LA STRUCTURE, UN OUTIL

Comme nous le disions précédemment, pour le trio RCR, l'architecture est la structure. Son travail pourrait s'apparenter chez eux à un outil primordial dans la création de l'espace. Ce n'est pas seulement une fin mais un moyen pour créer les ambiances désirées.

La structure de l'atelier Marengo a été modifiée au fil du temps. Avec l'intervention des architectes, elle est recomposée et adaptée aux nouveaux usages.

Au niveau sous-sol, les arches qui séquent l'espace sont conservées et seules deux ouvertures au nord sont réalisées laissant ainsi la lumière filtrer. La même pierre des Charentes du XVIIIème siècle est utilisée pour consolider les murs porteurs existants. Ces murs minéraux sont ainsi revalorisés. Au nord, les deux dernières travées sont démolies laissant place à un large espace connecté à la lumière naturelle filtrant entre le bâtiment mitoyen et le nouveau pignon positionné en retrait.

Au RDC, un large plateau de travail est stratifié par des poteaux en acier qui filtrent la lumière autant qu'ils séquent l'espace et accompagnent les circulations verticales. À l'ouest le pignon démolit offre à RCR Artotec la liberté de créer deux demis niveaux consacrés à la bibliothèque de l'agence d'architecture.

Sur le plateau du R+1, les nouveaux éléments de structure accompagnent des verrières incrustées dans l'ancienne charpente en bois. Certains de ces éléments ont été rénovés et recréés dans les règles de l'art. Aucun espace n'est à proprement dit clôturé, mais partitionné. Ces puits de lumières cloisonnent l'espace du logement. Ils l'ancrent dans une relation intime entre intérieur et extérieur.

Une nouvelle répartition des charges est réalisée en respectant la logique des trames existantes. Les lignes de forces de la bâtisse sont valorisées. En effet, RCR Artotec, en souhaitant redistribuer les trois niveaux, créent deux failles principales contenant les circulations verticales. Si la stratification horizontale semble conforme à l'origine, elle est dorénavant séquencée par les reprises structurelles induites par les deux escaliers situés de part et d'autre de l'atelier.

La liberté prise face à la modification de la structure permet par ailleurs de créer de nombreuses ouvertures et failles lumineuses, offrant de fait un rapport avec l'extérieur nettement plus palpable.

La structure n'est pas dissimulée. Au contraire, elle est affirmée et, comme nous l'évoquions, permet de séquencer l'espace, de créer un nouveau parcours tant vertical que horizontal.

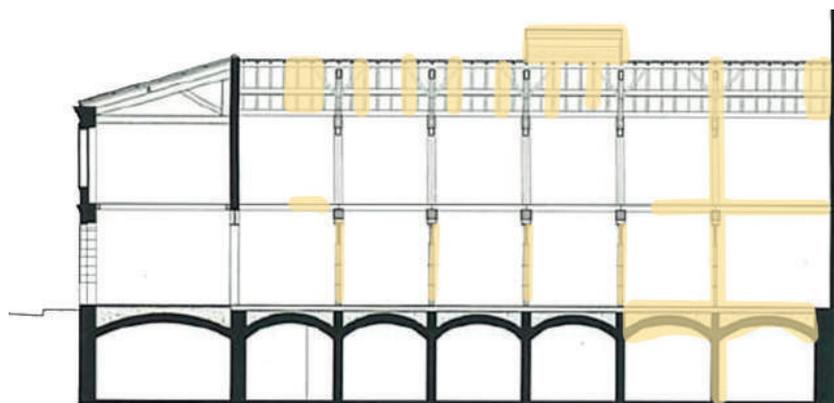
Les pieds métalliques, au profil élancé, ravive l'âme du lieu autant qu'ils le réinterprètent.

Ils redessinent l'espace et apportent des failles lumineuses à tous les niveaux autant qu'ils filtrent la lumière, scénarisant le nouveau volume. Comme dit précédemment, ces attitudes de scénarisation de l'espace sont visibles dans la communication graphique employée par RCR-ARTOTEC. Les plans de projet ci-contre témoignent de cette volonté d'un état fictif dès les premières études projectuelles.



COUPE LONGITUDINALE PROJET  
CONSTRUCTIONS

0 5m

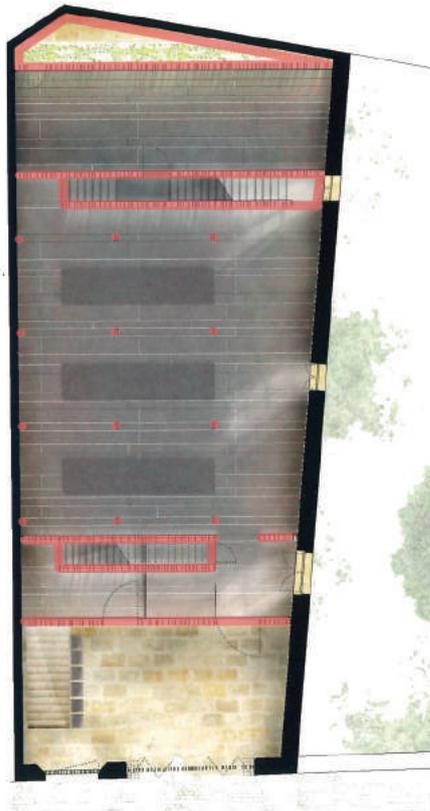


COUPE LONGITUDINALE EXISTANT  
DÉMOLITIONS



PLANS DE NIVEAUX PROJET  
 CONSTRUCTIONS

R-1



RDC



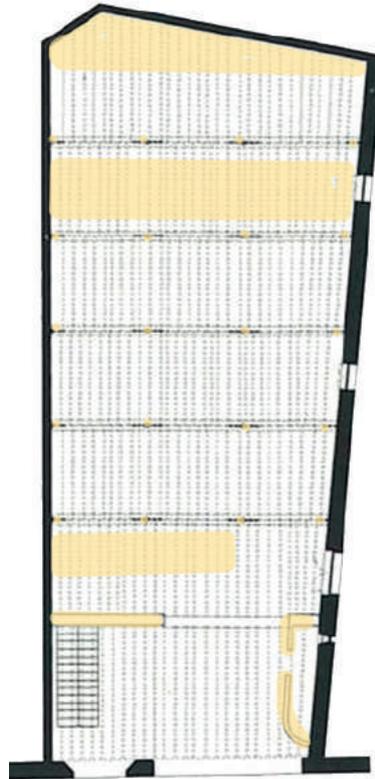
R+1

0 5m

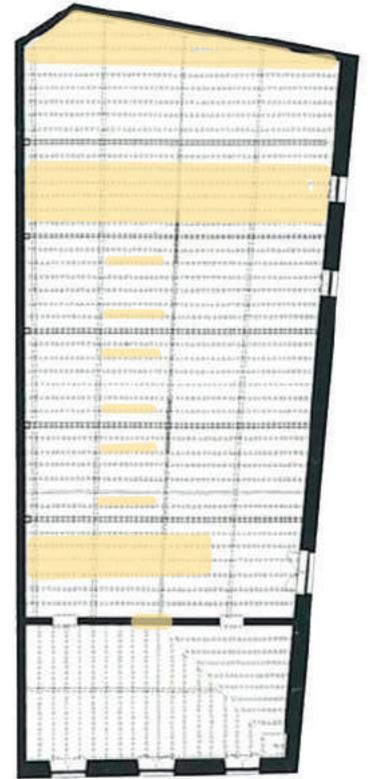


PLANS DE NIVEAUX EXISTANT  
 DÉMOLITIONS

R-1

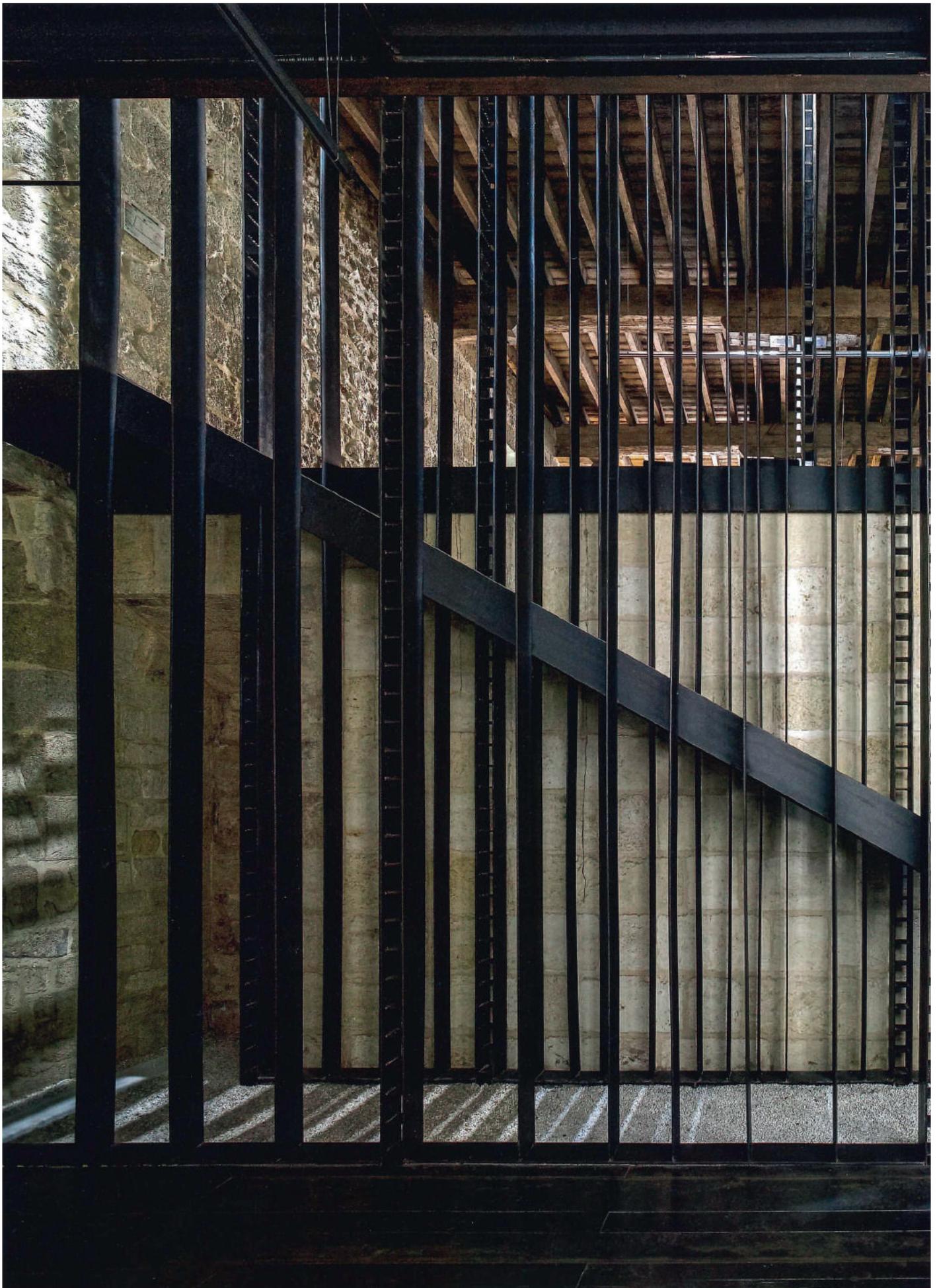


RDC



R+1

0 5m



VUE DE LA REPRISE STRUCTURELLE ET DE LA NOUVELLE CIRCULATION VERTICALE VERS LE R+1, RDC



PUITS DE LUMIÈRE, R+1 LOGEMENT



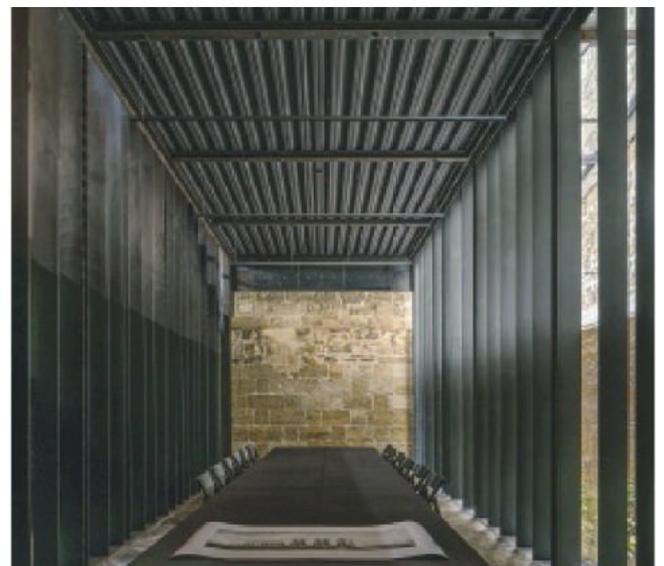
LÉGENDE



DÉTAIL POTEaux ACIER ET VERRIÈRE SUR PUIT DE LUMIÈRE, R-1



SALLES D'EXPOSITION, SCÉNOGRAPHIE LUMINEUSE, R-1



SALLE DE SÉMINAIRE, R-1

# L'OBSTINATION DU DÉTAIL

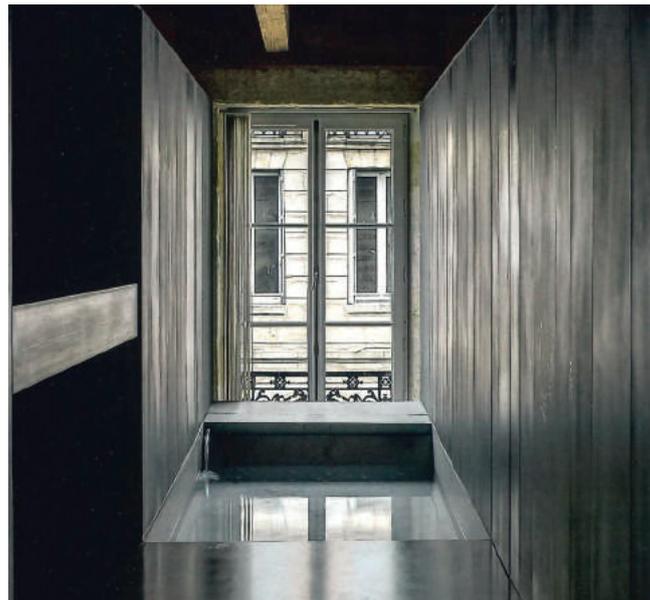
L'usage de l'acier noir dans la structure, propre à RCR, est l'unique trace matérielle de l'intervention de l'agence. Elle unifie l'espace en démarquant le nouveau de l'existant et en assumant la structure ajoutée telle une nouvelle strate de l'histoire du bâtiment.

Comme à leur habitude les architectes usent de la lumière pour jouer avec les sens et la perception de l'espace. À travers les interventions et la création de nouvelles ouvertures, la bâtisse voit ses espaces intérieurs redessinés et son enveloppe revalorisée.

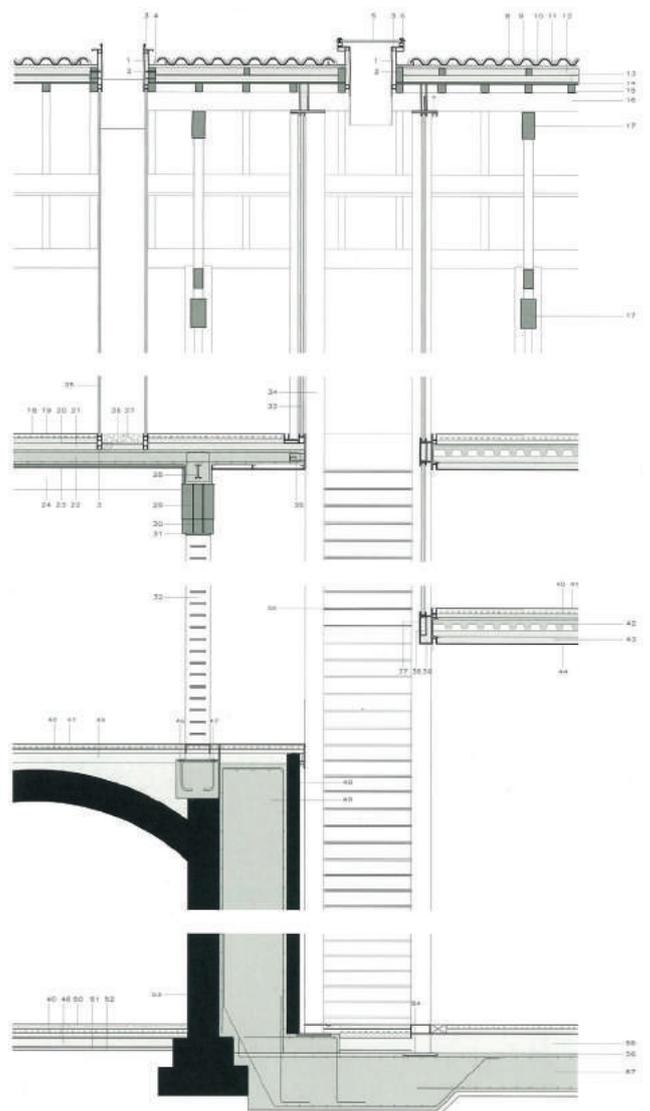
La nouvelle structure entre en résonance avec la lumière, c'est un jeu de clair obscur qui s'empare des trois niveaux. Telle la lumière dans les forêts de hêtre d'Olot donc les architectes s'inspirent, les rayons lumineux sont guidés par les poteaux en aciers élancés et les ombres séquentent l'espace.

Dans un conférence intitulée *"Créativité partagée"*, donnée à Arc en rève à Bordeaux, le 8 novembre 2018, Carme Pigem expliquait l'importance du vide dans le travail du trio. Cette attitude face à l'architecture fait partie intégrante de la création d'une ambiance singulière. En effet, pour RCR le vide se pense pour créer l'espace, au même titre que le silence révèle la musique. Cette posture peut justifier l'absence d'objet dans les espaces créés. Il apparaît, dans le travail de l'agence, une forme de minimalisme assumé, où les interventions structurelles suffisent à créer l'état fictif désiré. La lumière et la matière habitent le vide, aucune fioriture n'est rajoutée.

Pour atteindre cet état fictif tant recherché, les architectes Rafael Aranda, Carme Pigem, et Ramon Vivalta créent des espaces qui ne mettent pas en scène des signes *"exprimant la valeur d'usage d'un bâtiment"* mais mettent en place un véritable *"rationalisme constructif qui permet d'élaborer un langage capable de rendre perceptible l'ensemble des tensions et contradictions constituant un édifice"*. La qualité des finitions leurs ouvrages sont le résultat d'études extrêmement poussées où aucun détail technique n'est laissé à l'interprétation. Leur travail est maîtrisé, leur obstination du détail est un réel parti pris dans l'acte de construire. Dans leur attitude, *"la construction ne se réduit pas au montage d'une structure capable d'accueillir l'architecture, mais la construction est déjà en elle-même un moment d'architecture."*

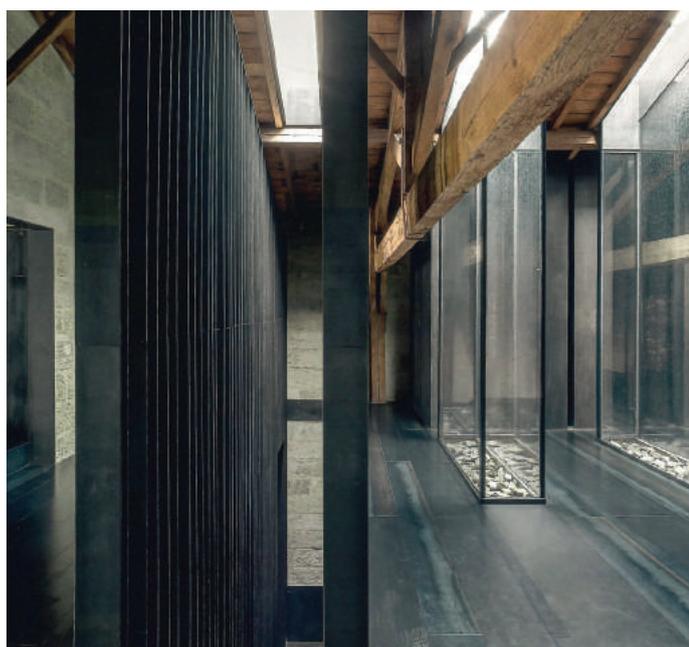


BAIGNOIRE INTÉGRÉE AU DESSIN DU PROJET

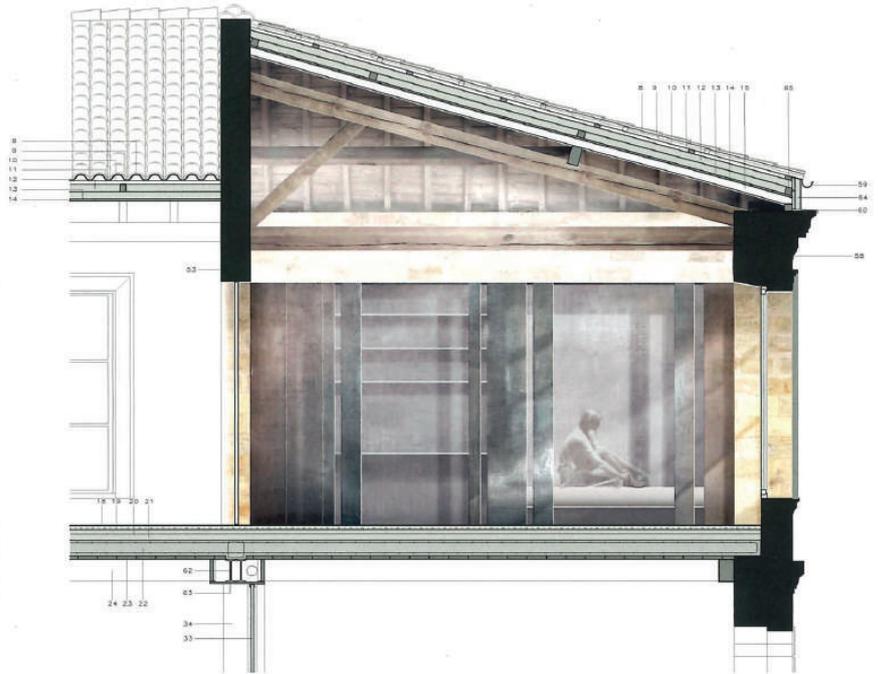
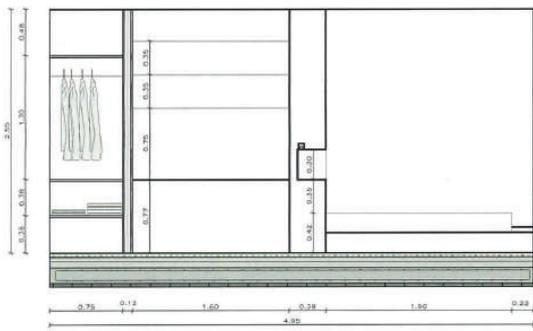


COUPE TECHNIQUE ESCALIER ET Puits DE LUMIÈRE

0 1m

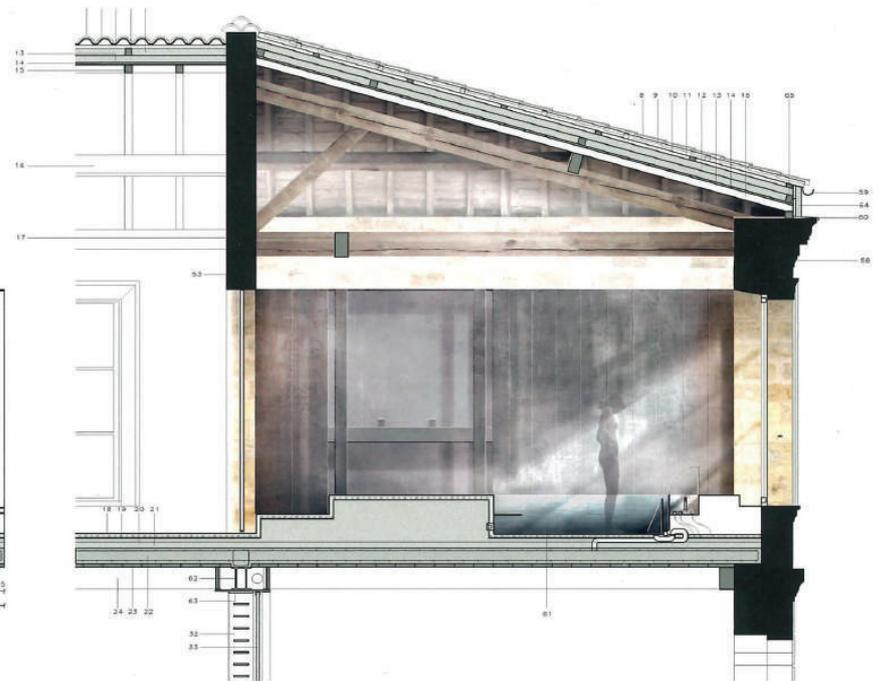
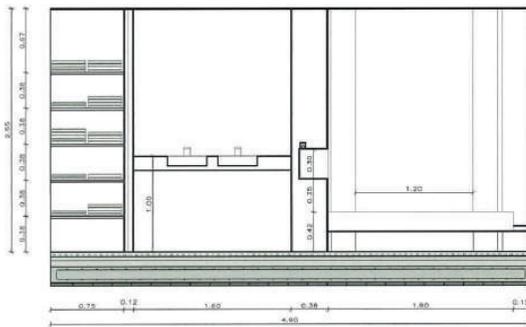


ESCALIER ET Puits DE LUMIÈRES



DÉTAIL EN COUPE DE LA CHAMBRE, R+1

0 1m



DÉTAIL EN COUPE DE LA SALLE DE BAIN, R+1

0 1m

- 1 Aislamiento rígido 40mm con revestimiento de chapa de acero negro 3mm
- 2 Viga de madera de soporte 175x63mm
- 3 Estructura metálica de soporte
- 4 Canalón de acero galvanizado 2mm
- 5 Vidrio laminar 10+10 mm
- 6 Estructura metálica de soporte
- 7 Pletina de acero en 'I' 260x20mm+150x10mm
- 8 Teja romana existente
- 9 Tela de impermeabilización
- 10 Chapa de soporte de teja eternit
- 11 Listón 38x53mm
- 12 Aislamiento de lana de vidrio 80mmx2
- 13 Barrera corta vapor noir ferrari (e=3mm)
- 14 Listones de madera existentes (e=20mm)
- 15 Viga de madera existente 85x75mm
- 16 Viga de madera existente 200x110mm

- 17 Cercha de madera existente
- 18 Pavimento de chapa de acero (e=5mm)
- 19 Basis-integral 33-3: suelo radiante (e=91mm)
- 20 Tela acústica
- 21 Aislamiento (e=70mm)
- 22 Forjado de hormigón armado (e=160mm)
- 23 Listones de madera existente (e=35mm)
- 24 Viga de madera existente 230x75mm
- 25 Vidrio laminar 10+10 extra claro
- 26 Cuba estancia de acero negro de 2mm
- 27 Grava
- 28 Nervio de refuerzo
- 29 Viga de madera existente 330x370mm
- 30 Capitel de madera existente
- 31 Chapa de acero 235x250x15mm
- 32 Pilar empresillado
- 33 Vidrio laminar 8+8, cámara 12/6+5

- 34 Chapa vertical de acero negro 200x6 mm
- 35 Conector de acero
- 36 Chapa de acero (e=10mm)
- 37 Pletina de acero 8mm
- 38 Tubular de acero 200x60x4mm soldado a pilares
- 39 Aislamiento rígido e=100mm
- 40 Basis-integral 33-3: suelo radiante (e=91mm)
- 41 Chapa de acero (e=5mm)
- 42 Forjado ligero conformado por chapa grecada y capa de hormigón armado (e=100mm)
- 43 Aislamiento acústico de lana de roca (e=130mm)
- 44 Falso techo de acero negro micro perforado (e=5mm)
- 45 Forjado de hormigón armado (e=100mm)
- 46 Maelzo de hormigón 400x600x400mm
- 47 Chapa de acero 400x235x20mm anclajes 4ø16mm
- 48 Mampostería de piedra (e=130mm)
- 49 Muro de hormigón armado (e=700mm)

- 50 Pavimento de grava
- 51 Aislamiento térmico (e=31mm)
- 52 Tela de impermeabilización
- 53 Mampostería de piedra existente (e=320mm)
- 54 Chapa de acero 400x235x20mm anclajes 4ø16mm
- 55 Forjado de hormigón armado (e=200mm)
- 56 Tela de impermeabilización
- 57 Zapata de hormigón armado
- 58 Mampostería de piedra existente (e=600mm)
- 59 Canalón de zinc existente
- 60 Revestimiento de zinc existente
- 61 Ducha conformada de chapa de acero (e=5mm)
- 62 Dos IPN 240
- 63 Chapa de acero 560x15mm
- 64 Aislamiento rígido 70mm con revestimiento de chapa de acero negro 3mm
- 65 Listón 63x75mm

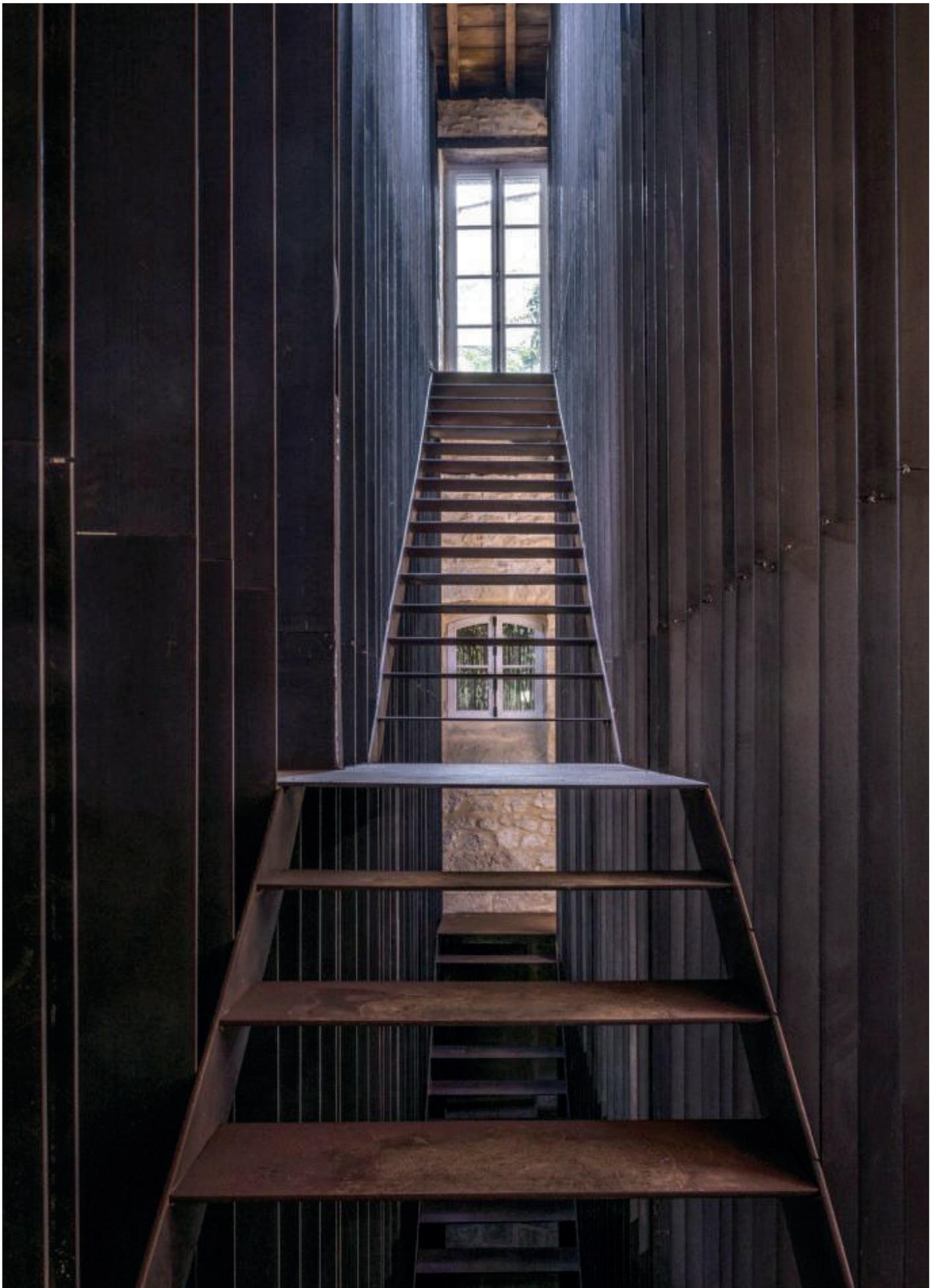


PHOTO DEPUIS L'ESCALIER VERS LE R+1

RCR-ARTOTEC, dans le projet de réhabilitation des ateliers Marengo se positionne dans la continuité de son attitude constructive. L'agence, qui définit son travail autour de cinq notions : atmosphère, symbiose, complexité, dynamique et équilibre, met en œuvre les mêmes outils projectuels que pour ses autres projets, pour créer une nouvelle strate de l'histoire du bâtiment. L'atmosphère recherchée découle des longues observations faites de l'environnement naturel qui entourent Olot. Comme le rappelle Carme Pigem dans la conférence précédemment citée, "la nature nous donne tellement de force". Pour parvenir à leurs fins, ils s'appuient sur le travail de la structure enrichie par un contrôle absolu des détails.

À notre sens, les limites d'une attitude projectuelle aussi forte se posent dans la répétition. En effet, il semble se dégager du travail de RCR une seule et même atmosphère. Les espaces paraissent se répondre qu'ils s'agissent d'équipements, de logements ou de bureaux. Une forme de scénographie commune à tous ces espaces est mise en place par l'usage quasi systématique de certains matériaux. Les espaces créés deviennent presque muséifiés. Cela pose alors la question de jusqu'où peut-on aller dans la recherche d'un état fictif pour que les lieux restent des espaces à vivre et pas simplement à admirer? Peut-on s'approprier un lieu qui fait référence à une posture d'observateur ? Les photographies des projets, communiquées par l'agence, semblent appuyer cette réflexion. Elles renvoient à un imaginaire naturel, telles des photographies de paysages sauvages, l'homme n'y est pas présent. Il semble pourtant que l'architecture construite lui soit consacrée.

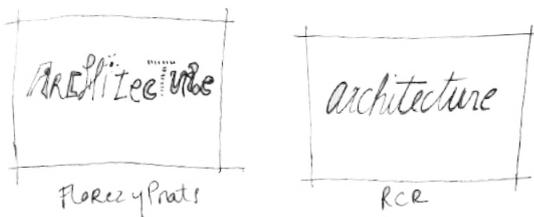
# CONFRONTATION ET LIMITES

La confrontation des démarches de conception architecturale des deux agences RCR et Flores y Prats, a permis d'une part de comprendre leur pratique théorique et d'autre part d'en dresser les limites.

## L'ARCHITECTE ET L'INVARIANT

Reconnaît-on l'auteur au style du tableau ou à sa signature ?

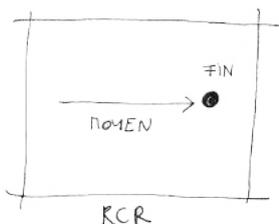
En cette question réside tout l'enjeu de la démarche de conception architecturale.



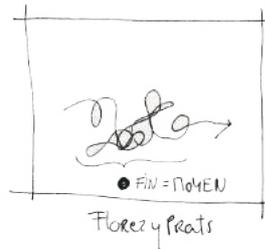
Dans le cas de RCR l'identification de l'auteur est faite par le biais d'une reconnaissance stylistique, où la récurrence d'une identité visuelle franche dans chaque réalisation permet l'authentification de celui-ci. Dans le cas de Flores y Prats, il y a plus d'ambiguïté. C'est la signature qui permet de confirmer l'auteur. On peut évoquer ici l'inhérence de l'auteur à l'instant précis de création. C'est-à-dire que l'œuvre rentre dans un contexte d'expérience unique, tiré de la singularité du réel, où l'auteur se nourrit de l'évènement pour s'affirmer lors du processus de création. Dans le cas précédent, l'auteur transpose ses conditions dans le réel pour faire naître l'expérience.

De manière analogique, le cas numéro un évoque l'architecte qui développe un même style au cours de sa carrière, où chacune de ses réalisations est une pièce s'unissant au reste du grand tableau. Une carrière, un même style, une même ambiance. Une ligne directrice.

Dans le second cas, l'architecte est immanent au projet. C'est-à-dire que l'acte architectural se construit directement dans la réalité du projet. C'est ce qu'on se permettra d'appeler l'effet mosaïque. En d'autres termes, c'est la nature du projet à traiter qui détermine ici le résultat, contrairement au premier cas, où le projet est un support à la réitération d'une écriture générale.



Cas n°1 : l'invariant est l'écriture architecturale.  
"La fin justifie les moyens"



Cas n°2 : l'invariant est la méthode de travail architecturale. "Les moyens justifie la fin"

Si on ramène ces deux théories de la conception architecturale aux deux exemples étudiés au cours de ce dossier, on se permet de suggérer que RCR renvoie au cas n°1, tandis que Flores y Prats, au cas n°2.

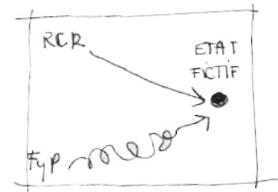
A présent, si on se penche sur la démarche de conception de RCR sous le filtre de son invariant – écriture générale – on peut questionner le traitement de la réhabilitation 'douce', visant, à priori, à faire rayonner le bâti ancien pour ce qu'il est, révéler son essence, sans trop de perturbation bruyante. Il est vrai qu'à première vue, leur intervention visuellement minimale (car techniquement toujours complexe) peut laisser prétendre à une humilité interventionniste en l'honneur du bâti existant. Or on peut aussi pousser un peu plus loin le raisonnement en se demandant si c'est réellement le cas. Si cette intervention minimaliste préserve l'essence pré-existante du lieu ou bien la substitue pour une autre. En effet, si on lit le projet dans la logique du cas n°1 - invariant : écriture architecturale - la réhabilitation du bâti ancien est un support à l'écriture générale. Dans ce cas, l'essence du lieu initial n'est pas forcément préservée. Le fondement (motif) de la réhabilitation est transcendant au projet. C'est-à-dire, par opposition, qu'il n'est pas immanent à l'identité originelle du lieu, mais permet de penser la réhabilitation à partir d'un principe extérieur à la nature du projet. On peut supposer que l'agence RCR génère un état fictif d'une architecture déjà existante, en lui substituant son identité pour une autre lors de la réhabilitation.

Si le point commun des architectes RCR et Flores y Prats est la création d'un état fictif à partir d'une architecture existante, les méthodes pour y parvenir diffèrent.

En effet, Flores y Prats, eux, fondent la réhabilitation sur l'essence même du lieu. Ils s'en imprègnent pour la transposer dans le temps et dans l'espace. L'essence du lieu initiale est déplacée ici, non remplacée. Le fondement (motif) de la réhabilitation est immanent au projet. Le détail, l'histoire du lieu, le temps du projet, se laisser guider par la méthode de travail – faire avec, l'obsession du détail, détourner pour valoriser – pour faire émerger un résultat architectural. Ce dernier, contrairement à celui recherché par l'agence RCR, ne peut pas être prédéfini.

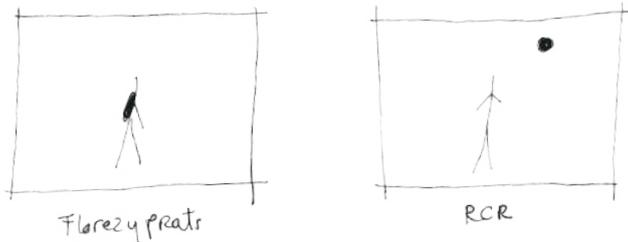
Flores y Prats ont une approche de réhabilitation architecturale méthodique. Chaque projet est abordé sous la même méthode – archéologique - ce qui en résulte est une atmosphère enracinée dans la singularité de chaque projet exploré.

RCR a une approche de réhabilitation architecturale ambiante. Les architectes traitent tous les projets sous le même angle – lien au paysage et ambiance nébuleuse - usant de différentes méthodes pour arriver à recréer une ambiance générale retrouvée dans chaque projet. Deux approches différentes, un objectif commun : créer un état fictif à partir d'un état réel retravaillé.



## L'ARCHITECTE ET LE TEMPS

### Le temps du projet



[ Flores y Prats ]

Archéologie – le temps des fouilles, découverte, déchiffrement du lieu. Reconstituer. Minutie, lenteur, va-et-vient, entremêlement d'événements (histoires), brides, chroniques, ponctué.

Une telle méthode de travail peut se heurter à la question du temps du projet. Elle exige une lenteur de conception et donc indissociablement du coût élevé de projet. Dans la pratique de l'architecte aujourd'hui, est-il possible de consacrer un temps infini sur les détails quand la course à la rentabilité est lancée et que les maîtres d'ouvrages pressent sur les délais? Par ailleurs cette approche peut s'assumer en tant que revendication d'une généralisation de l'acte d'architecturer, nécessitant un retour à une authenticité portée par le détail et la lenteur.

[ RCR ]

L'invisible – une volonté d'atemporalité, de flottement - survoler le temps en ligne droite, histoire écrite d'un trait. Lisibilité, clareté, hors-le-temps.

Une même écriture généralisée, tous les projets semblent se ressembler ?

Qui dit hors-le-temps peut aussi signifier hors-contexte (exclusif). Une même écriture généralisée appliquée éperdument sur chaque projet peut-elle mener, à la longue, à une perte de prise en compte du contexte dans lequel l'architecture s'implante ? Un risque alors de perte de dialogue entre l'architecture et son environnement. Une rupture qui peut être brutale, aux conséquences subitantes par les multiples acteurs, sachant que l'architecture s'impose à l'espace public sans toujours s'offrir à tous les publics. Le risque est aussi une déconnexion vis-à-vis des attentes exigées par une certaine réalité. Un endormissement qui ignore les réels besoins. En outre, cette même déconnexion, peut être au contraire la réponse à une demande d'ailleurs, d'exil, de rêverie, d'entre-deux. Une expérience justement détachée du réel, trop réel.

Parallèlement, en donnant à son architecture des ambiances associables à d'autres domaines comme les arts, la photographie, RCR se rapproche peut-être de la véritable définition de l'architecture, celle qui repousse les frontières, naissant à la croisée de diverses disciplines.

## L'ARCHITECTE ET LE PARTI PRIS

L'architecture est la culturalisation de l'acte de bâtir. C'est-à-dire qu'elle correspond à une manière d'édifier qui conjugue simultanément plusieurs préoccupations. Celles-ci sont aussi bien techniques, sociales, économiques que environnementales. L'architecte est un politicien déguisé. Par le biais de ses décisions qu'il implique le projet, il prend parti. Il se positionne en tant que citoyen. Il fait des choix orientés dans la manière de répondre à cette demande et essayer de faire converger toutes ses préoccupations en un point. Un oui quelque part pose un non ailleurs. Et vis versa.

Il est possible d'observer chez RCR un positionnement franc qui vise à raconter une histoire détachée du réel, tandis que Flores y Prats s'y enchevêtre pour mieux en sortir. Ce sont deux extrêmes qui permettent d'exposer le fait que l'architecture ne se réduit pas qu'à une discipline. Elle est un mode de vie. Elle est une extension des convictions et des valeurs que portent les architectes dans leurs vies, retranscrites dans la manière qu'ils ont de concevoir un projet.

# BIBLIOGRAPHIE

---

## SALA BECKETT

### Revues et Livres:

- Juan José LAHUERTA, «De Invencione : la retorica degli spazi per la cultura - Flores i Prats arquitectos, Sala Beckett, Barcelona,» in Casabella n° 875-876, 2017
- Douglas MURPHY, «Ghost Storeys», in Architectural Review n°1447, dec-janv 2017
- Rafael GOMEZ-MORIANA, «Circle of Life», in Architectural Review n°1467, décembre 2019
- Elizabeth PAGLIACO, *Flores i Prats on Adaptive Re-use*, AZURE, 23 septembre 2020
- Philip STEVEN, «The Duo discuss their hands-on approach to architecture», in Designboom, 10 Février 2020

### Vidéo:

- Eva Prats, PRS (Europe) Eva Prats May 2019 Phd Examination, [vidéo en ligne], Vimeo, RMIT Architecture and urban design, 1 vidéo, 1h34min 21  
<https://vimeo.com/368188761>

### Sitographie:

- Flores i Prats  
<https://floresprats.com/>
- Sala Beckett  
<https://www.salabeckett.cat/>

## MARENGO

### Revues et Livres:

- Juan Miguel HENANDEZ LEON, *Obra Construida - RCR Arquitectes - Activar paisajes*, Ed. Museo ICO, 2016
- El Croquis 162, *RCR Arquitectes 2007-2012. Poetic Abstraction*, Ed. El Croquis, 01 septembre 2012
- El Croquis 190, *RCR Arquitectes 2012-2017. Meaning in Abstraction*, Ed. El Croquis, 20 juillet 2017
- Alice BIALESTOWSKI, «RCR ARTOTEC, Bureaux et galerie d'art, Bordeaux, in AMC, mai 2018, n°269, pp 20-38.

### Vidéo:

- Carme PIGEM, «Créativité partagée?», [vidéo en ligne]. Arc en rêve, 08/11/2018. 1 vidéo, 1h54min16sec.  
<https://www.arcenreve.eu/rencontre/conference-rcr>

### Sitographie:

- RCR Arquitectes  
<https://rcrbunkafundacio.cat/>





F. André GONZÁLEZ . Aurélien GUYOT . Yves JACQUEMIN . Diogène NAHIMANA . Luísa RANGEL

# FONDAZIONE PRADA

Koolhaas REM

Milan, Italie

2014 - 2018

# COVERED MARKET

Dominique COULON

Schiltigheim, France

2016 - 2018

# INTRODUCTION

---

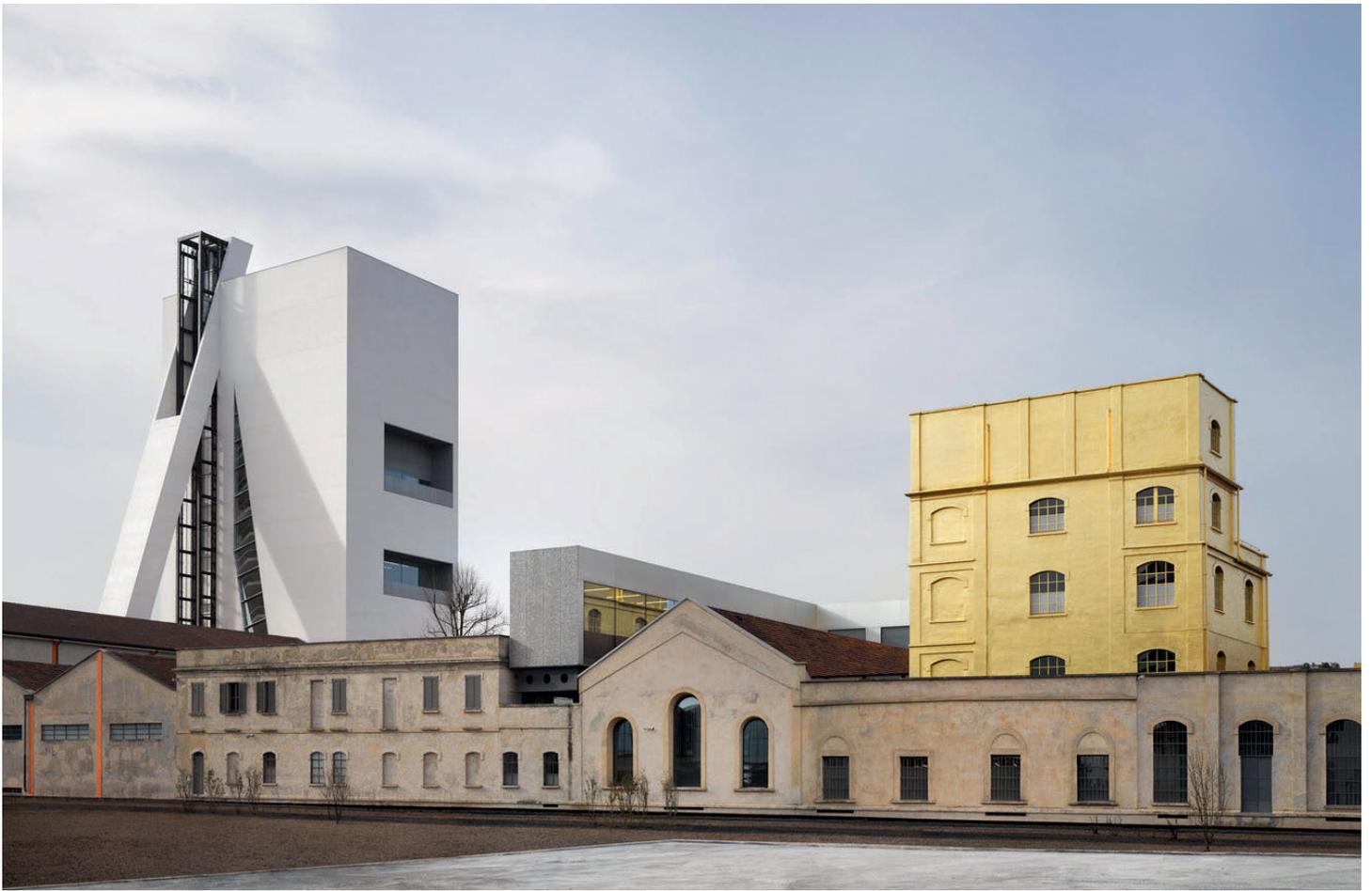
Dans le cadre du cours dispensé par M. Miquel Peiro et portant sur la réhabilitation des ouvrages, nous avons été amené à étudier plusieurs édifices du point de vue de la réhabilitation dont ces derniers ont fait l'objet. L'objectif étant de comprendre les réflexions qu'ont mené les architectes en charge de ces projets. Lors de ce cours, le travail demandé par M. Peiro (et dont le document présent en est le rendu), a mené à la création de notre groupe. Ce dernier ayant pour particularité de s'étendre sur trois continents, parmi les cinq membres qui le compose on retrouve ainsi 4 nationalités (Espagnole, Brésilienne, Rwandaise et Française) dont deux diplômés ingénieurs et fraîchement débarqués à l'ENSAB dans le cadre du double diplôme avec l'INSA Rennes. C'est ce cocktail explosif qui a mené au travail ci-dessous.

Le bâtiment que nous avons souhaité étudier a été réalisé par l'architecte Néerlandais Rem Koolhaas et son agence OMA pour le compte de la marque Prada à Milan. Le bâtiment que l'on appelle communément "La Fondation" Prada (Fondazione Prada) est situé au Sud du centre-ville de Milan. Il s'agit d'une ancienne distillerie, construite dans les années 1910 qui a été réhabilitée en un centre d'exposition d'Art. En considérant les différents projets disponibles en début d'année, celui-ci avait particulièrement retenu notre attention. Déjà, la disposition particulière des bâtiments sur le site couplé à cette "Haunted House" recouverte de feuille d'or avait déjà attiré notre attention mais la présence, en plus, d'un architecte à la réputation contrastée, également connu pour ses essais théoriques, nous a définitivement convaincu.

Pour l'étude de ce projet, nous avons procédé par étapes afin de comprendre la pensée de l'architecte lors de la conception du futur bâtiment. Nous nous sommes donc, dans un premier temps, intéressés aux plans de l'édifice, interrogeant les fonctions des différents volumes ainsi que le système constructif mis en place. Nous avons ensuite analysé les interventions de l'architecte sur le bâtiment ancien afin de comprendre les raisons de ces ajouts. Parallèlement, sur le conseil de M. Peiro, nous avons effectué quelques recherches sur l'architecte en lui-même ainsi que sur les théories dont il est l'auteur. Enfin une fois que notre compréhension de l'ensemble nous a semblé pertinente, nous nous sommes finalement penché sur la recherche d'un bâtiment en France qui puisse servir de comparaison ou d'opposition à la création de Rem Koolhaas.

Le travail n'a pas été évident lors de nos recherches, Rem Koolhaas est, en effet, un personnage dont la philosophie est loin d'être évidente ! De plus le projet en lui-même se distingue par une multitude d'opposition d'échelle, d'espace et de matière, ce qui rend difficile l'émergence d'un seul axe de lecture.

Cependant, ce travail de recherche nous a permis de mettre en lumière un bâtiment qui nous a semblé intéressant. Nous n'avons pas véritablement trouvé un bâtiment qui puisse servir d'opposition idéale à la Fondation Prada, celui que nous allons présenter a l'avantage de proposer un certain nombre d'aspects qui tantôt se ressemblent, et tantôt s'opposent avec la réalisation de Rem Koolhaas. Il s'agit du Marché couvert et de l'espace d'exposition de Schiltigheim (aussi appelé Halles de Scillt), dans la ville de Schiltigheim en Alsace, réalisé par Dominique Coulon et son agence Dominique Coulon & associés.

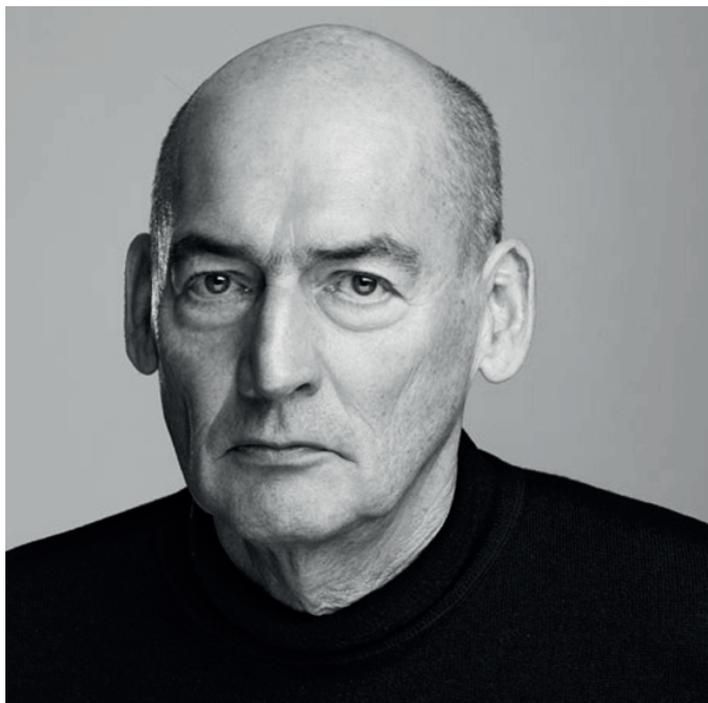


FONDAZIONE PRADA



COVERED MARKET AND EXHIBITION AREA

# LES ARCHITECTES



REM KOOLHAAS

Rem Koolhaas est un architecte et urbaniste néerlandais né en 1944, détenteur du Prix Pritzker en 2000 et connu pour avoir réalisé des projets phares dans le monde entier, dont la célèbre CCTV Tower à Beijing. Il fonde l'Office for Metropolitan Architecture en 1975, un laboratoire de développement de projets alliant l'Architecture et l'Urbanism et qui se veut consciencieuse des des liens avec la situation culturelle contemporaine.

Dès 1990, au début de l'ère du numérique, la société AMO est créé pour la partie conception tandis que OMA garde la partie construction. AMO est alors un studio de design destiné à la recherche autour d'autres disciplines. le studio est également là pour nourrir ces réflexions, comme par exemple les médias, la politique, les énergies renouvelables, la mode. Son lien avec Miuccia Prada dans les années 2010, l'amène à réaliser des magasins à New York et Los Angeles, ainsi que de nombreuses productions pendant les défilés de mode. Le projet de la nouvelle fondation Prada sera le point d'orgue de cette collaboration, mais on y reviendra plus tard.

Koolhaas est architecte, mais aussi théoricien, essayiste, journaliste. Il s'inspire d'ailleurs de sa jeune expérience dans le journalisme, métier qui raconte le monde, et écrit pour comprendre, analyse, théorise, et fait réfléchir.



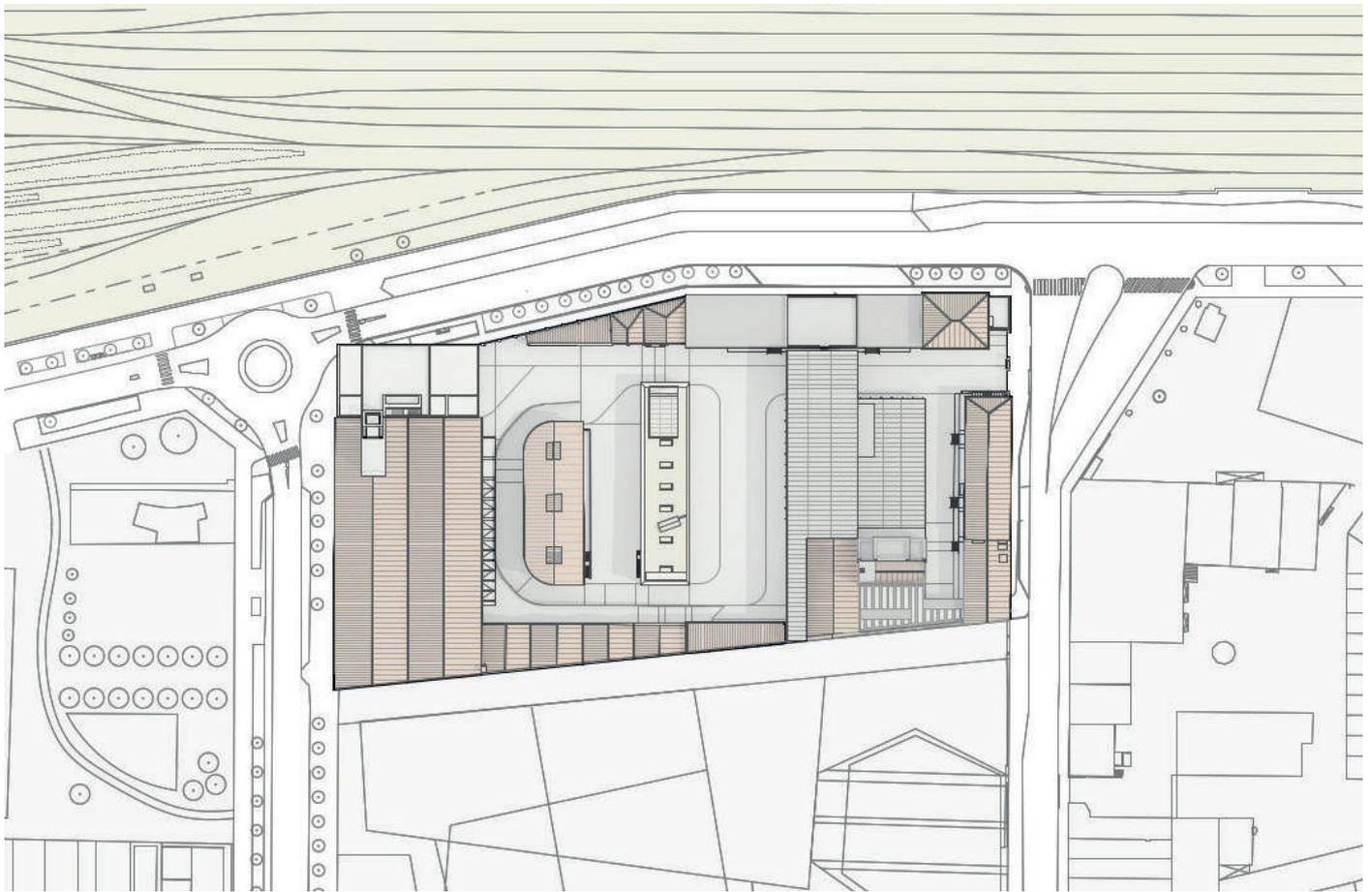
DOMINIQUE COULON

Dominique Coulon est né dans le Jura dans l'est de la France en 1961 et a étudié l'architecture à Strasbourg et Paris-Belleville. Diplômé en 1989, il installe son bureau à Strasbourg, dans l'est de la France. En 1991, il remporte le prix Villa Médicis Hors les Murs et voyage aux États-Unis, en Amérique latine et en Europe.

Il est stimulé par son approche réflexive et philosophique pour concevoir des bâtiments qui reflètent la complexité spatiale. La prise en compte de cette complexité est une approche qui donne à l'architecte la liberté de gérer l'hétérogénéité des données du projet, de construire l'unité. De cette manière, utilisant un processus intuitif qui dépend fortement de la nature du lieu, son architecture est toujours composée d'éléments imbriqués dynamiquement.

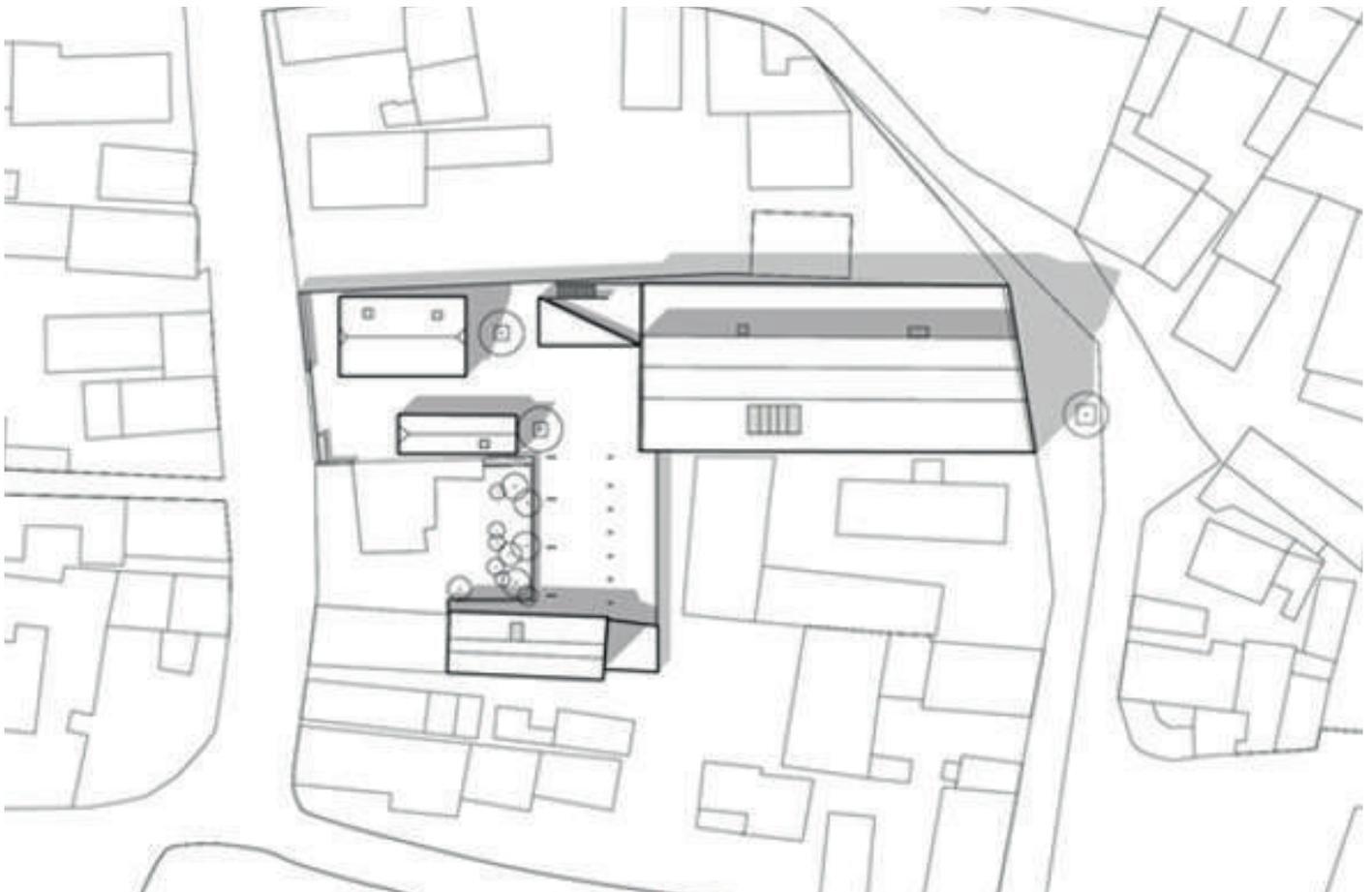
Parallèlement à sa production, Dominique Coulon enseigne également à l'École d'architecture de Strasbourg depuis 2007. Il a fondé le master «Architecture et Complexité», où sa méthode d'enseignement consiste à traverser différentes disciplines afin de trouver une nouvelle dynamique dans l'approche du projet architectural.

En 2008, l'agence adopte le nom de Dominique Coulon & associés. Il développe principalement des projets dans le secteur public, mais travaille également sur une gamme de programmes: bibliothèques, bâtiments hospitaliers, théâtres, piscines, écoles de musique, salles d'exposition, salles de rassemblement scolaires, installations sportives, maisons, bâtiments universitaires, etc.



FONDAZIONE PRADA VUE EN PLANTE

0 25m



COVERED MARKET VUE EN PLANTE

0 12m

# HISTOIRE DU BÂTIMENT NON RÉHABILITÉ

## REM KOOLHAAS

Le complexe est situé au sud de Milan, le long de la voie ferrée, dans le quartier de Vigentino. L'ensemble est une ancienne distillerie de gin construite au début des années 1910. Le site original est composé de huit bâtiments : des entrepôts, des laboratoires et un grand alambic central. Il existe une seule entrée au sud de l'ensemble. Les travaux de rénovation commencent en 2014, pour finir en 2018.

## DOMINIQUE COULON

Situé en plein centre de Schiltigheim, le complexe est originalement composé de trois maisons alsaciennes dont une longère qui vient jouxter la halle. Le bâtiment est passé par de nombreuses fonctions avant de devenir le marché couvert qu'il est aujourd'hui. En 1685, le terrain est ainsi une propriété agricole à sa construction. Avec le développement du commerce de la bière, le bâtiment est racheté par des négociants en vins afin de le transformer en distillerie.

En 1970, il est repris par la Coopérative des Bouchers qui lui donne son nom, afin d'y stocker la viande dans de grandes chambres froides. En 1989, le complexe devient finalement propriété de la Ville de Schiltigheim, réinvesti par la municipalité pour en faire un lieu d'exposition pour de jeunes artistes ainsi qu'un espace pour des représentations théâtrales. Il est fermé peu après pour des problèmes de sécurité. Et enfin en 2016, le bâtiment accueille des travaux de rénovation afin d'être transformé en marché couvert.



BÂTIMENTS PAS RÉHABILITÉ ENCORE



BÂTIMENTS PAS RÉHABILITÉ ENCORE

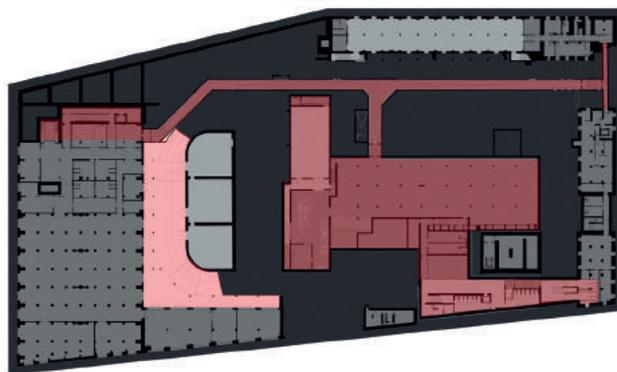
# DESCRIPTION BRUT DES VOLUMES

## FONDAZIONE PRADA

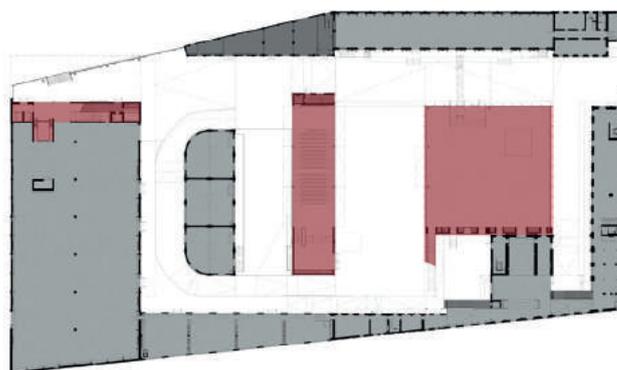
D'après Rem Koolhaas, le projet se distingue par le souci de limiter au maximum la destruction de l'existant. Cependant, cela ne l'empêche pas de détruire un des entrepôt au centre du complexe afin de construire un cinéma. Au total, trois nouveaux volumes sont construits : le Podium, le Cinéma et la Torre.

Pour les bâtiments d'origine, l'architecte préfère conserver le crépi usé. Seule la Haunted House se voit offrir le privilège d'être recouverte de feuilles d'or.

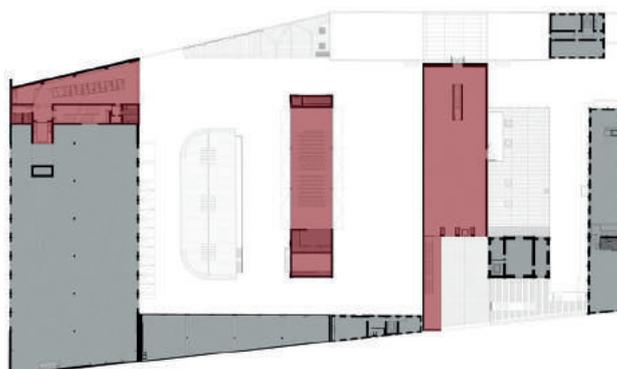
Concernant les nouveaux volumes, le Podium est constitué d'une mousse d'aluminium, habituellement utilisée pour des véhicules militaires, le Cinéma quant à lui est recouvert de panneaux de miroirs. Enfin, La Torre se distingue par son béton blanc.



SOUS-SOL



REZ-DE-CHAUSSEÉ



PREMIER ÉTAGE

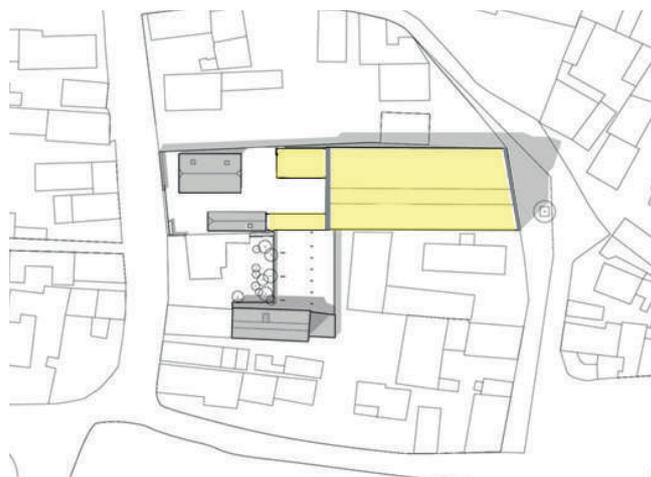


# DESCRIPTION BRUT DES VOLUMES

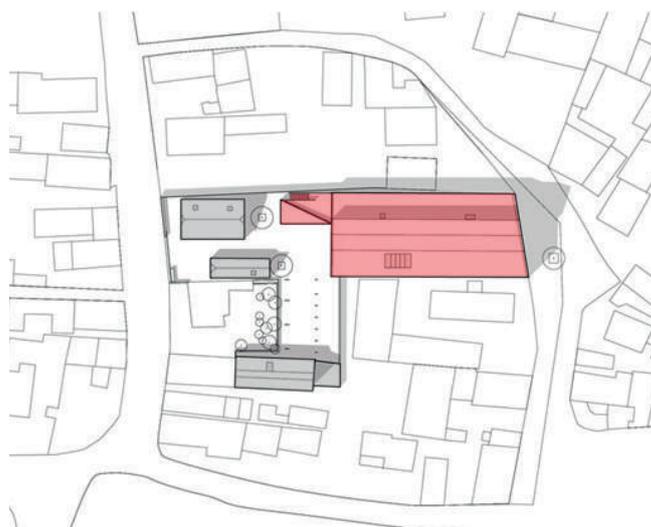
## COVERED MARKET

Pour des questions structurelles, le projet n'a pas pu conserver la toiture de la Halle et a été contraint de démolir toute la structure centrale, à l'exception de quelques cloisons en briques au rez-de-chaussée. Cependant, les deux façades identifiant ses origines historiques ont été récupérées et restaurées. Le bâtiment a ainsi été reconstruit avec des murs en briques apparentes et en ciment, tandis que le toit est une reproduction de la structure en bois à poutres. En lieu et place de la longère qui faisait le lien entre les maisons alsaciennes et la Halle, un auvent en béton apparent « encastré » dans la façade a été ajoutée. Le projet utilise du ciment gris pour recouvrir les pignons de la halle.

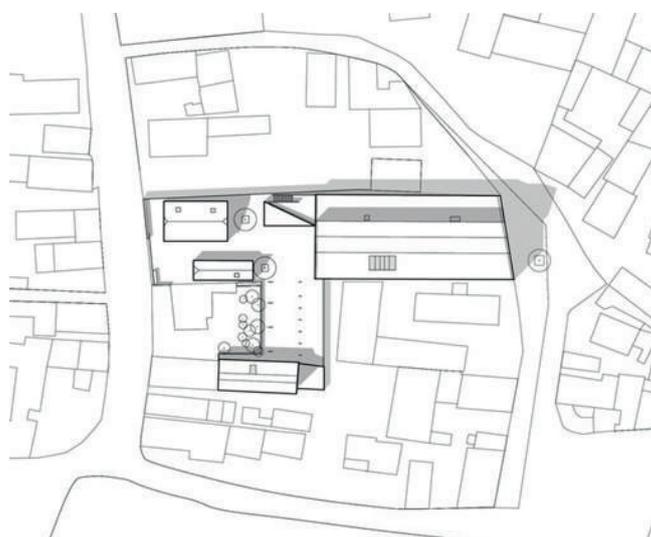
Pour la Maison Alsacienne, les principaux travaux de restructuration consistaient à reprendre entièrement les colombages des façades existantes (remplacement des pièces de bois constitutives des pans de bois de façade dont l'état pathologique était avancé, remplacement des médaillons de remplissage), démolition des ossatures structurelles intérieures existantes dont les capacités portantes ne permettaient pas le changement de destination des locaux ainsi que la création de plateaux libres de tout porteur intermédiaire.



REZ-DE-CHAUSSÉE



PREMIER ÉTAGE



TOITURES



# PARTIE PRIS ARCHITECTURAL : SUITE - CONTRASTE

FONDAZIONE PRADA



COVERED MARKET



# PARTJE PRIS: INTERVENTION SUR L'ANCIEN : INTÉRIEURE - EXTÉRIEURE

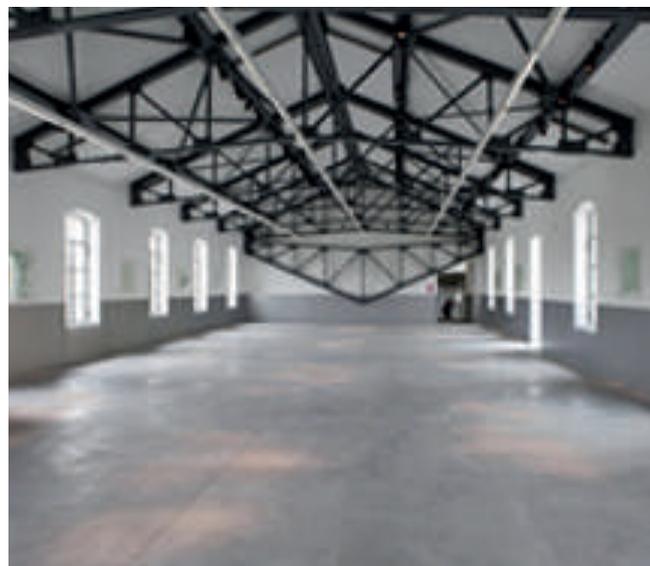
FONDAZIONE PRADA



EXTÉRIEUR



EXTÉRIEUR



INTÉRIEUR

COVERED MARKET



EXTÉRIEUR



INTÉRIEUR



INTÉRIEUR

# PARTIE PRIS ARCHITECTURAL : SUITE - NOUVEAUX USAGES

FONDAZIONE PRADA



EXPOSITION D'ART

COVERED MARKET



AGENCE



RESTAURANT



MARCHÉ



ZONES DE LOISIRS



EXPOSITION D'ART

# DEUX ARCHITECTES AUX CONTEXTES TOTALEMENT DIFFÉRENTS ET DONT LE PARTI PRIS DIVERGE

---

Le projet d'ouverture d'un centre d'exposition à Milan fait suite à la décision de la marque d'étendre ces activités de mécénats. Après Venise, c'est au tour de Milan de devenir le lieu de villégiature de l'art moderne. La famille Prada fait le choix d'installer sa fondation dans le sud de la ville, dans une distillerie désaffectée. La marque sollicite ensuite Rem Koolhaas, dont l'agence a déjà travaillé avec eux, pour transformer l'usine afin de créer une fondation. Le nouveau programme englobe des espaces d'exposition, mais aussi un cinéma, un café milanais, des bureaux, une bibliothèque et les archives commerciales de Prada.

Premier projet de réhabilitation pour le théoricien du Junkspace, celui-ci cherche à aller à l'encontre de cette notion et à se démarquer des espaces d'exposition classiques, qui selon lui, "offrent des typologies d'affichage relativement limitées et sont très similaires en termes d'échelle, de circulation ou de conditions". Sur ce projet, il est accompagné par son laboratoire de recherche interdisciplinaire AMO, orienté autour des questions de la mode et du design, il bouscule les codes d'une fondation classique en commençant par installer les archives commerciales de Prada dans ce lieu de mécénat. Dans la conception de la Fondation Prada, Rem Koolhaas s'appuie sur les théories qu'il développe dans ses essais théoriques notamment Junkspace et Bigness. Ainsi, l'architecte néerlandais met en place une caricature de ce qu'il développe dans ces écrits. En effet, par l'intermédiaire des façades, Rem Koolhaas organise le site de manière à ce que de l'extérieur, le visiteur ait la sensation d'être face à une représentation exagérée du Junkspace avec des bâtiments conçus individuellement. Du fait des différentes matières utilisées sur les façades, ces derniers semblent se dresser comme des créations individuelles sans aucune réflexion vis à vis des bâtiments adjacents. Ainsi, du béton blanc de la Torre aux feuilles d'or de la Haunted House en passant par le parement aluminium du Podium, les miroirs du cinéma et le crépis d'origine des bâtiments anciens, l'ensemble du site propose un tableau très contrasté, dont la position dans le temps est difficilement discernable, à l'image de son concepteur.

# GESTION DES FLUX : FLUX MULTILATÉRAL VS FLUX UNIDIMENSIONNEL

---

Premier projet de réhabilitation pour le théoricien du Junkspace, celui-ci cherche à se démarquer des espaces d'exposition classiques, qui selon lui, "offrent des typologies d'affichage relativement limitées et sont très similaires en termes d'échelle, de circulation ou de conditions". Il imagine la réhabilitation comme un réinvestissement des volumes et de leur vécu, cependant il ne s'intéresse pas à leur usage d'époque. D'ailleurs, il avoue même que lorsqu'il avait vu le complexe original, il n'a rien ressenti : "Rien, c'était un site industriel générique, banal". Ce genre de lieux industriels est idéal pour les artistes, car selon l'architecte, "ils ne peuvent aimer que l'architecture industrielle, la plus simple, pour s'exprimer. Ils ne veulent pas de compétitions avec leur espace". Pourtant, si à l'intérieur des volumes, Koolhaas respecte la toute-puissance des oeuvres d'art exposées en proposant une décoration sobre, il n'en reste pas moins le chef d'orchestre. L'architecte propose ainsi des espaces d'expositions diversifiés, mais qui ont toujours un sens avec le volume dans lequel ils s'inscrivent. "Chacun des espaces doit être capable d'accueillir différents états d'esprit, différents artistes, réalisateurs", explique Miuccia Prada directrice de la Fondation Prada. Nouveau, vieux, horizontal, vertical, large, étroit, blanc, noir, ouvert, fermé – tous ces contrastes établissent la gamme d'exposition qui définit la nouvelle Fondazione Prada. Rem Koolhaas apportent également un soin particulier au traitement des frontières. Encore une fois, il vient parodier une de ses théories : le Bigness. Il montre comment la capacité d'un bâtiment à dissimuler ses fonctions intérieures peut être bénéfique pour un espace d'exposition en créant de la surprise. Ainsi, la Haunted House, magnifiée en or, révèle paradoxalement un espace sombre et intime de l'intérieur. De même, la Torre de soixante mètres de haut présente différentes galeries d'exposition qui gagnent de hauteur de plafond au fur et à mesure que l'on s'élève (de 2,7 m à l'étage le plus bas à 8 m de haut à l'étage supérieur). Koolhaas explique : « Ces variations de hauteurs et de surfaces produisent une diversité possible et radicale dans un volume simple afin de permettre une variation infinie des confrontations possibles entre oeuvres et espaces. »

De cette diversité de volumes et de sensations spatiales différentes, la fondation Prada s'oppose aux "galeries d'art qui convertissent un espace brut en cubes blancs". Les circulations sont libres. En effet, il n'y a pas de flux cadrés "qui conduisent au désastre", pas de sens de la visite, le visiteur crée son propre programme. La large cour met en relation chaque espace. Des flux sont cependant inévitables, comme la file d'attente à l'entrée.

Dans le projet de Coulon, l'espace d'exposition ne revêt pas la même importance que dans le cas de la fondation Prada. Il doit en effet partager son espace avec le marché couvert. D'ailleurs, l'exposition est cantonnée à la grande Halle tandis que les maisons alsaciennes environnantes sont cantonnées au service de la culture. D'ailleurs en détruisant les longères qui jouxtaient la grande Halle, Dominique Coulon est venu "briser" le lien que la halle entretenait avec le reste des constructions. C'est pour cette raison, que la gestion des flux entre les bâtiments est bien moins poussée qu'avec Koolhaas où celui-ci vient ajouter des éléments pour mettre en relation les différents bâtiments (voir ci-après). On se retrouve alors avec un espace d'exposition qui se rapproche plus du concept de la "White box" et du flux unidirectionnel avec un espace unique organisé en anneau. L'ensemble du site est ainsi imaginé comme une place de village que comme une maison toscane à l'instar de la fondation et de son enceinte extérieure avec une unique entrée.

# OPPOSITION ANCIEN ET NOUVEAU : GESTION DU PATRIMOINE

---

Une des grande différence entre les deux sites que nous vous présentons est la manière dont le patrimoine est mis en valeur. Comme nous l'avons vu précédemment, Koolhaas n'a pas trouvé au site une étincelle particulière, qualifiant même les bâtiments de générique. Pourtant, au sein de la Fondation Prada, Rem Koolhaas vient opposer les deux temporalités présentes sur le site. Ainsi, l'architecte identifie l'Ancien (les bâtiments d'origine) et le Nouveau (les volumes ajoutés). Il va ainsi conserver le crépi d'origine, gris et usé à l'extérieur de l'Ancien (excepté la Haunted House recouverte d'or), tandis que les nouveaux bâtiments vont proposer des matières bien plus éclatantes (ciment blanc, aluminium, et miroir). Ainsi, Koolhaas ne restaure pas, il laisse le bâti tel quel. Les «préciosités» de style extra-moderne sous forme de crépis ou de peintures sont totalement absentes à l'extérieur, au profit d'une préservation de la patine stratifiée par le temps et gage d'une atmosphère d'époque. Les rares ajouts que l'architecte réalise se résument en trois catégories :

-Les interventions structurelles : les poteaux placés contre les mur sont utilisés pour servir de renforts sismique. Visibles à la fois en intérieurs et en extérieurs, ils permettent également de réaliser des symétries avec les nouveaux bâtiments (exemple : le Podium et le café).

-Les interventions pratiques : pour apporter plus de lumière au café milanais, Rem Koolhaas agrandit les fenêtre peu importe que sa taille soit différente par rapport aux baies classiques voisines. Les fenêtres inutiles sont bouchées.

-Les interventions symboliques : les longues bandes verticales orange rappelle la brique des Pays-Bas, en plus d'embellir l'Ancien, elles viennent souligner l'intervention hollandaise.

Koolhaas imagine donc le bâtiment d'origine comme une toile sur laquelle il vient ajouter des éléments des couleurs pour créer un tableau unique.

Dominique Coulon a quand à lui beaucoup moins de chance. En effet, le site dont il hérite est à l'abandon depuis déjà 10ans et les infrastructures sont au bord de l'écroulement. D'ailleurs nous suspectons que certains choix (comme la destruction pure et simple des longères ait été décidé pour des raisons purement structurelle). D'ailleurs comme nous l'expliquions précédemment, quasiment tous les bâtiments ont été refaits à neuf, la halle ne conserve qu'une partie de ses pignons et quelques murs de refend, tandis que les maisons alsaciennes ont dû faire l'objet d'une restructuration profonde : entière reprise des colombages des façades existantes (remplacement des pièces de bois constitutives des pans de bois de façade dont l'état pathologique était avancé, remplacement des médaillons de remplissage) et démolition des ossatures structurelles intérieures existantes dont les capacités portantes ne permettaient pas le changement de destination des locaux.

Ainsi, le projet de Dominique Coulon se retrouve à magnifier l'ancien avec des matériaux complètement neuf. Seule les halles permettent une réelle intervention sur la façade de l'architecte, le gris ciment de la nouvelle et puissante structure sculpturale s'étend, lui enlevant ainsi son image d'élément ancien. Il ne reste que la silhouette et quelques détails tels que les briques et les fenêtres.

# CONCLUSION

---

Ainsi, ces deux projets permettent de mettre en lumière la complexité du travail de réhabilitation. En fonction du contexte et de l'environnement immédiat de l'édifice, l'architecte est plus ou moins bridé dans sa réflexion. Rajouter des bâtiments et en couvrir un en or est un choix fort, mais la proposition de Koolhaas restent cependant grandement bénéficiaire de sa fonction et de sa maîtrise d'ouvrage qui lui permettent ce genre de folie. A l'inverse, Dominique Coulon, avait bien moins de marges de manoeuvre. A la fin les deux architectes soumettent des propositions qui ne manquent pas d'éveiller la curiosité et qui mettent au jour, chacune, différentes manières de célébrer l'ancien dans notre époque contemporaine.

Ces analyses nous ont ainsi beaucoup appris, et il est très heureux de voir à quel point le travail de réhabilitation peut s'avérer minutieux.



# TABLE DES MATIÈRES

---

p. 07 – CAIXAFORUM BARCELONE, Arata ISOZAKI et Robert BRUFAU, Barcelone, Espagne, 1912 - 2002 & LE LOUVRE, Pierre LESCOT, Louis LE VAU, Claude PERRAULT, Paris, France, 1564 - 1989

p. 25 – CAIXAFORUM MADRID, Jacques HERZOG et Pierre DE MEURON, Madrid, Espagne, 2003 - 2008 & 530 LOGEMENTS BORDEAUX, Anne LACATON et Jean-Philippe VASSAL, Bordeaux, France, 1960 - 2016

p. 43 – NEUES MUSEUM, David CHIPPERFIELD, Berlin, Allemagne, 1993 - 2009

p. 77 – CENTRE CIVIQUE, Jordi GARCÉS, Daria de SETA et Anna BONET, Molins de Rei, Espagne, 2007 - 2011 & HALLES AUX SUCRES, Pierre-Louis FALOCHI, Dunkerque, France, 2013 - 2016

p. 99 – COUVENT DES BERNARDAS, Eduardo SOUTO DE MOURA, Tavira, Portugal, 2009 - 2012 & FORT DE L'ÉCLUSE, Atelier PNG, Collonges, France, 2012 - 2016

p. 117 – MUSÉE DES BEAUX-ARTS DES ASTURIAS, Francisco MANGADO, Oviedo, ESPAGNE , 2007 - 2014 & COUVENT DES JACOBINS, Jean GUERVILLY et Françoise MAUFFRET, Rennes, France, 2013 - 2018

p. 131 – TATE MODERN, Jacques HERZOG et Pierre DE MEURON, Londres, Royaume-Uni, 1995 - 2016 & FRAC NORD-PAS-DE-CALAIS, Anne LACATON et Jean-Philippe VASSAL, Dunkerque, France, 2009 - 2013

p. 157 – SALA BECKETT, Flores i Prats, Barcelone, Espagne, 2011 - 2016 & MARENGO, RCR - ARTOTEC, Bordeaux, France, 2015 - 2017

p. 199 – FONDAZIONE PRADA, Koolhaas REM, Milan, Italie, 2014 - 2018 & COVERED MARKET, Dominique COULON, Schiltigheim, France, 2016 - 2018

## REMERCIEMENTS

Nous remercions les invités extérieures pour leurs présentations de projets d'agence et débats avec les étudiants. Ainsi que toutes les personnes qui ont contribué à la réalisation de ce livret, les étudiants pour leur engagement, Miquel PEIRO pour son accompagnement et son regard sur le travail mené, et enfin Maeva DIOPUS'KIN et Camille JAN pour la compilation de cet ouvrage.

## CRÉDITS

Direction de la collection Les carnets ENSAB

Carole LOISEL

Direction de la publication : Miquel PEIRO

Chartre graphique ENSAB : Atelier Wunderbar

Maquette graphique : Camille JAN et Maeva DIOPUS'KIN (Étudiantes ENSAB)

Réalisation : Service communication ENSAB

Reprographie : Laurent LALANNE



ÉCOLE NATIONALE SUPERIEURE  
D'ARCHITECTURE DE BRETAGNE  
44 boulevard de Chézy  
CS 16427  
35064 Rennes Cedex  
02 99 29 68 00  
ensab@rennes.archi.fr





Maxime BEAUFILS . Alexandre BILLAUDEAU . Maixent CHAMPION . Margot CORDIER . Justine COURCOUX . Florian DAVID .  
Donovan DELAUNAY . Maeva DIOSPUS'KIN . Solène DONARD . Lisa FAURE . Anaëlle FRABOULET . Maxime FRANÇOIS . Julien  
FAZILLEAU . Louise GABORIT . F. André GONZÁLEZ . Aurélien GUYOT . Juliette HERVIEU . Léa IACHKINE . Yves JACQUEMIN .  
Camille JAN . Rozenn JAN . Marine JEGU . Audrey KERVEILLANT . Maxence LE ROUX . Arthur LEVEAU . Anaëlle MARTINET .  
Dorine MORICE-JAN . Diogène NAHIMANA . Ludivine PAIGNON . Baptiste POIRAUD . Léa POUSSE . Luísa RANGEL . Océane  
REY . Estelle SAEZ . Andréa SAINT-CLAIR . Jean SEVRAY . Milène TOUPLIN . Azénor ULVOAS



En pleine crise écologique, nous ne pouvons pas nous permettre de démolir des bâtiments pour en reconstruire en lieu et place. Il devrait être évident aujourd'hui qu'avant tout démolition d'un bâtiment, on devrait explorer ses capacités intrinsèques à être ré-utilisé. Cette démarche n'est malheureusement pas généralisée aujourd'hui dans notre société. Notre volonté d'avoir toujours du neuf à la place de réinvestir l'existant car non-adapté 100% à l'usage que on veut lui donner fait démolir pour construire reste une tendance généralisée.

La manque d'outils théoriques et pratiques de la part des professionnels pour questionner l'existant est une des entraves (mais pas la seule) à renverser cette tendance. Dans un pays, la France, où l'utilisation de l'existant est trop souvent malheureusement associé à une vision patrimoniale, le frein au près des acteurs publics et privés est évident. Or, ré-utiliser ne veut pas dire patrimonialiser, ré-utiliser ne veut pas dire conserver/réhabiliter. Ré-utiliser veut dire se réapproprier, re-habiter, lui redonner une nouvelle vie en cherchant ses capacités intrinsèques pour les exploiter, mais aussi en étant conscient que peut être le plus logique est d'adapter l'usage au bâtiment et non pas l'inverse.