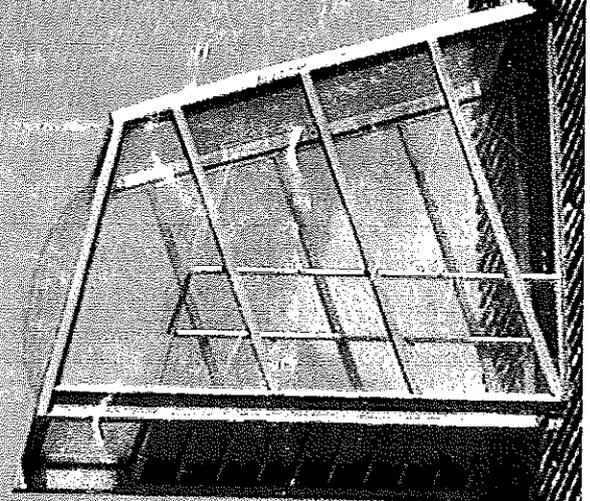


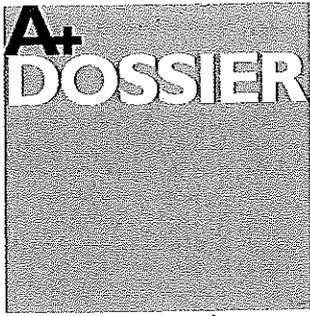
165

ARCHITECTURE / URBANISME / DESIGN / ARTS PLASTIQUES REVUE BIMESTRIELLE  
AOÛT-SEPT. 172000 CLAUDY RUXELLES BUREAU DE L'ÉPOT BRUXELLES X 475 DES 930 EURO

09/2000

ANDREA BRUNO  
GEORGES BAINES  
INTERVENIR SUR LE BÂTI





# ANDREA BRUNO L'OBSERVATOIRE DE L'ARCHITECTURE

DOSSIER RÉALISÉ PAR FRANCESCA BRANCACCIO<sup>1</sup> ET NICOLAS DETRY<sup>2</sup>

La revue A+ remercie la Fédération de l'industrie  
cémentière belge (FEBELCEM) de son soutien  
pour la publication de cet article et pour  
l'organisation de la conférence du 25-09-2000  
(voir invitation en dernière page).

*"Un humanisme vrai, sans les habits irritants de la prétention, ou ceux mensongers d'un art révolu, voilà certainement l'aspect le plus attrayant de l'architecture d'Andrea Bruno. (...) Une architecture pensée et faite pour l'homme et non pour elle-même ou pour la publicité qu'elle pourrait valoir à l'architecte. Cependant, elle ne manque pas d'audace. Ses interventions contemporaines (...) s'affirment dans la spécificité de leurs options et de leur langage mais elles se font dans un geste d'amour envers le préexistant." Ainsi s'exprimait<sup>3</sup> Raymond Lemaire, fondateur du 'Centre d'Études pour la Conservation du Patrimoine Architectural et Urbain' de Louvain. Depuis 1994, Andrea Bruno a succédé à Raymond Lemaire à la direction de ce centre. Dès la fin de ses études à la faculté d'architecture du Politecnico de Turin en 1956, Andrea Bruno a souhaité s'affranchir de l'environnement architectural de l'après-guerre dominé par la reconstruction utilitaire. À partir de 1960, il entame des missions en Afghanistan. Intervenir dans le bâti existant tout en s'attachant à révéler son authenticité, tel est peut-être l'essentiel de la démarche d'Andrea Bruno, que nous présentent Francesca Brancaccio et Nicolas Detry, tous deux ayant eu l'occasion de bien connaître le travail de cet architecte turinois lors de leur passage dans son atelier. B.L.*

## ENTRETIEN ENTRE ANDREA BRUNO ET NICOLAS DETRY

### Le parcours d'Andrea Bruno et l'enseignement de l'architecture en Belgique et en Europe.

**ND** Qu'est-ce qui vous a déterminé, étant jeune, à entreprendre des études d'architecture?

**AB** L'envie de devenir le plus grand architecte du monde bien sûr (*rire d'Andrea*)! C'est le choix d'une vie, comment le justifier? C'est un choix intime qu'on ne peut expliquer de façon linéaire. Au lycée classique où j'ai fait mes études, il n'y avait pas d'apprentissage du dessin; j'avais fait du grec, du latin, de la philosophie, de l'histoire. Quand j'ai commencé la faculté d'architecture, les deux grandes difficultés étaient pour moi, les mathématiques et le dessin.

**ND** L'histoire de l'art était également au programme du lycée classique en Italie?

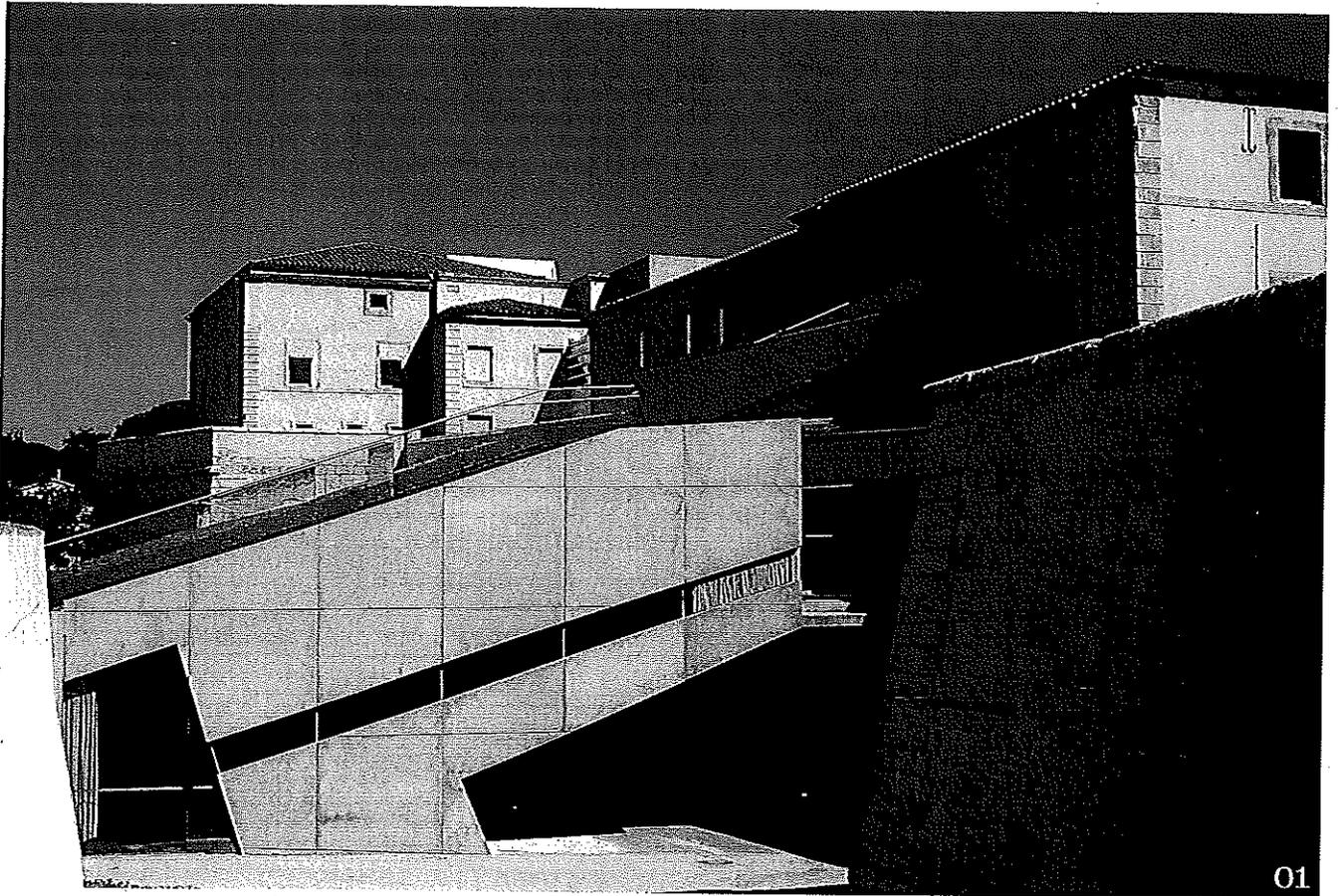
**AB** Oui, nous avions un professeur d'histoire de l'art qui nous a appris à voir; notamment à partir des photos des frères Alinari, une collection de photos en noir et blanc un peu froides. Je me souviens des photos des façades de Palladio. Notre professeur était capable de nous faire entrer dans l'image. Là j'ai beaucoup appris. Je n'ai plus trouvé de support d'enseignement aussi efficace à la Faculté. Si on prend un arbre de la connaissance, je pense que la formation avant 18 ans, celle de l'enfance et celle du lycée, est la plus importante.

**ND** Apprendre à voir, ce n'est pas si facile.

**AB** Mais c'est la première chose. Quand j'ai suivi les cours d'histoire de l'architecture à la Faculté, j'avais l'impression de pouvoir comprendre déjà certaines choses; ensuite quand je suis devenu professeur, j'ai essayé d'initier les étudiants à cet apprentissage du regard.

**ND** Vous avez obtenu le diplôme d'architecte en 1956. Quelles sont les personnes ou les lectures qui ont marqué votre formation?

**AB** J'ai fait ma thèse à Turin, sous la direction du professeur Carlo Mollino, sur la restructuration du port de Savona, bombardé durant la guerre. J'ai été très sensible à l'œuvre de cet architecte hors du commun. Carlo Mollino était une personnalité dérangeante pour le milieu de la faculté d'architecture de Turin dans les années '50-'60. Il a été mal toléré par l'esprit conformiste de l'époque; pourtant, c'était un enseignant d'exception, qui savait transmettre à la fois fantaisie et rationalité à celui qui commençait le chemin de l'architecture. Maître anticonformiste, il n'a pas eu la reconnaissance qu'il méritait dans le milieu universitaire turinois. Si sa production architecturale est limitée en nombre, il a produit pourtant des œuvres dans tous les domaines de la création artistique.



01

Quelques-unes parmi ses œuvres majeures d'architecture ont été détruites alors qu'il était encore en vie, comme la *Cavallerizza* de Turin, non protégée par la législation sur les monuments et démolie vers 1960 dans l'indifférence quasi totale de l'intelligentsia culturelle. Peu de temps après sa disparition, la grande salle du théâtre royal, sa dernière œuvre turinoise, a été défigurée sous le prétexte discutable de problèmes de sécurité et d'acoustique.

**ND** Durant les années '50 et '60, la construction était en pleine croissance, pourtant vous vous êtes rapidement orienté vers la restauration des monuments, cela en dehors de l'Italie, dans un pays d'Asie centrale.

**AB** Etant jeune architecte, il n'était pas simple, à l'époque, de sortir du milieu universitaire de Turin. J'ai donc fait le grand saut et suis parti en Afghanistan, en dehors de la carrière universitaire<sup>4</sup>. J'avais le désir de pouvoir m'exprimer directement, de construire; mais à l'époque en Italie, c'était très difficile. Il y avait quatre ou cinq bureaux d'architectes à Turin, en fait c'était plutôt des bureaux d'ingénieurs au service de la reconstruction. Il fallait refaire vite, sans trop réfléchir. Les choses faites vite, sans esprit, sans programme précis, sont pourtant durables; la reconstruction peut être alors plus grave que la destruction. Avant d'être diplômé, j'avais travaillé un an et demi dans un bureau d'architectes qui s'occupait de plans d'urbanisme et qui produisait aussi pour les banlieues urbaines: des bâtiments de dix étages, avec les mêmes plans, les mêmes façades, les mêmes escaliers... Il y avait, en effet, une pénurie du logement. Le centre de Turin était en outre très touché par la guerre. À cette époque, j'avais eu la chance de m'occuper du *Castello di Rivoli*. Après mes études, j'ai été assistant de Umberto Chierici, le *Sovrintendente*<sup>5</sup> de Turin. Pendant cette période, j'ai pu étudier le château ainsi que la *Manica Lunga* et en faire les relevés. Depuis l'enfance, je connaissais le château, je le percevais comme une grande boîte vide. C'était un lieu fascinant. Durant la guerre, nous habitions, ma famille et moi, près de Rivoli. C'était un lieu idéal pour le jeu. Le château vide venait d'être abandonné par les militaires. C'est alors qu'il a subi les dégâts majeurs et a été complètement dépeuplé.

**01** LE FORT VAUBAN, Nîmes, France. L'amphithéâtre de 300 places est posé, tel une "addition compatible", dans le fossé ouest.

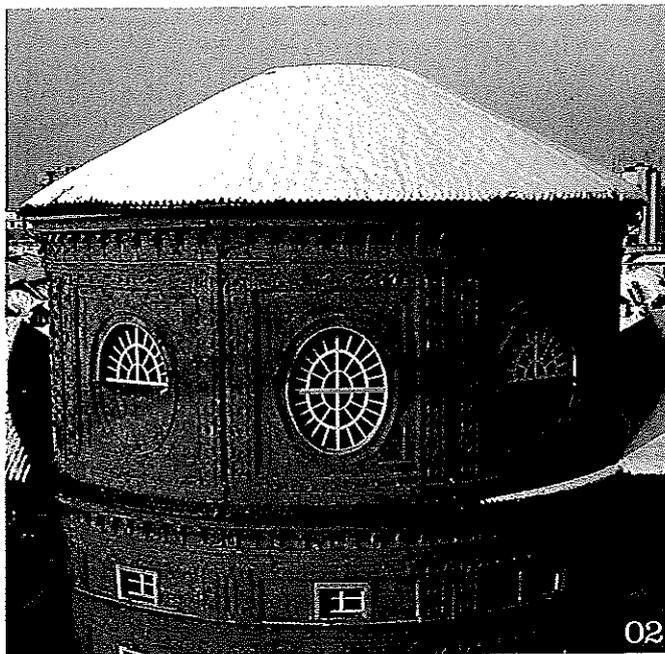
La couverture en gradins permet de donner des spectacles en plein air.

**ND** Dès la fin des années 1950, on assiste, en particulier en Italie, à une "remise en ordre" des disciplines de l'architecture et de la restauration (Roberto Pane, Saverio Muratori, Renato Bonelli, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti,...). Il s'agit d'une remise en cause du Mouvement Moderne, devenu une nouvelle forme d'académisme (ces formes d'académisme sont cycliques dans l'histoire), mais aussi d'une critique des applications rigides de certaines doctrines du Mouvement Moderne qui ont pu justifier l'industrie de la construction et ont produit, avec le soutien des architectes, les kilomètres de banlieue. Pouvez-vous nous parler de votre position entre ces débats théoriques et votre pratique d'architecte?

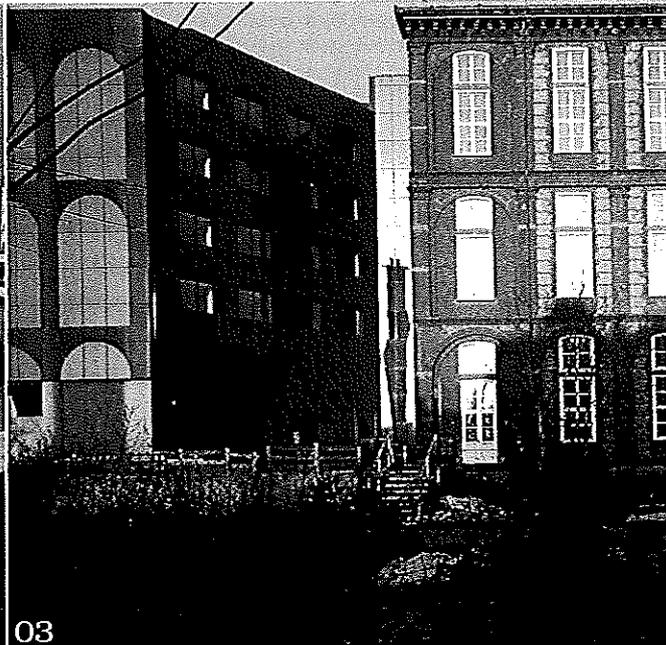
**AB** A ce moment-là, je pensais à autre chose qu'à ces débats théoriques; je n'ai d'ailleurs jamais aimé lire des choses que je ne comprenais pas en première lecture. Encore aujourd'hui, je n'aime pas lire les revues d'architecture quand l'écriture semble parfois codifiée, ce qui cache souvent un vide de sens. J'ai toujours refusé d'exprimer des avis théoriques, je n'étais pas capable de faire de la théorie car je n'avais pas encore assez de travaux exécutés qui pouvait soutenir mes principes.

**ND** Par rapport au débat sur la culture de la restauration, quels sont les textes qui ont été importants dans votre travail?

**AB** J'ai une approche plutôt intuitive, mais j'aime aller aux origines des choses. Eugène Viollet-le-Duc et John Ruskin ont été des fondateurs. Encore aujourd'hui, leurs sentences extrémistes et contradictoires ne sont pas dépassées: Viollet-le-Duc restaurateur optimiste et Ruskin conservateur romantique. C'est eux, en particulier, qui ont lancé le débat. Les extrémistes sont toujours des références solides: ceux qui ont les certitudes les plus inébranlables et ceux



02



03

- 02 PALAZZO CARIGNANO, Turin, Italie, œuvre de Guarino Guarini (XVII<sup>e</sup> siècle).  
Le pavillon central, ceinturé par le volume des toitures latérales, a été dégagé : une intervention minimaliste qui a permis la libération du périmètre de ce pavillon et la réouverture des grandes fenêtres ovales. (voir aussi pages 78 à 81)
- 03 LE NOUVEL HOSPICE DE LA CHARITÉ, Turin, Italie, réalisé à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Crescentino Caselli. Construction de nouveaux volumes en face des pavillons, afin de pouvoir accueillir l'Université de l'Économie et du Commerce.  
La paroi qui lie les deux interventions, en aluminium rouge, assure la transition entre la brique du pavillon du XIX<sup>e</sup> siècle et le verre sérigraphié des façades.

qui ont les plus grands doutes se retrouvent grâce à leur connaissance profonde de l'histoire et leur passion pour les témoignages de l'architecture du passé. Les écrits qui suivent sont souvent des variations de ceux de ces deux grands auteurs. En Italie, c'est très présent. Chacun tente toujours d'aller un peu plus loin, de défendre des positions théoriques opposées; on connaît les polémiques entre l'école de Rome et celle de Milan.

**ND** Vous avez été professeur, chargé des cours de restauration architecturale, depuis 1976 à la faculté d'architecture du Politecnico de Turin et ensuite depuis 1991 à Milan. Pouvez-vous nous parler de votre expérience d'enseignant?

**AB** A l'université, je considère l'étudiant comme fondamental et le professeur comme accessoire; l'enseignant peut être un guide, mais pas toujours. On apprend aussi par contrastes, avec un professeur qui expose des idées contraires à vos convictions profondes.

**ND** La pensée des hommes permet de donner une mesure à notre travail.

**AB** Oui, et parfois à contre courant de la mode. Certains architectes, même de très grands architectes, deviennent, à un moment donné, amoureux d'eux-mêmes et produisent des répétitions stylistiques.

**ND** Qui peuvent être en partie justifiées. Il y a toujours une forme de langage identifiable, une grammaire du détail par exemple.

**AB** Oui, mais on peut difficilement théoriser cela. De mon côté, j'essaie, à chaque projet, de me poser les questions fondamentales: celle du lieu avant tout, celle de l'utilisation... Quand je fais un projet, je ne cherche pas le consensus total, mais par contre, je pense à quelques personnes, à mes amis. Si je sais qu'ils approuvent ce que je suis en train de faire, cela me suffit pour conforter mon idée. Les choses que je fais ne se ressemblent pas dans la forme.

**ND** Mais bien dans le fond.

**AB** Oui peut être, quand je revois mes croquis préparatoires, je constate qu'il

y a souvent là l'essentiel du projet réalisé par la suite. À la Faculté, on faisait régulièrement des loges de 8 heures du matin à 7 heures du soir pour esquisser un projet. C'est un excellent exercice, cela oblige à être rapide, synthétique, à savoir conclure en peu de temps. C'est une chose que les étudiants ne faisaient plus. J'ai rétabli ce type d'exercice dans mon enseignement à Milan. Comme travaux pratiques, je propose un concours réel. Les étudiants doivent répondre au programme du concours, et finir à une date déterminée. C'est un peu l'esprit de l'atelier que j'ai voulu transposer à l'université. On obtient de très bons résultats avec ce type d'exercice et les étudiants sont stimulés.

**ND** Les écoles d'architecture sont présentes dans toutes les grandes villes d'Italie, et aujourd'hui, même dans les villes moyennes. Comment expliquez-vous ce nombre pléthorique d'étudiants en architecture?

**AB** En Italie, tout est un peu exagéré. De l'extérieur, la figure de l'architecte fascine, il y a un effet de mode. De plus, les gens croient que les études d'architecture sont plus faciles que les études d'ingénieur. En Italie, beaucoup souhaitent obtenir la *laurea in architettura* pour ensuite devenir graphiste, designer, historien... À Milan, j'ai eu certaines années jusqu'à 900 étudiants inscrits à mon cours. Sur ces 900 étudiants, combien ont vraiment le désir profond de devenir architecte et non pas seulement *laureato in architettura*, ce qui est différent. Parmi ces élèves, il y a certainement plusieurs personnes qui souhaitent vraiment apprendre, et qui ont les potentialités pour devenir des bons architectes. Je vois parfois des thèses superbes, des projets magnifiques; sur le nombre, il y en a toujours d'excellents. Pourtant ces jeunes talents n'ont pas souvent la chance de pouvoir s'exprimer dans la profession, noyée dans une qualité moyenne souvent plus rassurante pour les décideurs.

**ND** Pouvez-vous nous parler de votre expérience d'enseignant en Europe. Quelle est la spécificité de l'enseignement en France, en Italie et en Belgique?

**AB** J'ai eu l'occasion d'intervenir dans différentes écoles d'architecture en France, où j'ai rencontré une grande attention de la part des étudiants. En Belgique, je connais en particulier la réalité du Centre Raymond Lemaire à Louvain.

**ND** Raymond Lemaire a souhaité, que vous deveniez son successeur comme directeur du "Centre d'Etudes pour la Conservation du Patrimoine Architectural et Urbain" à la KUL de Louvain. Quelle est la spécificité de ce centre par rapport à d'autres écoles de restauration en Europe?

**AB** Aujourd'hui, en Italie, les grandes facultés d'architecture possèdent leurs écoles de spécialisation pour la restauration des monuments. Celle de Rome,



la première, a été fondée en 1959 conjointement à l'ICCROM; elle est le creuset de la restauration en Italie. Mais, ces écoles sont le prolongement de l'université, les professeurs étant en majorité les mêmes que ceux du cursus de la faculté d'architecture. À mon avis, pour les jeunes architectes italiens qui restent dans la même ville pour faire leur spécialisation, c'est moins intéressant. Le Centre créé par Raymond Lemaire en 1975 propose un type d'enseignement basé sur l'idée de "la pluridisciplinarité" et de "l'internationalité". Les élèves du centre peuvent être architectes, ingénieurs, historiens de l'art ou archéologues, l'idée étant non pas que les historiens deviennent des architectes ou vice-versa, mais que, dès le départ, ces différentes disciplines travaillent ensemble. Raymond Lemaire, qui a inspiré la Charte de Venise et l'a rédigée avec Pietro Gazzola et d'autres membres du comité international, a su anticiper la politique culturelle en faveur du patrimoine monumental. En créant le Centre de Louvain, il a voulu établir les bases pour la création d'un profil professionnel post-universitaire qui puisse harmoniser les différentes compétences spécifiques, en particulier celles de l'architecte, de l'historien et de l'ingénieur engagés dans le projet de restauration. La validité de ce choix est amplement démontrée par le fait que, 25 ans après la création du Centre de Louvain, ce type de centre post-universitaire se soit multiplié dans beaucoup de pays à travers le monde. J'ai donc été très honoré et touché quand Raymond Lemaire m'a demandé de prendre sa place comme nouveau directeur. Mais, c'est une grande responsabilité. C'est pourquoi, j'ai décidé, pour conserver l'esprit de son fondateur, de créer un comité scientifique international pour vérifier, dans un processus continu, la correspondance avec l'esprit de Raymond Lemaire. Je souhaite personnellement conserver la spécificité du Centre. De plus, aujourd'hui, les individualités s'estompent de plus en plus pour faire place à des réseaux...

**ND** Le Centre des Hautes Études de Chaillot à Paris traverse aussi une période de nouvelle définition de son identité. Ne pourrait-on pas mettre en relation différentes écoles de spécialisation qui sont bien souvent isolées?

**AB** J'ai imaginé la création de relations triangulaires entre le Centre de Louvain, Chaillot et l'ICCROM. Ces trois centres seraient reliés entre eux, par un programme commun de recherche, de pédagogie... Cette idée est d'autant plus importante qu'aujourd'hui, pour obtenir des fonds (recherche, bourses d'études), il faut faire partie d'un réseau européen.

**ND** Comment peut-on définir l'expérience acquise par les participants au Centre de Louvain?

#### PONT DE MOSTAR, ex Yougoslavie.

- 04 Carte postale du pont de Mostar, construit au XVI<sup>e</sup> siècle, avant sa destruction.
- 05 Le pont après le bombardement de 1993. La passerelle "provisoire", qui permet aujourd'hui de relier les deux côtés de la ville.
- 06 Projet pour la reconstruction du pont de Mostar. Ce projet matérialise à la fois la mémoire de l'ancien pont de pierre, la fracture de la guerre et la passerelle piétonne, symbole des nouveaux liens entre les deux rives de la ville.  
(Image de synthèse: bureau CPL di Piero Carcerano).

**AB** Je pense que l'échange avec les différentes disciplines est un point important: les diplômés du Centre sont architectes avec une plus-value, ingénieurs avec une plus-value, archéologues avec une plus-value. Les meilleurs auront aussi appris quelque chose de ces trois disciplines afin de mieux communiquer dans le travail.

**ND** Pouvez-vous nous parler de ce qui vous a marqué dans l'œuvre et dans la personnalité de Raymond Lemaire?

**AB** Avant de rencontrer Raymond Lemaire, j'ai été très impressionné par la petite chapelle qu'il a restaurée dans le campus de Louvain, près du château d'Arenberg. Pour moi, c'est peut-être une des choses les plus importantes de Raymond Lemaire. C'est non seulement une restauration qui conserve l'intégrité matérielle de cet édifice, qui était en ruine, mais c'est également une véritable ré-appropriation: l'édifice est de nouveau consacré comme chapelle du campus. Ce qui a servi à rétablir la fonction, ce sont des additions compatibles de grande qualité. J'ai connu ensuite Raymond Lemaire à l'UNESCO au cours de réunions préparatoires ou de missions. Je dois dire que tant qu'il était là, j'ai toujours été rassuré. Il avait toujours une vision équilibrée des problèmes entre l'architecture, la technique et les aspects humains. Il avait une vision proche de la mienne sur la manière de travailler.

## “Au-delà de la restauration”: un laboratoire international d'architecture sous le ciel de Turin.

**ND** Lors de vos premières missions en Afghanistan, la rencontre avec le minaret de Jam en 1960 a eu une influence sur le reste de votre carrière d'architecte.

**AB** Oui, le minaret de Jam c'est un peu la pointe d'un iceberg qui est l'ensemble des choses que j'ai pu voir en Afghanistan. Au départ, j'ai commencé l'inventaire du patrimoine monumental du pays. Ce travail d'observation n'est pas "neutre": le fait de reconnaître les éléments, de les photographier, de les relever, c'est déjà une "prise de possession de l'objet". On se sent responsable, un peu comme le conservateur du musée vis-à-vis de sa collection. Il y a une forme de plaisir de découvrir, de se documenter... Après, on dépasse ces premiers sentiments. L'interprète qui m'accompagnait ne savait pas où était le minaret de Jam. Nous l'avons découvert au milieu des montagnes, dans une vallée où devait exister l'antique capitale de l'empire Ghoride (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles). Le minaret était le seul survivant des destructions opérées par les troupes de Gengis Khan, intact, (intoccato) et retrouvé comme le *day after*, après 800 ans d'oubli, sorte de pétrification d'une authenticité primaire. Ce moment de la découverte fut très fort; c'est peut-être cela qui m'a fait ensuite comprendre ce qu'il y a d'important dans la présence, aujourd'hui, de ces résurgences du passé, d'autant plus émouvantes qu'elles n'ont pas été touchées par les restaurations... Toutes les questions sont venues ensuite. Que faire de ce chef d'œuvre d'architecture et d'ingénierie médiévale perdu au milieu de montagnes inaccessibles? Le minaret avait déjà démontré qu'il avait été très bien bâti, mais sa base était rongée par les eaux de la rivière. Comment le sauver des eaux<sup>6</sup>, comment le projeter dans l'avenir? Jam représente un peu le maximum de l'émotion mais aussi de la difficulté d'intervention.

**ND** Votre œuvre couvre une aire géographique qui s'étend de l'Afghanistan à l'ensemble du bassin méditerranéen, avec le Piémont et Turin comme épicentres, elle concerne des interventions exemplaires sur des édifices de grandes qualités dont certains sont des épisodes majeurs de l'histoire de l'architecture. Comment expliquer que votre travail soit, jusqu'à la publication de "Oltre il restauro" ("au-delà de la restauration"), resté presque "confidentiel" en Italie?

**AB** La publication des projets dans les revues d'architecture fait souvent partie d'une stratégie universitaire. De plus, la durée de mes chantiers italiens (40 ans de travaux sur le *Castello di Rivoli* et presque autant sur le *Palazzo Madama*) est aussi une explication. Quand j'ai fait les premiers travaux sur le *Palazzo Carignano* (le dégagement de la toiture, du pavillon central) et sur le *Castello di Rivoli*, j'ai reçu des lettres de protestations et des critiques de la part des professeurs de la faculté d'architecture. Par la suite, des historiens comme Federico Zerri ou des écrivains comme Michel Butor ont écrit des textes positifs sur mon travail.

**ND** Comment voyez-vous la réalité de l'atelier d'architecture aujourd'hui? Peut-il encore être une *bottega*<sup>7</sup> qui produit des idées, des édifices, avec une dimension artisanale où l'on pense chaque projet, où l'on élabore chaque détail... Ou, sous la poussée de la globalisation, va-t-on inexorablement vers une forme de standardisation de la pratique, avec des grands bureaux pluridisciplinaires, où l'architecte n'est que le maillon d'une chaîne, celle de l'industrie de la construction?

**AB** Aujourd'hui, la dimension à la fois artisanale et intellectuelle de notre métier est menacée. Mais, je suis optimiste et pense que cela va changer. On le voit dans l'histoire: ce qui est juste revient finalement à la surface. J'ai été souvent sollicité par de grands bureaux d'ingénieurs, en tant qu'architecte, pour apporter une contribution spécifique à notre métier, avec les qualités que vous avez évoquées. La figure de l'architecte reste donc fondamentale. Dans mon enseignement, j'insiste sur l'interdisciplinarité. Le recours à différentes disciplines, en particulier dans la restauration, est nécessaire; il faut être capable de

dialoguer avec l'ingénieur de structure, l'historien, le chimiste, le spécialiste des pierres... pour faire le diagnostic et les études préalables.

**ND** Ce que les Allemands nomment efficacement la *Bauforschung*<sup>8</sup>?

**AB** Oui, c'est une forme d'archéologie du bâti au sens large. Cette recherche préliminaire est une base pour la préparation du projet de restauration et non un but en soi. Il ne faut pas perdre de vue que l'objet de notre recherche, c'est l'architecture, qui reflète un monde spirituel et vivant.

**ND** Les projets de restauration impliquent la plupart du temps des maîtres d'ouvrage publics; aujourd'hui, l'accès à la commande publique se fait par les concours, en Italie également.

**AB** Ce sujet est vaste et complexe. Je suis souvent sollicité comme membre de jury de concours. Dans la première phase de sélection, quand il y a 80 ou 100 architectes qui se présentent, les jeunes architectes sont face aux grandes stars de l'architecture. Pour des jeunes n'ayant pas ou peu de réalisation à leur actif, il est presque impossible d'être sélectionné parmi les 4 ou 5 architectes qui, effectivement, peuvent participer à la phase finale du concours (phase avec remboursement des frais). Les chances ne sont donc pas équilibrées. Il n'est pas facile de trouver des solutions à ce système. Toutefois, il y a des choses qui ne marchent pas. Peut-être faudrait-il faire des catégories de projets: les grands projets pour les grandes agences, des moyens et des petits...

**ND** Oui, encore qu'un jeune architecte pourrait avoir le meilleur projet, même quand il s'agit d'un grand projet.

**AB** Oui, mais pour les jeunes, la situation reste très problématique. S'il y avait une loi qui stipule que les concours d'architecture sont limités au choix de l'architecte, on pourrait alors faire appel à de jeunes architectes talentueux. Ensuite, rien n'empêcherait un maître de l'ouvrage, qui souhaite avant tout être rassuré sur la bonne réalisation de l'ouvrage, de seconder ces architectes avec les meilleurs bureaux d'études pour garantir la bonne fin de l'ouvrage et couvrir ainsi les éventuelles faiblesses dues au manque d'expérience. Sur le long terme, on pourrait ainsi, à travers ces expériences, préparer une nouvelle génération de grands architectes.

**ND** Il y a, à mon avis, un rapport entre votre attention vis-à-vis de l'archéologie, votre respect de la matière comme support de mémoire et votre propre archéologie personnelle. Je pense notamment au soin avec lequel vous conservez les strates de mémoire de votre travail: l'archivage de votre atelier, les boîtes que vous fabriquez sur mesure pour conserver notes, photos, croquis; les pierres qui marquent vos étapes... Je pense que c'est une merveilleuse machine de mémoire et donc de création.

**AB** J'ai récemment retrouvé ma thèse faite au *Politecnico* de Turin sous la direction de Carlo Mollino, avec des dessins, des photos. Quelquefois, je replonge dans ces boîtes et je retrouve mes dessins comme si je les avais faits avant-hier.

**ND** Les souvenirs, les jeux de l'enfance sont aussi importants, comme des terrains fertiles.

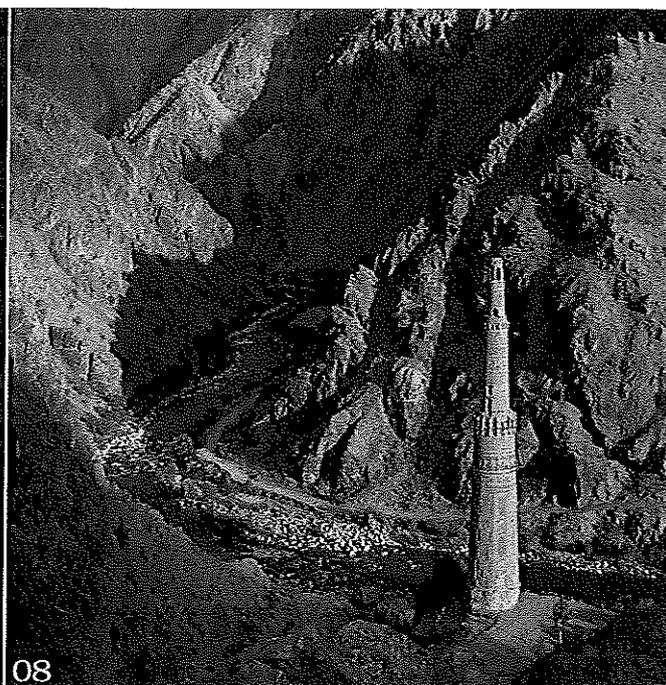
**AB** Oui, les idées de projets sont parfois enfouies dans les jeux de l'enfance; c'est une continuité qu'il est bon de préserver et d'enrichir. Quand on est enfant, on n'a pas le sens des proportions, mais on peut imaginer des choses, des espaces, on imagine pouvoir rentrer dans une capsule de bouteille par exemple. Il y a des thèmes qui reviennent dans mon travail bien qu'ils ne soient pas toujours le résultat d'une réflexion: la fenêtre de Maa, l'observatoire de Rivoli, la porte de Tarragone ont quelque chose en commun, mais, le mécanisme du projet n'est pas nécessairement une suite logique du raisonnement. Parfois et après coup, je vérifie les liaisons entre différents projets.

**ND** On perçoit beaucoup de liens entre vos projets; il y a toujours un regard très incisif (sur l'histoire), "stroboscopique" comme vous aimez à le définir.

**AB** Pour moi c'est immédiat. Ce sont des points de vue, mais des points de



07



08

vue ambitieux, car en étant architecte, on les impose en les construisant. Il n'y a pas que des interventions ponctuelles comme au musée de Maa. Là, il n'y avait aucun objet à conserver, mais plutôt une mémoire. J'ai voulu attirer l'attention du visiteur sur la dimension intangible du lieu: les premiers colons grecs, la guerre de Troie...

**ND** Vous faites justement la distinction entre deux "catégories" d'édifices: ceux qui ont perdu leur fonction comme les sites archéologiques, et ceux (sans distinction d'époque) qui ont encore une fonction "utile à la société" ou qui sont susceptibles d'en retrouver une. Dans le premier cas, l'intervention sur la matière même de l'objet relève de la conservation pure; dans le second cas, l'intervention de l'architecte peut aller "au-delà de la restauration" (*Oltre il restauro*). Au début du siècle, l'historien belge Louis Cloquet parlait de "monuments morts et de monuments vivants". Cette grande division de l'héritage bâti en deux catégories est utile à la compréhension des différents types d'interventions. Pourtant, certains sites archéologiques ont toujours une fonction, comme les théâtres antiques utilisés comme lieux de spectacle. On voit donc une grande diversité de cas. Par rapport à cette *casistica*<sup>9</sup>, pouvez-vous me parler de votre méthode de travail?

**AB** Plus que de méthode, je pense à des vérifications préliminaires sur l'opportunité de faire tel ou tel type de projet. La nouvelle fonction de l'édifice doit être justifiée et justifiable. À partir d'un jugement critique préliminaire, l'architecte évalue la possibilité de faire des additions compatibles et quelquefois des soustractions, car démolir signifie aussi restaurer. L'addition doit être compatible avec le caractère soit d'un site, soit, d'un bâtiment, soit d'un ensemble urbain. Entre alors en jeu une connaissance approfondie de l'édifice, à travers tous les documents d'archives, l'iconographie, le relevé, les fouilles archéologiques, l'analyse architecturale... L'ensemble de ces connaissances doit donner à l'architecte la capacité de créer ces additions compatibles, si elles sont justifiées et fonctionnelles. En présence d'édifices remarquables, le projet, la mise en œuvre doivent être de grande qualité; l'erreur est difficilement "absorbée". Il y a aussi l'incidence de certaines installations techniques comme l'éclairage, le traitement de l'air, les systèmes de protection contre l'incendie, qui peuvent être incompatibles avec certains types d'édifices.

**ND** Vous accordez beaucoup d'importance à la conservation de la mémoire inscrite dans les différentes stratifications d'un lieu, et donc dans la matière même. L'objet de la restauration porte-t-il sur l'image ou sur la matière?

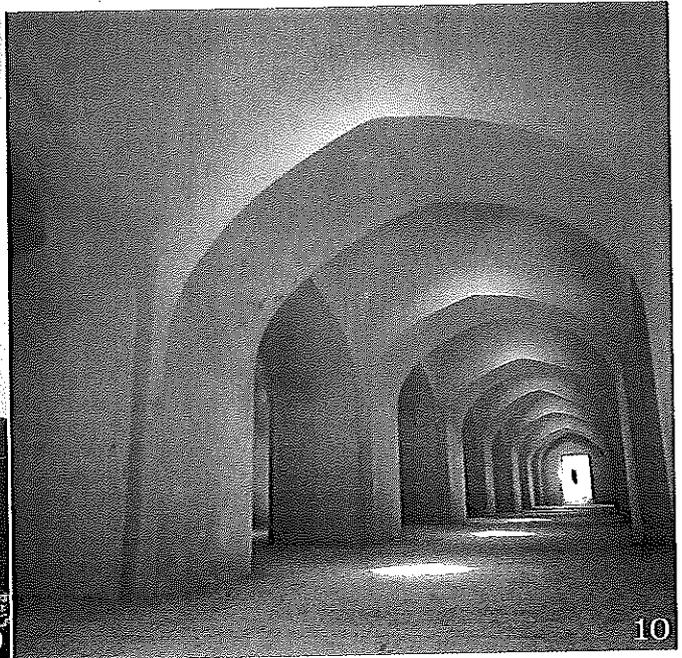
**07** LE MINARET DE JAM, Afghanistan. Une structure élancée de 70 mètres de haut  
**08** en briques, construite entre 1163 et 1202 dans la région montagneuse du centre de l'Afghanistan. Le minaret de Jam est le seul monument qui a survécu à la destruction de Gengis Khan.

**AB** Matière et image sont liées. C'est un des concepts essentiels expliqué par Cesare Brandi<sup>10</sup>. Pour les toitures et les couvertures par exemple, on est souvent obligé de changer la matière. À Rivoli, nous avons examiné et projeté différentes solutions techniques: en béton armé, en béton précontraint, en charpente traditionnelle en bois (avec des troncs d'arbres à peine équarris), en structure tridimensionnelle d'acier. Finalement, nous avons repris la même matière, le bois, mais avec une technique du XX<sup>e</sup> siècle: le bois lamellé collé. Le choix du bois était aussi lié, non à une motivation romantique, ou philologique<sup>11</sup>, mais à des raisons techniques: finesse des profils, résistance au feu, meilleure adaptation aux maçonneries irrégulières de brique,... à l'espace des combles et à une couverture en tuiles canal.

**ND** Par contre, vous avez conservé la charpente en béton armé qui avait été construite par les militaires et vous l'avez simplement repeinte en rouge pour lui donner une nouvelle image.

**AB** Oui, de plus cette charpente reprend exactement les formes de l'ancienne charpente en bois, c'est comme la pétrification d'une ossature en bois. Je voudrais aussi citer le pont de Mostar détruit par les bombes en 1993. Au-delà des problèmes politiques qui conditionnent la vraie volonté de reconstruire le pont, l'hypothèse généralement admise pour sa reconstruction est celle du "*come era, dov'era*" (comme il était, là où il était). J'ai proposé un projet différent, dans lequel j'ai souhaité à la fois conserver le souvenir de la violence de la destruction, conserver le souvenir de l'actuelle passerelle (lien fragile mais fondamental entre les deux rives) et évoquer l'ancien pont par une nouvelle structure conçue avec optimisme en regardant vers l'avenir.

**ND** Votre projet évoque, à la manière d'un fantôme, le profil de l'ancien pont de pierre bâti à l'époque de Soliman le Magnifique. Vous avez clairement montré par vos nombreux écrits et réalisations qu'il y a dans votre travail, une distance par rapport à l'acception classique du terme "restauration" (au moins dans sa définition du XIX<sup>e</sup> siècle), et plus encore par rapport à ses multiples dérivés en "re" comme réutilisation, réhabilitation, récupération, restructuration, etc. Vous avez illustré cette pensée par des œuvres qui sont



à mon sens des "restaurations critiques", dans d'autres cas des "restaurations comme appropriation", comme maîtrise du changement. Cette activité complexe est efficacement synthétisée par Sergio Polano dans l'expression "projeter l'existant".

**AB** En effet, je préfère cette définition de "projeter l'existant". Une partie de notre activité peut être définie effectivement comme une restauration, en particulier une "restauration critique et créative". La terminologie complexe qui caractérise notre domaine est le fruit de mises au point progressives à travers l'histoire. Les architectes cherchent à nuancer les règles et les normes que certains voudraient absolues. C'est le signe que, d'un côté, des incertitudes subsistent sur le jugement de celui qui est responsable de la protection et de la mise en valeur des édifices anciens et, de l'autre, subsiste le désir du respect pour l'objet du projet; là où l'expression "restauration conservatrice" (*restauro conservativo*) est révélatrice de contradictions. C'est ici que la notion d'authenticité peut nous aider: authenticités successives, superposées, juxtaposées, co-présentes avec la même dignité. Les restaurateurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et d'une partie du XX<sup>e</sup> siècle ont souvent ignoré ces stratifications, non considérées et effacées, à la recherche d'une illusoire authenticité primaire. Au-delà des pertes irréparables provoquées par cette pratique, celle-ci a pris une forme plus dangereuse encore, empreinte de culpabilité, laquelle est partagée par les institutions de tutelle et par les architectes; comme une sorte d'expiation qui conduit à refuser toute forme de changement et à poser un regard "non critique" sur les différentes "authenticités". Pourtant, aujourd'hui comme hier et comme demain, l'architecte devra toujours opérer; c'est-à-dire proposer et non uniquement conserver. Ces questions ont été codifiées avec finesse dans les Chartes de la restauration, fruits de la culture occidentale, en particulier italienne. Elles ne peuvent être une valeur universelle et absolue. Ces Chartes accordent une grande attention à la matière; une certaine forme de fétichisme n'est pas absente de cette vision. Dans certains pays orientaux, ce n'est pas la même chose, on connaît l'exemple du Japon, où certains temples sont régulièrement reconstruits avec de nouveaux matériaux, mais en conservant les formes, les techniques constructives, l'esprit...

**ND** L'authenticité se manifeste alors plus dans la continuité d'une forme en un lieu, dans la transmission d'un savoir.

**AB** Cependant, il s'agit toujours d'une évaluation critique. Il faut comparer ce qui est comparable. Si des sculptures, considérées comme des œuvres d'art, de la façade d'une cathédrale gothique du XIII<sup>e</sup> siècle sont détruites, c'est une perte

irréversible. Si on doit changer quelques briques de la façade d'un palais baroque, on peut le faire sans perdre l'authenticité, ni l'esprit. C'est toujours le jugement critique qui permet d'évaluer chaque cas. À cet égard, le chantier de la citadelle de Hérat en Afghanistan était, pour moi, une des expériences formatrices. Des voûtes s'étaient écroulées; les ouvriers ont reconstruit ces voûtes avec la même forme, les mêmes outils et la même technique qu'à l'origine. C'est une vraie reconstruction à l'identique qui aurait pu être considérée comme un faux en Europe. Mais en Afghanistan, c'est la seule façon de construire. Si là, on avait appliqué à la lettre les théories de la restauration européenne, il aurait fallu reconstruire les voûtes différemment, or en Afghanistan, à ce moment-là, c'eût été impossible. La restauration, c'est un projet, un dosage continu.

**ND** Avec ces exemples, vous évoquez la notion d'authenticité qui peut avoir différents degrés, et des conséquences différentes selon le lieu où l'on opère. Le projet de Nîmes (Fort Vauban) fait appel à la conservation-démolition-transformation, sorte de métaphore de l'histoire des villes.

**AB** C'est, en effet, le concept de la permanence du lieu et de la réutilisation. L'homme a toujours réutilisé les bâtiments qui ont résisté au cours de l'histoire. Les arènes romaines d'Arles ou de Nîmes, utilisées au moyen âge, sont exemplaires, même si les utilisations étaient brutales, et tenaient peu compte de l'authenticité initiale. Les superpositions ont introduit d'autres strates, tout aussi authentiques, comme au théâtre de Marcello à Rome. Les arènes d'Arles, aujourd'hui, sans les apports de l'époque médiévale, sont un peu désincarnées. J'ai utilisé cet exemple lors du concours de Nîmes pour montrer mon intention de bâtir dans le préexistant. La *Manica Lunga* de Rivoli est un autre cas très remarquable de la galerie de peinture d'un prince, une des premières en Europe sous cette forme, qui, après plus de 300 ans, est redevenue un lieu d'exposition d'œuvres d'art: un musée aujourd'hui démocratique. La typologie en longueur s'est donc montrée très appropriée et pérenne.

**ND** En France, il y a, grâce à une transmission des métiers de la construction (le Compagnonnage, entre autres) une continuité des métiers traditionnels du bâtiment. En Belgique, il y a un renouveau des formations des "artisans du patrimoine". Quelle est la situation en Italie entre artisanat et industrie?

**AB** Ce serait intéressant d'avoir des statistiques fiables pour chaque pays. En effet, il est fondamental de maintenir ce savoir des métiers traditionnels du bâtiment. Mais, il faut laisser à l'architecte le soin de guider les artisans: ce n'est pas parce qu'on a un ferronnier capable de faire une grille comme au XII<sup>e</sup> siècle, qu'il faut nécessairement que l'architecte dessine cette grille. Il faut



HÉRAT, Afghanistan.

- 09 Détail de la tour de la citadelle après restauration, montrant les matériaux locaux et leur mise en œuvre traditionnelle tout en distinguant la reconstruction des fragments manquants.
- 10 La citadelle: les salles voûtées, après restauration.
- 11 La citadelle pendant les travaux restauration des voûtes avec la technique traditionnelle.

garder un regard critique, sinon on peut facilement tomber dans une restauration stylistique, cautionner un travail de faussaire... Le Compagnonnage d'aujourd'hui en Europe n'est pas comparable au travail des ouvriers d'Afghanistan, qui travaillent avec les mêmes outils qu'au moyen âge. Les compagnons utilisent des instruments d'aujourd'hui, ils communiquent leur savoir avec des téléphones portables!

**ND** Dans la mise en œuvre de vos projets, comment s'orientent vos choix entre artisanat et industrie?

**AB** Il y a toujours des cas différents, selon qu'on doit travailler sur un bâtiment préindustriel ou sur un édifice du début du XX<sup>e</sup> siècle. J'ai travaillé à la restauration de la citadelle de Hérat en Afghanistan avec 250 ouvriers, sans aucun moyen moderne de production. C'était un chantier "médiéval". Nous avons obtenu de bons résultats, une exécution de qualité. En Europe, j'ai travaillé avec des entreprises de haute technologie, en obtenant aussi des résultats de grande qualité constructive. Chaque projet, chaque lieu a ses caractéristiques. Il est plus difficile de faire des changements dans le cas d'une œuvre du Mouvement Moderne; comment remplacer un garde-corps métallique de forme pure, essentielle, conçu par Le Corbusier, sous prétexte qu'il n'est pas aux normes actuelles, sans dénaturer son architecture? Il serait préférable de mettre une pancarte disant "attention, le garde-corps ne correspond pas aux normes de sécurité".

**ND** Vous avez travaillé sur des grands projets en France, parfois en collaboration avec des Architectes en Chef des Monuments Historiques (ACMH). Comment voyez-vous le profil professionnel de l'architecte dont la mission principale serait de "projeter l'existant"?

**AB** Pour moi, l'architecte qui sort de l'université devrait être professionnellement capable, soit de bâtir ex-novo, soit de bâtir sur le bâti. La restauration devrait faire partie du bagage culturel de l'architecte. Il est évidemment juste

qu'une commission d'experts puisse contrôler le projet de cet architecte. En Italie, les *Sovrintendenze* qui dépendent directement du Ministère des Biens Culturels assument ce rôle de contrôle des projets de restauration. Dans la majorité des cas, les interventions sur le bâti ancien présentent des problèmes d'archéologie, d'architecture et spécifiques aux biens mobiliers. Chaque *Sovrintendenza*, compétente dans son domaine, exprime un jugement particulier basé sur ses propres critères d'évaluation. Il est peu fréquent (même rare) que ces différents jugements concordent; c'est donc dans ces situations que la culture de la protection pénalise la culture du projet. En France, les ACMH, missionnés par le Ministère de la Culture pour les projets de restauration des édifices classés, ont des compétences supplémentaires indéfinissables et essentielles dans beaucoup de cas de projets difficiles. Il faudrait peut-être arriver à une synthèse des deux systèmes. L'activité définie comme "projeter l'existant" ou comme "restauration critique", représente désormais une part importante de la construction en Europe. Cette activité, qui touche au support de la mémoire et de la création, devrait être confiée à des architectes qui ont les connaissances techniques, la sensibilité et la culture nécessaires pour cela, qu'ils soient diplômés de Chaillot, de Rome, de Louvain, ou d'autres écoles équivalentes en Europe. En outre, ces architectes devraient être présents dans les jurys des concours d'architecture. C'est, je pense, la voie à suivre pour obtenir des architectes capables non seulement de "projeter l'existant", mais aussi de contrôler et de conduire toutes les phases de la réalisation. Je ne crois pas vraiment aux règles qui voudraient dicter comment exécuter un projet de restauration. Je crois plutôt fortement aux règles de l'art du bien construire et pour exorciser le "fantôme" de la restauration.

<sup>1</sup> Architecte diplômée de la Faculté d'Architecture de l'Université Federico II à Naples et docteur en histoire de l'architecture et de l'urbanisme, Politecnico di Torino Thèse "l'Hospice de la Charité à Turin: stratégies et conflits dans un chantier de la fin du XX<sup>e</sup> siècle", bâtiment restauré par Andrea Bruno à partir de 1983. <sup>2</sup> Architecte diplômé de l'Institut Supérieur d'Architecture Saint-Luc Liège et de l'École de Spécialisation en Restauration des Monuments, Université "la Sapienza", Rome. Collaborateur à l'agence d'Andrea Bruno, Turin, en 1992-1993. Co-auteur avec Pascal Prunet de l'ouvrage *Architecture et restauration Sens et évolution d'une recherche*, édité par Les Éditions de la Passion, Paris, 2000. <sup>3</sup> In *Oltre il restauro, Restauration and beyond*, édité par Mario Mastropietro, Edizione Lybra Immagine, 1996, Milano. <sup>4</sup> Les premières missions de A. Bruno à partir de 1960, se sont déroulées en collaboration avec l'ISMEO (*Istituto Studi per il Medio ed Estremo Oriente*) dirigé à l'époque par le Professeur G. Tucci. <sup>5</sup> La *Sovrintendenza ai beni architettonici, archeologici, artistici ed archivistici* (SBAAA) est un peu l'équivalent en Italie de l'Administration

du Patrimoine et de la Commission des Monuments, Sites et Fouilles en Belgique. <sup>6</sup> J'ai pu commencer les premiers travaux pour sa sauvegarde (dans des conditions de travail très difficiles). La première chose a été de construire un pont, ensuite d'effectuer le relevé architectural, les analyses et sondages pour la connaissance physique, mécanique, et historique. Des travaux d'urgence ont été exécutés pour protéger la base du minaret, préalablement à une intervention sur les fondations et sur le minaret les travaux ont été interrompus par la guerre. Voir: *Oltre il restauro, architettura tra conservazione e riuso, progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, dirigé par M. Mastropietro, Lybra Immagine, Milan, 1996, pp. 22-25. <sup>7</sup> Bottega: atelier dans le sens artisanal. <sup>8</sup> État de la Bauforschung en Wallonie, par Luc-François Génicot, 1996, actes du colloque de Louvain. <sup>9</sup> *Casistica: étude des cas*. <sup>10</sup> Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Rome, 1963; Einaudi, Torino, 1977. <sup>11</sup> En référence à la "restauration philologique", tendance scientifique et rigoureuse de la restauration développée en Italie jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

## RESTAURATION ET AMENAGEMENT DU CASTELLO DI RIVOLI

### Un balcon et une promenade comme points de vue sur l'histoire

Le *Castello di Rivoli* et sa *Manica Lunga* imposent leurs masses inachevées sur une éminence liée à la ville de Turin par un axe, selon un grand projet de contrôle du territoire et d'implantation de résidences princières autour de l'ancienne capitale. L'ensemble abrite aujourd'hui le premier musée d'art contemporain en Italie, qui, depuis 1984, a acquis une importance internationale. Résultat bénéfique de quarante ans de travaux, le succès du long processus d'intervention sur le *Castello di Rivoli* et sur la *Manica Lunga* est dû à l'infatigable enthousiasme de l'architecte, à la volonté politique de la Région Piémont de poursuivre l'entreprise, aux financements des particuliers, mais surtout au choix judicieux de la nouvelle fonction. Si, en effet, pour une intervention correcte de restauration, il est nécessaire de prévoir un programme fonctionnel, une opération, qui s'étend sur plusieurs années, ne peut être achevée sans une forte motivation, base même d'une reconversion bien adaptée. Il s'agit d'un courageux défi que Andrea Bruno a gagné, à partir de 1960, alors qu'il dénonce l'état d'abandon du château; longtemps occupé par les militaires.

Heureux aussi ont été les choix théoriques du projet de Bruno: conservation des valeurs authentiques de l'ancienne résidence de la famille de Savoie sans vouloir compléter ("restaurer") les parties inachevées ou abîmées et adaptation de l'édifice aux nouvelles exigences et fonction. Autrement dit, l'intervention tend à fixer le chantier de Filippo Juvarra au moment de son arrêt en 1734: à cette date, la résidence commencée en 1718 pour Vittorio Amedeo, n'était construite que partiellement. Elle aurait dû être achevée par la construction d'un volume symétrique à celui déjà construit. Les travaux préoyaient, en effet, un grand édifice à l'emplacement de la *Manica Lunga*: longue fabrique de 140 mètres de long et de 7 mètres de large qui abritait l'ancienne pinacothèque voulue par Carlo Emanuele I. Un manque d'argent et des changements politiques ont obligé à arrêter les travaux du château, et à conserver la *Manica Lunga*, qui a ainsi été sauvée.

Dans ce projet, Andrea Bruno affronte le thème d'un bâtiment qui n'a jamais été comme il aurait dû être. Il s'engage à entrer dans l'histoire du site, tout en cherchant à valoriser, plus qu'à fixer, le moment précis de l'arrêt des travaux. Élément essentiel du projet, le balcon, suspendu au mur de refend inachevé, constitue un véritable instrument d'optique qui se prolonge vers l'extérieur. Cette partie rajoutée n'est pas un jeu intellectuel, mais un élément capable d'offrir un point de vue privilégié sur l'ensemble du site, une fenêtre qui permet de voir le plan de l'atrium non réalisé, mais transcrit par Andrea Bruno en deux dimensions dans le pavement. Un autre élément important de la restauration du château est le complexe escalier/ascenseur, conçu comme un objet autonome, détaché des parois et suspendu par des câbles ancrés à une poutre supérieure.

Parallèlement, les artistes appelés à participer à l'intervention ont su comprendre l'esprit du lieu, répondre à son délabrement et à son inachèvement. Cette collaboration a donné la possibilité de montrer l'architecture au travers d'œuvres créées pour ce lieu et de réserver certains espaces à l'exposition d'œuvres existantes.

La dernière partie de l'intervention concerne la *Manica Lunga*, inaugurée en mars 1999. Un patient travail de fermeture et réouverture des fenêtres a été mené afin de restituer la composition d'origine des façades, selon les gravures du "Theatrum Sabaudie". Le projet de Bruno se limite à clarifier la structure, le but étant de restituer une clef de lecture de l'essentiel, à travers une opération d'élimination des parties ajoutées (sans valeur monumentale) ou qui devaient être changées. Il s'agit notamment des cloisons, des volumes ajoutés pendant les deux guerres, ainsi que de la couverture irrécupérable, des planchers et de la toiture.

L'espace intérieur de la galerie est donc simplifié: dans ce but, les liaisons verticales et tous les équipements sont réalisés à l'extérieur, le long de la façade nord. En acier et béton, avec des parois en verre, ces volumes sont détachés du corps principal comme des éléments autonomes et réversibles. L'expression est simple et fonctionnelle, dans une recherche d'efficacité constructive et une forme d'anti-design qui caractérise l'œuvre d'Andrea Bruno. Le système sophistiqué et raffiné de la nouvelle toiture est composé de fermes métalliques qui rythment la longueur de la galerie. La forme des charpentes résulte de leur fonction complexe, à la fois ossature et support des équipements techniques et des lanternes. La courbe détermine une voûte virtuelle. La toiture à deux versants est en cuivre. Les deux extrémités de la galerie sont limitées – ou tout simplement coupées – par de grandes fenêtres qui semblent vouloir prolonger sa longueur vers l'espace extérieur.

Le nouvel édifice abrite toutes les fonctions qui n'étaient pas contenues dans le château. Il est le siège des expositions temporaires, avec des ateliers didactiques, des ateliers pour la restauration des œuvres, une bibliothèque, un point de vente-librairie, des salles de réunions, des dépôts...

Sur le côté sud de la galerie, Andrea Bruno a conçu une nouvelle *manichetta*, un volume en longueur, construit sur un seul niveau, qui abrite le restaurant et les services annexes. La toiture de ce nouvel édifice est une terrasse couverte d'herbe qui forme une promenade. Une longue et confortable banquette en acier est orientée dans la direction de l'ancienne capitale du Royaume des Savoie: il s'agit d'une intervention où l'architecte propose au visiteur une manière de voir les traces de l'histoire du lieu.

#### LE CASTELLO DI RIVOLI ET LA MANICA LUNGA

LOCALISATION: Rivoli, Turin, Italie

OBJET: Restauration et aménagement  
en Centre National d'Art Contemporain

PROJET - RÉALISATION: 1961-1999

MAÎTRE DE L'OUVRAGE: Région Piémont et Ministère des Travaux Publics

AUTEUR DE PROJET: Andrea Bruno, architecte

COLLABORATEURS: L. Pia, architecte, V. Nascè, P.-L. Poma, ingénieurs

BUREAUX D'ÉTUDES: G. Vercelli, ingénieur



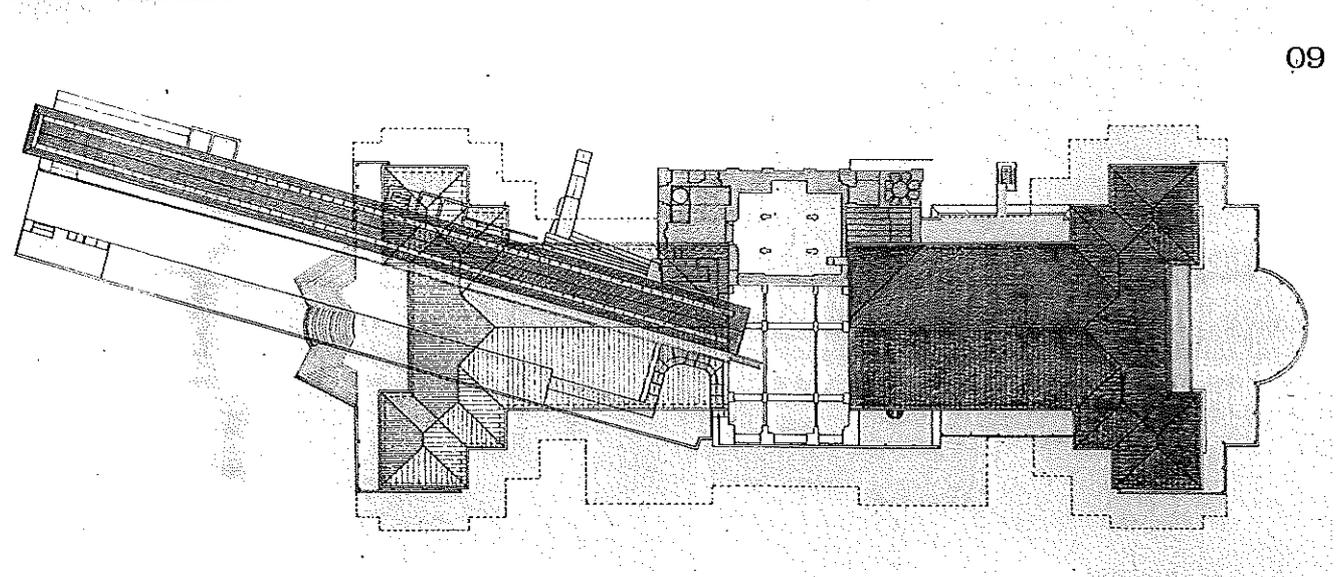
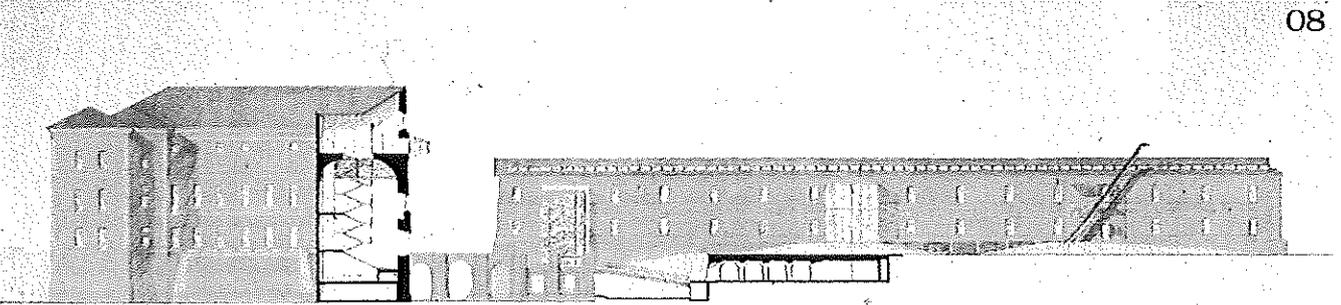
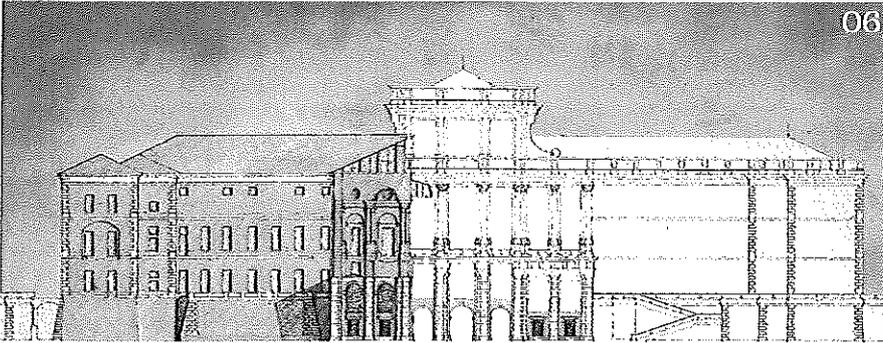
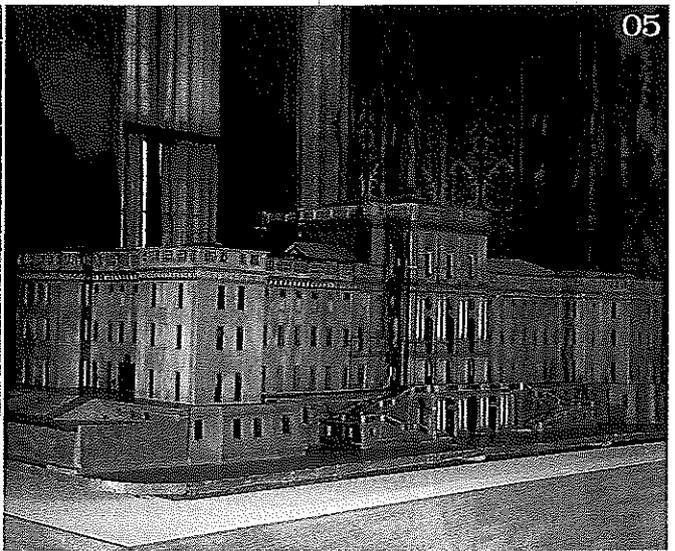
01



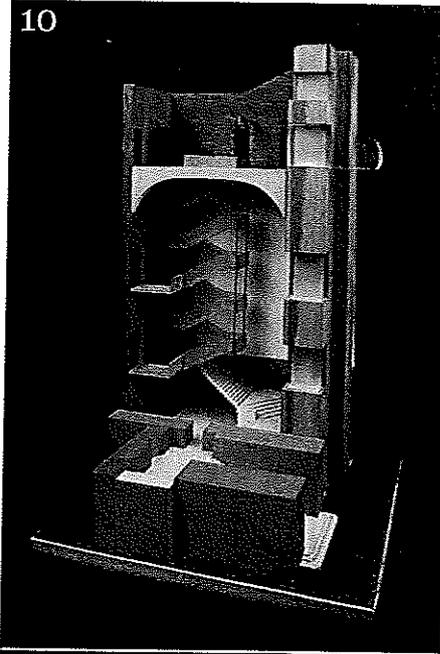
02



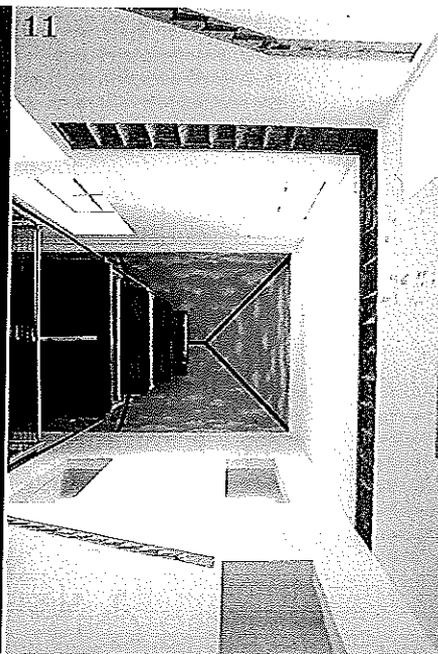
03



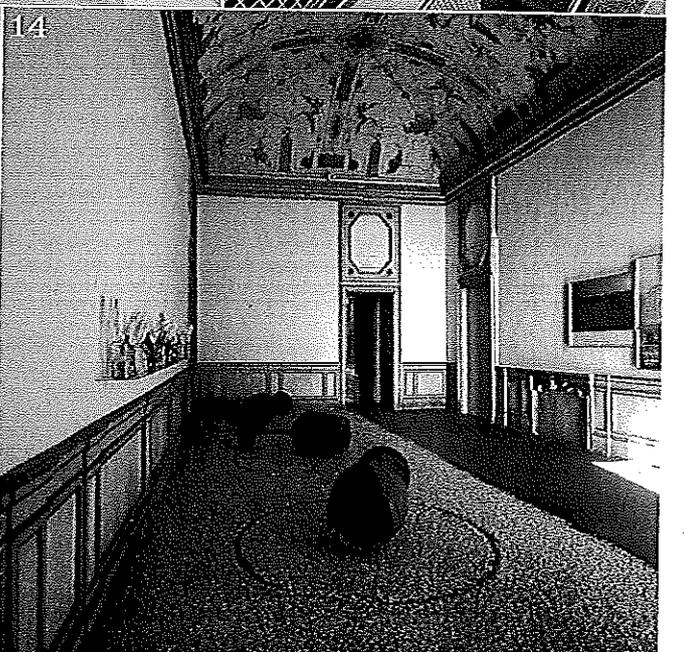
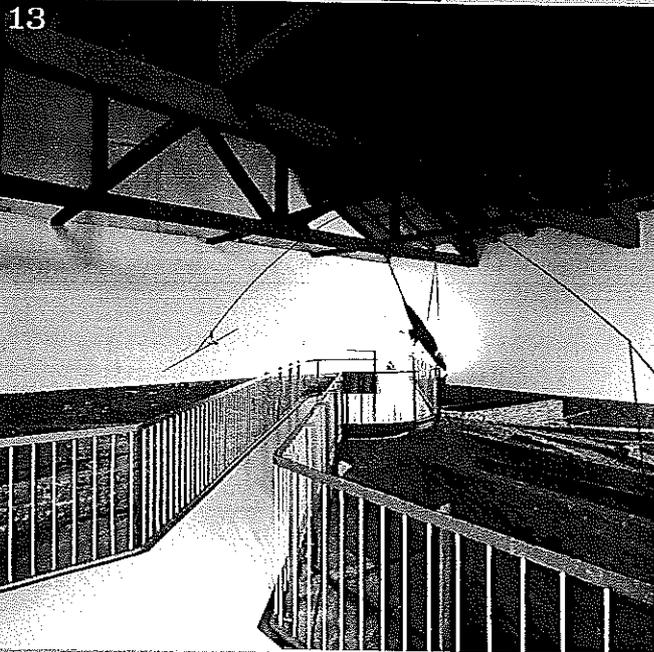
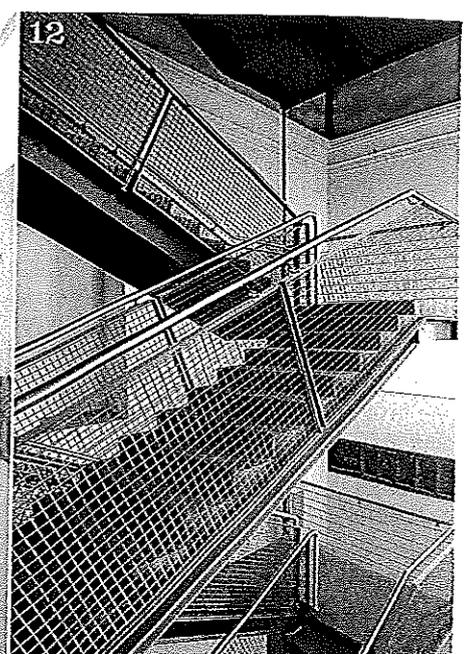
10



11



12



13

14

01 Vue d'ensemble depuis le sol de l'atrium.

02 Extrémité de la *Manica Lunga* vers l'atrium: Les maçonneries en arrachement, la mise en retrait de la nouvelle façade en béton armé, la transparence des parois en verre, et la charpente métallique apparente, ont permis de fixer l'image d'un bâtiment incomplet en chantier.

03 Mur de refend de l'atrium unifié avec le nouveau balcon.

04 Vue aérienne du château et de la *Manica Lunga*.

05 Maquette en bois de 1/17, œuvre de C.M. Ugliengo, selon le projet de Filippo Juvarra.

06 Elevation du château en couleur la partie achevée et en noir et blanc la partie inachevée.

07 Vue de l'intérieur de la *Manica Lunga* avant les travaux de démolition des anciennes cloisons et des planchers.

08 Coupe sur le nouvel escalier suspendu et façade de la *Manica Lunga* avec les nouvelles circulations verticales ajoutées.

09 Plan en couleur montrant l'ensemble de l'intervention.

En noir et blanc, le projet avec la partie du château qui aurait dû être construite par Filippo Juvarra à la place de la *Manica Lunga*.

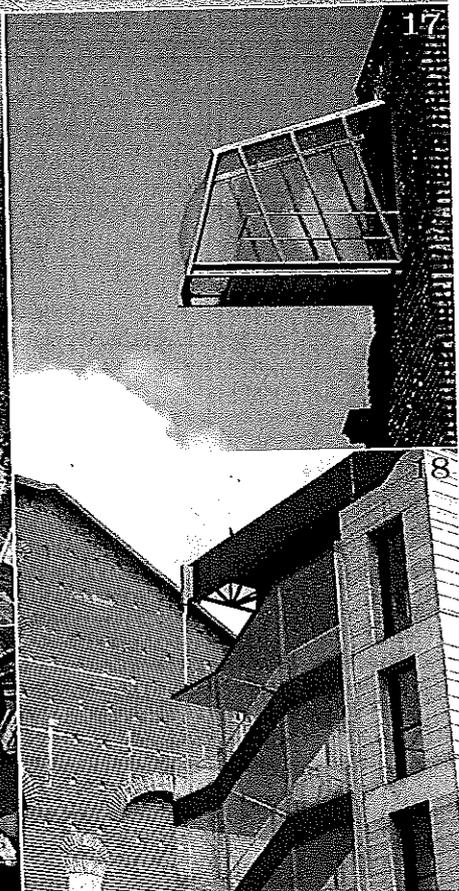
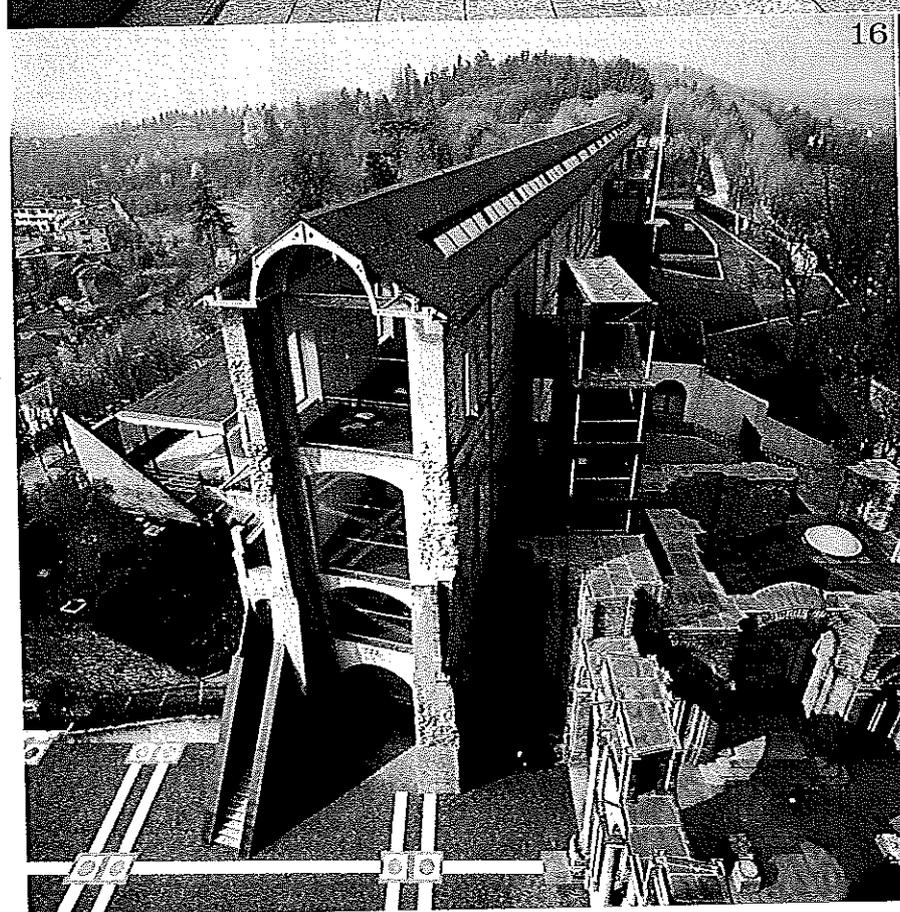
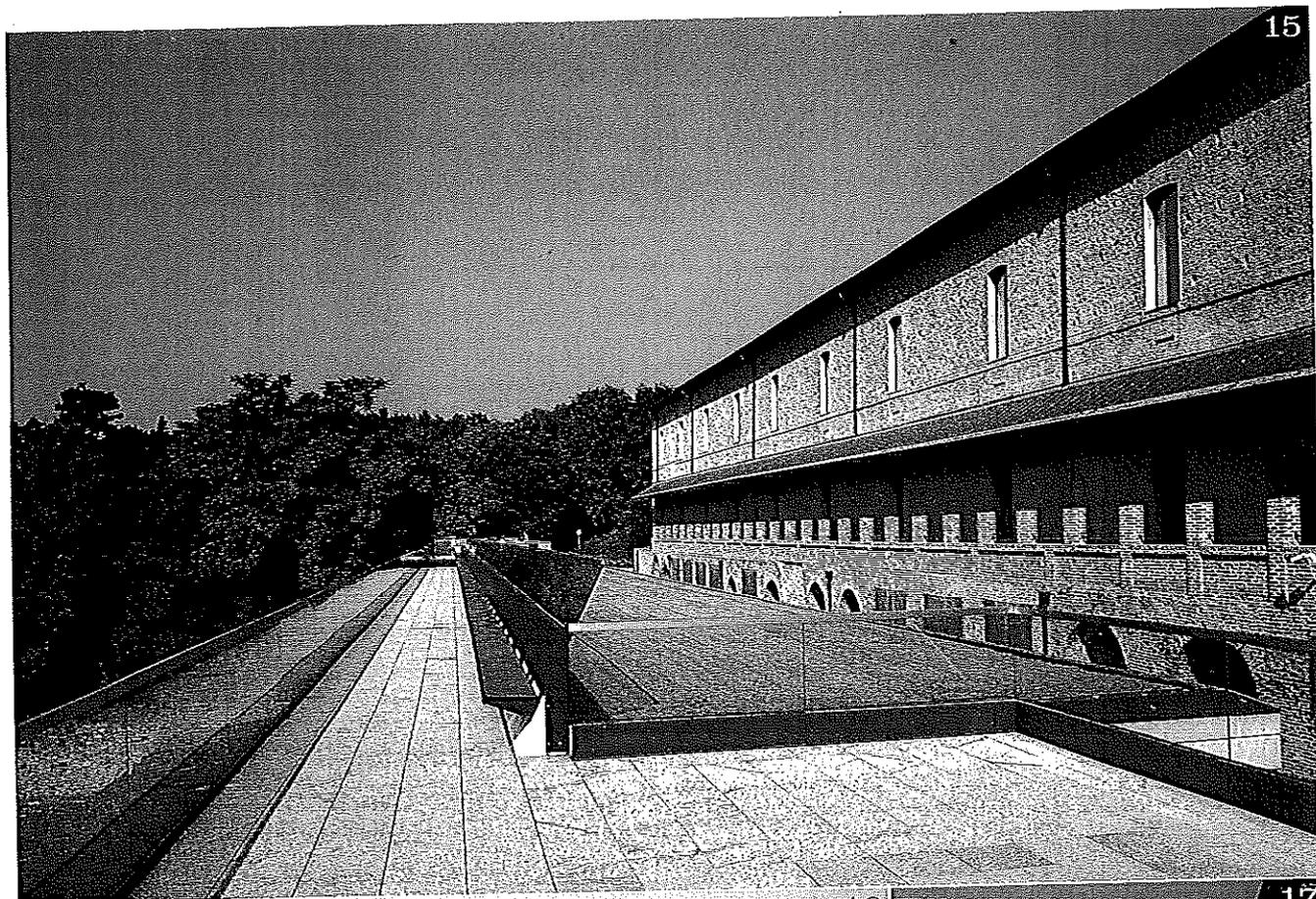
10 Maquette du nouvel escalier suspendu.

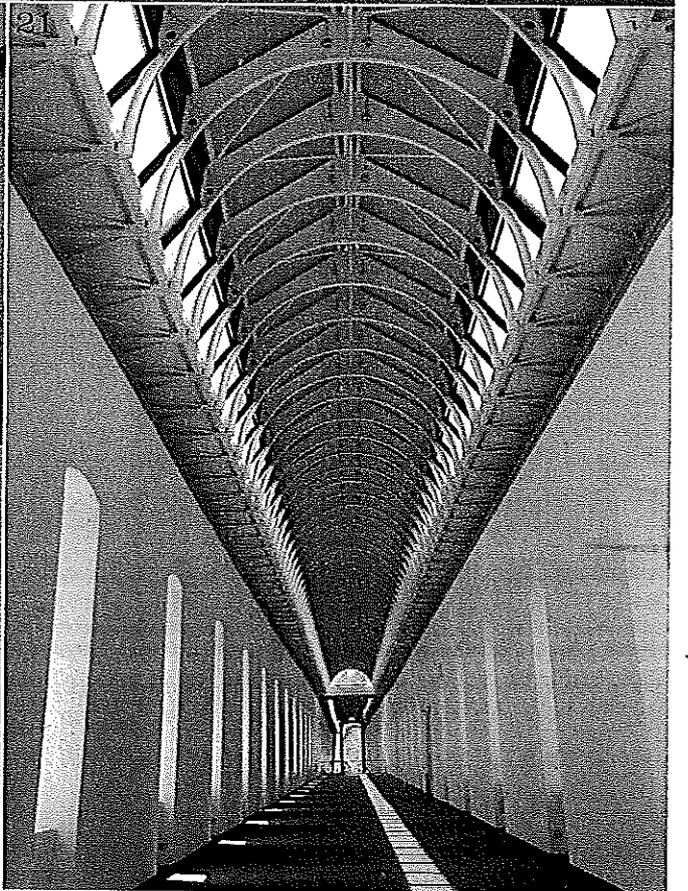
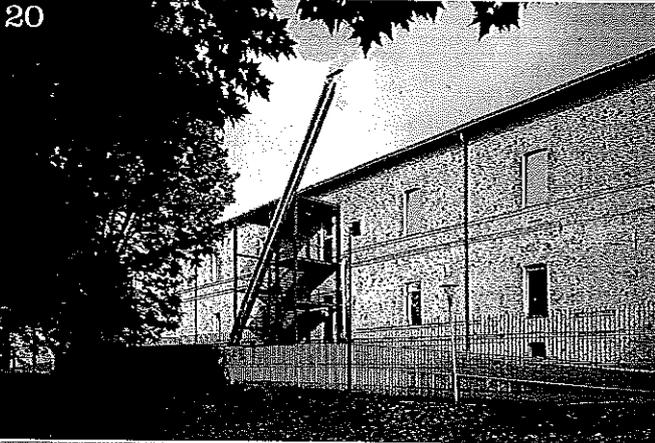
11 Vue intérieure: la voûte traversée par le volume du nouvel escalier.

12 Détail du nouvel escalier en acier et en béton.

13 Vue intérieure: la nouvelle passerelle posée sur l'extrados d'une voûte: La charpente en béton armé construite par les militaires a été conservée et repeinte en rouge.

14 Une salle du musée: exposition d'œuvres contemporaines.





- 15 - Façade sud de la *Manica Lunga*, après restauration. À gauche, la longue banquette en acier et en verre sur la terrasse de la *manichetta*. Photo: Serge Demailly.
- 16 - Vue du balcon: la *Manica Lunga*, l'atrium, les couvertures en cuivre des maçonneries inachevées. À gauche, la *manichetta* avec sa toiture-terrasse engazonnée.
- 17 - Le balcon mis en place: une "lunette" accrochée en porte-à-faux.
- 18 - Volume des ascenseurs et escaliers implantés à l'extérieur de la *Manica Lunga*.
- 19 - La *manichetta*: vue d'ensemble de la nouvelle construction qui abrite le restaurant et les services annexes. Photo: Serge Demailly.
- 20 - Façade nord de la *Manica Lunga*. Photo: Serge Demailly.
- 21 - La *Manica Lunga*, vue intérieure. Photo: Guido Fino.

# LE PALAZZO CARIGNANO ET LE MUSÉE NATIONAL DU RISORGIMENTO

## La permanence de l'histoire au cœur de Turin

Le palais de brique, réalisé à Turin par l'architecte Guarino Guarini entre 1679 et 1683 pour la famille Carignano, est le témoin de la plus grande architecture baroque du Piémont. Il devint en 1848 siège du Parlement Subalpin. Après l'unification du pays, il aurait dû abriter le nouveau Parlement National, et pour cette raison l'ancien bâtiment fut doublé d'une aile supplémentaire formant ainsi une cour intérieure. Mais, lors du début des travaux en 1863, la capitale d'Italie fut transférée de Turin à Florence. Le Palais Carignano perdait donc son rôle, et il fut depuis utilisé pour différentes fonctions, quelquefois inadaptées. Le bâtiment était, à la fin des années '70, dans une situation précaire: intérieur fragmenté, nombreuses interventions de substitution, transformations dans les années '60, parties endommagées suite à des éboulements en 1980. Pendant ces années, la Région Piémont a décidé de mettre en place une politique de ré-affectation du Palais, en vue de lui restituer une forte valeur symbolique. L'étude des archives, opération préliminaire au projet de restauration, a permis d'éclairer son histoire. Le but de l'intervention était de réparer les dégâts, et d'en éliminer les causes.

Dans le cadre du projet, la réfection de la couverture constituait un des aspects importants. À la suite de nombreux remaniements, les versants de la toiture avaient occulté les fenêtres du pavillon central. Ce volume, avec son vestibule et son salon d'honneur, est parmi les éléments les plus significatifs de la composition, émergeant au centre de la façade. Après cinq années de débats, le projet de supprimer la charpente défectueuse et de rouvrir les fenêtres fut accepté: une partie de l'opinion publique, en effet, n'était pas d'accord de modifier l'état actuel de la toiture. L'ancienne toiture a été remplacée par une charpente en lamellé-collé. La couverture respecte fidèlement le profil de l'ancien toit, mais elle a permis de dégager et de rendre accessible les combles jadis encombrés par la charpente. Ceux-ci sont depuis devenus un lieu d'exposition de l'histoire du palais. Les grandes fenêtres ovales ont été rouvertes, permettant l'accès à une terrasse panoramique autour du pavillon. Il s'agit d'une intervention visant à la fois la conservation de l'édifice et son adaptation à la nouvelle fonction.

Le Musée National du *Risorgimento* est une des fonctions les plus significatives du *Palazzo Carignano*. Un espace pour des événements culturels et scientifiques pour le musée a été créé sous la cour d'honneur située entre les deux corps du bâtiment. Le corps baroque et celui du XIX<sup>e</sup> siècle. Projetée en 1984, la grande salle de 2.000 m<sup>2</sup> est couverte d'une voûte elliptique soutenue par quatre piliers en béton armé. Des oculi en forme d'étoiles, ouvertes sur les piliers, font filtrer la lumière à l'intérieur de l'espace. Un jeu subtil d'évocation des formes (la forme des oculi rappelle celle de la texture du mur de Guarino Guarini, déjà simplifiée dans le décor du XIX<sup>e</sup> siècle), un choix structural astucieux, dans un langage architectural puissant, permettent d'intégrer et de relier les deux parties en un ensemble cohérent.

### LE PALAZZO CARIGNANO ET LE MUSÉE NATIONAL DU RISORGIMENTO

LOCALISATION: Turin, Italie

OBJET: Restauration du palais, création d'une salle hypogée et reconversion de l'ensemble en Musée National du *Risorgimento*

PROJET - RÉALISATION: 1980-1996

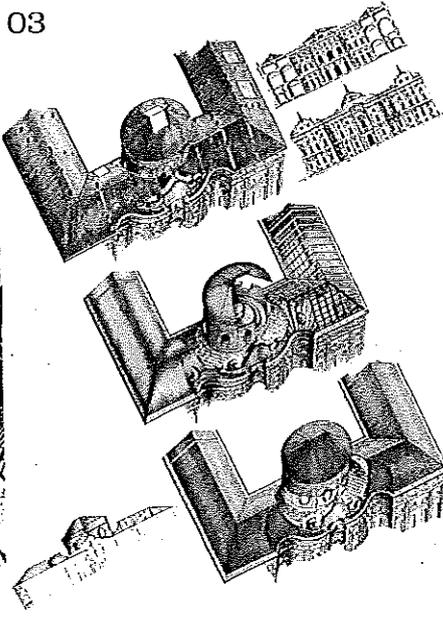
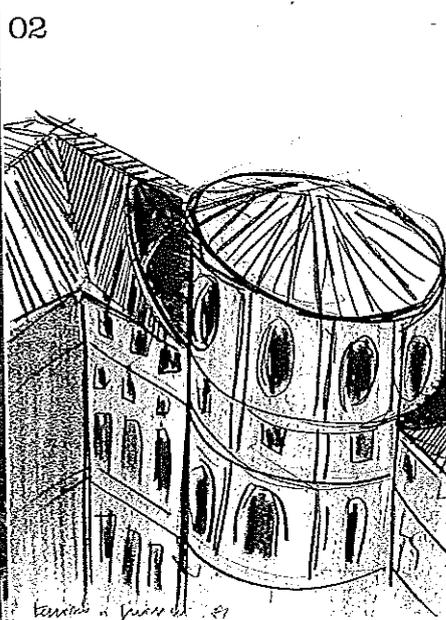
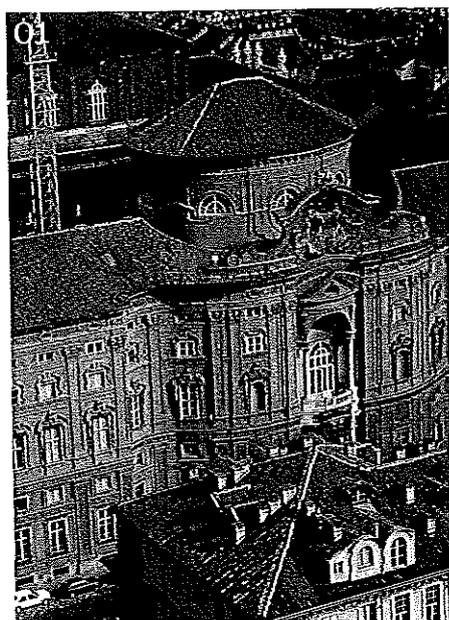
MAÎTRE DE L'OUVRAGE: Région Piémont et Ministère des Travaux Publics

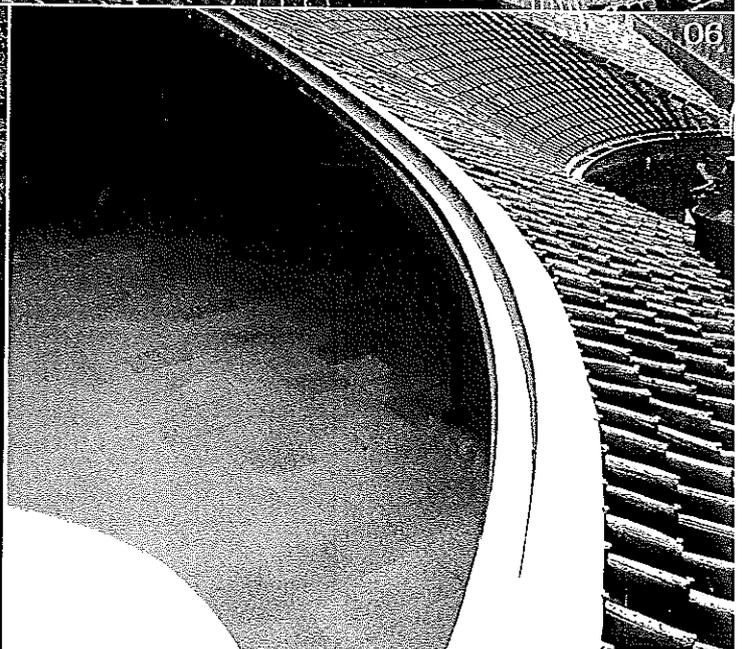
AUTEUR DE PROJET: Andrea Bruno, architecte

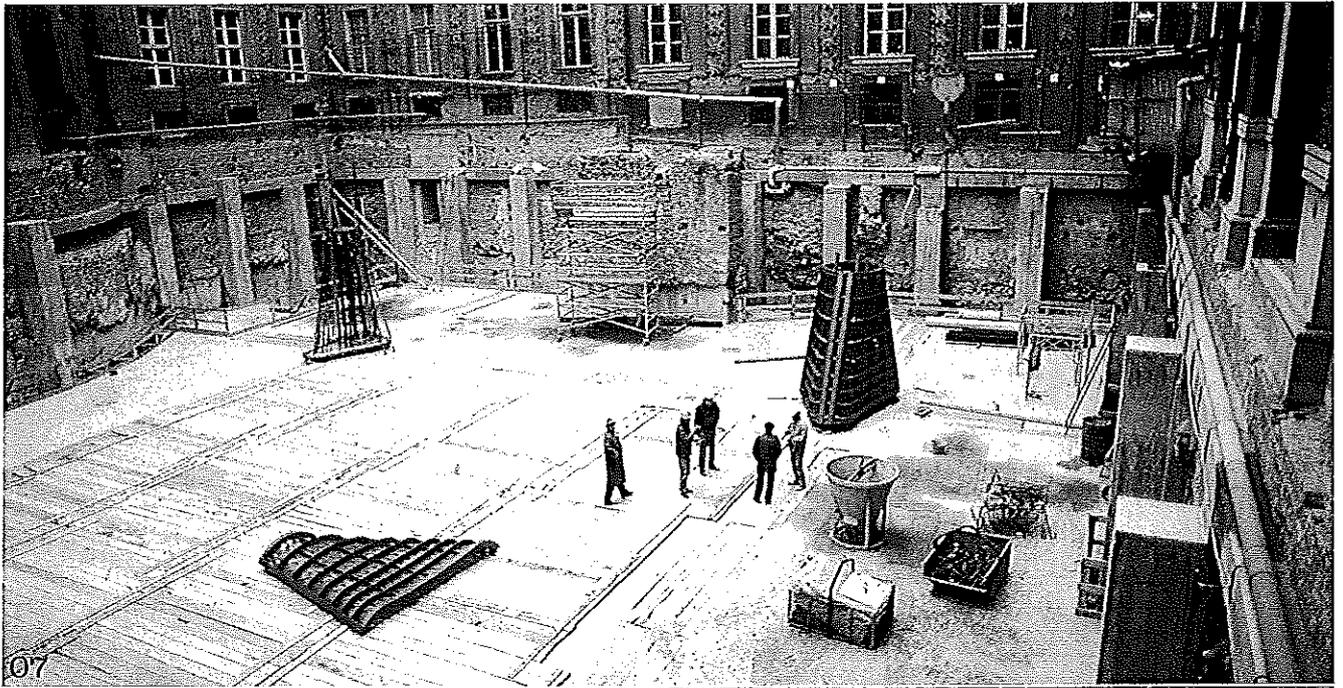
COLLABORATEURS: Luciano Pia, architecte.

G. Vercelli, ingénieur. A. Venturini, ingénieur

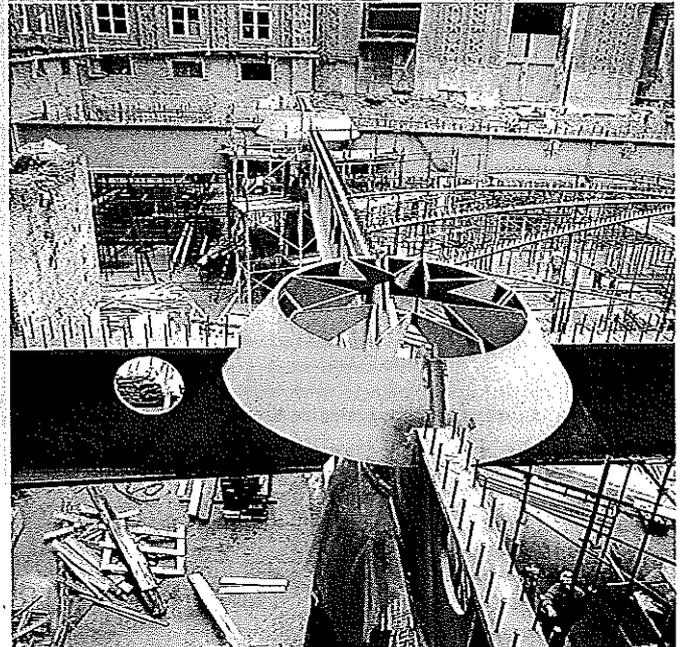
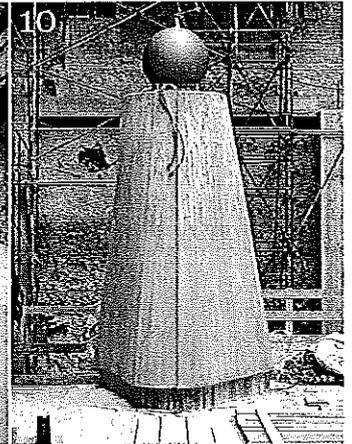
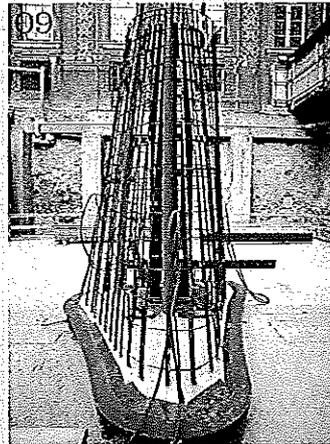
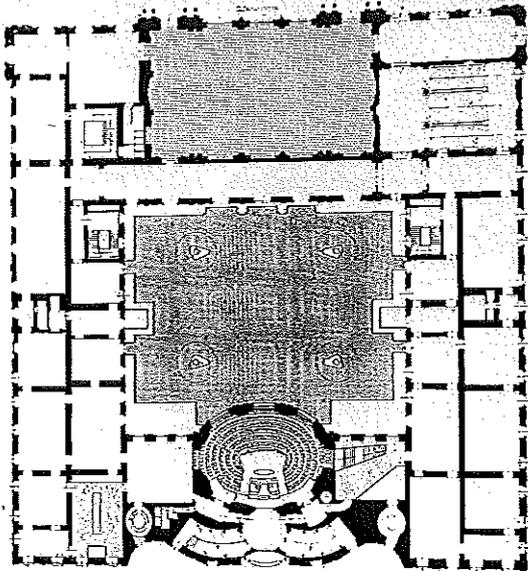
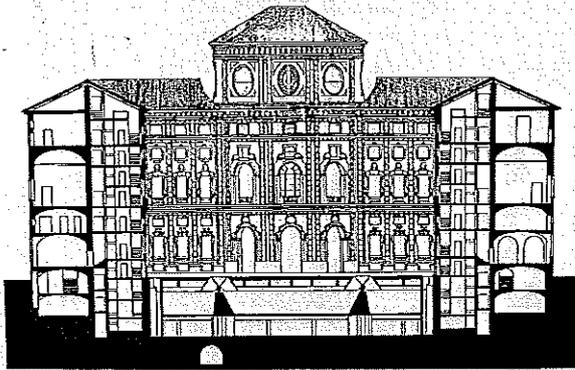
BUREAUX D'ÉTUDES: G. Vercelli, ingénieur

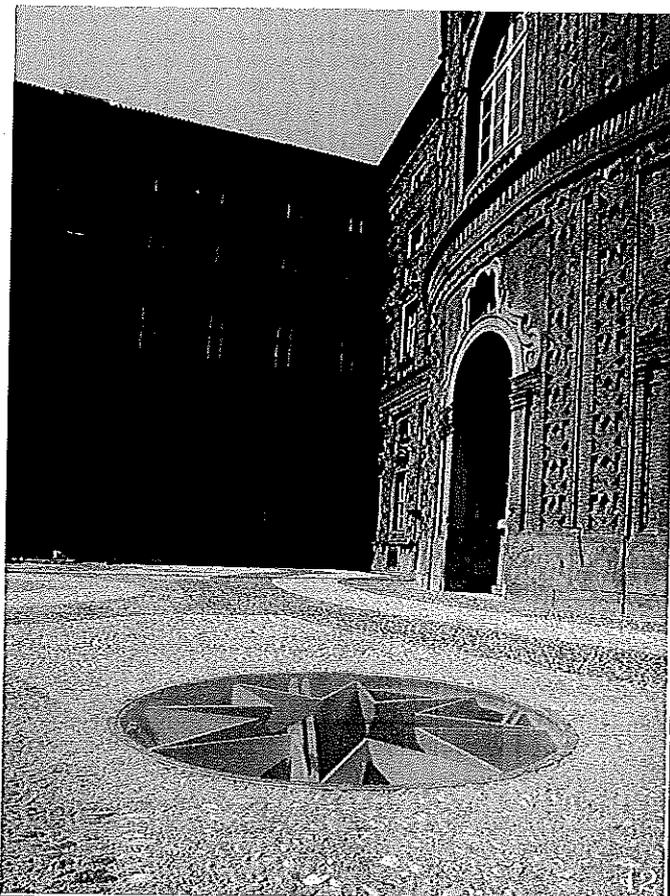




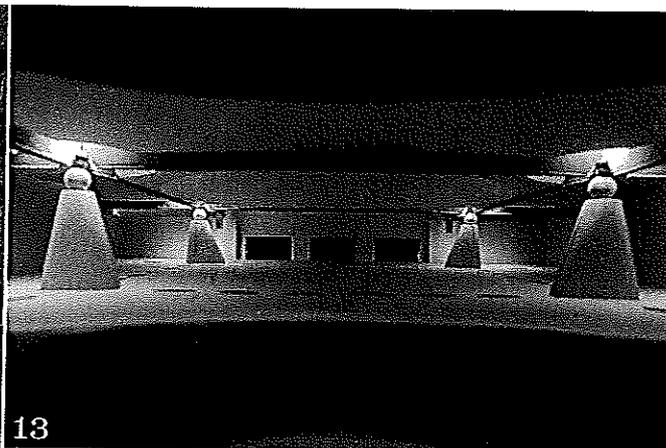


08

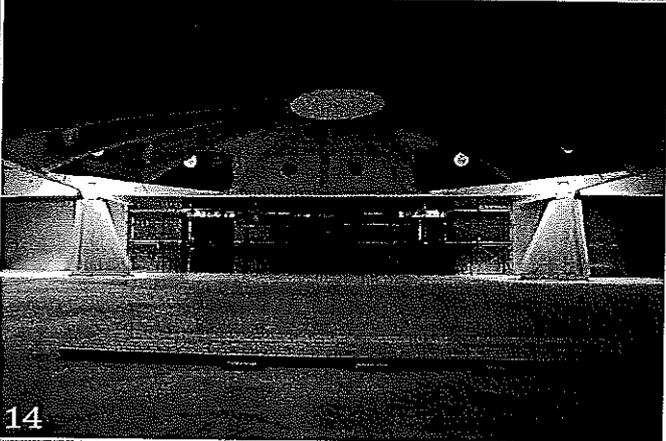




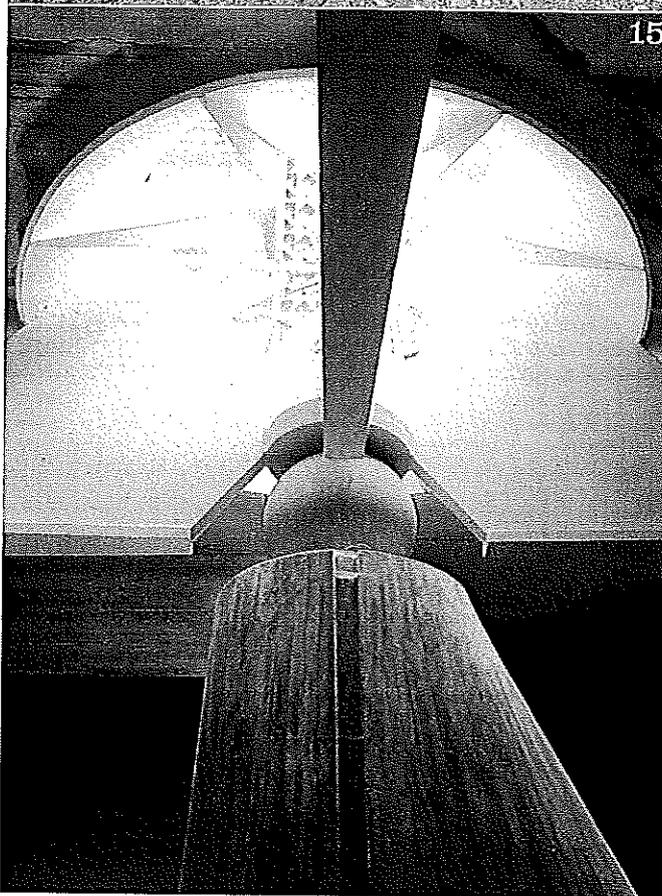
12



13



14



15

- 01 Vue d'ensemble du palais avec la façade baroque donnant sur la place Carrignano.
- 02 Croquis préliminaire: principe de dégagement du corps central.
- 03 Axonométries montrant les phases d'intervention sur la toiture gravement dégradée.
- 04 Le corps central dégagé, avec la nouvelle terrasse.
- 05 La toiture avant travaux englobant le volume du corps central de plan elliptique.
- 06 Détail de la nouvelle couverture.
- 07 Le chantier: mise en place des premiers piliers, avec les coffrages en acier.
- 08 Coupe transversale sur la cour montrant la nouvelle salle hypogée. Plan: en haut la partie ajoutée au XIX<sup>e</sup> siècle, au centre le "corille" objet principal de l'intervention, en bas la partie baroque de Guarini.
- 09 Le chantier: les armatures du pilier en béton.
- 10 Le chantier: détail d'un pilier avec la sphère formant l'appui de la structure métallique de la grande salle.
- 11 Le chantier: montage de la structure métallique posée sur les quatre sphères.
- 12 La cour: la présence de la salle hypogée est discrètement signalée par les quatre oculi encastrés dans le sol.
- 13 Maquette montrant l'effet lumineux des quatre oculi correspondant aux points d'appui de la structure.
- 14 La salle en cours de travaux.
- 15 Le chantier: un des quatre piliers avec son oculus conçu pour donner un éclairage zénithal dans la salle.

# LE MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE MÀA À CHYPRE

## Une fenêtre sur le ciel

Quelques grands buissons vert foncé semblent avoir été déposés sur le sol aride de la presqu'île de Maa, mais ils sont enracinés sur cette langue de terre de la côte sud de Chypre. C'est ici, il y a trois mille ans, que les premiers colons grecs, venus de l'Égée après la guerre de Troie, ont construit quelques édifices et ont établi deux systèmes de défense, l'un tourné vers la mer et l'autre vers l'intérieur de l'île. Encore aujourd'hui, ce lieu abrite une nature silencieuse et âpre. La construction d'un musée archéologique avait été programmée à la fin des années '80, afin de protéger les ruines qui témoignent de cette invasion lointaine, et, en même temps, afin de conserver la mémoire de cet épisode. Mais, ce lieu ne se prête pas à la construction de nouveaux volumes, c'est la nature qui y triomphe: même les simples pierres, qui avaient été positionnées pour servir d'enceinte défensive, ont été modifiées par les agents atmosphériques. Il s'agit d'un milieu où la présence de l'homme est à peine soutenable. Comment imaginer de violer le *genius loci*, quand il faut se taire pour écouter les bruits du vent et des vagues, pour se promener parmi les rochers et la végétation, pour regarder les couleurs du ciel qui se mêlent à celles de la mer et des pierres? La sensibilité de l'architecte l'oblige à considérer "impropria" (inadéquate), une nouvelle construction. La mer, les pierres, le ciel, la végétation méditerranéenne deviennent la "mesure" de l'intervention.

Le sens du Musée Archéologique de Maa-Palaeokastro, réalisé entre 1988-1989 par Andrea Bruno est déjà en germe dans les premiers croquis du projet: une grande flèche qui pointe vers la mer pour signaler d'où venaient les colons, mais, en même temps, qui se dirige presque spontanément vers le lieu de l'intervention. L'exigence de vérifier *a posteriori* la présence des premières intuitions dans la réalisation définitive est parmi les satisfactions intellectuelles du travail de Bruno: ici, on peut constater comment ce premier signe est transformé en un véritable espace circulaire enterré, d'un diamètre de treize mètres et d'une hauteur de trois mètres. Dans ce "musée du rien", on trouve tout simplement des indications sur la route des colons et une voix qui raconte les événements. La lumière peut y pénétrer par un miroir, à la pointe de la flèche, qui entre en oblique dans l'espace intérieur et reflète les rayons et la couleur du ciel. La lumière du soleil filtre aussi à travers un *oculus* au sommet de la couverture et par une frise périphérique située entre les appuis de la coupole. L'espace est entièrement couvert par une coupole en cuivre, seul volume qui émerge du sol. Elle est conçue selon les formes de la végétation du lieu, comme des buissons disséminés alentour, parmi les rochers. Il s'agit

d'un choix qu'Andrea Bruno ne veut pas considérer comme une *mimésis*, mais comme une évocation, une harmonie avec la nature.

Quand l'architecte ne peut pas parler face à la nature et à sa force, il lui reste la possibilité, silencieuse, de comprendre certaines valeurs: il arrive à capturer ses couleurs, à les encadrer; à tracer des formes pures qui soient capables, comme la coupole en cuivre, d'évoquer les aspérités rudes et nues du paysage méditerranéen. À Maa, le visiteur qui vient de la mer, celui qui se dirige vers la mer, découvre un signe discret de la présence de l'homme, qui veut lui indiquer ces valeurs. Le projet d'Andrea Bruno ose, avec sa pudeur discrète, presque inconsciemment, suggérer et inviter à parcourir une direction, à rechercher des traces, à s'abriter dans le sol pour se rappeler un passé très lointain, à s'arrêter pour s'approprier l'esprit, ineffable, du lieu.

### LE MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE MÀA

**LOCALISATION:** Maa-Palaeokastro. Chypre

**OBJET:** Création d'un espace muséographique, lieu de réflexion et de mémoire

**PROJET - RÉALISATION:** 1987-1988

**MAÎTRE DE L'OUVRAGE:** Fondation *Levantis*, en collaboration avec le Département des Antiquités de Nicosia

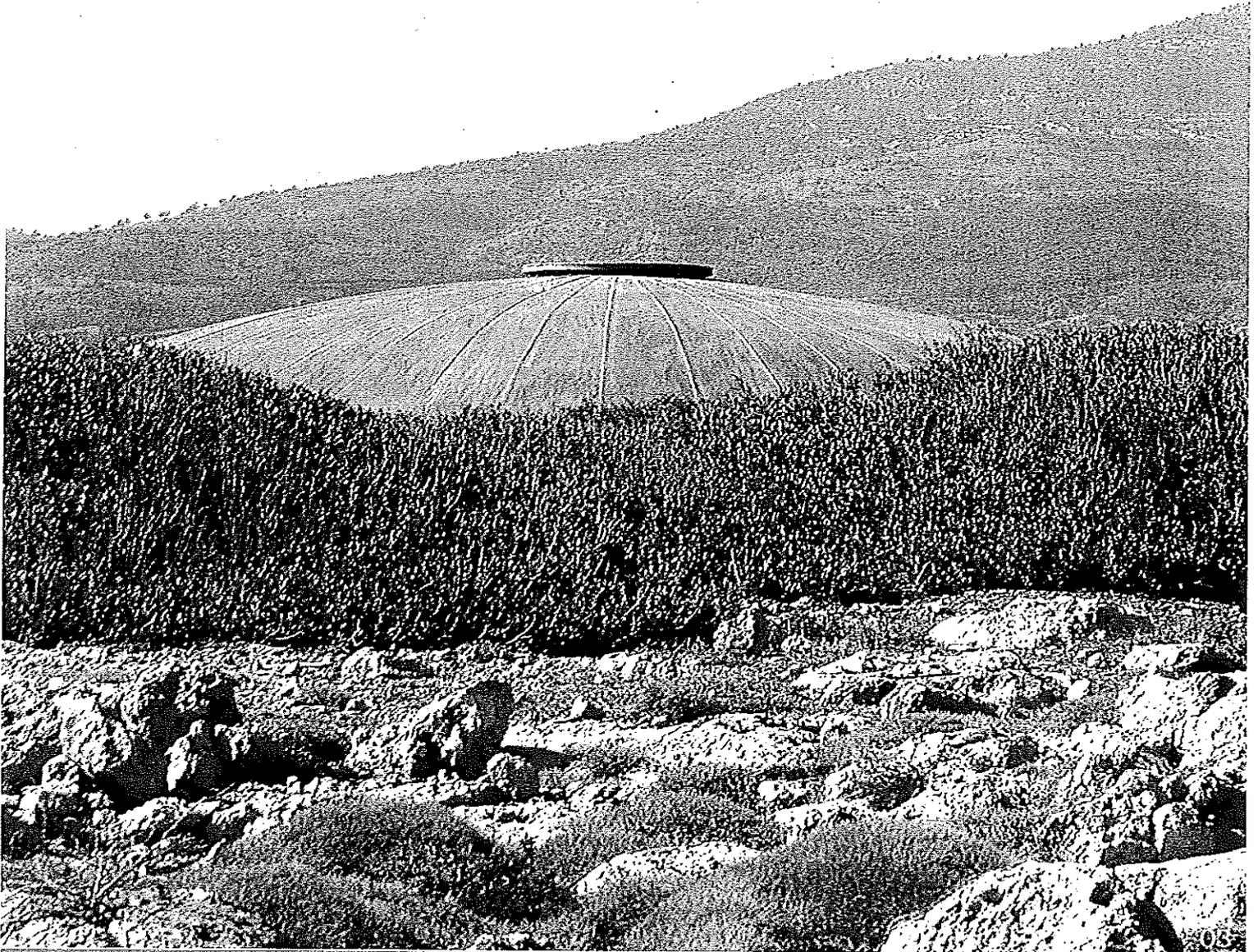
**AUTEUR DE PROJET:** Andrea Bruno, architecte

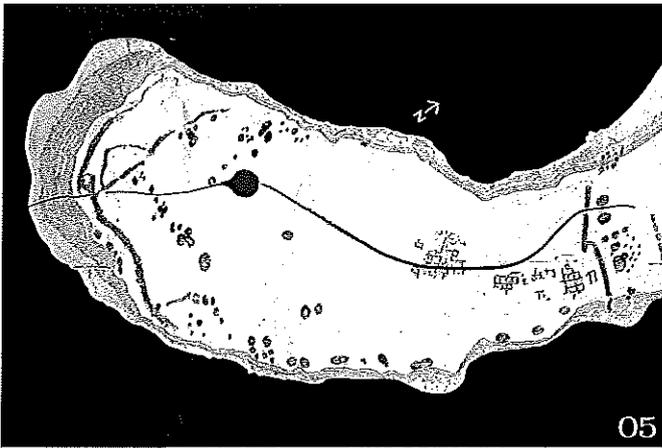
**COLLABORATEURS:** Luciano Pia, architecte  
M. Decristofaro et D. Fois, ingénieurs



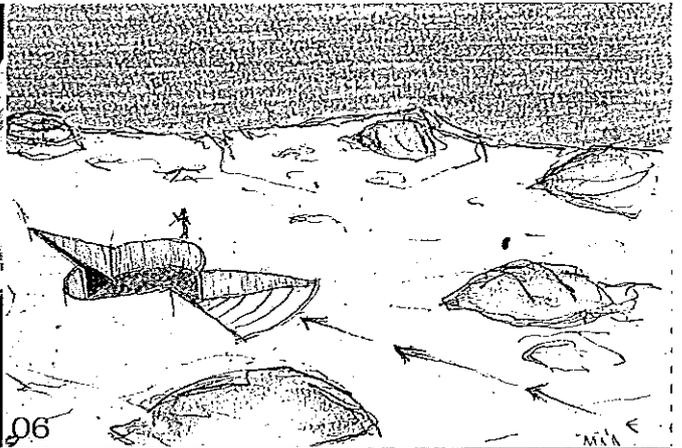
01 02



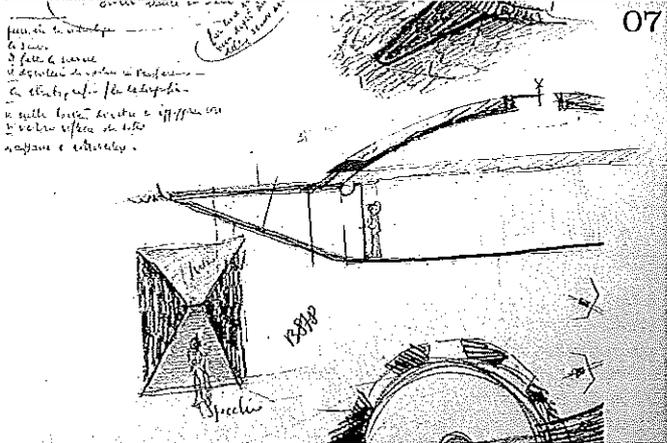




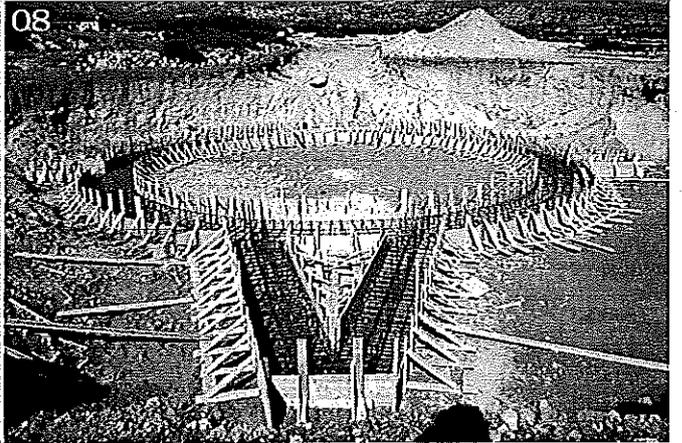
05



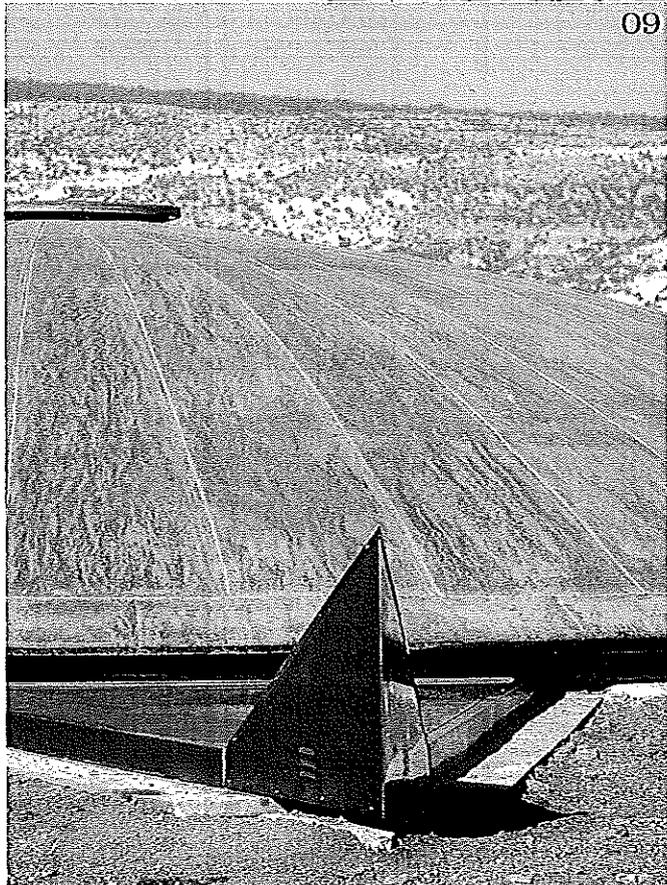
06



07



08

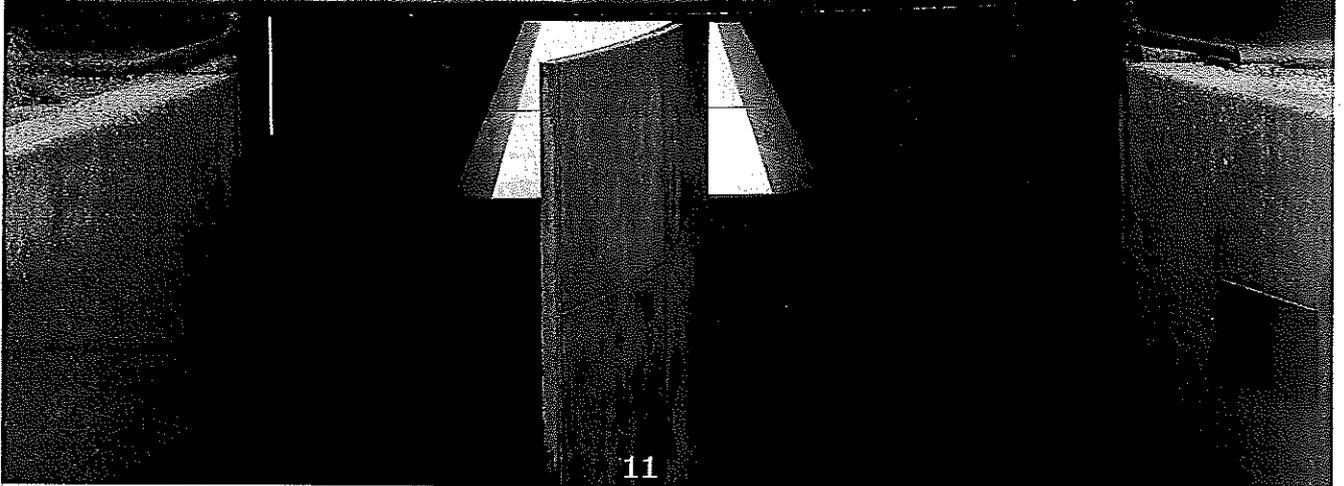


09

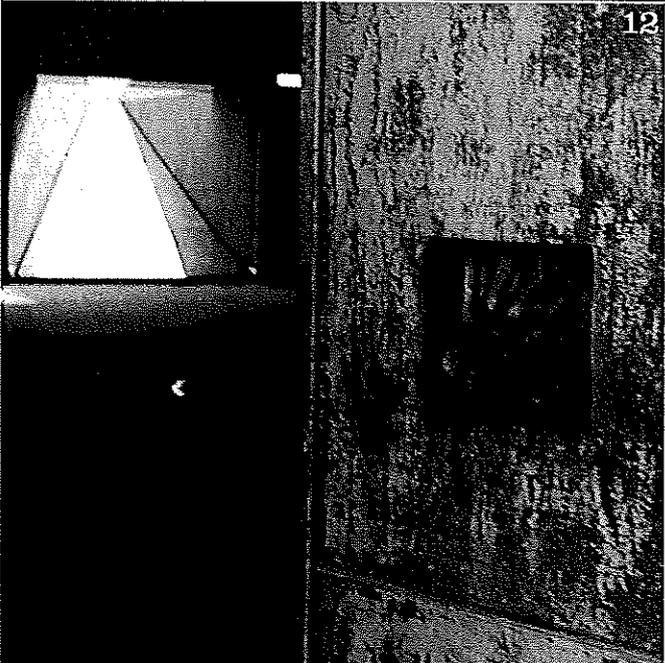


10

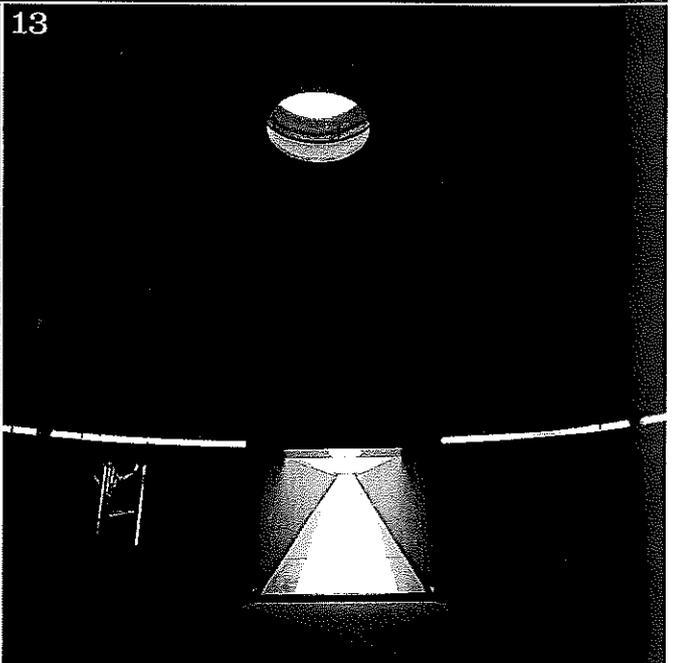
- 01 Photo aérienne de la presqu'île.
- 02 Le site archéologique.
- 03 Les "assonances": la coupole en cuivre, la végétation, le paysage, le sol, le ciel.
- 04 La mimésis de la coupole et des buissons entre sol, mer, et ciel.
- 05 Plan de la presqu'île. Le parcours archéologique, le signe de la flèche.
- 06 Esquisse: l'idée de la flèche vers la mer et de l'espace dans le sous-sol.
- 07 Esquisse: Reflets autour du miroir qui pénètre dans le sous-sol.
- 08 Le chantier. Coffrage en bois.
- 09 La pointe de la flèche, la coupole en cuivre, le paysage, le ciel.
- 10 La coupole en cuivre, la pointe de la flèche en verre, le sol, le ciel.
- 11 La coupole en cuivre et ses appuis en béton.
- 12 La lumière qui pénètre par la flèche-miroir, vue de la porte d'entrée.
- 13 L'entrée de la lumière dans l'obscurité. Le miroir, l'oculus, la frise périphérique.



11



12



13

# LE CIRQUE ROMAIN ET L'ENCEINTE MÉDIÉVALE DE TARRAGONE

## Une porte comme passage à travers les stratifications de l'histoire

Il est difficile de comprendre le développement urbain de la ville de Tarragone, sans se référer aux témoignages de l'époque romaine, qui, non seulement, dominent toujours le paysage, qui ont conditionné sa croissance et qui sont encore aujourd'hui des signes puissants de la morphologie de la ville. Ces idées ont été à la base du projet d'Andrea Bruno pour l'ensemble monumental de Tarragone. Il s'agit donc, d'un projet qui s'ouvre à l'échelle urbaine, qui entend mettre en valeur le milieu ("l'ambiente") dans sa complexité, comme lieu d'émergences monumentales, tout en préservant la richesse de ses stratifications. Le programme d'intervention est aussi emblématique d'une méthode optimale de travail, entre l'architecte et les archéologues.

L'intervention, commissionnée à Andrea Bruno par la *Generalitat de Catalunya*, tourne autour de deux pôles principaux situés à l'entrée de la partie haute de la ville: d'un côté le cirque, situé à l'intérieur de la citadelle romaine, de l'autre côté, l'amphithéâtre, proche des murs d'enceinte, et inséré dans une déclivité qui glisse vers la mer. Les deux monuments, séparés par l'ancienne via Augusta, seront reliés, dans le projet, par une passerelle piétonne. L'intention est, en effet, de restituer les deux émergences aux visiteurs, en imaginant un grand parc archéologique, dans lequel la construction d'un nouveau musée est prévue. Encore une fois, ici, il faut faire appel à la notion d'authenticité pour expliquer le travail d'Andrea Bruno, comme une capacité de respecter les différentes phases des transformations que l'histoire nous a transmises.

La première tranche de travaux a permis de mettre en valeur des stratifications complexes de l'amphithéâtre, à travers la libération et la démolition des constructions parasites. La suite du projet d'Andrea Bruno entend préserver les parties existantes, tout en proposant d'ajouter une nouvelle *cavea*, réalisée avec des matériaux et des technologies contemporaines.

La deuxième phase du projet est la seule partie réalisée à ce jour. Comparée à la complexité générale du projet, cette réalisation peut sembler n'être qu'une petite intervention, mais elle est capable d'évoquer avec force l'esprit global du projet. Une fente, pratiquée dans le mur du moyen âge, donne

accès aux arcades romaines du *circus*. Cette ouverture, en sacrifiant une petite quantité de matière, a permis d'éviter la destruction du mur médiéval, qui avait été programmée pour mettre en valeur les arcades romaines. Les vestiges du cirque ont ainsi été protégés, véritables fragments précieux à échelle urbaine. La porte marque le point d'arrivée de la passerelle piétonne, qui relie les arcades du cirque à la Rambla. Elle exprime, en même temps, la volonté de traverser une limite, de passer à travers un monument ancien, sans le détruire, pour montrer un épisode encore plus ancien, "comme la page d'un livre", telle une coupe verticale nette et précise. La porte en laiton a une hauteur de douze mètres entre sol et ciel. Réalisée en diagonale, elle glisse le long du mur, et donne la possibilité de voir, mais aussi de passer, à travers des espaces et surtout des périodes différentes de l'histoire.

### LE CIRQUE ROMAIN ET L'ENCEINTE MÉDIÉVALE DE TARRAGONE

**LOCALISATION:** Tarragone, Catalogne, Espagne

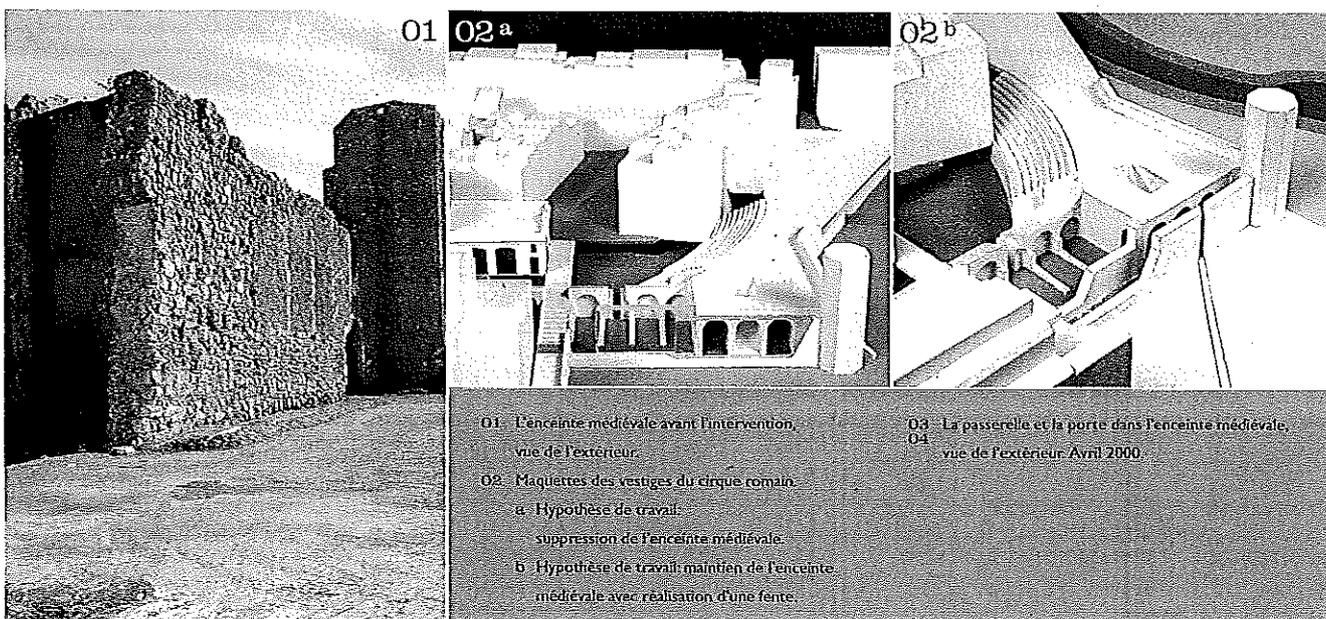
**OBJET:** Restauration et mise en valeur du site

**PROJET - RÉALISATION:** 1987-1994

**MAÎTRE DE L'OUVRAGE:** Municipalité de Tarragone

**AUTEUR DE PROJET:** Andrea Bruno, architecte

**COLLABORATEURS:** U. Bruno, J. Casadevall, L. Pla, architectes

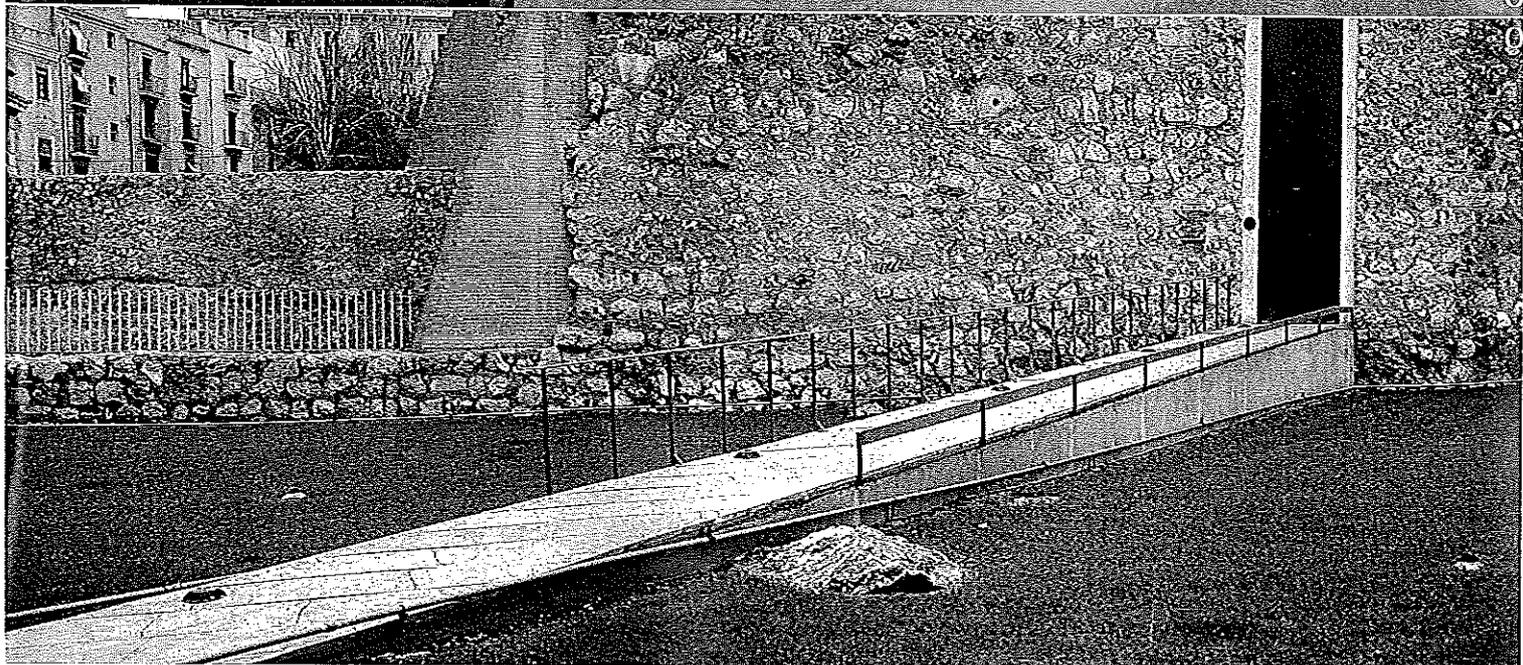


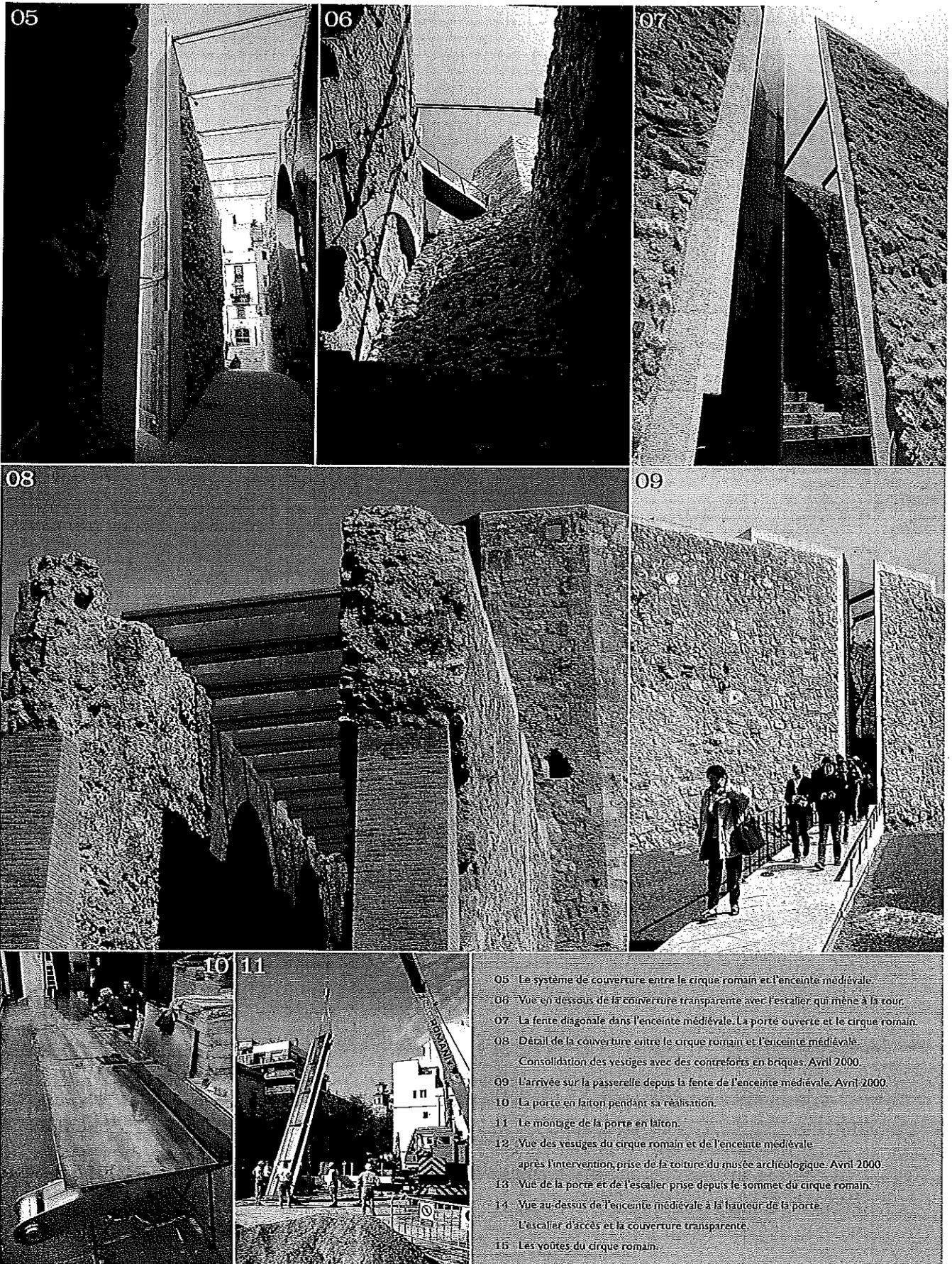
01 - L'enceinte médiévale avant l'intervention, vue de l'extérieur

02 - Maquettes des vestiges du cirque romain  
a - Hypothèse de travail: suppression de l'enceinte médiévale.

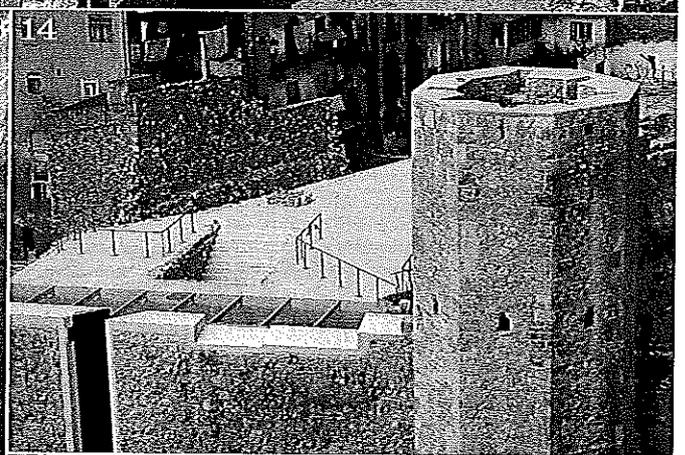
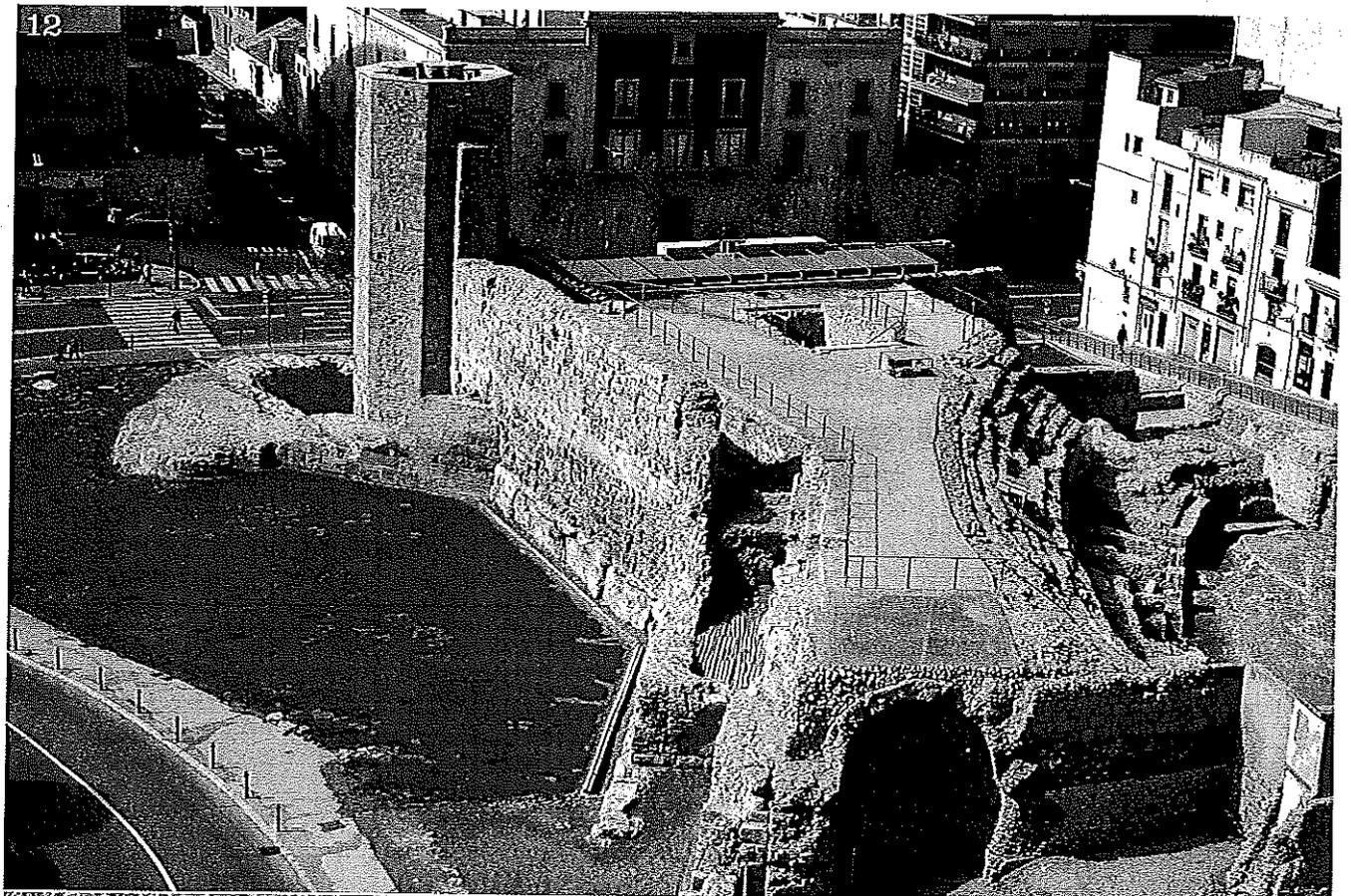
b - Hypothèse de travail: maintien de l'enceinte médiévale avec réalisation d'une fente

03 - La passerelle et la porte dans l'enceinte médiévale, vue de l'extérieur Avril 2000.





05 - Le système de couverture entre le cirque romain et l'enceinte médiévale.  
 06 - Vue en dessous de la couverture transparente avec l'escalier qui mène à la tour.  
 07 - La fente diagonale dans l'enceinte médiévale. La porte ouverte et le cirque romain.  
 08 - Détail de la couverture entre le cirque romain et l'enceinte médiévale.  
 Consolidation des vestiges avec des contreforts en briques. Avril 2000.  
 09 - L'arrivée sur la passerelle depuis la fente de l'enceinte médiévale. Avril 2000.  
 10 - La porte en laiton pendant sa réalisation.  
 11 - Le montage de la porte en laiton.  
 12 - Vue des vestiges du cirque romain et de l'enceinte médiévale après l'intervention, prise de la toiture du musée archéologique. Avril 2000.  
 13 - Vue de la porte et de l'escalier prise depuis le sommet du cirque romain.  
 14 - Vue au-dessus de l'enceinte médiévale à la hauteur de la porte. L'escalier d'accès et la couverture transparente.  
 15 - Les voûtes du cirque romain.



# LE CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS

## Se réappropriier "la conscience d'avoir été": un nouveau parcours muséographique

Le concours pour la restauration et l'aménagement du Conservatoire des Arts et Métiers à Paris, lancé en 1991 par le Ministère de l'Éducation Nationale, et soutenu par le Président de la République dans le cadre de la rénovation des musées de la capitale, a été remporté par Andrea Bruno. Dans son projet, il exprimait l'intention de sauvegarder la mémoire du lieu, la volonté de mettre en valeur les objets de la collection, et d'appliquer pour la restauration les principes d'authenticité et de réversibilité. L'idée de préserver "la conscience d'avoir été" émerge clairement; elle est bien évidente dans la pensée de l'architecte, qui pourtant confesse avoir été d'abord tenté, comme à la presqu'île de Maa à Chypre, de ne rien faire, de ne rien toucher pour ne pas abîmer l'esprit du lieu.

Le projet lauréat proposait un aménagement non prévu de la chapelle de Saint-Martin-des-Champs, témoignage du passage du style roman au gothique, comme symbole et clef de l'intervention, en la confirmant comme lieu de mémoire de la recherche scientifique. En effet, avant d'avoir été une salle du musée, et d'avoir abrité notamment le pendule de Foucault, l'église avait été un lieu d'apprentissage et de travail; en 1794, l'abbé Grégoire avait transformé ce lieu de culte en atelier de recherche, comme aujourd'hui, l'un des objectifs du Conservatoire est de permettre aux ouvriers et artisans de s'instruire à la vue des objets rassemblés. La mise en valeur de la partie la plus ancienne de la composition se conjugait bien avec l'idée d'empêcher le transfert d'un grand nombre d'objets du musée vers un dépôt situé à Saint-Denis: sur 80.000 pièces, 4.000 seulement sont restées sur place. En réutilisant la chapelle Saint-Martin, le but d'Andrea Bruno était aussi d'éviter que l'âme et l'histoire du Conservatoire ne disparaissent complètement. Il voulait faire de cette chapelle un véritable lieu de mémoire du musée et imaginait la présence d'un grand conteneur pour stocker les objets, les protéger, les abriter et en même temps les montrer. Le "transstockeur", en modifiant la conception muséographique traditionnelle, aurait conduit l'objet jusqu'à l'observateur, à l'aide d'un système robotisé par informatique. Dans un deuxième temps, les pouvoirs responsables de l'intervention ont décidé de ne pas réaliser cette partie fondamentale du projet.

Les travaux du Conservatoire National des Arts et Métiers ont été inaugurés au début de l'année 2000. Le parcours muséographique dans le bâtiment du Conservatoire est organisé, selon le projet de Bruno, à partir des étages les plus élevés (les combles, jusque-là inutilisables), pour faire descendre progressivement le visiteur au rez-de-chaussée. L'organisation d'un parcours didactique, chronologique et logique, entre sept départements cohérents (transports, instruments scientifiques, mécanique, communications, énergie,

matériaux et construction) a été respectée. La direction est suggérée par la trace de l'ancien chemin de fer qui servait à transporter les objets depuis le Conservatoire vers les amphithéâtres de l'école, ainsi que par la présence au plafond d'un grand tuyau polylobé en laiton, qui intègre tous les équipements techniques (éclairage, traitement de l'air, chauffage, détection incendie). Il s'agit d'un système astucieux, suspendu au plafond des salles, qui assure toutes les fonctions techniques nécessaires, tout en empêchant des interventions destructrices sur les parties anciennes, soigneusement restaurées. Cet aménagement est inspiré par la volonté de transformer le parcours muséographique en une visite "des choses anciennes dans un contexte moderne". Les objets plus significatifs de la collection sont mis en valeur, ainsi que les machines, placées dans de grandes vitrines aux dessins sobres.

Dans le parcours muséographique, la chapelle constitue un épisode à part, car elle n'a pas été aménagée selon le projet d'Andrea Bruno. Les vestiges d'une église du VII<sup>e</sup> siècle ont été mis au jour lors des fouilles. Suite à cette découverte, Andrea Bruno avait, en effet, adapté son projet, avec courage et respect du lieu, en renonçant à la réalisation d'une grande salle souterraine d'accueil du public: le pavement de la chapelle Saint-Martin devait être en partie amovible, avec des parois verticales vitrées, permettant ainsi au visiteur de percevoir les vestiges de l'église mérovingienne et aux archéologues de pouvoir accéder aux fouilles. Une salle de musée y a été aménagée par un autre auteur de projet.

### LE CONSERVATOIRE NATIONAL DES ARTS ET MÉTIERS

LOCALISATION: Paris, France

OBJET: Restauration et réaménagement  
muséographique du Conservatoire

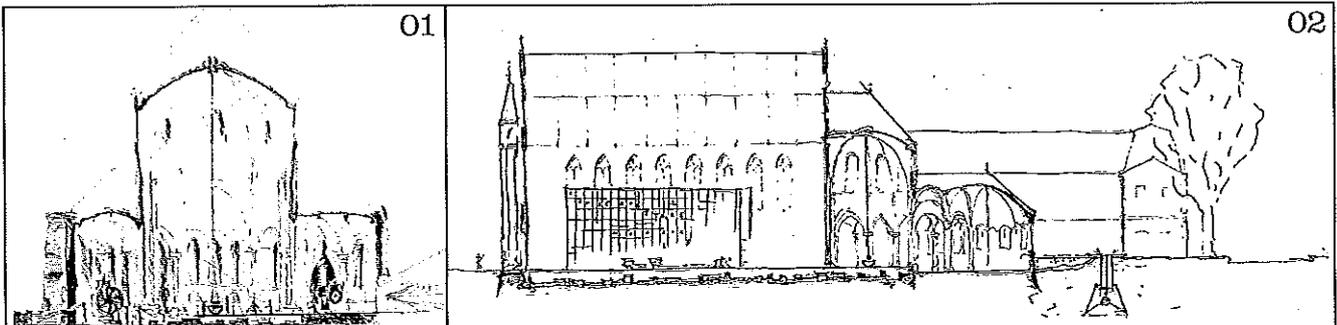
PROJET - RÉALISATION: 1991-2000

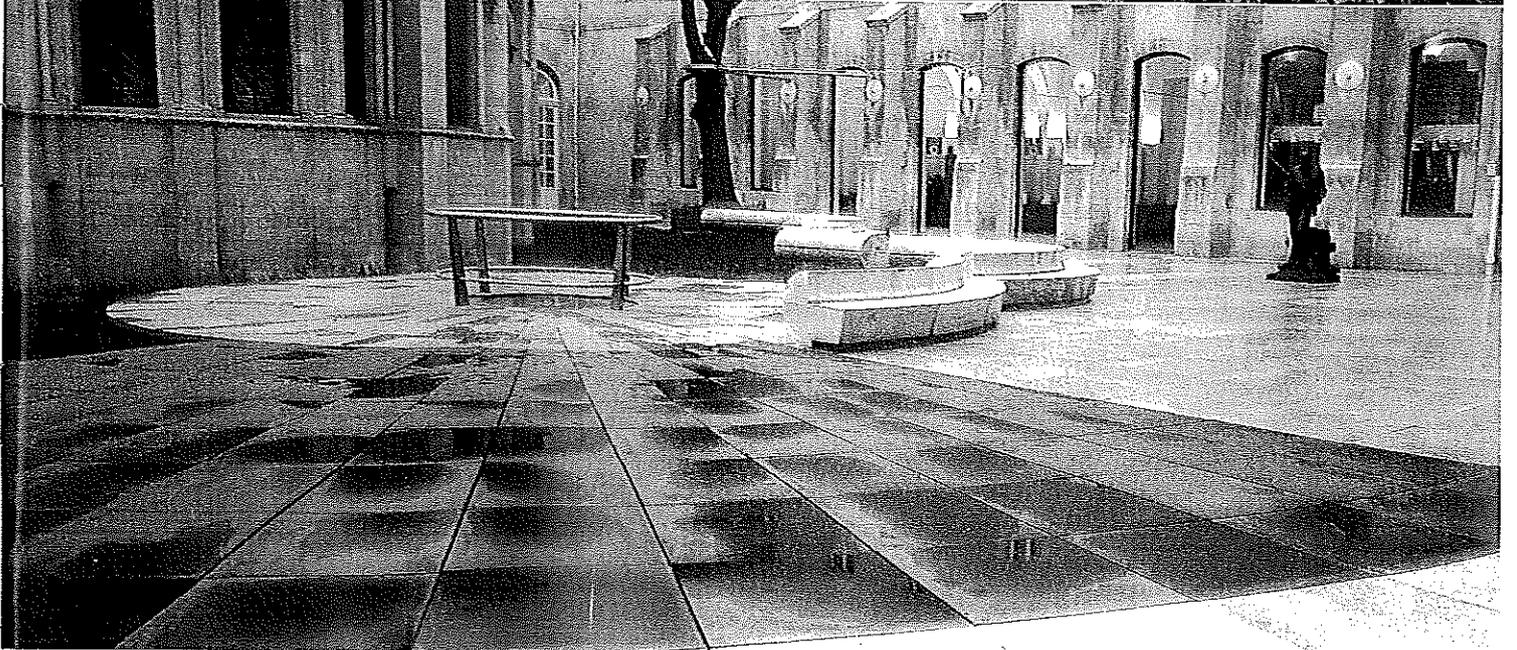
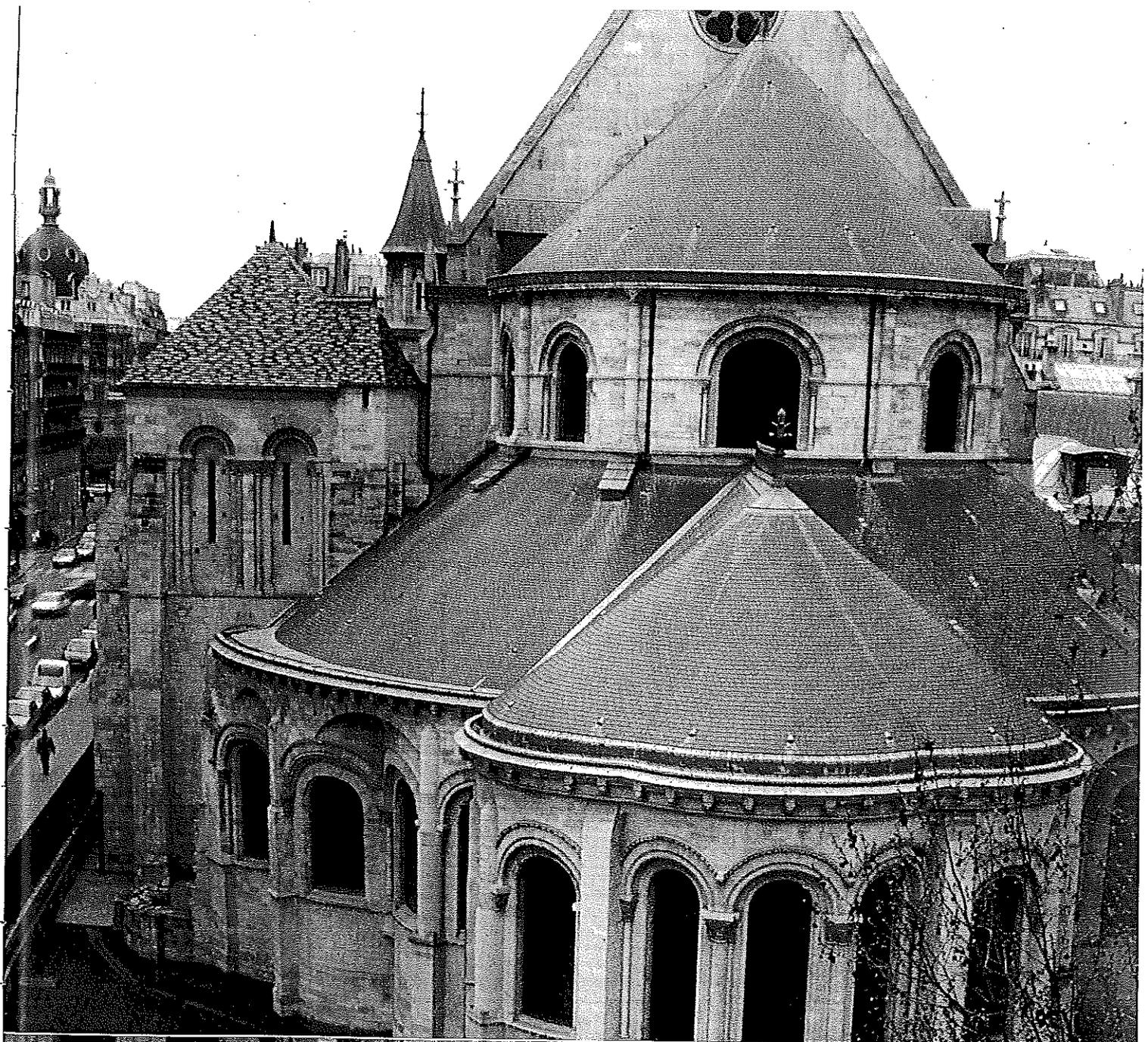
MAÎTRE DE L'OUVRAGE: Mission Interministérielle des Grands Travaux

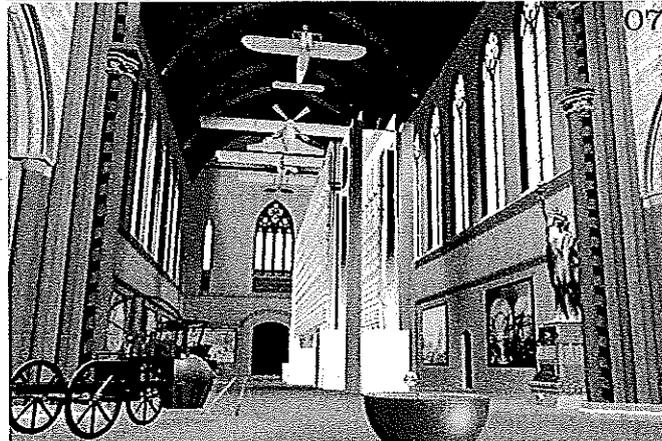
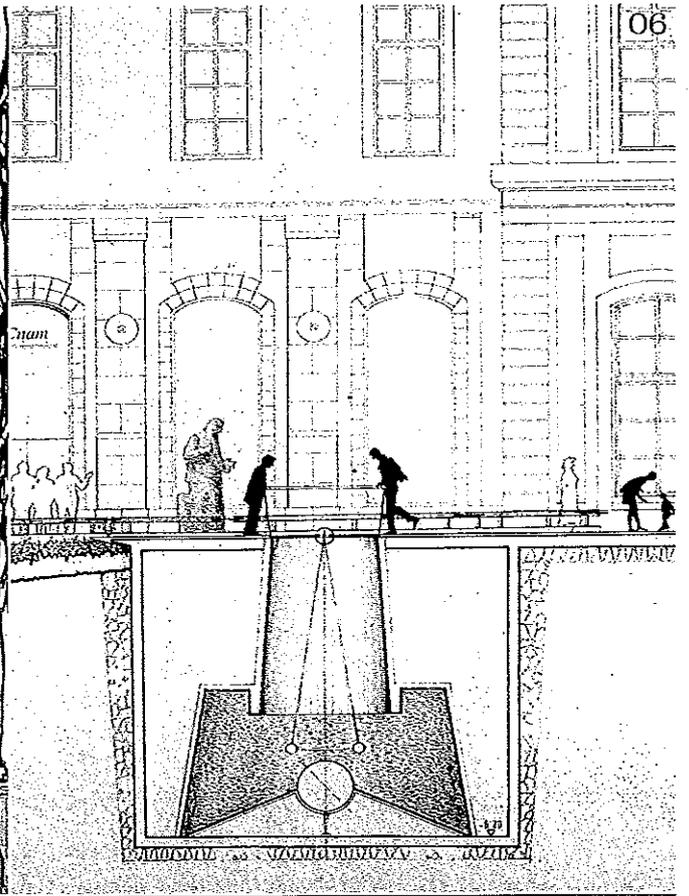
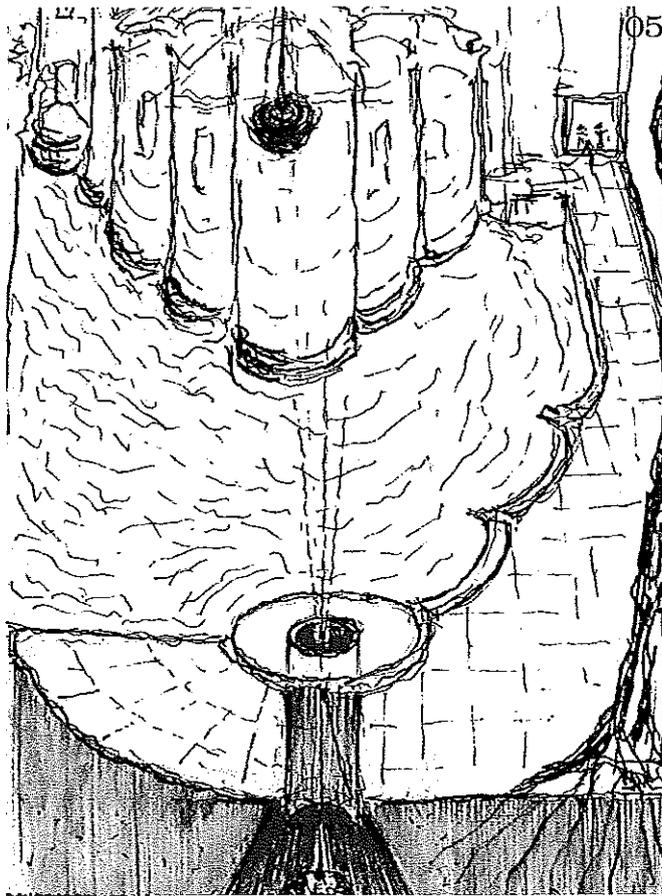
AUTEUR DE PROJET: Andrea Bruno, architecte

COLLABORATEURS: U. Bruno, M.-G. Cerri, X. Essetynck,  
L. Pia, architectes

BUREAUX D'ÉTUDES: B.I.M.



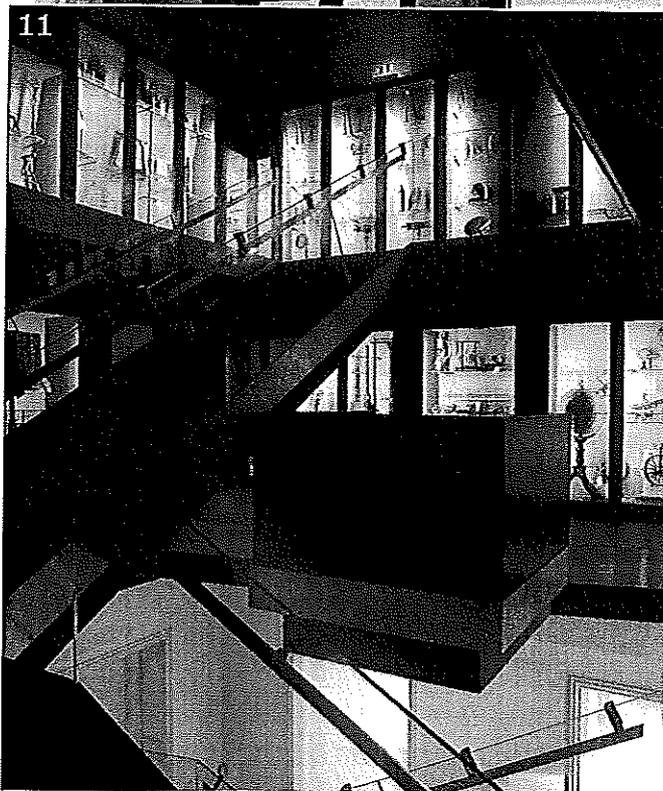




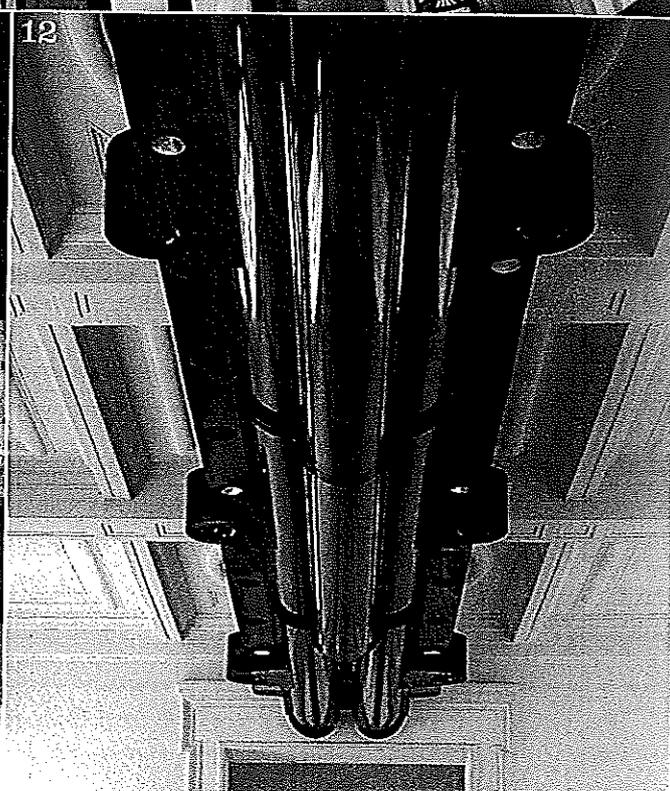
- 01 Esquisse. Coupe transversale dans l'abside de la Chapelle Saint-Martin-des-Champs, montrant le pavement amovible qui permet d'observer les vestiges de l'église mérovingienne.
- 02 Esquisse. Coupe longitudinale dans la Chapelle Saint-Martin-des-Champs, avec le transstockeur dans la nef, le pendule de Foucault dans l'abside, et le pavement amovible.
- 03 Vue de la Chapelle Saint-Martin-des-Champs.
- 04 Nouvel aménagement devant l'abside, intégrant le cylindre souterrain avec le pendule de Foucault. Au fond à droite, la nouvelle entrée du musée des Arts et Métiers.
- 05 Esquisse d'un nouvel aménagement du chevet de la Chapelle Saint-Martin-des-Champs et mise en place du pendule de Foucault dans un cylindre extérieur enterré.
- 06 Coupe du cylindre abritant le pendule de Foucault installé dans un puits à l'extérieur du chevet de la Chapelle Saint-Martin-des-Champs.



10



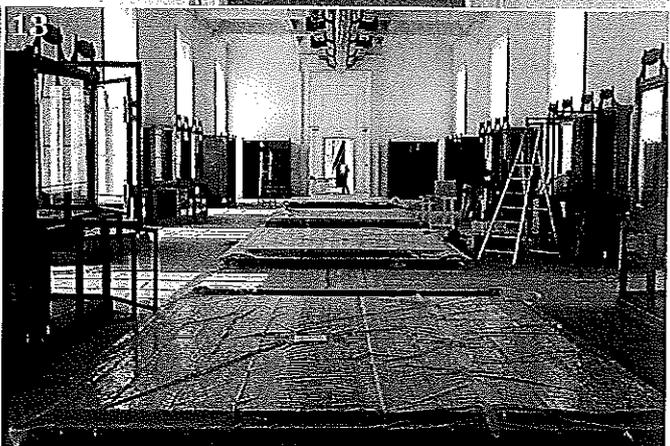
11



12

- 07 - Nef de la Chapelle, vue depuis l'abside, avec le "transstockeur".  
 08 - Partie supérieure du "transstockeur".  
 09 - Partie intérieure du "transstockeur" avec les tiroirs robotisés.  
 Images de synthèse: bureau CPL - Piero Carcerano.  
 10 - L'avion n°3 de Clément Ader, datant de 1897, présente dans l'escalier d'honneur.  
 11 - L'escalier d'accès aux combles: les vitrines débordant d'instruments scientifiques sont à l'image des cabinets de physique du XVIII<sup>e</sup> siècle.  
 Photo: Arnaud Carpentier, source: "Connaissance des Arts", n°148, p. 20.  
 12 - La réalisation de la canalisation polylobée en laiton qui intègre tous les équipements techniques.  
 13 - Premier étage d'une des salles du musée, en cours de travaux.

*Sauf mention contraire, tous les documents ont été réalisés par Andrea Bruno.*



13