

La transformation du patrimoine bâti constitue aujourd'hui un enjeu majeur de l'architecture contemporaine. Entre mise aux normes, évolutions des usages et nécessité de conservation, les bâtiments patrimoniaux sont constamment amenés à faire l'objet d'extensions, de restaurations ou de reconversions. Pourtant, intervenir sur ces lieux ne revient pas uniquement à répondre à des contraintes techniques ou réglementaires : au-delà de leur matérialité, ces architectures sont traversées par une dimension sensible qui façonne l'esprit du lieu.

Dès lors, comment la rénovation ou la reconversion d'un lieu peut-elle s'inscrire dans la continuité de son esprit originel sans le dénaturer ? Où se situe la limite entre réinterprétation et dénaturation de l'esprit du lieu dans les projets de rénovation et de reconversion ? Transformer un lieu revient-il à prolonger son identité ou à en produire une nouvelle lecture ?

À travers une approche mêlant analyses architecturales et parcours commenté, cette recherche s'intéresse à la notion d'esprit du lieu comme expérience vécue et ressentie. L'étude de plusieurs transformations patrimoniales met ainsi en lumière la manière dont l'identité d'un lieu peut se prolonger, se déplacer ou se recomposer au contact des interventions contemporaines.

Ce mémoire propose alors de considérer le patrimoine non comme une forme figée à conserver à l'identique, mais comme une expérience vécue en constante évolution.

LA TRANSFORMATION PATRIMONIALE : ENTRE CONSTRUIT ET VÉCU

À la Recherche de l'Esprit des Lieux



LA TRANSFORMATION PATRIMONIALE : ENTRE CONSTRUIT ET VÉCU

À la Recherche de l'Esprit des Lieux



Strasbourg,
école d'architecture

2026
Sous la direction de
Alexandra PIGNOL-MROCZKOWSKI et Mathieu TREMBLIN
Romane LAUDAMY

REMERCIEMENTS

Cette recherche n'aurait pas été possible sans le soutien et l'accompagnement de nombreuses personnes tout au long de cette année.

Je remercie tout d'abord mes directeurs de mémoire, Alexandra Pignol-Mroczkowski et Mathieu Tremblin, pour leurs conseils bienveillants, leur accompagnement et leur présence dans une année particulièrement intense et stressante.

Je remercie également ma famille, et plus particulièrement Anne et Devrig, pour leurs encouragements, leur aide au quotidien et leur présence constante tout au long de ce travail. Je leur suis aussi reconnaissante pour la chance qu'ils m'ont donnée de voyager durant mon enfance, ces expériences ayant probablement participé, d'une certaine manière, à construire mon regard sensible sur les lieux et l'architecture.

Enfin, je remercie mes amis, Arthur, Sarah et Agathe principalement, pour leur soutien émotionnel au quotidien, leurs conseils, leurs avis et leur écoute dans les moments plus difficiles ou plus intenses de cette année. Je les remercie également de m'avoir permis de partager des moments de détente, précieux tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

AVANT PROPOS	8
INTRODUCTION	10
01. FONDEMENTS DE L'ESPRIT DU LIEU	17
Prémises de l'analyse sensible : l'arpentage	18
Genèse et évolution de la notion d'esprit du lieu	27
Vers une définition sensible de l'esprit du lieu à partir de l'expérience	31
Méthodologie de l'expérimentation sensible	39
02. EXPÉRIMENTATION SENSIBLE	45
Une rénovation lourde : le Rijksmuseum	46
Une extension : la Galerie James Simon	66
Une réhabilitation : La Manufacture des Tabacs de Strasbourg	88
03. LECTURE CRITIQUE DES EXPÉRIMENTATIONS	109
Reconstituer les intentions architecturales originelles	110
Question d'authenticité	115
Vers une pluralité des esprits du lieu	118
Récurrences des modalités de perception sensible	123
Le corps comme opérateur d'une architecture vécue	125
CONCLUSION	128
BIBLIOGRAPHIE	135

AVANT - PROPOS

Ce récit naît de l'intérêt d'une enfant créative et sensible, pour tout ce qui touche au passé. J'ai toujours eu un attrait pour la création, et cela depuis mon plus jeune âge. En grandissant, j'ai eu la chance de beaucoup voyager avec ma famille et par la même occasion, de me découvrir une sensibilité particulière à l'univers du bâti, de la construction. Pourtant, une église de style gothique m'animait bien davantage que la construction d'un nouvel immeuble dans mon village : comme si je trouvais en moi une volonté constante de ressentir plutôt que d'analyser. Ces lieux, souvent espaces publics, étaient comme des sanctuaires, des refuges où je pouvais aspirer à une forme de sérénité difficile à trouver dans un quotidien.

Lors de nos voyages, en France ou plus loin dans le monde, il était devenu naturel ou nécessaire de visiter, à ma demande, des lieux chargés de l'histoire de la ville : lieux de culte, musée, bibliothèques, théâtres... Anxieuse depuis l'enfance, ces lieux, le plus souvent, me faisaient don d'un moment de calme, comme une parenthèse, un moment suspendu où naturellement l'imagination prenait le dessus sur mes peurs et où les gens autour de moi cessaient d'exister. Mais pourquoi ces lieux appartenant à une histoire passée m'animaient-ils davantage ? Pourquoi semblaient-ils me faire ressentir plus intensément ? Était-ce car ils reflétaient une certaine permanence rassurante ? Ou bien qu'ils étaient un meilleur point d'appui à mon imagination, là où les bâtiments plus contemporains ne m'inspiraient aucune vie ?

Ces questions que je formule aujourd'hui mais qui à l'époque ne n'habitaient pas (car j'étais trop concentrée à vivre le moment) ont progressivement émergé. Ce qui relevait d'un simple rapport instinctif aux lieux a peu à peu évolué vers une forme de réflexion plus consciente, notamment au moment de mes choix d'orientation.

Ayant pris le temps de ressentir moi-même j'avais désormais l'envie de transmettre cette même liberté chez autrui : mais comment susciter ce même sentiment et à travers quel type d'architecture ?

D'une part, ayant à cœur le fait de créer ou transformer, j'ai rapidement écarté la question de la restauration des monuments historiques dans laquelle les mots d'ordres sont davantage protéger et entretenir. D'autre part, la réalité des enjeux contemporains que ce soit en termes d'écologie, d'économie, ou de

culture, n'ont fait que développer mon intérêt pour l'existant plus que pour la construction à neuf.

Bien que je sois persuadée de la possibilité de l'architecture contemporaine à transmettre des émotions équivalentes, il apparaît tout aussi essentiel de reconnaître la valeur de ce qui existe déjà tant par rapport aux enjeux actuels que pour l'histoire qu'il porte. Les bâtiments ne sont pas isolés dans le temps : ils dialoguent avec ce qui les précède, avec l'histoire des lieux et avec la mémoire des villes. Dans cette perspective, construire ne signifie pas nécessairement remplacer, mais aussi prolonger, révéler ou transformer ce qui existe déjà.

Ainsi le patrimoine peut être considéré comme un support vivant de mémoire capable encore aujourd'hui de susciter des émotions fortes et singulières. Les transformer sans les dénaturer et en gradant leur essence devient alors un véritable enjeu de conception.

C'est cette tension qui constitue le point de départ de ce mémoire : la volonté de comprendre avant tout quelle était l'origine de ce qui m'animaient, et ensuite, de comprendre comment la faire perdurer, malgré l'obligation contemporaine de les modifier. À travers l'étude des enjeux liés à la transformation des bâtiments patrimoniaux, il s'agira d'explorer la manière dont l'architecture contemporaine peut s'inscrire dans l'existant sans en effacer l'essence, mais au contraire en la prolongeant.

Ainsi, ce travail s'inscrit dans le prolongement d'un regard personnel, progressivement transformé en questionnement plus large, à la croisée de l'émotion, de l'architecture et de l'histoire.

INTRODUCTION

Bien que le déclencheur de ces questionnements soit fondé de manière presque totale sur une expérience sensible et personnelle de l'architecture patrimoniale, il apparaît nécessaire d'inscrire cette réflexion dans un cadre plus technique. Si l'émotion constitue le point de départ de cette réflexion, elle ne peut pas être dissociée des réalités des enjeux contemporains qui encadrent toute intervention architecturale.

ERP

Comme exprimé dans mon avant propos, mon gout, ou atrait pour l'architecture nait d'un certain nombre de visite d'équipements. Ces bâtiments, qualifiés d'établissements recevant du public (ERP) se doivent de répondre à un ensemble de réglementations strictes, issues notamment du Code de la construction et de l'habitation¹, assurant la sécurité, l'accessibilité et le confort des occupants.

« Un ERP doit assurer l'accès aux personnes en situation de handicap et garantir la sécurité du public. Il est classé par catégorie (selon sa capacité d'accueil) et par type (selon son activité). Le classement détermine les obligations à mettre en œuvre pour prévenir les risques. »²

Les ERP sont classés selon 5 catégories de capacité d'accueil et selon leur type d'activité. Plus l'établissement est important et grand, plus il est soumis à une réglementation stricte. Les règles des ERP reposent sur 3 piliers principaux³ à savoir, la sécurité incendie et panique, l'accessibilité pour tous, et enfin, les autorisations et contrôles (le 3e point n'influant pas directement la mise en place de plan architectural).

Concrètement, cela implique l'intégration de dispositifs techniques précis : systèmes de détection et d'alarme incendie, moyens d'extinction, éclairage de sécurité, issues de secours dimensionnées de manière stricte, signalées et dans un matériau adapté, ou encore dispositifs de désenfumage. Les bâtiments doivent également faire l'objet de contrôles réguliers, tenir un registre de sécurité, et répondre aux exigences des commissions de sécurité compétentes.

1: Entreprenre, *Etablissement recevant du public (ERP)*, 2025.

2: Ibid.

3: Ibid.

Les normes d'accessibilité ont quant à elles été renforcées lors de la mise en place de la Loi du 11 février 2005⁴ : loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées. Cela va modifier la conception des circulations intérieures et extérieures, ainsi que les équipements, les services et la lisibilité des espaces. Cet ensemble de nouvelles « contraintes » va donc profondément modifier la façon de construire.

Titre de Monument Historique

S'intéresser plus particulièrement aux bâtiments patrimoniaux implique d'intégrer un cadre réglementaire supplémentaire, propre à leur statut de protection. Rendre ces bâtiments accessibles oblige souvent à repenser leurs usages et leurs aménagements, parfois en modifiant leur organisation d'origine, qui fait pourtant partie de leur valeur patrimoniale. En effet,

« Un monument historique est un immeuble (bâti ou non bâti : parc, jardin, grotte...) ou un objet mobilier (meuble ou immeuble par destination) recevant un statut juridique particulier destiné à le protéger pour son intérêt historique, artistique, architectural mais aussi technique ou scientifique afin qu'il soit conservé, restauré et mis en valeur. »⁵

C'est la commission des monuments historiques qui a mis en place cette notion, une première volonté institutionnelle de recenser et protéger les édifices remarquables. Depuis, ce dispositif a progressivement évolué pour s'élargir à des formes plus variées comme des édifices religieux ou bien des constructions industrielles.

Cette distinction repose de nos jours sur 2 niveaux distincts⁶ : l'inscription et le classement, qui n'implique pas la même rigueur de protection et de réglementations lors de modifications, le classement correspondant à un niveau de contraintes plus fortes. Néanmoins, dans les deux cas, toute intervention sur le bâtiment est strictement encadrée. Chaque intervention est soumise à une validation rigoureuse ainsi que les constructions voisines, dans un périmètre de visibilité de 500m⁷.

4: Entreprenre, *Accessibilité d'un établissement recevant du public (ERP)*, 2025.

5: Ministère de la Culture, *Les monuments historiques*, 2025.

6: Portail du patrimoine, *Bien classé, bien inscrit: quelles implications en cas de travaux ?*, 2023.

7: Ministère. Op. Cit.

Cette validation n'a jamais porté sur une liste réglementaire stricte, il n'existe pas de mode d'emploi clair mais plutôt une logique qui se doit d'être respectée pour être évaluée positivement.

C'est ainsi que l'utilisation des monuments historiques se trouve aujourd'hui dans une sorte de paradoxe. D'une part, ils se doivent d'être conservés, protégés et transmis, conformément aux principes définis par le Code du patrimoine encadrés par le Ministère de la Culture. D'autre part, ils n'ont pas été conçus, par définition, selon la réglementation contemporaine. Escaliers étroits, matériaux inflammables, absence de compartimentage, structures complexes ou fragiles : autant de caractéristiques qui rendent leur mise en conformité délicate.

Cette situation met en évidence une tension fondamentale : comment adapter des bâtiments conçus dans un autre contexte tout en respectant leur statut de monument historique ? Comment répondre à des normes universelles dans des lieux qui, par essence, sont singuliers ?

C'est à ce point que la réflexion dépasse le cadre strictement réglementaire : car au-delà de respecter le bâtiment, j'ai au cœur de préserver également cette entité immatérielle que j'ai eu la chance de pouvoir ressentir au cœur de dans certains de ces murs. Ainsi, au-delà des contraintes techniques, intervenir sur un bâtiment patrimonial implique d'entrer en relation avec quelque chose que je trouve plus difficile à définir. Longtemps, cette dimension m'est apparue de manière intuitive, sans que je puisse véritablement la nommer. Elle se manifestait par une atmosphère, une sensation, une forme de présence. Certains espaces semblaient habités d'une intensité particulière, comme si quelque chose en eux résistait au temps et continuait d'agir sur ceux qui les traversent.

Esprit du lieu

C'est en commençant les recherches que la notion de *genius loci* (l'esprit du lieu) s'est imposée. Issue de la pensée de la Rome antique et réinterprétée en architecture, elle désigne l'esprit du lieu⁸. Il s'agit d'une essence qui émane naturellement d'un objet bâti : on ne la voit pas mais on peut tenter de la comprendre en la ressentant. C'est cette même présence insaisissable qui crée, à mon sens, une partie, au moins, de l'identité profonde d'un espace, et ce qui va conditionner également l'expérience que l'on vit.

⁸ : FURMAN-BOUVARD Maria, *Genius loci dans l'antiquité gréco-romaine : généalogie et valeur*, Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2007.

C'est, pour moi, à cet instant que la question de l'intervention architecturale sur des bâtis finis jadis, ne peut plus être envisagée uniquement en termes techniques et/ou formels.

Problématique

La transformation patrimoniale devient immédiatement une question de perception, de sensibilité et ainsi, se doit au préalable de partir à la recherche d'une entité immatérielle : Comment la rénovation ou la reconversion d'un lieu peut-elle s'inscrire dans la continuité de son esprit originel sans le dénaturer ? Où se situe la limite entre réinterprétation et dénaturer de l'esprit du lieu dans les projets de rénovation et de reconversion ? Transformer un lieu revient-il à prolonger son identité ou à en produire une nouvelle lecture ?

Afin d'explorer ces problématiques, une méthodologie sensible et analytique est mise en place. Elle s'appuie sur plusieurs études de cas choisies pour la diversité des transformations qu'elles présentent : rénovation lourde, extension et réhabilitation.

La méthodologie se développe en trois étapes complémentaires. Une récolte d'avis extérieurs est d'abord réalisée à travers des témoignages, commentaires et retours d'utilisateurs afin de confronter l'analyse à différentes sensibilités et de dépasser une perception uniquement personnelle. Cette récolte est ensuite enrichie par une approche sensible menée à travers des parcours commentés⁹. Ces déambulations, réalisées directement dans les lieux lorsque cela est possible, ou à travers des souvenirs, photographies et vidéos, permettent de relever les sensations, émotions et perceptions ressenties au fil du parcours. Chaque ressenti est alors analysé afin de comprendre quels éléments spatiaux, matériels ou atmosphériques participent à l'esprit du lieu. Cette approche sensible est complétée par une analyse architecturale plus objective fondée sur l'étude des plans, coupes et transformations entre l'état d'origine et l'état actuel. Ce travail comparatif permet d'identifier précisément les modifications apportées et d'interroger leur impact sur l'identité du lieu.

L'ensemble de ces analyses donne finalement lieu à une synthèse graphique et sensible, sous forme de schémas et de retranscriptions dessinées des parcours étudiés.

⁹ : THIBAUD Jean-Paul, *Les parcours commentés, L'espace urbain en méthodes*, Éditions Parenthèses, Marseille, 2001.

Plan

Afin de développer cette réflexion, le mémoire s'organise en trois parties. La première partie pose les fondements théoriques et méthodologiques de la recherche, en introduisant les notions liées à l'esprit du lieu et à la perception sensible. Elle constitue également une première expérimentation des outils d'analyse développés. La deuxième partie s'attache à l'expérimentation sensible des études de cas. À travers les parcours, les ressentis et les analyses perceptives, elle cherche à faire émerger des constantes, des ruptures et des questionnements plus profonds concernant la continuité de l'esprit du lieu. Enfin, la troisième partie propose une lecture plus analytique et critique des éléments récoltés. En croisant les approches sensibles et architecturales, elle élargit la réflexion sur la manière dont l'architecture contemporaine peut transformer un lieu sans en effacer l'identité sensible et mémorielle.

01

FONDEMENTS DE L'ESPRIT DU LIEU

Prémises d'une analyse sensible: L'arpentage

Dans la perception quotidienne des espaces traversés, le ressenti constitue souvent un signal faible, presque inconscient. Nous éprouvons des ambiances, des sensations ou des émotions sans nécessairement les identifier ni les analyser. Ainsi, saisir la qualité d'un lieu, son atmosphère ou son esprit nécessite de mobiliser des outils faisant appel aux sens et au sensible.

Le parcours commenté

Une des premières approches dans la conception de mon mémoire a donc été le parcours commenté¹⁰. Comme expliqué en introduction, avant cette réflexion et cette prise de conscience, le fait d'être profondément emportée par certains lieux relevait d'une expérience intuitive et non conscientisée. Cette méthode d'arpentage m'a ainsi permis de porter une attention plus précise aux perceptions ressenties dans l'espace et de commencer à les analyser.

C'est en commençant à créer, en étudiant l'architecture donc, que j'ai réalisé vouloir émouvoir celui qui habiterait ou visiterait mon invention. Mais c'est à partir de ce moment-là qu'émerge l'interrogation : pourquoi une architecture va-t-elle émouvoir plus qu'une autre ? Et de quelle émotion est-il question ? Laquelle m'intéresse ? Ne sachant pas y répondre, j'ai entrepris d'arpenter plusieurs édifices culturels au cœur de Strasbourg : le Studium, le Théâtre National, l'Opéra, le Musée d'art moderne, et enfin la Bibliothèque Nationale. Cette dernière m'a permis de déceler mon sujet plus précisément, m'a aidé à exprimer ce que je ne savais pas auparavant.

Le parcours commenté est une façon d'analyser un espace, développée par le CRESSON. Le CRESSON¹¹ est un laboratoire de recherche français fondé dans les années 1970 à Grenoble¹². Le parcours commenté est une méthode d'enquête qui consiste, généralement, à accompagner un individu dans un espace qu'il a souvent l'habitude de traverser, et l'inviter à verbaliser ses sensations en temps réel. Jean-Paul Thibaud¹³, explique que cela repose sur 3 hypothèses¹⁴, qui expliquent la pertinence de cette étude. Tout d'abord, le fait que la perception

est très liée au contexte, c'est-à-dire le lieu dans lequel on se trouve, mais également à ce que l'on est en train de faire et la manière dont on se comporte dans cet environnement. Ensuite, le fait que scientifiquement, percevoir impliquerait un mouvement, même minime : donc marcher permettrait de capter réellement des variations, des ambiances... Enfin, le fait de décrire nos ressentis au moment même où on le vit accèderait à une compréhension plus fine du lieu.

« Trois activités sont sollicitées simultanément : marcher, percevoir et décrire. »¹⁵
Jean-Paul Thibaud

La Bibliothèque Universitaire de Strasbourg

Ainsi, à la suite de ces arpentages, l'expérience la plus marquante et enrichissante d'un point de vue personnel a finalement été celle de la BNU.

La Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU)¹⁶ est l'une des plus grandes bibliothèques de France. Elle est fondée en 1871, après la destruction de l'ancienne bibliothèque de Strasbourg. L'Empire allemand décide alors de créer une nouvelle institution ambitieuse, destinée à rayonner sur tout le territoire alsacien. Elle devient rapidement un centre majeur de savoir et de recherche. Son bâtiment reflète le style monumental de l'époque impériale allemande : le style néo-Renaissance. La bibliothèque est rénovée entre 2010 et 2014¹⁷ afin de moderniser ses infrastructures, améliorer ses conditions d'accueil et répondre aux normes contemporaines de sécurité et de fonctionnement. Cette intervention a conservé l'extérieur du bâtiment tout en transformant profondément son organisation intérieure.

¹⁵ : THIBAUD Jean-Paul, Op. Cit., pg 4.

¹⁶ : BNU Strasbourg, Un bâtiment emblématique, une histoire unique, un patrimoine exceptionnel...

¹⁷ : Strasbourg.eu, Bibliothèque nationale et universitaire (BNU)

¹⁰ : Ibid.

¹¹ : Centre de Recherche sur l'Espace Sonore et l'Environnement Urbain.

¹² : Ambiances Architectures Urbanités, Équipe CRESSON, 2026.

¹³ : directeur de recherche CNRS au CRESSON

¹⁴ : CRESSON. Op. Cit.



Fig 1 - Photographie de la façade de la BNU

Parcours commenté

J'enregistre donc ma première visite à la BNU, au dictaphone et en tentant de réaliser quelques croquis quand je le peux.

Mon parcours commence depuis l'extérieur : moi face à cette façade imposante et au coeur de l'animation des passants, entre la paroi verticale de cette bibliothèque, et un arrêt de tram. Je l'analyse, déjà subjuguée et réalise un premier croquis rapide, des aspects les plus marquants à mon sens.

La façade m'impose une sorte de respect et d'élégance, l'intention du style de cette époque à vrai dire. Le soubassement du bâtiment me paraît incroyablement haut, le corps du bâtiment semble regarder les passants avec un air supérieur, presque indifférent aux mouvements de la rue.



Fig 2 - Croquis personnel de l'impression d'écrasement de la façade.

En m'approchant, puis en franchissant les marches, une sensation de transition s'installe déjà. L'accès n'est pas immédiat, il se mérite presque. Les portes, relativement discrètes au regard de l'échelle globale, renforcent cette impression : comme si l'entrée n'était qu'un seuil étroit vers quelque chose de bien plus vaste. À ce moment-là, je ressens une forme d'attente, presque une promesse. L'ensemble du parcours extérieur construit l'idée d'un lieu solennel, presque sacré.

Pourtant, dès le franchissement des portes, cette attente est brutalement mise à l'épreuve. L'intérieur me surprend immédiatement. L'ambiance est sombre, artificielle, et contraste fortement avec l'image que je m'étais construite. Je ressens une première forme de décalage, presque une surprise, mais un peu décevante. Mon regard est attiré par la lumière blanche au loin, comme un point de fuite, mais entre les deux, l'espace me semble confus, peu lisible. En quelques secondes, plusieurs ambiances se succèdent, sans que je parvienne à les relier entre elles.

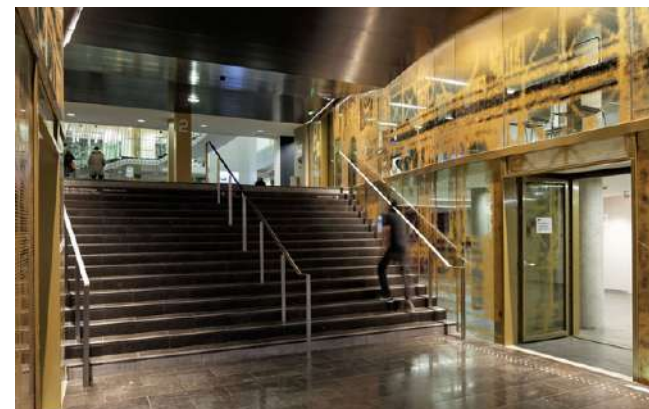


Fig 3 - Photographie intérieure de l'espace d'accès à la bibliothèque.

Le passage par les contrôles me met davantage à distance de cette première perception, puis l'arrivée face aux grands escaliers, accentue encore ce sentiment. Leur montée me paraît difficile, presque oppressante. J'ai la sensation que les murs se referment sur moi peu à peu. Je décide de suivre la lumière blanche, et ce de la manière la plus rapide possible pour me sortir de cette première impression.



Fig 4 - Photographie prise de l'accès à chaque étage

J'aperçois peu à peu les escaliers monumentaux que j'avais déjà vu dans la presse, en dessous de cette grande verrière dans laquelle j'avais hâte de me trouver. Je m'approche davantage : encore un contrôle, j'essaie d'ignorer la seconde déception qu'il me provoque et admire cette coupole. Cette intention est rapidement mis à mal au moment où je réalise que ce hall est entouré, à chaque étage, d'élèves travaillant. Avec un peu de gêne de me sentir observée, j'accélère ma visite et me précipite dans les escaliers. Ce ressenti persiste une fois en haut : que je sois en mouvement ou immobile, cette gêne s'installe, comme une impossibilité de trouver ma place, ou de me retrouver et de ressentir dans cet endroit. J'ai une sensation proche d'un dispositif panoptique (principe que j'ai vu en cours d'histoire de l'architecture mais dont je n'avais jamais réalisé l'expérience) où le regard des autres semble omniprésent : les étudiants travaillent peut être par la pression d'être observés à rien faire, ça n'en demeure pas quelque chose qui serait efficace personnellement.

Fig 5 -
Photographie de
l'escalier
monumental de la
BNU



C'est à ce moment que je prends conscience d'une rupture plus profonde. Ce n'est pas seulement une question de forme ou de style, mais bien une rupture sensible. La façade extérieure avait suscité une attente, une certaine idée du lieu, qui ne se prolonge pas à l'intérieur : les deux semblent presque indépendants. Bien que certains éléments d'origine subsistent, notamment la coupole ou certaines structures, ils ne suffisent pas à recréer cette atmosphère que j'avais anticipée. Cette continuité, que j'attendais instinctivement, est absente.

Je poursuis alors ma déambulation à travers les rayonnages, cherchant un endroit où me poser, où retrouver une forme de calme et où je pourrais également continuer à parler au dictaphone de mon état actuel. Les espaces que je traverse ne me procurent pas davantage de réconfort. La lumière, plus chaude, devient presque monotone, les matériaux me renvoient à des souvenirs sans rapport avec le lieu, comme celui d'une salle de classe. Une dissonance persiste entre l'image initiale du bâtiment et ce que je ressens réellement à l'intérieur : comme si celui-ci avait perdu de son assurance initiale.

Puis, au détour d'un espace plus en retrait, quelque chose change. Sans que je puisse immédiatement l'expliquer, je ressens une forme d'apaisement. L'ambiance y est différente, plus douce, plus contenue, presque religieuse. Le regard des autres semble s'effacer, (alors que ce n'est pas le cas) le bruit se fait plus discret. Je retrouve alors une sensation que je connais, celle d'un lieu dans lequel il devient possible de se recentrer. Le temps semble légèrement suspendu, et mon attention se déplace : je ne suis plus dans l'analyse, mais dans une forme de présence au lieu. Je trouve enfin ce que j'avais espéré à l'extérieur du bâtiment.

C'est dans cet instant précis que je reconnais ce que je cherchais sans le nommer jusque-là. Une qualité difficile à définir, mais immédiatement perceptible. Une atmosphère qui ne tient pas uniquement à la forme ou à la fonction, mais à un ensemble de relations sensibles. Ce moment, presque inattendu au regard du reste

de la visite, agit comme une révélation. Il met en évidence que le ressenti d'un lieu n'est ni continu, ni homogène, mais qu'il peut émerger ponctuellement, dans certaines configurations spécifiques. Cette visite vient interroger la question de la nature profonde d'un lieu, qui ne part pas seulement de l'esthétique, du beau ou du laid, mais plutôt des sensations qu'une architecture, avec l'esthétique qui lui appartient, vient provoquer en chacun et ainsi marque une continuité ou bien une rupture, comme dans mon expérience personnelle de cette BNU.



Fig 6 -
Photographie
intérieure de
l'espace de travail
à l'écart du hall.

Finalement, cette première visite m'interroge d'abord sur le rapport entre l'intérieur et l'extérieur du bâtiment. J'ai l'impression de faire face à deux entités différentes, qui ne provoquent ni les mêmes sensations ni les mêmes perceptions. La façade monumentale laisse imaginer une certaine atmosphère intérieure, une continuité avec l'histoire et l'ancienneté du lieu, tandis que les espaces intérieurs apparaissent plus contemporains, presque détachés de cette image extérieure.

Cette expérience m'amène également à m'interroger sur ce qui fait, pour moi, l'identité sensible d'une bibliothèque. Au début du parcours, je ne retrouve pas les sensations que j'associe habituellement à ce type de lieu : une forme de calme, d'intimité ou de retrait du monde extérieur. Ce n'est que dans un espace plus excentré que je ressens finalement cette atmosphère familière, comme si l'esprit du lieu apparaissait en marge du projet plutôt qu'en son centre. À l'inverse, les espaces principaux me donnent davantage l'impression d'une démonstration architecturale contemporaine, cherchant à affirmer une image et une performance spatiale plus qu'à prolonger l'esprit du bâtiment ancien ou même celui de la bibliothèque en tant que lieu de savoir et de recueillement.

Cette expérience vient alors questionner la manière dont une rénovation peut préserver l'esprit d'un lieu malgré la transformation de ses espaces intérieurs. Elle interroge la nécessité d'une identité globale et cohérente du bâtiment pour permettre au visiteur de ressentir une continuité entre architecture et expérience sensible.

Genèse et évolution de la notion d'esprit du lieu

La notion d'esprit du lieu ne correspond pas à une définition unique et figée mais constitue une notion transversale, mobilisée et explorée dans différents champs comme la philosophie, la géographie ou encore l'architecture, afin de décrire la relation entre un espace et les sensations ou significations qu'il produit.

Sur le plan linguistique, le CNRTL montre que le terme esprit peut désigner à la fois une dimension immatérielle¹⁸, mais aussi un caractère, une ambiance ou une manière d'être. Ces différentes acceptions ouvrent la possibilité de penser l'esprit du lieu comme une qualité perçue, directement liée à l'atmosphère d'un espace. En géographie, notamment à travers les travaux présentés dans *Géococonfluences*, la notion d'esprit du lieu peut être éclairée par les notions d'identité, d'identité territoriale¹⁹. Celle-ci se construit à partir de plusieurs éléments comme son histoire, ses usages, sa forme et la manière dont il est perçu. L'esprit du lieu permet ainsi de comprendre comment un espace devient singulier et reconnaissable.

Dans ce cadre, le *genius loci* constitue une des premières expressions antiques²⁰ d'une conception du lieu comme entité habitée et dotée d'une dimension propre. Le terme *genius loci*, issu du latin, signifie littéralement « esprit du lieu ». Dans son sens originel, le mot *genius* désigne une entité protectrice ou une force spirituelle associée à un individu, un groupe ou un espace, tandis que *loci* correspond à *locus*, qui signifie « lieu » ou « endroit »²¹.

À l'origine, ce terme était employé dans la Rome antique, d'après une antique croyance. Il désignait davantage une réelle présence, comme un dieu présent dans chaque habitation, qui déterminerait ou non la survie de ces habitants en fonction des offrandes qui lui étaient offertes. Il pouvait aussi s'agir d'une conception romaine qui disait que chaque être indépendant avait son propre *genius*, comme un esprit gardien qui donnait vie à des peuples entiers et à des lieux. Par extension, il les accompagnait jusqu'à leur mort et déterminait leur essence profonde. Le *genius loci* incarnait ainsi une forme d'intermédiaire entre le monde matériel et une dimension immatérielle. Dans la culture grecque, le *genius* pourrait être comparée au *daemon*, qui représentait l'intermédiaire entre les hommes et les dieux.

18: CNRTL, Définition de « esprit », 2012.

19: *Géococonfluences*, Identité, identité territoriale, 2023

20 : FURMAN-BOUVARD Maria, *Genius loci dans l'antiquité gréco-romaine : généalogie et valeurs*, Les nouveaux cahiers franco-polonais, 2007

21 : Ibid.

Cette conception ancienne s'est, avec le temps, estompée, notamment avec la rationalisation de la pensée occidentale. Le caractère religieux du *genius loci* s'est progressivement transformé en conception plus abstraite, liée à la phénoménologie du lieu c'est à dire non plus comme une réelle entité mais plutôt le caractère du lieu : son ambiance, son identité singulière. Au XXe siècle, le *genius loci* retrouve une véritable portée théorique notamment avec les travaux de Christian Norbert-Schutz²² qui propose de redéfinir cette notion comme l'ensemble des caractéristiques concrètes et perceptives permettant de reconnaître, identifier et habiter un lieu.

« Depuis l'antiquité le *genius loci*, esprit du lieu est considéré comme cette réalité concrète que l'homme affronte dans la vie quotidienne. Faire de l'architecture signifie visualiser le *genius loci*: le travail de l'architecte réside dans la création de lieux signifiants qui aident l'homme à habiter.²³ »

Christian Norbert-Schutz

Dans son ouvrage *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Norbert-Schutz s'inspire de la pensée de Martin Heidegger²⁴, pour proposer de dépasser une vision strictement fonctionnelle ou formelle de l'architecture pour s'intéresser à la manière dont les espaces sont vécus, et perçus : *Habiter*.

« Notre existence quotidienne est faite de phénomènes concrets comme les personnes qui partagent notre vie, les animaux, les fleurs, arbres, forêts, pierres, rues, maisons mais la vie comporte également des phénomènes intangibles tels que les émotions; le contenu de notre existence en fait. Le lieu est quelque chose de plus abstrait qu'une localisation : un ensemble de choses concrètes qui ont leur substance matérielle, leur forme, leur texture et leur couleur et définissent un caractère d'ambiance, l'essence du lieu, défini par son caractère ou son atmosphère.²⁵ »

Christian Norbert-Schutz

Dans ses travaux, il distingue l'espace, et le lieu. L'espace est mesurable, géométrique, alors que le lieu est l'espace vécu, singulier et caractériel. Son caractère constitue l'essence du lieu qui permet à l'Homme de l'identifier. Dès lors, l'architecture a pour rôle de rendre visible et perceptible cette sensibilité, autrement dit de visualiser le *genius loci*.

« L'architecture c'est pour émouvoir. L'émotion architecturale c'est quand l'oeuvre sonne en vous au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois.²⁶ »

Le Corbusier

Son approche s'inscrit comme une critique d'une rationalisation de l'architecture pour proposer une sorte de retour à une expérience vécue, par le biais de la phénoménologie. Cette lecture vient donc également raisonner en moi après la mise en place des méthodes phénoménologiques du CRESSON. Il met en avant une nécessité du cas par cas en architecture : chaque situation est liée à un contexte culturel, environnemental, sensible,...etc, propre qui ne peut être répondu selon des critères universels. L'architecture doit donc répondre à des situations spécifiques, en produisant des lieux adaptés aux manières d'habiter qui leur sont propres.

C'est dans ce contexte que les travaux de Peter Zumthor viennent prolonger cette réflexion, en déplaçant encore davantage l'attention vers le ressenti immédiat. Là où Norberg-Schutz cherche à théoriser le lieu comme une structure de sens, Zumthor s'attache à ce qui se passe dans l'instant, dans la rencontre presque instinctive entre un corps et un espace. Dans *Atmospheres*²⁷, il décrit l'architecture comme une expérience sensible globale, qui agit avant même toute compréhension rationnelle. Il parle de cette capacité qu'ont certains lieux à nous toucher immédiatement, sans que l'on sache réellement pourquoi.

L'atmosphère devient alors une manière contemporaine d'appréhender le *genius loci*. Elle ne renvoie plus à une entité ni même uniquement à une structure de significations, mais à une présence diffuse, faite de lumière, de matières, de proportions, de sons, d'odeurs parfois. Ce sont ces éléments, combinés, qui produisent une sensation d'évidence ou au contraire de malaise. Zumthor insiste sur le fait que cette perception est immédiate, presque corporelle : elle ne passe pas d'abord par l'analyse, mais par une forme de ressenti instinctif.

Cette approche vient compléter celle de Norberg-Schutz en introduisant une dimension plus intime, plus subjective. Là où le *genius loci* chez Norberg-Schutz peut encore être compris comme une structure relativement stable et lisible du lieu, l'atmosphère chez Zumthor introduit au contraire sa dimension fluctuante, dépendante des conditions du moment et de la perception individuelle. Un même

22 : NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci : Paesaggio ambiente architettura*, Electa Editrice, Milano, 1979.

23 : Ibid.,pg 12.

24 : HEIDEGGER Martin, *Bauen Wohnen Denken*, Neske, Pfullingen, 1954

25 : NORBERG, Op. Cit., pg 27.

26 : Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Éditions Crès, 1923.

27 : ZUMTHOR Peter, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel, 2006.

espace peut ainsi produire des effets différents selon la lumière, le moment de la journée, ou encore l'état émotionnel de l'individu.

Cette idée fait également écho et peut être complétée ou confirmée par les travaux de Juhani Pallasmaa, qui critique une architecture trop centrée sur la vision au détriment des autres sens. Dans *The Eyes of the Skin*²⁸, il rappelle que l'expérience architecturale engage le corps dans sa globalité : le toucher, l'ouïe, la température, l'odeur participent pleinement à la manière dont un lieu est vécu. Le *genius loci* ne serait donc pas seulement visible ni même uniquement atmosphérique, mais profondément sensoriel et incarné, impliquant l'ensemble du corps percevant.

Ainsi, ces différentes approches permettent de comprendre que le *genius loci* ne peut être réduit à une définition unique. Il oscille entre plusieurs dimensions : spirituelle, atmosphérique, structurelle ou bien corporelle. Cette diversité d'interprétations met en évidence son caractère fondamentalement expérientiel.

28 : PALLASMAA Juhani, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester, John Wiley & Sons, 2005.

Vers une définition sensible de l'esprit du lieu à partir de l'expérience

Au-delà du point de vue édifiant de ces auteurs, il me semblait nécessaire de me questionner sur ce que j'envisageais, et que je visualisais, lorsqu'il s'agissait de parler de cette présence immatérielle qui transforme l'expérience d'un lieu. En complément des bases théoriques, ce mémoire s'appuie en grande partie sur une approche personnelle de la question : il m'a semblé ainsi nécessaire de me questionner et de retrouver dans mes souvenirs des moments marquants ou cet esprit du lieu s'est révélé personnellement. Je considère par exemple l'expérience vécue dans la salle extirpée de la BNU comme un moment dans lequel celui-ci s'est révélé, mais cette expérience agit souvent de manière plus ou moins intense. En réfléchissant longuement aux expériences qui ont marqué ma perception de l'architecture, j'ai finalement décidé d'analyser ma visite de la Sagrada Familia. Elle constitue, encore aujourd'hui, l'un des moments les plus marquants en tant qu'expérience spatiale et sensible, mais aussi l'instant où j'ai ressenti de la manière la plus forte ce que je considère comme l'esprit du lieu.



Fig 7 - Photographie de la façade sud - ouest



Fig 8 - Photographie aérienne de la Sagrada Família

Contexte

La Sagrada Família est une basilique catholique située à Barcelone, dont la construction débute en 1882 sous la direction de l'architecte Francisco de Paula del Villar, avant d'être rapidement reprise par Antoni Gaudí en 1883²⁹. Elle devient une des oeuvres majeures de sa carrière, à laquelle il consacre les dernières années de sa vie, en transformant profondément le projet initial. Toujours inachevée aujourd'hui, la basilique est devenue l'un des monuments les plus emblématiques de Barcelone et un exemple majeur de l'architecture moderniste catalane. Elle est inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO³⁰ et se distingue par une conception architecturale profondément symbolique, qui mêle formes organiques, références religieuses et innovations structurelles.

Plus jeune, en voyageant avec mes parents, j'ai eu la chance de visiter Barcelone, et plus particulièrement, la célèbre Sagrada Família. A l'époque, pas en étude d'architecture, je n'ai pu que vivre ce que j'expérimentais avec mes yeux de lycéenne. Étant déjà en revanche, assez intéressée par le monde de la construction, je savais déjà que Barcelone me plaisait pour ses bâtiments au style art nouveau et par l'occupation prépondérante de Gaudí.

La cathédrale pourtant d'extérieur ne m'avait que très peu conquise malheureusement. J'admirais le sens porté à chacune des façades, apportées par l'architecte, mais elle n'en demeurait, si je puis dire, pas à mon goût. Nous nous hâtons donc avec ma famille, accompagnés de nos audioguides aux oreilles, ce qui nous a permis chacun de nous concentrer sur notre expérience personnelle. Après plusieurs contrôles de billets, le passage des sécurités ainsi que le contrôle de tenue assez couverte obligatoire, nous arrivions face à la première façade, celle de la nativité que je me souviens avoir jugé de loin comme étant une sorte d'empilement organique. Face à celle-ci je me suis dit l'apprécier davantage, en grande partie dû aux explications de l'audio guide.

²⁹ :
Basilica Sagrada Família, ANTONI GAUDÍ, 2016.

³⁰ :
UNESCO, Œuvres d'Antoni Gaudí, 2013

L'architecte a pris soin de diviser la façade en 3 parties pour créer un portail pour Joseph, le père de Jésus, portail de l'Espérance, pour la Vierge Marie, portail de la Foi et enfin au centre, Jésus, portail de la Charité³¹.

L'entrée dans le lieu

Une fois les premiers audios finis, nous sommes rentrés. Le passage de l'extérieur à l'intérieur a été, presque instantanément, une rupture totale. En franchissant le seuil d'entrée, quelque chose a changé. Le bruit s'est atténué, la lumière s'est transformée, l'atmosphère s'est faite plus dense, plus enveloppante. J'ai ce souvenir d'entrée dans le bâtiment comme si je rentrais dans l'eau et que ma tête passait de l'extérieur pour aller dans les profondeurs. Pourtant au même moment, j'ai également eu l'impression d'être emportée et qu'une boule s'était déplacée de mon ventre vers ma gorge. Je me souviens particulièrement de ce moment de transition : un passage relativement bas de plafond, presque comprimé, suivi d'une ouverture soudaine vers une hauteur immense. Cette variation spatiale m'a provoqué une sensation physique très forte, cette boule dans le ventre qui remonte brusquement, mêlée à une émotion pure, difficile à expliquer.

Cette expérience soulève la question du lien entre spiritualité et esprit du lieu. La Sagrada Familia est un lieu déjà chargé symboliquement, pensé pour provoquer le recueillement et l'émotion. Il devient alors difficile de savoir si l'intensité ressentie provient principalement de l'architecture et de l'atmosphère du lieu, ou bien de sa dimension sacrée qui l'accompagne. Cette ambiguïté interroge ainsi la manière dont un lieu peut produire une expérience sensible aussi forte.

À partir de cet instant, je n'écoutais plus la voix dans mes écouteurs. Moi qui ne suis pourtant pas croyante, j'ai ressenti une présence, quelque chose qui imposait le respect. Une forme de calme, de

³¹ :
Basilica. Op. Cit.

silence intérieur, une sérénité profonde s'est installée. Au même moment, un orgue s'est mis à jouer. Là où le bruit des visiteurs s'était éteint autour de moi, l'orgue résonnait malgré ces écouteurs qui obstruaient mon écoute. A cette période, l'idée d'être seule dans un lieu public m'angoissait, or, à ce moment-là, j'avais complètement perdu de vue ma famille sans que cela ne me pose un quelconque problème. Je suis restée, je pense, plus d'une heure et demie à déambuler, à m'asseoir, à observer, à ressentir, avec l'impression d'être seule dans un environnement pourtant bondé.

Cette expérience vient également questionner le lien entre tourisme et esprit du lieu. Malgré le caractère très touristique de la basilique et la présence par la même occasion de téléphones portables pour capturer l'instant, cette sensation de calme et de présence ne semble pas disparaître. Cela amène alors à se demander si certains lieux conservent une forme d'atmosphère sensible malgré la foule.



Fig 9, 10 -
Photographies
personnelles de
l'effet des vitraux au
sein de la Sagrada.

La lumière, filtrée par les vitraux colorés, créait une atmosphère irréelle, presque hors du temps. Les couleurs se projetaient sur les surfaces, évoluaient lentement, transformant l'espace en un paysage mouvant, presque imaginaire. Pourtant presque inanimé, il me semblait les voir danser sur les parois verticales. La hauteur de celles-ci, pourtant impressionnante, ne m'écrasait pas mais au contraire, me portait. Entre ces parois se déployaient les colonnades, sculptées comme d'immenses troncs d'arbres, elles ne s'imposaient pas comme structurelles mais comme une présence rassurante.

L'ensemble donnait l'impression d'être, pour moi, dans une serre, un endroit protégé, où il fait humide et agréablement chaud. Et l'instant d'après, ce même sentiment était changeant, une fraîcheur singulière parcourait l'espace, comme si je me trouvais en campagne à l'abri d'un arbre.

A la sortie de cette visite, il m'est dur de retrouver une réalité, j'ai une impression de m'être réveillée d'un lourd sommeil.

Première lecture de l'esprit du lieu

Cette expérience ne se résume pas à un souvenir marquant ou à une émotion passagère, mais constitue pour moi une première forme de compréhension sensible de ce que pourrait être l'esprit du lieu, malgré qu'elle se base sur un souvenir. Ce que j'y ai ressenti ne relève ni uniquement de la forme architecturale, ni d'une intention que je pourrais clairement identifier, mais d'un ensemble de phénomènes qui, combinés, ont produit une expérience totale à la fois physique, émotionnelle et intérieure.

Ce qui m'apparaît essentiel, dans ce moment, c'est que cette sensation ne provient pas d'un élément précis. Elle ne peut pas être attribuée uniquement à la lumière, à la hauteur, aux matériaux ou au son, mais bien à la rencontre entre tous ces éléments, dans un instant donné, et à la manière dont mon propre état intérieur a interagi avec eux. Par exemple, le passage du seuil, que j'ai décrit comme une immersion presque aquatique, agit comme un véritable déclencheur : il marque une rupture brutale entre deux états, entre un

extérieur encore maîtrisé et un intérieur qui m'échappe. Cette transition, à la fois spatiale et sensorielle, semble être une condition d'apparition du *genius loci*, comme si celui-ci se révélait précisément dans ces moments de bascule.

De la même manière, les variations d'échelle, le passage d'un espace comprimé à une hauteur immense, produisent une réaction physique immédiate, cette sensation de boule qui remonte, difficile à expliquer mais pourtant très concrète. Cela me permet de comprendre que l'esprit du lieu ne relève pas uniquement d'une perception visuelle ou intellectuelle, mais d'un engagement corporel, où l'architecture est ressentie avant d'être comprise.

Enfin, la lumière joue un rôle fondamental, non pas comme simple mise en valeur de l'espace, mais comme élément actif de transformation. Les couleurs mouvantes, les projections changeantes, participent à rendre l'espace instable, presque vivant. Cette instabilité, loin de perturber l'expérience, semble au contraire l'intensifier : elle maintient une forme d'attention continue, un état de présence au lieu. L'esprit du lieu ne serait donc pas lié à quelque chose de figé, mais à une capacité du lieu à produire des variations sensibles.

Cependant, l'expérience n'en demeure pas non plus totalement aléatoire. Elle semble au contraire rendue possible par certaines caractéristiques propres au lieu, qui sont évidemment perçues différemment selon les moments, où les individus constituent une base sensible qui elle semble relativement constante. La lumière, les seuils, la matérialité des colonnes ou encore l'intention du parcours participent à créer des conditions propices à l'émergence de cette sensation.

C'est en cela que je commence à comprendre le *genius loci* non pas comme une essence figée du lieu. Une apparition ponctuelle, une émergence qui se manifeste lorsque certaines conditions se réunissent. Il ne s'agit donc ni d'une qualité totalement permanente, ni d'un phénomène entièrement subjectif, mais d'un équilibre entre ce que le lieu propose et ce que l'individu perçoit.

Cette perception entre en résonance avec les approches théoriques évoquées précédemment, tout en s'en distinguant légèrement. Là où Christian³² Norberg

³² : NORBERG, Op. Cit.

Schulz tend à penser le *genius loci* comme une structure de significations relativement stable, identifiable dans les caractéristiques du lieu, mon expérience met davantage en avant les conditions de son apparition. À l'inverse, les travaux de Peter Zumthor³³ sur l'atmosphère se rapprochent de cette idée d'un ressenti immédiat, presque instinctif, qui ne passe pas par l'analyse. Enfin, la pensée de Juhani Pallasmaa³⁴ permet de comprendre pourquoi cette expérience a été si forte : elle engage le corps dans sa globalité, bien au-delà du seul regard.

C'est à partir de cette première définition, encore intuitive mais désormais appuyée sur une expérience analysée, que je vais chercher à approfondir cette notion, en la confrontant à d'autres situations d'arpentage et à une méthodologie sensible plus construite.

³² :
ZUMTHOR, Op. Cit.

³⁴ :
PALLASMAA, Op.
Cit.

Méthodologie de l'expérimentation sensible

Comme évoqué précédemment, ma recherche s'inscrit dans une volonté d'explorer la notion d'esprit du lieu, en particulier dans le contexte de bâtiments patrimoniaux ayant fait l'objet d'une actualisation, comme cela a pu être le cas de la BNU. Cette réflexion met ainsi en relation deux dimensions souvent envisagées séparément : d'une part, la transformation des monuments historiques, soumise à des contraintes techniques et réglementaires, et d'autre part, l'expérience sensible des usagers, c'est-à-dire la manière dont ces lieux sont perçus, ressentis et vécus.

Ainsi, plusieurs interrogations structurent la démarche : comment un lieu peut-il conserver une identité sensible malgré des transformations architecturales successives ? Quels éléments participent à la continuité ou, au contraire, à l'altération de cette perception ? Enfin, comment rendre compte de cette dimension sensible lorsqu'elle est confrontée à des modifications liées aux normes contemporaines, aux usages ou aux enjeux de conservation patrimoniale ?

Ces interrogations impliquent de dépasser une lecture strictement formelle de l'architecture. Il ne s'agit pas uniquement de comprendre des choix constructifs ou des logiques d'aménagement, mais d'analyser la manière dont une transformation patrimoniale influence l'expérience sensible du lieu. Cela suppose donc de croiser plusieurs niveaux de lecture : historique, architectural, mais aussi perceptif et émotionnel.

L'objectif de cette méthodologie n'est donc pas de dire si l'esprit du lieu est présent ou non, mais plutôt de comprendre dans quelles conditions l'expérience d'origine d'un lieu peut encore se ressentir après sa transformation. Il s'agit de comparer une idée de ce qu'était le lieu au départ avec la manière dont il est perçu aujourd'hui, afin d'identifier ce qui, dans l'architecture, permet de garder ou au contraire de perdre cette continuité dans les sensations.

Dans cette perspective, j'ai choisi de structurer mon travail autour de trois cas d'étude. Le but était de créer une sorte d'étendue des possibilités en terme de

transformation du patrimoine. Pour cela, j'ai trouvé intéressant de choisir un cas de rénovation lourde intérieure, un cas de réactualisation par nécessité d'en créer une extension et un cas de réhabilitation c'est-à-dire avec le moins de changements en façades. A la suite de cette décision, la sélection a été faite à partir de mes goûts personnels, des équipements qui pour moi, de premier abord, ont réussi à maintenir leur sensibilité originelle. Ainsi, ils ne reposent pas uniquement sur des critères historiques mais sur une dimension plus personnelle et plus intuitive. Des lieux qui dès une première approche visuelle ou documentaire suscitaient déjà une forme de résonance sensible, qui pouvait traduire une potentialité d'expérience de l'esprit du lieu.

Les trois cas ainsi choisis sont :

- Le **Rijksmuseum** à Amsterdam, qui a fait l'objet d'une rénovation et restructuration lourde, modifiant profondément ses circulations et son organisation interne
- La **Galerie James Simon** à Berlin, qui constitue une extension contemporaine intégrée à un ensemble muséal historique
- et **La Manufacture des Tabacs** à Strasbourg, qui correspond à une réhabilitation où les interventions sont à la fois dans la fonction et dans l'architecture.

Cette diversité permet d'observer différentes intensités de transformation et leurs effets potentiels sur la perception du lieu.

L'analyse de chacun des cas repose sur une méthodologie identique, structurée en trois temps complémentaires, permettant de construire une comparaison homogène.

1. Recherche de commentaires d'usagers (perception extérieure)

Cette analyse s'ouvre sur une première étape centrée sur les perceptions extérieures du lieu, à travers la collecte de commentaires et récits d'usagers. L'objectif est de commencer par déplacer le point de vue, en ne partant pas de ma propre expérience, mais de celle des autres, afin de confronter plusieurs sensibilités et d'éviter une lecture uniquement personnelle du lieu.

Ces témoignages sont issus de plateformes en ligne comme Google ou TripAdvisor, où les usagers partagent librement leurs impressions, leurs ressentis ou leurs expériences de visite. Ils permettent ainsi d'accéder à une diversité de perceptions, parfois convergentes, parfois contradictoires, et de mettre en évidence différentes manières de vivre un même espace.

2. Analyse sensible du lieu (perception personnelle)

Dans un second temps, l'analyse s'appuie sur la réalisation de parcours commentés³⁵, permettant d'explorer l'expérience sensible du lieu à travers la déambulation. Lorsque cela est possible, cette phase repose sur une visite in situ, permettant une perception directe, corporelle et personnelle de l'espace. Dans les cas où la visite n'est pas possible, elle s'appuie sur des souvenirs quand j'ai eu l'occasion d'y aller auparavant, ou bien des visites virtuelles, des vidéos, des photographies.

L'objectif est d'observer et de décrire ce que produit l'espace sur le plan perceptif et émotionnel : qualité de la lumière, sensations d'échelle, ambiances, rapports entre les corps et l'espace, effets de seuil, rythmes du parcours, atmosphères sonores ou encore matérialité.

Cette étape est volontairement plus subjective. Elle cherche à comprendre non seulement ce que l'on voit, mais surtout ce que l'on ressent, en mettant en évidence les moments de continuité, de rupture, de malaise ou au contraire d'apaisement dans l'expérience du lieu.

3. Analyse du lieu avant et après transformation (approche architecturale)

Enfin, la dernière étape consiste à analyser le lieu dans ses deux états : avant transformation et dans sa configuration actuelle. Cette phase repose sur une étude des éléments architecturaux et spatiaux qui structurent le bâtiment, afin de comprendre concrètement ce qui a été modifié, conservé ou transformé.

Cette analyse s'appuie sur différents types de sources : plans, documents historiques, photographies anciennes et contemporaines, descriptions architecturales, ainsi que des ressources en ligne lorsque nécessaire. Elle porte sur

³⁵ : CRESSON, Op. Cit.

des aspects tels que l'organisation spatiale, les modes d'entrée, les parcours proposés, les circulations horizontales et verticales, les relations entre intérieur et extérieur, les dispositifs de lumière, ou encore l'organisation des fonctions.

L'objectif est de poser un cadre clair et précis, permettant de comprendre le fonctionnement du lieu dans ses deux états. Il s'agit d'un travail de mise en contexte, nécessaire pour identifier les transformations concrètes qui ont eu lieu et ainsi les mettre en relation avec des potentiels ressentis liés à un dispositif architectural.

Objectif

Dans chaque étude de cas, une logique de triangulation est mise en place entre les perceptions des usagers, mon expérience sensible et l'analyse des dispositifs architecturaux. Cela permet de comprendre dans quelle mesure certains effets perçus sont induits par des choix architecturaux précis, ou au contraire comment certaines configurations spatiales produisent des ressentis différents selon les individus et les contextes.

À travers cette méthodologie, l'objectif n'est pas d'établir une hiérarchie entre des lieux transformés ni de juger de la qualité des interventions architecturales. Il s'agit plutôt de comprendre comment certaines qualités sensibles persistent malgré les transformations, tandis que d'autres disparaissent ou se recomposent différemment.

Cette analyse permet ainsi de mettre en évidence des logiques potentiellement récurrentes, presque comme des invariants, d'une part dans la manière dont les transformations affectent l'expérience du lieu et d'autre part dans la manière ou certains dispositifs plus que d'autres modifient l'expérience, les ressentis profonds des usagers. Elle vise à identifier potentiellement des points spécifiques qui aideraient davantage ou non à une expérience de l'esprit du lieu : peut être lumière et matérialité, seuils et transitions, circulations verticale et horizontale... des conditions sensibles de continuité du esprit du lieu, entendues comme des éléments architecturaux qui seraient capables de maintenir une cohérence sensible malgré les évolutions du bâti.

Il me semble important de préciser ici que ce mémoire s'appuie en grande partie sur une approche sensible de l'architecture. La question de l'esprit du lieu engage nécessairement une dimension subjective, liée à la perception individuelle de chacun.

Je suis consciente que cette perception n'est jamais neutre : elle est influencée par de nombreux facteurs comme l'éducation, la culture, l'expérience personnelle ou encore l'état émotionnel du moment. Des auteurs comme Pierre Bourdieu³⁶ ont largement montré à quel point nos manières de percevoir et d'apprécier les choses sont construites et situées.

Ainsi, certaines analyses développées dans ce mémoire sont inévitablement liées à mon propre regard et peuvent comporter une part de subjectivité. Néanmoins, cette dimension n'est pas ignorée. Afin de la nuancer je m'appuie également, lorsque cela est possible sur des récits, des perceptions et des retours d'autres usagers.

Ce travail ne prétend donc pas établir une vérité générale, mais plutôt proposer une lecture consciente de ses limites et ouverte à d'autres interprétations.

³⁶ :
BOURDIEU Pierre,
La Distinction.
Critique sociale du
jugement, Paris,
Les Éditions de
Minuit, 1979.

02

EXPÉRIMENTATION SENSIBLE

Une rénovation lourde : le Rijksmuseum

Contexte de la transformation

Je choisis de commencer cette recherche par le cas du Rijksmuseum. En effet il me semble être le cas le plus intéressant afin de rentrer en matière : c'est une transformation assumée assez forte mais qui reste moins radicale que celle de la Galerie James Simon par exemple.

Le Rijksmuseum est aujourd'hui le musée national des Pays-Bas, situé à Amsterdam. Sa création ne se fait pas directement dans le bâtiment qu'on connaît aujourd'hui : l'institution naît à la fin du XVIII^e siècle, dans un contexte de construction d'une identité nationale, inspirée du modèle français des musées³⁷. Le musée s'installe à Amsterdam au début du XIX^e siècle, mais ce n'est qu'à la fin du siècle qu'un bâtiment spécifique est envisagé pour accueillir les collections.

Le bâtiment actuel est conçu par l'architecte Pierre Cuypers, à la suite d'un concours lancé et relancé par l'État (2 concours car le premier n'aboutit pas). Sa construction débute en 1876 et il est finalement inauguré en 1885. Le projet s'inscrit dans un contexte de développement urbain important d'Amsterdam : Cuypers ne pense pas le musée comme un objet isolé, mais comme une véritable porte urbaine reliant le centre ancien aux nouveaux quartiers au sud.

Sur le plan architectural, le Rijksmuseum est de style historiciste mêlant style néogothique et style Renaissance. Cuypers conçoit le bâtiment comme une «cathédrale de l'art»³⁸, très ornementé et avec une forte dimension symbolique et nationale. Mais au-delà du style, son projet repose surtout sur des questions fonctionnelles : organisation des circulations, importance de la lumière naturelle (zénithale et latérale), et mise en scène progressive du parcours du visiteur depuis la ville jusqu'aux galeries.

Le programme du musée est double dès l'origine : il s'agit à la fois d'un lieu d'exposition retraçant l'histoire néerlandaise et d'un élément de structure urbaine. Le bâtiment est conçu comme une succession de galeries organisées autour de cours, sans couloirs, afin de fluidifier les circulations. Cuypers anticipe

aussi l'évolution des collections, même si le bâtiment se révèle rapidement trop contraint face à leur croissance.

Au cours du XX^e siècle, le Rijksmuseum connaît ainsi rapidement de nombreuses transformations, principalement liées à un manque d'espace et à l'évolution des pratiques muséales³⁹. Ces transformations sont en réalité davantage des rajouts de ci et de là pour combler un besoin d'espace de stockage ou d'espace de réunion : un besoin général d'avoir plus d'espace.

Face à ces transformations successives et à l'inadaptation du bâtiment aux exigences contemporaines (accueil du public, conservation des oeuvres, accessibilité), une rénovation est engagée entre 2003 et 2013 par l'agence Cruz y Ortiz Arquitectos et d'autres architectes spécialisés dans la restauration. L'objectif principal est de retrouver la logique spatiale du projet d'origine tout en intégrant les normes actuelles⁴⁰. Cette transformation est rendue nécessaire par plusieurs enjeux précis : mise aux normes techniques (climatisation, sécurité incendie), amélioration des circulations devenues confuses, accessibilité pour tous les publics, et adaptation aux standards d'un musée contemporain.

Les réglementations des Pays-Bas disposent d'un cadre spécifique pour la protection du patrimoine, notamment avec le statut de Rijksmonument⁴¹, équivalent des Monuments Historiques en France. Leur approche demeure néanmoins plus flexible qu'en France, un point important à marquer pour la suite de l'analyse architecturale de ce monument. Le statut de Rijksmonument impose par exemple des contraintes fortes sur les interventions des éléments extérieurs et les structures porteuses. Cependant, elle privilégie l'usage et l'adaptation des bâtiments plutôt qu'une conservation strictement figée. Les projets doivent néanmoins respecter des exigences élevées en matière de sécurité, d'accessibilité⁴² et de performance technique, à l'image de la France. Dans le cas du Rijksmuseum, cela se traduit par l'intégration d'ascenseurs, de parcours accessibles et de dispositifs de sécurité sans altérer la lecture globale du bâtiment.

39 : MEURS Paul et VAN THOOR Marie-Thérèse, *La transformation de Rijksmuseum Amsterdam*, Einfügen, Archimaera, 2015.

40 : MEURS Paul, Op. Cit.

41 : Agence du patrimoine Culturel, *Monuments*.

42 : Rijksmuseum.nl, *History*.

37 : MEURS Paul et VAN THOOR Marie-Thérèse, *Rijksmuseum Amsterdam : Restoration and Transformation of a National Monument*, nai010 publishers, Rotterdam, 2013.

38 : Ibid, pg 56.



Fig 11 - Photographie vue aérienne du Rijksmuseum



En résumé, la rénovation du Rijksmuseum devait clarifier l'entrée du musée, qui n'était pas lisible et fragmentée, améliorer les parcours de visite, devenus complexes et peu fluides, améliorer le manque d'espace, rendre le bâtiment accessible à tous et sécurisé et effacer les modifications précédentes jugées dégradantes de l'original.

Pour cette étude, je me concentre sur le bâtiment principal du Rijksmuseum. En effet, l'ensemble du site contient un grand nombre d'annexes, originales ou bien ajoutées par la suite, mais une grande partie du bâtiment principal est rénovée.

Fig 12 -
Photographie de la
façade d'entrée
Nord

« En entrant dans la grande galerie j'ai eu un frisson, une grande bouffée d'émotion. J'en avais des larmes aux yeux. Ce musée est vraiment magnifique. » —
Bellusjean, Tripadvisor.

« J'avais eu l'occasion il y a plusieurs années de voir ce magnifique musée avant sa restauration . J'ai pu y retourner récemment et revoir avec plaisir ses magnifiques collections toujours autant d'émotions devant les Vermeer ou les Rembrandt » —
598IDL, Tripadvisor.

« Le Rijksmuseum est un véritable trésor [...]. Dès l'entrée, on sent qu'il s'agit d'un espace où l'art et l'histoire prennent vie. L'atmosphère est paisible et inspirante, parfaite pour ceux qui souhaitent s'immerger dans le patrimoine culturel des Pays-Bas. » —
Pedro d, Petit futé.

« At this point, all new museums are bright and open, give me back those dark, cramped, stuffy museums!!! I want to go to a museum! Not an airport. » —
Anonyme, Reddit.

« Je n'ai pas connu l'ancien musée mais il faut bien dire que le cadre du musée rénové est splendide au niveau de l'architecture alliant la pierre, la brique, le métal et le verre. » —
MCETHionville, Tripadvisor.

« Difficile de ne pas trouver l'émotion dans cet immense et incontournable musée. Les espaces d'accueil rénovés sont clairs et agréables [...]. Certaines œuvres sont exceptionnelles et bien mises en valeur. De quoi s'immerger totalement dans cette (ces) culture(s) constitutives des Pays-Bas.» —
GillesP62, Tripadvisor.

« Superbe collection qui offre une plongée très intéressante dans l'histoire des Pays-Bas. Le bâtiment est complètement dingue. Rien que le grand hall vaut la visite à elle toute seule.» —
Nicolas DEHEZ, Google.

Cette sélection de commentaires vise à faire émerger les premières perceptions du Rijksmuseum avant toute analyse du bâtiment, en faisant apparaître des sensations fortes et contrastées qui construisent une image collective du lieu.

Dans l'ensemble des avis, domine une perception très positive, marquée par des impressions d'immersion, de "frisson" et d'émerveillement. Une tension plus marginale apparaît toutefois autour d'une critique de la muséographie contemporaine, jugée parfois trop ouverte et standardisée.

Ces retours dessinent ainsi un cadre d'attente : un lieu à la fois fortement émotionnel et immersif, mais traversé par des débats sur sa transformation architecturale.

Pour la suite de cette lecture, le texte sera organisé en deux niveaux :

D'un côté, une écriture analytique en police simple, qui décrit le bâtiment et ses transformations de manière objective. De l'autre, une écriture plus personnelle en police plus littéraire, qui restitue mon parcours et mon ressenti au sein du musée. Entre les deux, les commentaires de visiteurs pourront être ponctuellement intégrés. Ils viennent compléter, confirmer ou parfois contredire ce que j'observe et ce que je ressens, afin de faire dialoguer expérience individuelle et perception collective.

Analyse typologique et arpentage

ARRIVÉE SUR LE SITE

Mon parcours au Rijksmuseum commence bien avant d'y entrer. Il débute déjà de loin, presque naturellement, comme une première rencontre avec le bâtiment. On le repère facilement, il ne se présente pas comme un objet isolé au contraire, il semble faire partie d'un ensemble plus large, d'une ambiance urbaine dans laquelle il s'intègre assez évidemment.

Dès le premier regard, quelque chose me trouble. Ce n'est pas tellement la taille du bâtiment, mais plutôt le fait qu'on puisse le traverser : voir des cyclistes passer directement à travers la façade me surprend. L'idée qu'un bâtiment aussi important puisse fonctionner comme un simple passage me déstabilise, car ce n'est pas du tout ce que j'attends d'une architecture monumentale.

En m'approchant, le bâtiment me semble léger et n'exerce pas un sentiment intimidant ou imposant. La façade est très décorée : sculpture, niches et décors en céramique qui restent dans les mêmes tons que la brique : cela rend l'ensemble assez homogène et agréable à regarder. Il y a quelque chose de paradoxal dans cette façade : elle est riche, presque chargée, avec la brique qui déjà est un élément imposant, mais elle ne devient jamais agressive.

Les façades extérieures du Rijksmuseum sont globalement restées inchangées après la rénovation achevée en 2013⁴³. L'intervention menée par Cruz y Ortiz s'est concentrée principalement sur les espaces intérieurs et la reconfiguration des circulations, tandis que l'enveloppe historique du bâtiment a été conservée et restaurée sans modification majeure de sa composition.

⁴³ : Cruz y Ortiz Arquitectos, *Le Rijksmuseum*, Amsterdam, 2014.

LES ENTRÉES : NOUVELLE LOGIQUE D'ACCUEIL

Ce qui me surprend également, c'est qu'on ne voit pas vraiment d'entrée principale. Contrairement à d'autres bâtiments, on ne rentre pas directement par la façade, mais par un passage central partagé avec les cyclistes et les piétons, ce qui est assez déroutant. Le musée ne se présente pas comme un objet fermé, mais comme un ensemble que l'on traverse déjà sans vraiment s'en rendre compte, comme entraîné par le mouvement.



Fig 13 - Photographie de l'axe central cycliste
Fig 14 - Photographie de la vue du hall

Une fois au cœur de cette voie de passage, la surprise se transforme vite en de la contemplation. L'espace me fait penser à une église, avec sa grande nef centrale, ses voûtes, ses arches et ses colonnes. Pourtant, des gens passent, des vélos circulent : c'est un espace à la fois solennel et très quotidien, ce qui crée une ambiance particulière. Je ressens une tension entre quelque chose de presque sacré et une utilisation très banale du lieu, comme si ces deux dimensions coexistaient sans se contredire.

La faible luminosité me donne aussi une impression de calme, de sérénité et me coupe progressivement de l'extérieur. La limite entre dehors et dedans devient floue. Je ne sais plus vraiment où je suis, et cette perte de repères participe pleinement à l'expérience. Malgré la hauteur de l'espace, les arches larges donnent une impression de stabilité. Je me sens contenue sans être écrasée.

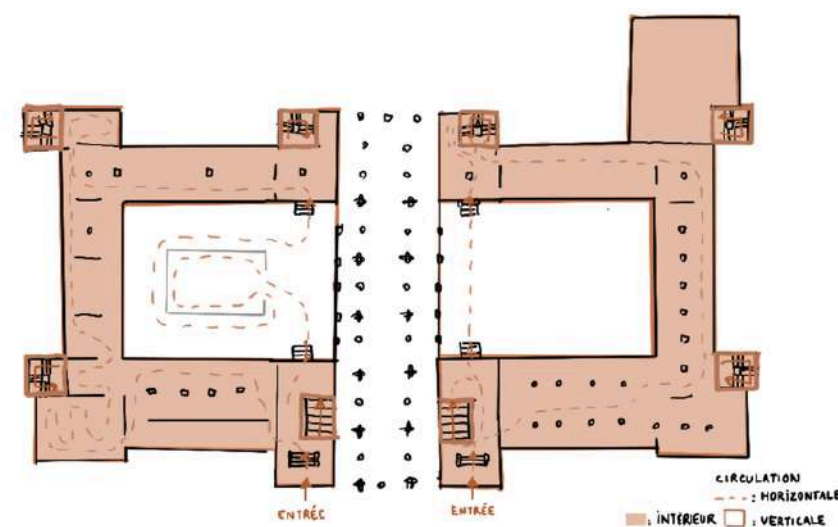
Très vite, je remarque que les ambiances changent fortement, créant des effets de seuil intense. Je passe d'un extérieur lumineux à un espace sombre, puis j'aperçois au loin une lumière blanche venant de l'intérieur du bâtiment. Ces contrastes désorientent, mais renforcent en même temps l'immersion. L'alternance entre obscurité et lumière guide presque inconsciemment le déplacement et sur le moment, créent aussi une forme de

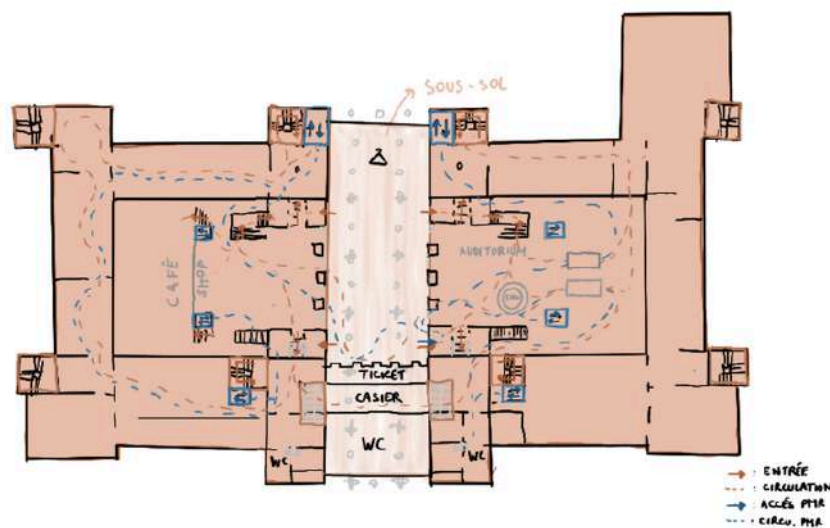
fatigue qui en réalité est plutôt une forme d'immersion assez intense.

Depuis cette sorte de nef centrale, on aperçoit sur les côtés les ouvertures menant vers l'espace d'accueil, baignées d'une lumière blanche très intense, presque comme des vitraux. Malgré la disposition désorientante des entrées, le passage se fait très naturellement, comme happé par cette lumière claire.

L'une des transformations les plus importantes du Rijksmuseum concerne la question des entrées. À l'origine, à l'époque de Pierre Cuypers, l'accès principal se faisait principalement depuis la façade nord du bâtiment. Le musée était pensé comme un objet urbain relativement lisible, avec une hiérarchie de façades et une entrée identifiable, même si déjà Cuypers introduisait une forme de complexité dans le parcours. Aujourd'hui, cette logique a complètement changé. L'entrée principale ne se situe plus sur une façade unique mais dans la colonne centrale du bâtiment, qui devient un véritable axe structurant. Le musée est désormais accessible par 4 entrées latérales situées de part et d'autre de ce passage central, ce qui efface l'idée d'une façade dominante au profit d'une entrée plus distribuée, presque symétrique.

Fig 15 - Schéma personnel d'analyse en plan de l'organisation générale du musée à l'époque de Cuypers





ORGANISATION GÉNÉRALE : L'ESPACE D'ENTRÉE

Ce qui me surprend encore à ce moment-là, c'est que l'entrée se fait directement par une descente. On arrive donc par le haut et on descend progressivement dans le bâtiment. Cette configuration rend l'expérience assez agréable : il n'y a pas de sensation d'oppression, au contraire, tout est très ouvert et donne encore cette impression d'être guidé naturellement par un mouvement: le lieu guide lui-même le corps dans une forme de continuité assez douce.

En revanche, en arrivant dans le hall, l'ambiance générale change de manière forte encore une fois. La lumière devient très blanche, très présente, mais elle reste douce se reflétant sur le sol clair et donne une impression d'espace ouvert, d'espace extérieur alors que cette fois-ci l'espace est bien intérieur. Le sol, légèrement brillant, capte la lumière sans la renvoyer totalement, ce qui renforce cette sensation d'air et de fluidité. En rentrant,

Fig 16 - Schéma personnel d'analyse en plan de l'organisation générale du musée après rénovation en 2013.

le contraste entre intérieur et extérieur crée un effet "waw" : je suis projetée vers le haut et émerveillée.

"Le Rijksmuseum est un véritable trésor [...]. Dès l'entrée, on sent qu'il s'agit d'un espace où l'art et l'histoire prennent vie. L'atmosphère est paisible et inspirante, parfaite pour ceux qui souhaitent s'immerger dans le patrimoine culturel des Pays-Bas."—

Pedro d, Petit futé.



Les éléments plus modernes apparaissent aussi, avec des volumes très géométriques, des ascenseurs et des structures très présentes qui contrastent avec les formes plus arrondies de l'architecture ancienne. La grande structure blanche suspendue (clairement contemporaine) joue un rôle important sur le moment, elle réduit un peu la sensation de hauteur et crée un lien entre le haut et le bas : un émerveillement plutôt qu'un vertige de la hauteur. Elle semble suivre les lignes verticales du bâtiment existant, comme si elle appartenait déjà au lieu plutôt que de s'y imposer.

Ce qui m'intéresse aussi, c'est la manière dont cette structure reprend les lignes des menuiseries et des

Fig 17 - Photographie de l'espace d'entrée depuis le hall.

açades environnantes. Malgré la coexistence de styles très différents, le blanc moderne et la brique forment un ensemble cohérent et assez apaisant, renforçant encore cette impression de flottement hors du temps.

Le système de circulation a été fortement transformé, même si la structure globale du bâtiment reste lisible.

À l'origine, le Rijksmuseum fonctionnait comme un ensemble traversant, organisé autour d'un axe central ouvert. Cet axe séparait sur le niveau d'entrée l'aile est et l'aile ouest. Le bâtiment possédait également 2 grandes cours intérieures, séparées de l'axe central par une paroi verticale, et qui n'étaient donc accessibles qu'en entrant dans le musée. Les deux grandes cours intérieures permettaient des vues depuis les espaces d'exposition et permettaient le prolongement du musée vers un extérieur qui lui appartenait. Le passage d'une aile à l'autre se faisait donc dans les niveaux supérieurs.

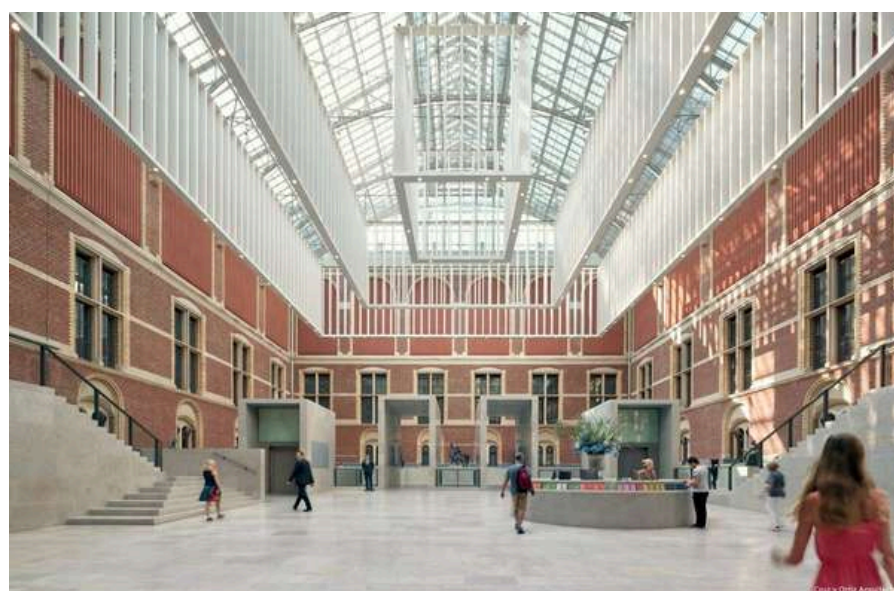


Fig 18 - Photographie du hall d'entrée et de la structure contemporaine ajoutée.

La rénovation récente a profondément reconfiguré cette logique. Les deux cours ont été recouvertes par de grandes verrières pour former un espace unifié. Ce geste architectural transforme les anciennes cours en un volume intérieur protégé, mais toujours lisible comme une extension de l'espace extérieur. Pour proposer un espace d'entrée adéquat à l'accueil de visiteurs, les 2 atriums sont en réalité également creusés pour permettre de créer un seul hall central lié par un nouvel espace, construit en dessous de la piste cyclable qui traverse le bâtiment.

L'introduction d'un niveau en sous-sol modifie fortement l'expérience d'entrée. Dès l'arrivée, le visiteur descend sous le niveau de la voie centrale. Ce creusement permet de libérer un grand hall souterrain qui les relie pour désormais fusionner en un seul espace d'accueil. Ce niveau inférieur concentre aujourd'hui l'ensemble des fonctions d'accueil du musée : billetterie, vestiaires, casiers, information, boutique, café, espaces d'attente. On y retrouve donc toutes les fonctions qui correspondent aux usages contemporains d'un musée de grande fréquentation.

La structure blanche suspendue⁴⁴ dans les halls a elle été ajoutée pour améliorer le contrôle de la lumière naturelle provenant des verrières. Elle permet de diffuser plus uniformément la lumière dans les grands espaces et de limiter l'éblouissement. Elle participe aussi à l'amélioration des conditions acoustiques et aide à structurer la lecture des volumes dans les anciennes cours transformées.

ORGANISATION DES PARCOURS ET DES COLLECTIONS

Pour accéder aux galeries, je passe par des espaces plus bas, plus étroits. Ces passages marquent des transitions et obligent à se reconcentrer, comme si nous rentrions dans une arène. Ils interrompent le flux du hall principal et créent des moments de rupture dans le parcours.

Ces seuils interrompent le flux très ouvert du hall principal et rythment le déplacement par des moments de compression puis de réouverture. On comprend assez

⁴⁴ : Ibid.

facilement l'organisation générale du musée : chaque étage est divisé entre l'aile est et l'aile ouest, et chaque niveau correspond à une période différente.

Pourtant, malgré cette logique assez claire, le parcours ne paraît jamais totalement linéaire. On peut facilement se perdre, ou du moins perdre ses repères. Chaque espace d'exposition possède sa propre ambiance (souvent une couleur lui ait attribué) et sa propre logique de circulation, ce qui donne l'impression que chaque période forme presque un monde indépendant à l'intérieur du bâtiment.

L'organisation des collections a été en effet profondément repensée⁴⁵. À l'origine, le Rijksmuseum, comme en France, était très scénarisé pour faire voir ce qu'était la culture néerlandaise aux visiteurs. Les oeuvres étaient

organisées de manière plus expressive, dans une logique de continuité visuelle et narrative.

Aujourd'hui, l'organisation des collections est beaucoup plus claire et structurée. Chaque niveau correspond à une période historique précise, suivant une logique chronologique plus rigoureuse. Le parcours permet ainsi une lecture linéaire de l'évolution de l'art et de l'histoire des Pays-Bas, du Moyen Âge jusqu'à l'époque moderne.

En revanche, à l'époque déjà, "La Ronde de nuit", l'oeuvre d'art dont le musée est le plus fier, jouait un rôle central : il s'agissait du point d'aboutissement de la visite, une forme de scène finale qui venait structurer l'ensemble de la visite. Aujourd'hui encore, un grand nombre de visiteurs vient principalement pour voir cette oeuvre en particulier, et elle est toujours située au même endroit, dans la Galerie d'honneur.

Le reste des transformations traduisent néanmoins un changement important dans la vision du musée à l'époque contemporaine comme un lieu d'histoire plus que de démonstration (bien que ce soit encore le cas évidemment).

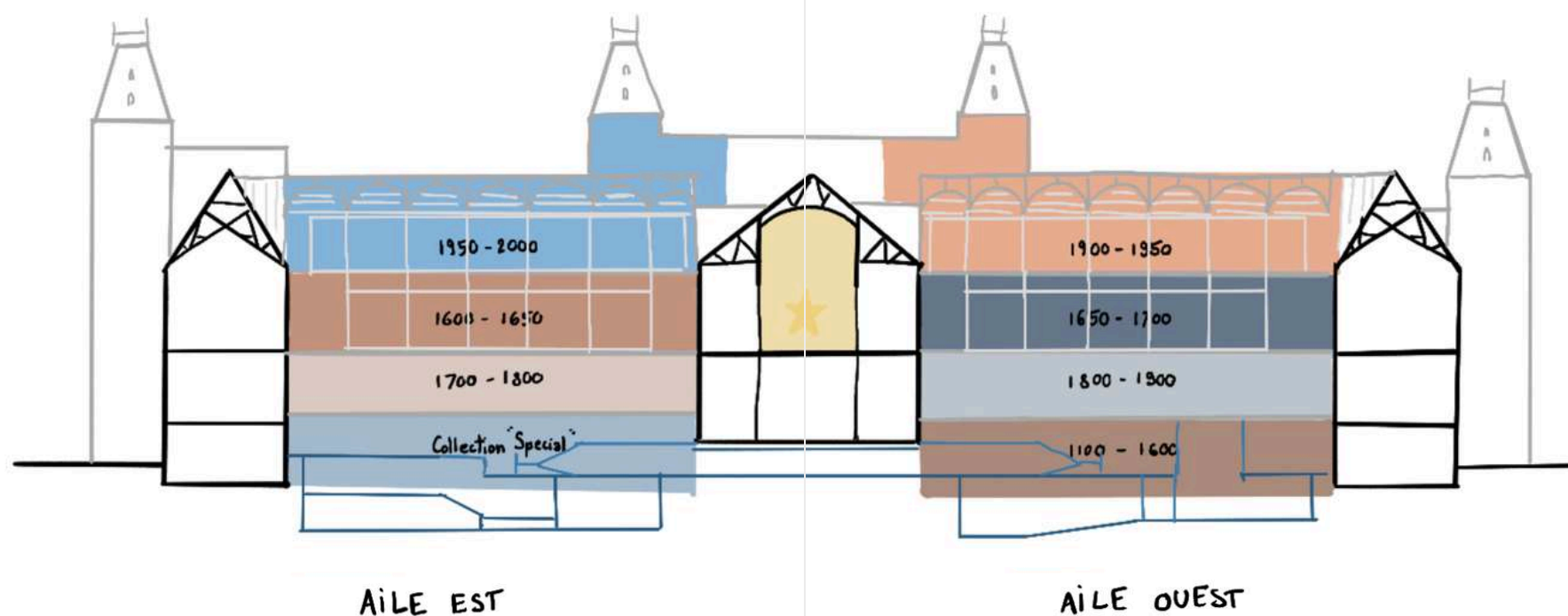


Fig 19 - Schéma personnel d'analyse en coupe de l'organisation des collections après la rénovation de 2013.

45 : MEURS, Op. Cit.

LA LUMIÈRE AU SERVICE DES ŒUVRES



Dans certaines galeries, l'architecture disparaît presque totalement. Les espaces du sous-sol sont des salles sombres et très neutres, pensées pour mettre les œuvres en avant, mais je n'y ressens pas grand-chose. J'ai même une légère impression d'ennui, comme si je pouvais être dans n'importe quel autre musée sans réelle différence.



À l'inverse, certaines galeries me marquent. Elles sont structurées par des arcs cintrés très présents et des couleurs plus affirmées mais toujours douces, jamais agressives, comme des tons bleu gris clair sur toute une exposition. J'ai alors une impression de continuité entre ce que je vois et le lieu lui-même. Ces couleurs me renvoient parfois à des souvenirs très personnels, presque à des images de lectures anciennes, ce qui renforce cette sensation d'apaisement, différente des espaces d'accueil mais tout aussi forte.

Cependant, cette harmonie est parfois perturbée par des éléments très visibles. Dans plusieurs galeries, des lumières artificielles marquées ou des structures métalliques sombres attirent fortement le regard, notamment une grande structure cylindrique noire qui semble un peu étrangère à l'ensemble. Même si ces dispositifs sont sans doute nécessaires, ils créent une distance avec l'expérience plus immersive des autres espaces et introduisent une forme de rupture dans la continuité du lieu. Sans détruire l'atmosphère générale, ces éléments introduisent des "parasites" visuels qui modifient ma perception globale du musée.

Fig 20 - Photographie de l'exposition de 1100 à 1600, en souterrain.
Fig 21 - Photographie de l'exposition de 1600 à 1650.

La question de la lumière en constitue un élément central dans la modification du Rijksmuseum. À l'origine, le musée reposait essentiellement sur la lumière naturelle. De grandes verrières, des ouvertures zénithales et des systèmes de lanterneaux permettaient à la lumière du jour de pénétrer

dans les espaces d'exposition. Cette lumière variait fortement selon les conditions extérieures, créant des atmosphères changeantes et très contrastées. Cette conception répondait à une volonté de modernité pour l'époque, mais aussi à une idée de mise en valeur de œuvres, encore une fois scénarisées par une lumière dite naturelle.

Cependant, cette exposition directe posait des problèmes de conservation importants. Aujourd'hui, la sensibilité des œuvres à la lumière est bien connue. Cela a progressivement conduit à adapter et transformer les systèmes d'éclairage afin de mieux les préserver.

Ainsi, la lumière est beaucoup plus contrôlée. Les verrières ont été conservées mais équipées de filtres qui limitent les UV et homogénéisent la diffusion de la lumière. À cela s'ajoute un éclairage artificiel, principalement en LED, intégré dans l'architecture et ajusté en fonction des besoins des espaces. Il semble en revanche qu'un grand nombre d'ouvertures latérales, donnant directement vers l'extérieur et non vers les cours, aient été comblées⁴⁶ dans les grands espaces d'exposition.

LE POINT CULMINANT DU PARCOURS : LA RONDE DE NUIT

Ces différences entre les galeries structurent complètement mon expérience du musée, en alternant entre des espaces très neutres, presque effacés, et d'autres beaucoup plus immersifs, où l'architecture devient un véritable support de perception.

Un des parcours les plus marquants est celui qui mène à la Ronde de nuit de Rembrandt. Depuis le hall, on accède par des escaliers monumentaux au "Great Hall", où je retrouve cette dimension presque sacrée déjà perçue ailleurs. L'espace, riche en matériaux et en vitraux, donne l'impression d'un lieu ancien préservé plutôt que transformé.

En entrant dans la galerie d'honneur, cette sensation se

⁴⁶ Ibid.

renforce. L'espace s'organise comme une église, avec une grande allée centrale et des espaces latéraux plus petits, presque comme des chapelles. Je ressens alors quelque chose de très physique, presque une ambiance sonore imaginaire qui se met en place, ce qui est assez surprenant dans un musée mais paraît naturel ici.

Au fond de cette perspective apparaît progressivement La Ronde de nuit. D'abord discrète, l'œuvre prend de l'importance à mesure que j'avance, comme si l'architecture lui laissait peu à peu la place. Le regard est guidé par l'axe central, mais régulièrement interrompu par les espaces latéraux, éclairés par une lumière zénithale douce et très présente. Ces "chapelles" créent des respirations dans le parcours et attirent fortement l'attention, au point de détourner naturellement la trajectoire.

“J'avais eu l'occasion il y a plusieurs années de voir ce magnifique musée avant sa restauration . J'ai pu y retourner récemment et revoir avec plaisir ses magnifiques collections toujours autant d'émotions devant les Vermeer ou les Rembrandt” —
598IDL, Tripadvisor.

Sans vraiment m'en rendre compte, je quitte parfois l'axe principal pour entrer dans ces espaces plus intimes. La lumière agit comme un guide silencieux, qui attire et ralentit le déplacement. Une fois dedans, ces cellules deviennent des bulles, presque hors du temps. Ces alternances entre espaces hauts et bas, ouverts et resserrés, transforment le parcours en une succession d'expériences plutôt qu'en simple circulation. Cela donne une vraie profondeur au cheminement vers l'œuvre.

L'arrivée dans l'espace de La Ronde de nuit est particulièrement forte. La salle ne se révèle qu'au dernier moment, ce qui crée un effet de surprise. La couleur s'intensifie aussi brutalement, un bleu foncé très profond qui enveloppe l'espace. L'atmosphère devient plus dense, presque silencieuse, tout en laissant la lumière exister. À ce moment-là, j'ai vraiment l'impression que tout s'aligne : l'espace, les œuvres et mon parcours, et je ne suis plus seulement en train de regarder, mais pleinement dans le lieu et ainsi, dans l'œuvre qui clôture cette visite.



Fig 22 - Photographie des espaces latéraux de la Galerie d'Honneur

Finally, the transformations of the Rijksmuseum modify above all the way of visiting and living the museum. The visitor no longer penetrates directly into the collections, but now traverses a succession of spaces and transitions that progressively construct the experience. This new organization is also accompanied by the integration of accessibility devices, with routes adapted for people with reduced mobility.

However, certain elements remain unchanged. A large part of the historical vertical circulations is preserved and continues to be used, now completed by more contemporary means of circulation in terms of accessibility⁴⁷. In the same way, the central point of the museum from its origin, La Ronde de nuit, keeps its symbolic place and the logic of the route that leads to it remains globally preserved. The ensemble has above all been renovated and intensified by the work of colors, materials and lighting systems, which reinforce its role as the culminating point of the museum.

47 : Rijksmuseum.nl, *Accessibilité*.

48 : THIBAUD, Op. Cit.



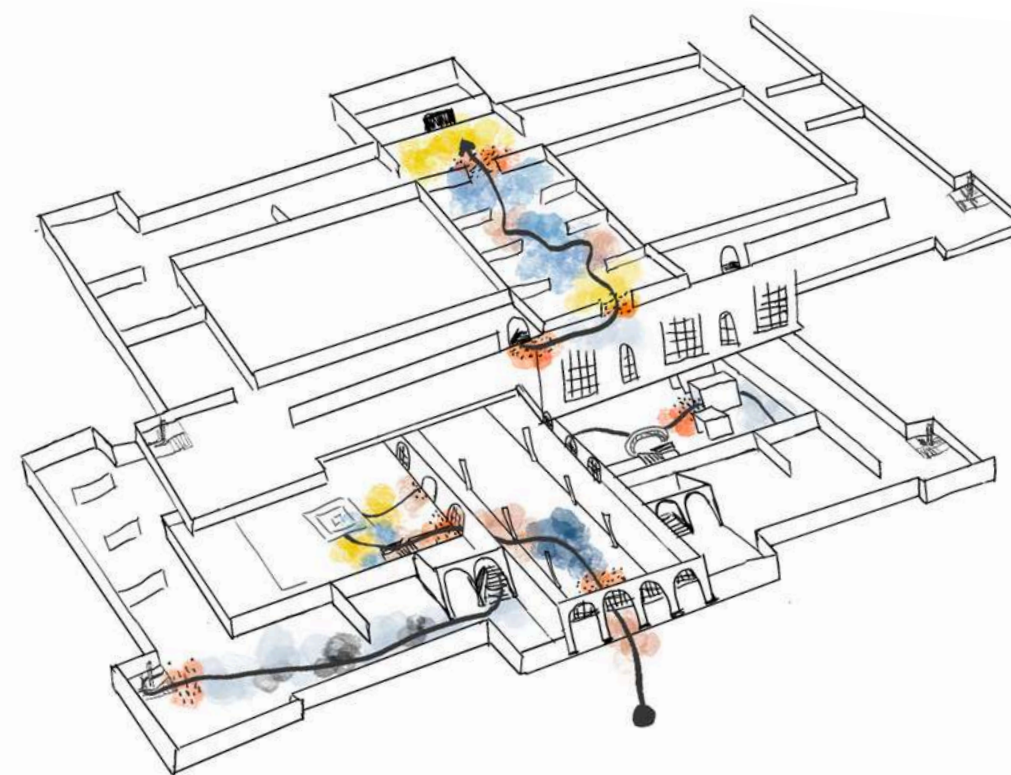
Fig 23 - Photographie de la galerie d'honneur

Restitution

Inspiré des parcours commentés de Jean-Paul Thibaud⁴⁸, je cherche maintenant à représenter schématiquement mon expérience sensible du Rijksmuseum. Le tracé noir montre mon parcours dans le musée, tandis que les taches de couleur traduisent les ambiances et les sensations ressenties au fil de la visite.

Ce dessin ne représente donc pas seulement un déplacement, mais aussi la manière dont j'ai perçu les espaces : les effets de seuil, les moments de flottement, d'apaisement, de surprise ou bien d'immersion profonde. Il permet de rendre l'expérience du lieu plus lisible et de montrer comment l'architecture guide progressivement le visiteur de manière sensible dans le musée.

Fig 24 - Schéma personnel d'analyse en axonomie du parcours sensible



Une extension : la Galerie James Simon

Contexte de la transformation

Je choisis de poursuivre cette recherche avec le cas de la Galerie James Simon. Contrairement au Rijksmuseum, il ne s'agit pas ici de transformer un bâtiment existant, mais d'insérer une architecture contemporaine dans un ensemble patrimonial déjà constitué. Le projet pose donc moins la question de la restauration que celle de l'articulation entre ancien et nouveau, ainsi que celle de la recomposition d'un site historique entier.

La Galerie James Simon se situe sur l'île aux Musées de Berlin, au cœur de la ville. Cet ensemble muséal occupe la Spreeinsel, une île formée par un bras de la Sprée. Dès le XIX^e siècle, le site devient un symbole culturel majeur pour la Prusse avec la création progressive de plusieurs musées : l'Altes Museum, le Neues Museum, l'Alte Nationalgalerie, le Bode-Museum puis le Pergamonmuseum. Construits entre 1824 et 1930⁴⁸, ces bâtiments forment aujourd'hui un ensemble inscrit au patrimoine mondial de l'UNESCO⁴⁹ depuis 1999.

L'ensemble de l'île est marqué par le néoclassicisme prussien, même si chaque bâtiment traduit aussi les influences de son époque. Cependant, malgré cette unité architecturale et culturelle, les musées fonctionnaient longtemps de manière indépendante : chaque bâtiment possédait sa propre entrée, ses propres circulations et son propre rapport à la ville. Le visiteur arrivait donc sur l'île sans véritable parcours commun ni réel espace d'accueil identifiable.

Après les destructions de la Seconde Guerre mondiale puis la réunification allemande, un vaste projet de réorganisation du site est engagé avec le Masterplan Museumsinsel, adopté en 1999⁵⁰. Celui-ci vise à restaurer les bâtiments historiques tout en adaptant l'île aux usages muséaux contemporains. Avant même la construction de la Galerie James Simon, plusieurs interventions importantes sont réalisées, notamment la restauration du Neues Museum par David Chipperfield, rouvert en 2019⁵¹. La galerie intervient donc dans une phase

48 : REICHERT Martin (dir), James Simon Galerie, Berlin, KÖNIG Walther, 2019.

49 : UNESCO, Museumsinsel, WHC Unesco, 1999 - 2024.

50 : Preußischer Kulturbesitz, Museumsinsel Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.

51 : CHIPPERFIELD David, Neues Museum Museumsinsel, David Chipperfield Architects, 2009.



Fig 25 - Photographie de la façade sud

déjà avancée de restructuration du site, comme une pièce centrale venant achever cette réorganisation générale.

Le concours pour la James-Simon-Galerie est lancé dans ce contexte et remporté par David Chipperfield. Le bâtiment est pensé comme une entrée commune à l'ensemble de l'île⁵². Le programme prévoit une billetterie centrale, des vestiaires, des espaces d'information, un café, une librairie, des espaces d'exposition temporaire ainsi qu'un auditorium. Le projet doit également permettre la création d'une promenade archéologique souterraine reliant plusieurs musées entre eux.

Comme pour le Rijksmuseum, la question réglementaire est essentielle. L'île aux Musées bénéficie d'un niveau de protection très élevé avec son inscription au patrimoine mondial de l'UNESCO ainsi que les réglementations allemandes du Denkmalschutz⁵³. Toute intervention doit donc préserver la lisibilité historique du site tout en restant identifiable comme une architecture contemporaine.

En parallèle, les bâtiments doivent également répondre aux normes actuelles liées au fonctionnement d'un musée contemporain : accessibilité, sécurité incendie, conservation des œuvres ou encore gestion des flux de visiteurs. En Allemagne, ces adaptations sont encadrées par les réglementations de construction (Bauordnung)⁵⁴ et les normes d'accessibilité (DIN 18040)⁵⁵ applicables aux bâtiments publics.

52 : CHIPPERFIELD David, James Simon Galerie, David Chipperfield Architects, 2019.

53 : Denkmalschutz, Denkmale erhalten.

54 : Bautheländ, Vorschriften, Richtlinien, Erlasse, Vordrucke.

55 : Federal Ministry for the Environment, Nature Conservation, Building and Nuclear Safety, Guideline Accessibility in Building Design, 2014.



En résumé, la James-Simon-Galerie est avant tout conçue comme un bâtiment de liaison et d'organisation. Elle répond à un manque d'unité fonctionnelle sur l'île aux Musées en centralisant les services, en clarifiant les parcours et en créant une nouvelle entrée commune au site. Plus qu'un objet autonome, le projet agit comme une interface entre les différents musées, la ville et les visiteurs, ce qui en fait un cas d'étude particulièrement intéressant pour analyser la manière dont une architecture contemporaine peut intervenir dans un contexte patrimonial aussi fort.

Pour cette étude, la James-Simon-Galerie constitue une intervention singulière dans la mesure où elle n'agit pas sur un bâtiment existant, mais introduit un nouvel objet architectural au sein d'un ensemble muséal patrimonial déjà constitué.

Fig 26 -
Photographie
aérienne de l'île
aux Musées avant
la Galerie James
Simon

« Inutile et architecturalement discutable, la galerie James Simon est l'une de ces tentatives malheureuses de combiner le nouveau et l'ancien d'une manière esthétiquement agréable. Eh bien, Chipperfield a échoué. Il semble abyssablement exigu à côté du musée de Pergame et détruit complètement l'ensemble architectural de l'ancien Museumsinsel. » —
Uve K, Google.

« L'un des musées les plus modernes, avec ses lignes épurées et son intégration parfaite à son environnement. Son emplacement est idéal, en plein centre-ville. Le hall d'entrée abrite un magnifique escalier et un restaurant offrant une vue imprenable. L'intérieur, d'une grande élégance, crée une atmosphère très agréable. Les collections, très détaillées, méritent amplement le détour. » —
Adriana Giuterez, Google.

« Un espace d'exposition et d'entrée architecturalement très réussi pour le nouveau musée et (après son achèvement) également pour le musée de Pergame, qui - à mon avis - s'intègre très bien à l'ensemble muséal historique par son minimalisme. » —
Kathi passenger, TripAdvisor.

« Hall d'entrée parfait. Très spacieux et lumineux. » —
Kip Von Troj, Google.

« L'espace d'attente jusqu'aux caisses est une catastrophe, [...] les indications des directions ne sont pas très claires. Est-ce que les besoins et la situation des visiteurs, contents de venir voir les musées, ont été pris en considération et pas seulement les ambitions de l'architecte et des personnes décisionnaires?
Pour moi il s'agit d'un monument supplémentaire et pas d'un bâtiment fonctionnel. » —
Petra Magne de la Croix, Google.

« Avec son design moderne et ses grandes fenêtres, l'espace paraît lumineux et accueillant. » —
Yusuf H., Google.

« Une architecture remarquable, signée par un architecte de renom, David Chipperfield. Personnellement, je considère la Galerie James-Simon comme l'entrée principale de l'île aux Musées, car, si j'ai bien compris, tous les musées des Musées d'État de Berlin sont censés être reliés par un souterrain via la Galerie James-Simon. » —
Jakob Bergmann, Google.

Analyse typologique et arpentage

ARRIVÉE SUR LE SITE

Mon parcours dans la James-Simon-Galerie commence lui aussi bien avant d'y entrer. Comme pour le Rijksmuseum, l'expérience débute déjà dans l'approche du bâtiment, dans la manière dont il apparaît progressivement dans la ville et dans la relation qu'il entretient avec les autres constructions de l'île aux Musées. Dès les premières observations, je suis frappée par son aspect très géométrique, presque abstrait. Le bâtiment est extrêmement blanc, lumineux, avec une architecture très contemporaine qui contraste immédiatement avec les musées plus anciens qui l'entourent. Pourtant, malgré cette différence évidente d'époque, il ne me donne pas l'impression d'être isolé ou posé là comme un objet autonome, au contraire, il semble venir compléter l'ensemble, presque le refermer.

J'ai l'impression qu'il crée une sorte d'intérieur à l'échelle de l'île entière. Grâce à ses longues colonnades et à son implantation entre les autres musées, il vient raccorder les autres bâtiments entre eux et former un ensemble cohérent malgré les différences de styles et de périodes. Il y a quelque chose de très "beau" je trouve dans cette manière d'unifier des architectures pourtant très différentes, créer une continuité.

La galerie borde directement la route et il n'existe presque aucun recul pour la contempler dans son entièreté. On ne peut pas vraiment l'observer comme un objet isolé : on l'observe pour la première fois soit depuis le pont qui mène à l'île, soit en longeant le Neues Museum. En arrivant depuis le pont qui mène à l'île, l'effet est particulièrement marquant : la succession des colonnades et des façades crée une ligne monumentale très forte. L'ensemble est impressionnant, presque intimidant. Je ressens une forme de tension difficile à

Dans l'ensemble des avis, la perception est plutôt positive, avec des impressions de lumière et de clarté. Le hall est souvent décrit comme grand, lumineux et agréable, avec une expérience jugée confortable et accueillante. L'architecture contemporaine est appréciée pour sa sobriété et sa façon de s'intégrer au site.

Cependant, certains avis sont plus critiques sur l'intégration du bâtiment dans son environnement historique, jugé parfois trop massif ou pas assez harmonieux avec les musées autour, tandis que d'autres la trouvent réussie et cohérente. Quelques critiques portent aussi sur l'organisation intérieure, notamment la lisibilité des circulations et des espaces d'attente.

Pour la suite de cette lecture, le texte sera organisé en deux niveaux à l'image de la première étude de cas.

définir, quelque chose qui oscille entre admiration et léger vertige. On perçoit immédiatement, par l'architecture, le poids culturel et historique de l'île, de l'ensemble du complexe muséal, déjà même sans être entrée dans un musée. Dans cette perception, les colonnades semblent établir un dialogue continu entre les architectures des différentes époques.

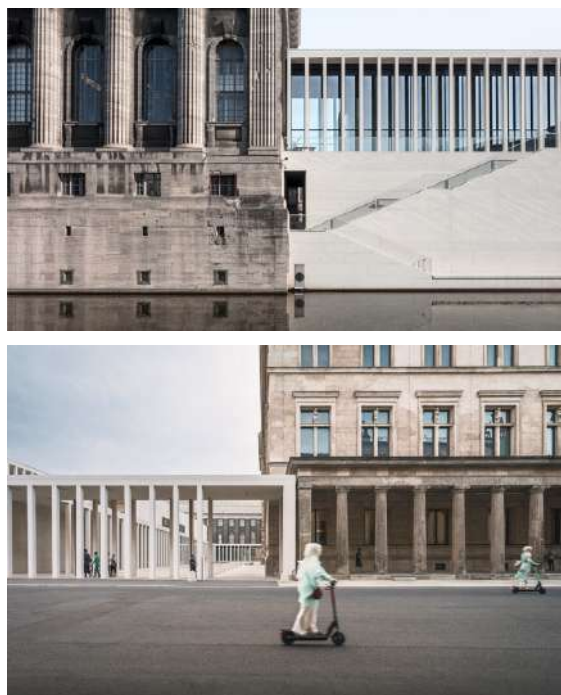


Fig 27 -
Photographie de la colonnade du Pergamon et de la Galerie

Fig 28 -
Photographie de la colonnade du Neues et de la Galerie

Depuis l'autre côté, vers le Neues Museum, cette impression revient encore. La colonnade agit presque comme un fil conducteur : elle relie les bâtiments tout en assumant leurs différences. J'ai alors le sentiment d'être guidée naturellement par l'architecture elle-même, rien n'est imposé de manière frontale, mais le parcours semble déjà dessiné par les lignes du bâtiment (colonnes principalement).

La première transformation identifiable est celle de l'introduction d'un nouveau volume bâti dans un site historiquement constitué par une addition progressive de musées indépendants. Avant l'intervention, le front sud de la Museumsinsel présentait une situation urbaine relativement ouverte, marquée par une absence de continuité bâtie structurante à l'échelle de l'accès principal. Le site se caractérisait par une logique d'édifices autonomes disposés autour d'un espace insulaire, sans véritable dispositif architectural unifiant leur perception depuis la ville.

L'introduction de la James-Simon-Galerie vient combler cette discontinuité en constituant un volume assez long qui s'inscrit dans l'alignement des musées existants, notamment le Neues Museum et le Pergamon Museum. En plan masse, ce bâtiment agit presque comme un élément de « couture » urbaine, venant structurer la limite entre la Spree, le centre commercial de Berlin (Lustgarten) et le complexe muséal.

Cette nouvelle implantation change aussi la manière dont on perçoit l'entrée de l'île. Avant, il y avait un grand espace ouvert et peu structuré entre les bâtiments et la circulation. Le nouveau bâtiment vient désormais longer la voie qui relie le Lustgarten à la Museumsinsel, en remplaçant ce vide par une limite construite qui encadre le passage et rend l'arrivée plus claire.

Le socle, partie soubassement de la galerie absorbe les différences de niveau et assure une continuité entre les bâtiments⁵⁶. Il ne sert pas seulement de base, mais permet de relier l'ensemble en un système plus cohérent.

L'ACCÈS AU BATIMENT

Très vite, face au bâtiment, une autre chose me surprend : l'existence de deux accès distincts à l'intérieur. On peut entrer soit par le niveau du sol, soit par les grands escaliers monumentaux qui mènent au niveau supérieur.

⁵⁶ : REICHERT Martin, Op. Cit.

Ces deux entrées ne produisent pas du tout la même expérience. L'accès au niveau bas paraît beaucoup plus discret, presque dissimulé derrière la colonnade qui prolonge celle du Neues Museum. Avant d'entrer, on traverse une petite place relativement intime créée par le retrait des colonnes. Cet espace agit déjà comme une première coupure avec la route et le bruit extérieur.

À l'inverse, l'entrée haute est immédiatement visible et beaucoup plus monumentale. Les grands escaliers occupent presque toute la largeur du bâtiment et s'inscrivent directement dans l'ensemble monumental de l'île. Ils donnent une impression de solennité très forte, presque de respect vis-à-vis du lieu et du bâtiment en lui-même. Encore une fois, l'architecture guide le corps sans qu'on ait besoin de réfléchir à son déplacement : ici les colonnes donnent envie d'avancer et de monter vers le bâtiment, attiré par leur monumentalité et par la perspective qu'elles dessinent, accolées à l'escalier.

La montée elle-même est très progressive, les escaliers ne forment pas un seul mouvement direct mais sont rythmés par plusieurs paliers qui ralentissent l'ascension. Ces pauses créent des moments de respiration et de contemplation ou on ne monte pas seulement pour accéder à une porte : le parcours devient déjà une expérience sensible. Plus j'avance, plus l'agitation extérieure semble s'éloigner. Arrivée devant l'entrée, la porte paraît presque minuscule par rapport à l'échelle du bâtiment ce qui marque encore davantage la sensation de transition extérieure et intérieure.

Avant d'entrer réellement, on passe par un espace en retrait de la façade, une sorte de petit portique contemporain qui marque beaucoup le parcours. Bien qu'on soit encore à l'extérieur, la présence du toit et le passage sous une première épaisseur verticale donnent déjà l'impression d'être partiellement à l'intérieur. Le bruit de la ville est encore présent mais il devient plus lointain, plus diffus, j'ai presque l'impression que



l'architecture demande de ralentir, de se recentrer avant d'entrer. Cet espace crée une transition extrêmement douce entre l'agitation extérieure et l'intériorité du musée.

La mise en place d'un système d'entrée plus unifié à l'échelle de la Museumsinsel est une autre grande transformation du site. Avant l'intervention, les différents musées disposaient chacun de leurs propres accès⁵⁷, ce qui produisait une organisation dispersée des entrées et une absence de hiérarchie claire dans la manière d'aborder le site. Le visiteur pouvait accéder directement aux différents bâtiments sans véritable point de centralisation.

La James-Simon-Galerie introduit une nouvelle organisation en devenant le point d'entrée principal du site. Elle concentre une grande partie des flux de visiteurs et constitue désormais le lieu de départ privilégié de la visite⁵⁸. Cette centralisation permet de structurer l'arrivée sur l'île et de simplifier la lecture globale du dispositif muséal.

Fig 29 -
Photographie de la
nouvelle place
aménagée

⁵⁷ : Ibid.
⁵⁸ :
Preußischer
Kulturbesitz, *James
Simon Galerie,
Staatliche Museen
zu Berlin.*

Le bâtiment propose plusieurs modalités d'accès depuis l'espace public : une première entrée se développe au niveau du sol, depuis la ville, à travers la colonnade qui borde le bâtiment et forme un espace public ouvert, une entrée plus directe. Une seconde entrée se fait par un escalier monumental reliant directement le niveau inférieur au hall principal. Ces deux dispositifs ne correspondent pas à des fonctions différentes, mais à deux manières d'atteindre une même fonction d'accueil.

Ce dispositif d'entrée ne supprime pas les accès secondaires existants dans les différents musées, mais il les repositionne dans une logique complémentaire. La James-Simon-Galerie devient le point d'orientation principal, sans pour autant annuler la diversité des parcours possibles au sein du site.



Fig 30 -
Photographie de
l'escalier d'entrée.

LE HALL COMME ESPACE DE DISTRIBUTION

Lorsque je franchis finalement les portes, le changement d'ambiance est très fort. Je ressens presque la même sensation que dans la Sagrada Família : celle de mettre la tête sous l'eau. Dehors, tout semblait très blanc, très ouvert et presque écrasant par sa monumentalité, alors qu'à l'intérieur la lumière reste présente mais devient plus douce, plus diffuse. L'espace paraît immédiatement plus calme et contenu.

Je remarque rapidement le lien entre la lumière et les matériaux. Le béton gris clair absorbe une partie de la luminosité extérieure et rend l'atmosphère beaucoup plus enveloppante. Le sol légèrement brillant réfléchit doucement la lumière tandis qu'au fond du hall, une grande paroi translucide filtre la clarté d'une manière très apaisante.

« Avec son design moderne et ses grandes fenêtres, l'espace d'entrée paraît lumineux et accueillant. »



Le hall reste vaste mais n'a rien de démesuré. Contrairement à beaucoup de halls monumentaux de

Fig 31 -
Photographie du
hall d'entrée

musées contemporains, il conserve quelque chose d'assez familier. J'ai vraiment l'impression d'entrer dans un lieu important sans me sentir écrasée. Depuis cet espace, plusieurs directions apparaissent déjà : restaurant, vestiaires, escaliers, billetterie. Pourtant, l'ensemble reste très calme, presque ralenti.

Pour rejoindre la billetterie, il faut longer les grands escaliers. Les puits de lumière zénithaux au-dessus transforment complètement mon expérience. Malgré les matériaux durs, j'ai pendant un instant l'impression d'être à l'extérieur, comme sous une canopée. La lumière descend verticalement et crée une atmosphère étonnamment douce tandis que les lignes lumineuses et les garde-corps guident naturellement le regard vers le fond de l'espace.

En arrivant à la billetterie, l'ambiance change brutalement. Cette fois, l'espace me paraît beaucoup plus oppressant. Le comptoir occupe énormément de place et les passages deviennent étroits.



Fig 32 -
Photographie de la
billetterie

Même vide, l'endroit donne une sensation d'écrasement accentuée par la profondeur du lieu et les longues lignes lumineuses au plafond. Contrairement aux espaces précédents, je n'ai pas envie de rester ici mais de poursuivre le parcours.

« L'espace d'attente jusqu'aux caisses est une catastrophe, [...] les indications des directions ne sont pas très claires. [...] Pour moi il s'agit d'un monument supplémentaire et pas d'un bâtiment fonctionnel. »



Malgré cela, le bâtiment continue constamment de guider le regard et le corps. Les grands escaliers attirent vers le bas tandis que les lumières zénithales dirigent simultanément le regard vers le haut. Je ressens quelque chose de très étrange dans cette double direction verticale : une impression de plonger et de léviter en même temps.

Fig 33 -
Photographie de
l'accès
Pergammon

Plus loin, de grandes baies vitrées réintroduisent soudainement une relation directe avec l'extérieur et avec Berlin. Après avoir progressivement quitté la ville depuis l'entrée, la lumière naturelle et les vues réapparaissent brutalement, créant un nouveau seuil très fort.

Depuis le début du parcours, j'ai le sentiment que tout est pensé pour faire avancer naturellement le visiteur sans jamais avoir besoin de consulter un plan. Chaque espace possède une ambiance, une lumière et une matérialité différentes. J'ai parfois l'impression de traverser une succession d'œuvres d'art alors qu'il ne s'agit que d'espaces architecturaux.

Dans la même logique que les espaces d'entrées sont repensés, la réorganisation des fonctions d'accueil et de service à l'échelle de l'île aux Musées est également pensée. Avant l'intervention de la James-Simon-Galerie, chaque musée fonctionnait de manière relativement autonome, en intégrant ses propres dispositifs d'accueil : billetterie, vestiaires, informations, espaces de repos ou encore services liés à la médiation. Cette organisation correspond à une logique historique d'édifices construits successivement, chacun conservant une certaine indépendance fonctionnelle.

Le bâtiment concentre désormais une grande partie des fonctions communes à l'ensemble du site : accueil principal des visiteurs, billetterie centrale, vestiaires, espaces de services, ainsi que certains équipements collectifs comme des espaces d'exposition temporaire ou de médiation⁵⁹, qui ne supprime pas non plus les dispositifs existants dans les musées historiques, mais elle les complète et permet de réduire la redondance de certaines fonctions.

Ce déplacement modifie profondément le fonctionnement global du site. La gestion des flux est simplifiée par l'existence d'un point d'accueil principal, qui devient le lieu de départ de la visite pour une grande partie du public. Les visiteurs sont ainsi orientés vers un espace unique avant d'être répartis vers

⁵⁹ : Preußischer Kulturbesitz, James Simon Galerie, Staatliche Museen zu Berlin.

les différents musées de l'île. Cela permet de clarifier l'organisation générale et de hiérarchiser l'accès aux institutions.

La James-Simon-Galerie joue ici un rôle de nœud fonctionnel, qui organise et simplifie le fonctionnement global sans effacer l'identité et l'autonomie des différents musées.

CONSERVER L'EXISTANT, RÉINVENTER L'INTÉRIEUR

D'un autre côté, l'entrée basse produit une expérience très différente. Le seuil y est beaucoup moins spectaculaire et envoûtant car il n'y a ni grande montée ni monumentalité verticale. L'intimité vient davantage du passage sous les colonnes et de la petite place créée avant l'entrée. Les matériaux changent aussi complètement : dans l'entrée c'est du bois qui est utilisé principalement qui crée immédiatement une atmosphère plus chaleureuse. Cette entrée me semble presque cachée, beaucoup plus intime et discrète que celle du niveau supérieur.

Fig 34 -
Photographie de
l'entrée du RDC



Je trouve cette dualité assez étonnante. Même si ces deux accès répondent probablement à des questions de gestion des flux, ils produisent des expériences sensibles très différentes. Selon l'entrée empruntée, le rapport au bâtiment change complètement. L'entrée haute insiste davantage sur la monumentalité et sur l'intégration à l'ensemble muséal, tandis que l'entrée basse produit quelque chose de plus intime et plus chaleureux.

Enfin, le parcours continue progressivement vers la promenade archéologique souterraine qui relie les différents musées de l'île. Pour y accéder depuis la James Simon Galerie, il faut descendre encore davantage dans le bâtiment. Cette descente me donne presque l'impression de s'enfoncer peu à peu dans les profondeurs du site. Les grands escaliers monumentaux réapparaissent et prolongent cette sensation de rupture avec l'extérieur.

Plus je descends, plus l'intériorité devient forte. Le lien avec la ville disparaît progressivement. Cette promenade souterraine agit finalement comme l'aboutissement logique de tout le parcours d'entrée. Depuis le début, la galerie enchaîne les seuils, les variations de lumière, les changements de hauteur et de matériaux pour faire passer progressivement d'un extérieur très monumental vers une expérience beaucoup plus intérieure et introspective. Chaque espace possède sa propre identité sensible, mais tous participent à cette même idée de transition continue.

La promenade archéologique en elle-même est très coupée du monde extérieur, ce qui donne l'impression de concentration, de silence et presque d'attention, on ralentit au début et ensuite on accélère.

Fig 35 -
Photographie de
l'escalier menant à
la promenade
archéologique



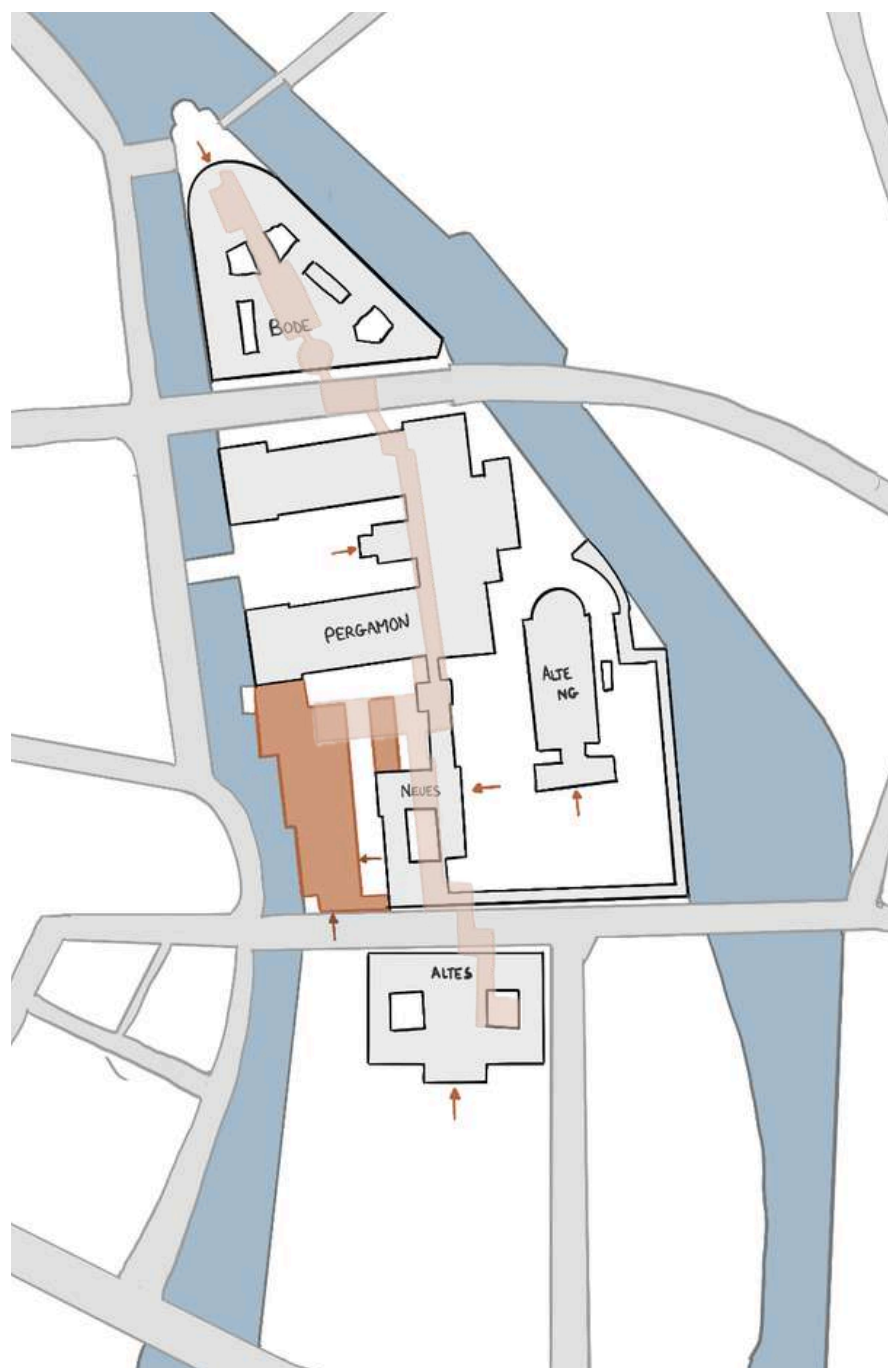


Fig 36 - Schéma personnel du plan d'ensemble de l'île ainsi que la promenade archéologique les reliant

Enfin, la dernière transformation concerne la mise en place d'une continuité physique entre les différents musées de la Museumsinsel grâce à un système de circulations souterrain. Ce dispositif, prévu dans le cadre du projet global, permet de relier les musées entre eux indépendamment des circulations extérieures⁶⁰. Cette infrastructure introduit une nouvelle manière d'habiter et de parcourir le site : les musées ne sont plus uniquement reliés par l'espace urbain de surface, mais également par un réseau interne qui permet de passer de l'un à l'autre sans rupture. Les bâtiments restent distincts dans leur identité architecturale et leur organisation propre, mais ils deviennent accessibles dans une logique de continuité de parcours.

Ce système transforme progressivement la Museumsinsel en un ensemble plus intégré. La visite ne se limite plus à des entrées isolées dans des bâtiments indépendants, mais peut s'inscrire dans un parcours plus large reliant plusieurs institutions. Cela modifie la lecture globale du site, qui apparaît désormais comme un réseau plutôt que comme une simple juxtaposition de musées.

Cette continuité souterraine répond également à des enjeux fonctionnels liés à la gestion des flux et à la fréquentation importante du site. Elle permet de répartir les circulations, d'offrir des alternatives aux parcours en surface, et de fluidifier les déplacements entre les différents bâtiments.

Ainsi, sans transformer la nature propre de chaque musée, ce dispositif renforce leur appartenance à un même ensemble culturel.

⁶⁰ : Preußischer Kulturbesitz, Archeological Promenade, Staatliche Museen zu Berlin.

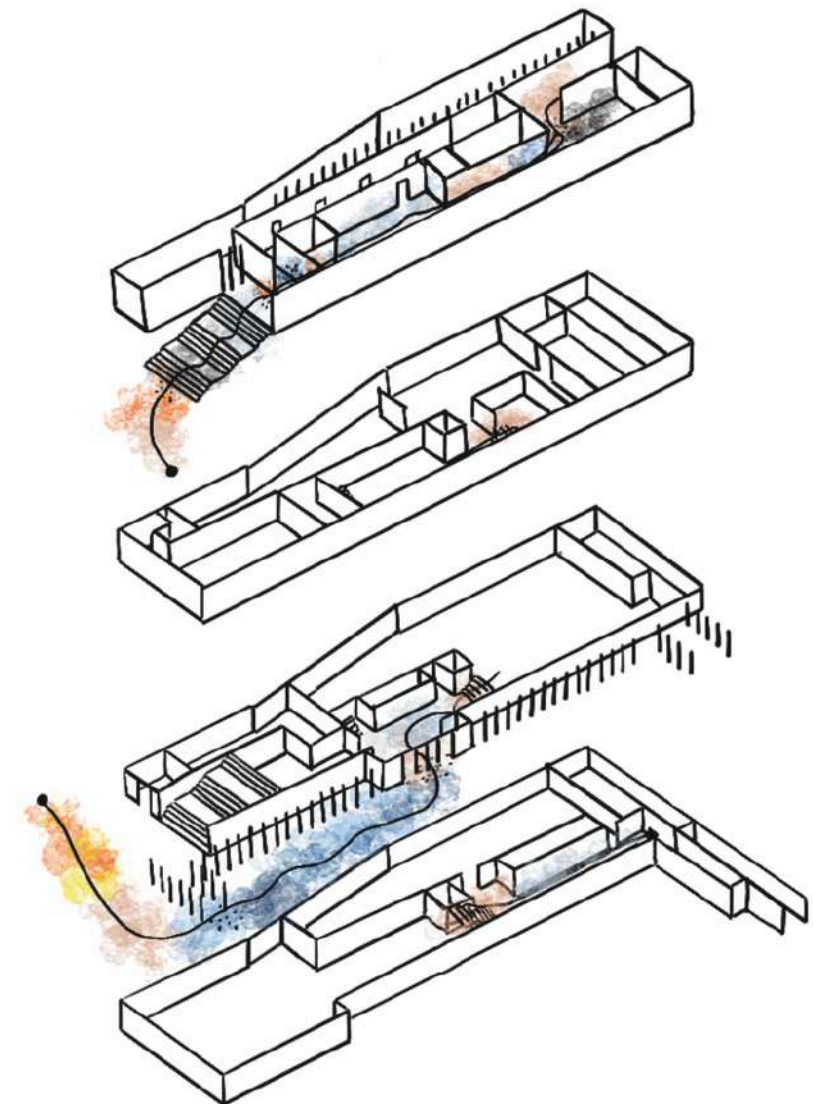


Fig 37 - Photographie de l'accès à la promenade archéologique

Restitution

- SEUIL
- SURPRISE
- EMOTION
ÉMERVEILLEMENT
- FLOTTEMENT
- ASPIRATION
- IMMERSION
CONCENTRATION
- SÉRÉNITÉ
CALME
- GÊNE
- POIDS

Fig 38 - Schéma personnel d'analyse en axonométrie du parcours sensible



Une réhabilitation : la Manufacture des Tabacs de Strasbourg

Contexte de la transformation

Je choisis de poursuivre cette recherche avec le cas de la Manufacture des Tabacs de Strasbourg. Ce projet me paraît particulièrement intéressant car il ne s'agit pas uniquement d'une restauration patrimoniale, mais d'une véritable reconversion d'un ancien site industriel en un lieu de vie public contemporain. Contrairement au Rijksmuseum ou à la James-Simon-Galerie, la question principale n'est pas ici celle du musée, mais celle de la transformation d'un patrimoine en un ensemble mêlant enseignement, culture, restauration et espaces publics⁶¹.

61 :
Strasbourg.eu, *La Manufacture des Tabacs*, 2024.



Fig 39 -
Photographie
de l'entrée Est

La Manufacture des Tabacs se situe dans le quartier de la Krutenau, à Strasbourg. Le site est construit progressivement entre 1849 et 1866 selon le modèle dit « Eugène Rolland »⁶², une organisation industrielle typique des manufactures de tabac françaises du XIX^e siècle. Entre 1918 et 1944, le site est fortement touché par les bombardements, entraînant la démolition partielle de plusieurs bâtiments⁶³. La reconstruction s'achève en 1958, mais le projet s'éloigne alors du modèle d'origine : le « barreau central » n'est pas reconstruit, tandis qu'une chaufferie indépendante et une unique cheminée viennent redéfinir l'organisation du site.

La manufacture devient rapidement un élément important du développement industriel strasbourgeois avant que l'activité ne cesse définitivement au début des années 2010. Le site est ensuite laissé vacant pendant plusieurs années avant d'être racheté en 2015 par la SERS⁶⁴, à la demande de la Ville et de l'Eurométropole de Strasbourg, dans le but d'engager sa reconversion. Le bâtiment est inscrit au titre des Monuments Historiques en 2016⁶⁵.

Plusieurs architectes interviennent sur différentes parties du site. Vurpas Architectes⁶⁶ réalise notamment le pôle universitaire G2EI destiné à accueillir des formations et laboratoires liés aux géosciences, à l'eau et à l'environnement. D'autres interventions concernent l'installation de la HEAR par l'agence Philippe Prost⁶⁷, ainsi que la transformation du bâtiment central de la cour par l'agence GÉNÉRALE et Atelier Buisson⁶⁸ afin d'y accueillir restauration, espaces événementiels et commerces liés à l'alimentation locale.

Le programme de reconversion répond à plusieurs besoins : redonner une utilité à cet ancien site industriel abandonné, ouvrir un lieu autrefois fermé sur le quartier, créer des espaces adaptés aux usages universitaires actuels et aménager un lieu vivant capable de rassembler différentes activités. Le projet cherche aussi à conserver l'identité industrielle de la manufacture tout en accueillant des usages et des publics très variés⁶⁹.

Comme pour les autres cas étudiés, les réglementations patrimoniales jouent un rôle important dans le projet. La Manufacture des Tabacs étant protégée au titre des Monuments Historiques⁷⁰, les interventions doivent préserver les caractéristiques principales du site tout en permettant son adaptation à de nouveaux usages. Les réglementations appliquées sont donc celles évoquées dans l'introduction concernant les établissements recevant du public en France, notamment en matière de sécurité et d'accessibilité.

62 :
Selieu, *Parcours : la Manufacture des Tabacs*, 2023.

63 :
Terra Symbiosis, *Manufacture des Tabacs : l'avenir d'un joyau du patrimoine industriel*, 2023.

64 :
Strasbourg.eu, *Un grand week-end inaugural pour la reconversion de la Manufacture des tabacs*, 2024.

65 :
POP, *Ancienne manufacture des tabacs*, 2025.

66 :
Vurpas Architectes, *Manufacture des Tabacs*, 2023.

67 :
AAPP, HEAR – Haute école des arts du Rhin, 2023.

68 :
Atelier Buisson, *Tiers Lieu Manufacture des Tabacs*, 2024.

69 :
Strasbourg.eu, Op. Cit.

70 :
POP, Op. Cit.



En résumé, la réhabilitation de la Manufacture des Tabacs ne consiste pas seulement à conserver un bâtiment ancien, mais à transformer un ancien outil industriel en un morceau de ville vivant et traversé par de multiples usages. C'est précisément cette capacité à conserver l'identité du lieu tout en modifiant profondément sa fonction qui rend ce projet particulièrement intéressant pour cette recherche.

Pour cette étude, la Manufacture des Tabacs de Strasbourg constitue une intervention singulière dans la mesure où elle ne correspond pas à la réhabilitation d'un bâtiment vers une fonction unique, mais à la reconversion d'un ensemble industriel en un programme hybride réunissant des usages multiples

Fig 40 -
Photographie
aérienne de la
manufacture

« Le cadre est magnifiquement mis en valeur, en mêlant le moderne et le classique. » —
Valéry de MARCH, Google.

« Terrasse très agréable ou intérieur très lumineux, le type d'endroit qu'on aimerait garder confidentiel mais qui mérite vraiment de connaître le succès ! » —
Corinne Foy, Google.

« Le lieu est sympa dans la manufacture des tabacs et l'ambiance est agréable. On se sent dans un endroit détendu et pas malaisant comme certains hôtels. La cour devient un espace de passage plutôt cool pour les rencontres. » —
Inspire61648386378, Tripadvisor.

« Les nombreux espaces aérés, ouverts sur l'extérieur, créent une atmosphère très spéciale, accueillante et rafraîchissante dans la bibliothèque pour travailler. Impression d'être dehors un peu. » —
Faire, Aerial.

« Idéale pour un après-midi de travail agréable. On travaille à la biblio facilement et ensuite direction le bar d'à côté pour se détendre avec ses collègues et on fini à acheter des légumes. Une vraie petite ville cachée ! » —
YY VU, Aerial.

« Lieu hors du tumulte de la ville, encore un peu secret. Au frais sur la terrasse grâce à la présence d'un majestueux arbre centenaire, aussi joli et imposant en dessous que haut dessus depuis le rooftop. La déco nous projette dans le passé avec une simplicité efficace. A la fin de cette parenthèse, on peut même faire ses courses ! J'adore et je recommande +++ » —
Eve Moussan, Google.

« Nous avons pu profiter de la terrasse agréable et calme, un peu comme si nous n'étions plus en hyper centre. » —
Estelle Ferrand, Google.

Analyse typologique et arpentage

LE RAPPORT À LA VILLE

Mon arrivée à la Manufacture des Tabacs commence de manière assez douce, presque apaisante avant même d'entrer dans le site. En apercevant le bâtiment au loin, je ressens déjà une forme d'enthousiasme à l'idée d'y pénétrer : devant lui, l'espace semble respirer. Une petite place rénovée s'ouvre progressivement et crée une ambiance étonnamment sereine malgré le contexte extérieur. Le jour où je m'y rends, le ciel est très sombre, il pleut, les rues que je viens de longer sont entièrement recouvertes de goudron humide et dégagent quelque chose d'assez froid et triste.

Pourtant, en arrivant devant la manufacture, l'atmosphère change immédiatement. Les pavés clairs changent la lumière grise du ciel et donnent à l'ensemble une luminosité assez inattendue. La façade elle-même ne produit pas du tout un sentiment d'intimidation ou de monumentalité écrasante : son aspect rosé lui donne quelque chose d'assez accueillant. J'ai presque l'impression d'arriver devant une ancienne école ou un lieu familial plutôt que devant un bâtiment industriel réhabilité. L'ensemble est très ouvert et cela renforce encore cette sensation d'accessibilité.

On peut entrer naturellement, sans dispositif spectaculaire, simplement en passant sous un petit porche relativement sombre mais très court. Ce passage ne crée pas une rupture brutale : il agit davantage comme une transition légère entre la rue et l'intérieur du site.

Les ouvertures cintrées participent beaucoup à cette impression. Elles donnent au bâtiment quelque chose de doux en plus, rassurant. Très vite, des souvenirs d'enfance me reviennent, j'ai l'impression de rentrer dans une cour de récréation, dans un espace protégé et

Dans l'ensemble des avis, domine une perception globalement positive, marquée par une atmosphère jugée agréable, lumineuse et détendue. Les usagers insistent souvent sur le confort des espaces, aussi bien intérieurs qu'extérieurs, avec une impression d'ouverture et de calme, parfois en contraste avec le centre-ville.

Une dimension importante revient aussi sur la qualité des espaces aérés et de la terrasse, qui donnent le sentiment d'être légèrement à l'écart de la ville. L'ensemble dessine ainsi l'image d'un lieu hybride, à la fois convivial, paisible et ouvert, où la lumière et les espaces jouent un rôle central dans l'expérience.

Pour la suite de cette lecture, le texte est à nouveau organisé en deux niveaux.

vivant à la fois. Cette sensation est difficile à expliquer rationnellement mais elle provoque immédiatement une forme de proximité avec le lieu. Je ne ressens aucune distance avec l'architecture et ai presque l'impression d'être "chez moi", ou du moins dans un espace où je peux naturellement trouver ma place.

Ce qui me marque surtout à ce moment-là, ce n'est pas une émotion spectaculaire comme ça a pu l'être rapidement dans mes autres arpentages, mais plutôt un bien-être très simple. Le lieu me fait sourire sans raison précise, je me sens calme, dans un environnement qui n'essaie pas d'impressionner ou de démontrer quelque chose.



Ce qui me marque surtout à ce moment-là, ce n'est pas une émotion spectaculaire comme ça a pu l'être rapidement dans mes autres arpentages, mais plutôt un bien-être très simple. Le lieu me fait sourire sans raison précise, je me sens calme, dans un environnement qui n'essaie pas d'impressionner ou de démontrer quelque chose.

Fig 41 -
Photographie de la place aménagée devant la façade.

Avant sa reconversion, le site entretenait un rapport relativement fermé avec la ville. Bien qu'imposante dans le paysage urbain, la Manufacture fonctionnait comme une enceinte productive autonome : les accès étaient principalement destinés aux ouvriers, aux employés administratifs ainsi qu'aux opérations de logistiques liées au transport, aux marchandises et à la transformation du tabac⁷¹. Les espaces extérieurs étaient pensés comme des espaces techniques nécessaires au fonctionnement.

Le bâtiment était davantage tourné vers son fonctionnement interne (avec sa cour centrale) plutôt que vers la ville. La relation entre intérieur et extérieur reposait davantage sur des nécessités techniques que sur une volonté d'ouverture urbaine.

La reconversion du site transforme profondément cette relation. Aujourd'hui la Manufacture accueille des fonctions qui impliquent une fréquentation quotidienne beaucoup plus diversifiée. Le site devient traversable et les accès se multiplient vers l'intérieur et ce de manière complètement publique et sans contrôle. Ainsi à l'avant du bâtiment est aménagée une forme de micro-espace public qui s'apparente à une petite place ouverte. Cet espace n'existait pas dans sa forme actuelle à l'époque industrielle, où les sols et les abords étaient principalement pensés pour les circulations techniques, les accès de service et les flux liés à la production.

Aujourd'hui, ce parvis est traité comme un espace de séjour : le sol y est recomposé à travers un nouveau revêtement minéral et des éléments de mobilier urbain sont directement intégrés au sol, notamment des assises fixes, des tables hautes permettant de s'arrêter, de travailler ou d'échanger.

ORGANISATION AUTOUR D'UN COEUR

En avançant dans la cour, je regarde à travers certaines fenêtres auxquelles je n'ai pas accès et je suis frappée par le contraste entre l'extérieur et l'intérieur. Depuis dehors, le bâtiment semble presque intact, comme si très

⁷¹ :
Selieu, Op. Cit.

peu de choses avaient été modifiées et à travers les ouvertures, on aperçoit des espaces complètement transformés.

Autour de moi, l'espace est habité et très vivant : beaucoup de cyclistes, de tables, de plantes... Des personnes passent constamment à vélo, d'autres entrent ou sortent des différents bâtiments. Il y a un véritable mouvement permanent qui ne produit pas de saturation et conserve quelque chose de très respirant. Je prends conscience des dimensions de ce cœur d'une très grande ampleur. Pourtant, malgré sa taille, elle ne donne jamais une impression de vide ou d'écrasement.

« Le lieu est sympa dans la manufacture des tabacs et l'ambiance est agréable. On se sent dans un endroit détendu et pas malaisant comme certains hôtels. La cour devient un espace de passage plutôt cool pour les rencontres. » — Inspire61648386378, Tripadvisor.

Très rapidement, je remarque aussi la présence d'un bâtiment plus central, qui semble appartenir à une autre époque que la construction principale sans être pour autant contemporain. Sa présence m'interroge d'abord et j'essaie d'imaginer ce que devait être la cour avant son ajout, probablement un immense vide central. Pourtant, plus je reste dans l'espace, plus je comprends l'importance de cette construction intermédiaire. Sans elle, je pense que je me serais sentie engloutie par les dimensions de la cour. Ce nouveau volume vient au contraire découper l'espace en plusieurs séquences plus accueillantes. Même si je regrette un peu de ne plus pouvoir observer les grandes façades dans leur totalité, je trouve finalement que cet ajout humanise énormément l'ensemble, le fait vivre et trouve un intérêt véritable.

Comme dit auparavant, l'organisation d'origine de la Manufacture repose sur le modèle industriel développé par Eugène Rolland.

Au centre du dispositif se trouve la chaufferie, élément essentiel du fonctionnement industriel. Sa position centrale, présente dès la première phase de construction, permettait d'alimenter efficacement les différents ateliers en chaleur et en énergie mécanique. Cette centralisation répondait à des enjeux techniques : limiter les distances de distribution, optimiser le fonctionnement des machines et assurer une organisation de la production. Les cours permettaient la circulation des marchandises, l'accès aux différents ateliers ainsi que l'aération des espaces intérieurs : leur fonction était avant tout utilitaire⁷².

La reconversion contemporaine conserve en grande partie cette organisation spatiale, mais le barreau central n'est pas reconstruit (cf. fig - 44). Ainsi, le volume ne reproduit pas l'état initial du bâtiment et s'appuie sur la base reconstruite en 1958⁷³. La cour centrale est aujourd'hui entièrement ouverte au public et peut être traversée librement. Elle accueille des stationnements pour vélos et joue un rôle de véritable espace de circulation et de rencontre au sein du site : on y trouve notamment des tables et des aménagements liés aux restaurants, à la bibliothèque ainsi qu'aux écoles présentes sur le site, ce qui en fait un espace partagé entre usages académiques, culturels et quotidiens. Les espaces autrefois dédiés à la production deviennent des espaces de sociabilité, d'apprentissage et d'échange.

72 :
Strasbourg.eu, Op.
Cit.

73 :
Terra Symbiosis,
Op. Cit.

Fig 42 -
Photographie
de la cour
intérieure vue du
Nord.

Fig 43 -
Photographie
de la cour
intérieure vue du
Sud



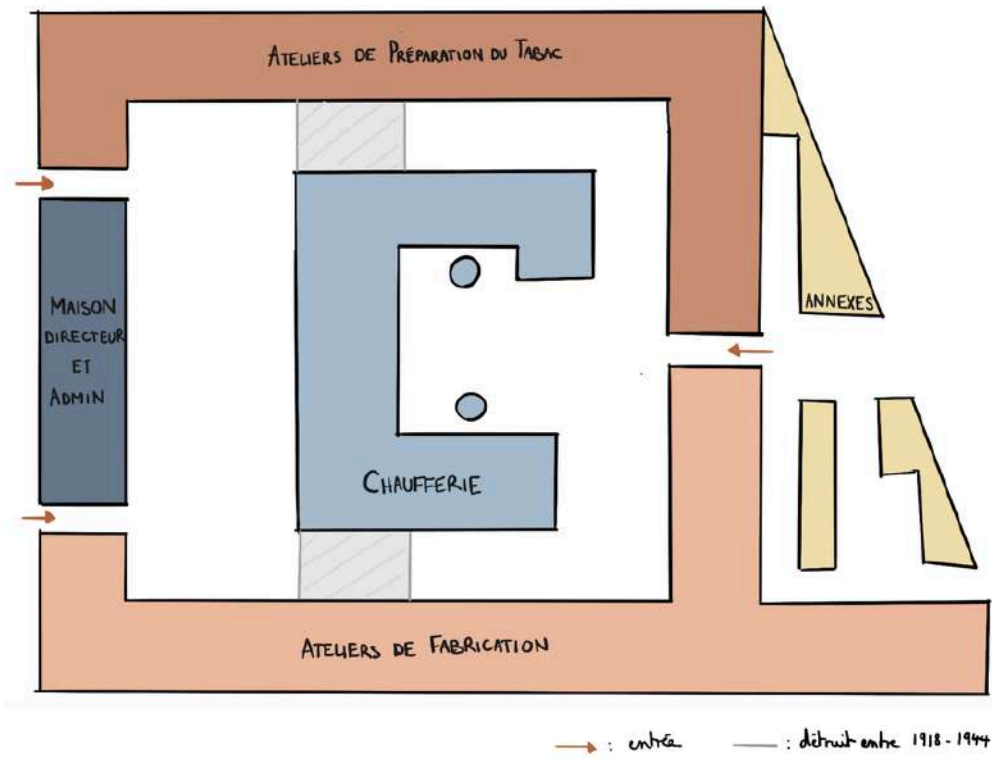


Fig 44 - Schéma personnel d'analyse en plan de l'organisation originelle générale du musée

Fig 45 - Schéma personnel d'analyse en plan de l'organisation après rénovation en 2023.

LA FONCTION DU LIEU

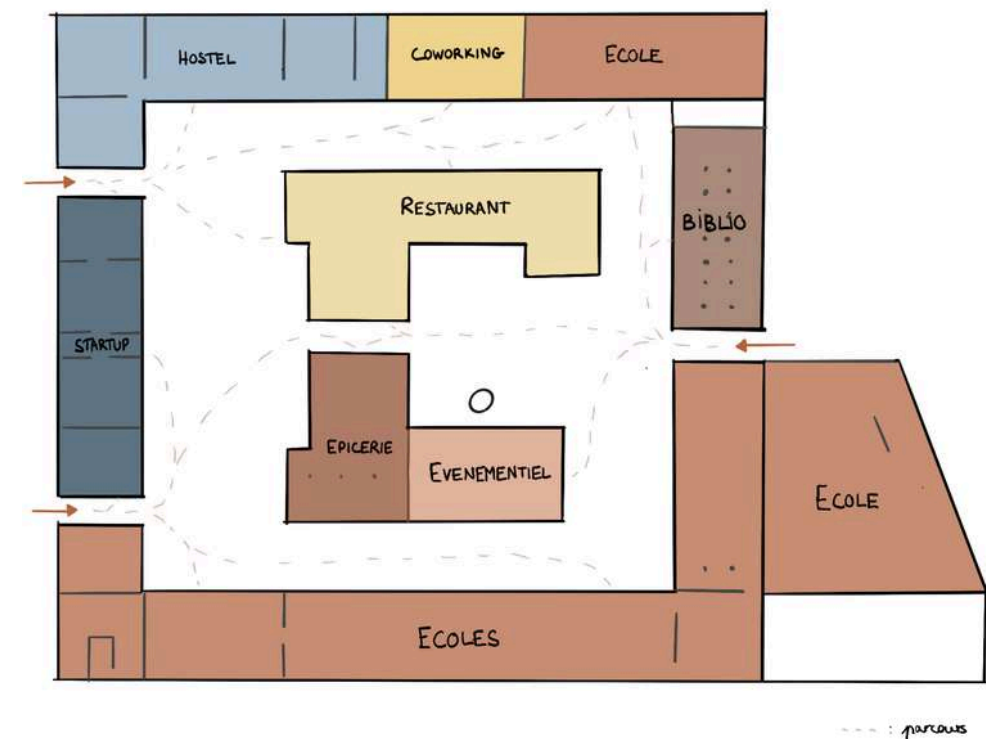
Comme pour la BNU, je me rends compte à ce moment-là que je ne suis pas toujours à l'aise avec l'idée de simplement déambuler sans objectif précis dans des lieux inconnus. Ayant rapidement aperçu une carte à l'entrée des différents usages de l'espace, je me décide de rapidement m'orienter vers un espace accessible, où je n'aurais pas l'impression d'être observée. Je choisis de commencer ma visite par la bibliothèque, principalement parce que je sais qu'il s'agit d'un espace public où je peux entrer naturellement : elle devient alors une sorte de point d'ancrage dans mon parcours.

L'organisation intérieure de la Manufacture était initialement pensée selon les besoins nécessaires à la production. Autour de la cour centrale s'organisaient différents ateliers spécialisés : ateliers de torréfaction, ateliers de râpage mécanique, salles de fabrication, espaces de stockage, bureaux administratifs, locaux destinés aux ouvriers⁷⁴. Les circulations étaient conçues pour optimiser les flux de matières premières, le déplacement des ouvriers et le fonctionnement des machines.

Les fonctions associées à ces espaces changent radicalement. Les anciens ateliers industriels accueillent désormais des espaces universitaires, des ateliers de la HEAR⁷⁵ (Haute École des Arts du Rhin), des espaces de coworking ou encore des lieux de restauration et d'événementiel.

Cette mutation entraîne une transformation importante des circulations. Les flux auparavant dirigés par les nécessités industrielles deviennent plus libres, différenciés et multiples. Les espaces sont désormais traversés par des étudiants, des visiteurs, des travailleurs et des habitants du quartier qui coexistent quotidiennement.

⁷⁴ : Selieu, Op. Cit.
⁷⁵ : AAPP, Op. Cit.



EXPÉRIENCE D'UN ESPACE INTÉRIEUR : LA BIBLIOTHÈQUE



En entrant, je remarque immédiatement que les espaces intérieurs semblent avoir été presque entièrement refaits : je ne ressens pas immédiatement de lien évident avec le bâtiment d'origine. Avant même de continuer à explorer, je ressens le besoin de m'installer quelque part pour observer et assimiler l'ambiance du lieu et m'assois alors à une table près des fenêtres.

À ce moment-là, je suis frappée par le confort très simple de l'espace. Contrairement à d'autres bibliothèques où je peux parfois ressentir une forme de gêne ou d'impression d'illégitimité, ici je me sens immédiatement à ma place. L'espace est vaste sans être immense, intime sans être étouffant. J'aime énormément écrire à cette table, face aux fenêtres qui semblent avoir été installées dans des ouvertures déjà existantes. Le lien avec l'extérieur reste très présent mais d'une manière extrêmement douce. À travers les vitres, je vois la végétation et les passages couverts de la manufacture et j'ai à ce moment là l'impression d'être dans une sorte de parenthèse calme au milieu de Strasbourg.

Pourtant, en observant davantage l'espace, certaines choses me troublent. J'ai parfois l'impression d'être dans une bibliothèque "pas totalement terminée". Les tuyaux de ventilation argentés visibles sur les murs et au plafond attirent énormément mon attention : choix volontaire ou absence de finition ? Le bruit de l'air dans les conduits accentue encore cette impression. L'espace devient alors étrange : très accueillant émotionnellement, mais visuellement assez confus. Les spots leds blancs sont particulièrement intenses, le sol semble composé de plusieurs revêtements qui ne dialoguent pas vraiment entre eux. Certaines zones possèdent un revêtement rouge assez agressif lorsque l'on s'en approche, tandis que d'autres rappellent les anciens sols de cantine avec leurs carreaux jaunes et orangés. Les poteaux en pierre paraissent surtout présents pour des raisons structurelles

Fig 46 - Photographie personnelle de la matérialité
Fig 47 - Photographie personnelle d'un espace de travail



et ne créent pas forcément de lien évident avec le bâtiment ancien.

Tout semble un peu assemblé par couches successives, presque improvisé par moments. Pourtant, malgré cette accumulation d'éléments parfois contradictoires, voir confus, je me sens extrêmement bien dans cet espace que je trouve fascinant. La bibliothèque n'est pas pleine, les gens travaillent calmement, et je pourrais rester des heures simplement à observer les mouvements autour de moi.

La transformation intérieure de la Manufacture des Tabacs repose sur un principe fondamental de reconversion patrimoniale : la conservation de l'enveloppe bâtie et de la structure porteuse, associée à une réorganisation quasi totale des espaces intérieurs. L'architecte cherche à adapter les volumes existants à un autre programme adapté à l'époque contemporaine.

Un élément intéressant de cette transformation est la création de la bibliothèque⁷⁶ commune de la HEAR, de l'ENGEES et de l'EOST, 3 écoles de la Manufacture. Elle s'inscrit dans une volonté de transition culturelle et de partage des savoirs du site, en rupture totale avec la fonction industrielle initiale du lieu. Les façades en grès et en brique sont restaurées et maintenues dans leur écriture d'origine, tout comme les percements réguliers qui participent à l'identité industrielle du site.

Cette conservation s'accompagne cependant des adaptations techniques nécessaires aux normes contemporaines. Parmi ces interventions, la mise en œuvre des réseaux techniques visibles, notamment les systèmes de ventilation apparents, constitue un choix architectural assumé⁷⁷. Plutôt que de dissimuler entièrement les dispositifs techniques, ceux-ci sont laissés visibles et intégrés à la lecture des espaces intérieurs : ils permettent de conserver la lisibilité du bâtiment industriel tout en affirmant sa transformation contemporaine. Les gaines, conduits et installations techniques deviennent ainsi des éléments constitutifs de l'esthétique intérieure.

⁷⁶ : AAPP, Op. Cit.
⁷⁷ : Selieu, Op. Cit.

CONSERVER L'EXISTANT, RÉINVENTER L'INTÉRIEUR

Après un moment, je retourne dans le hall principal afin de monter à l'étage. Cette fois-ci, il n'y a presque personne et cela me permet de contempler plus librement l'espace que j'avais traversé rapidement à mon arrivée. Je découvre alors réellement le grand volume d'entrée. L'espace est en double hauteur et les garde-corps très transparents permettent de voir immédiatement les niveaux supérieurs.

Je suis surprise par le caractère presque ludique de cet espace. Les garde-corps, les circulations et les dimensions de l'espace me rappellent presque certaines structures de jeux pour enfants, une impression difficile à expliquer mais qui me procure une joie immédiate de se sentir aussi accueillie par un espace. Je ressens une véritable excitation, une sorte de bonheur physique qui monte presque jusqu'à la gorge et donne envie de sourire. Je ne m'attendais honnêtement absolument pas à être autant touchée par cet endroit.

À l'étage, on découvre différents espaces de travail : des salles plus calmes, des tables hautes face aux murs, des poufs permettant de s'installer plus librement : l'ambiance reste globalement similaire même si les espaces semblent légèrement plus comprimés et que d'ici, on peut observer les parties hautes des fenêtres cintrées, qui donnent davantage un côté apaisant à l'espace.

« Les nombreux espaces aérés, ouverts sur l'extérieur, créent une atmosphère très spéciale, accueillante et rafraîchissante dans la bibliothèque pour travailler. Impression d'être dehors un peu. » —
Faire, Aerial.

Seul un espace situé plus au fond me déçoit légèrement : on y retrouve encore des tables hautes mais l'ambiance paraît soudainement beaucoup plus banale. Pendant

quelques secondes, je ressens une sorte de rupture dans mon enthousiasme, comme un moment plus neutre dans le parcours mais cette impression disparaît assez vite.

Lorsque je redescends, l'escalier dominant l'accueil me procure à nouveau cette sensation de joie très simple. Pourtant, il n'a rien de monumental, ses proportions restent complètement normales pour un lieu public mais placé dans ce volume en double hauteur et baigné de lumière et ouvert sur les autres espaces grâce aux larges ouvertures il devient étonnamment agréable.



La bibliothèque de la Manufacture des Tabacs s'inscrit dans une logique d'aménagement volontairement sobre et lisible, qui contraste avec certaines productions contemporaines de bibliothèques ou d'équipements culturels cherchant l'exception architecturale. Ici, le projet repose avant tout sur une organisation intérieure simple et efficace, fondée sur la continuité des plateaux, la clarté des circulations et la mise en relation directe des espaces de consultation, de travail et de stockage.

La bibliothèque s'insère dans une structure industrielle préexistante⁷⁸ qui impose des contraintes fortes de trame, de portance et de volumétrie. L'espace n'est donc pas conçu comme un objet autonome, mais comme une adaptation fine à un bâtiment déjà constitué. Par ailleurs, comme dit

78 :
Vurpas
Architectes, Op.
Cit.

Fig 48
Photographie
personnelle au R+1.

auparavant, les façades historiques, en particulier les percements réguliers et les grandes ouvertures industrielles, sont conservées dans leur quasi-intégralité et ainsi, constituent un élément non transformé du projet auquel les espaces intérieurs doivent ainsi s'organiser. A l'époque, elles permettaient l'entrée de la lumière naturelle et la ventilation, nécessaires au travail industriel dans des conditions au moins saines..

Aujourd'hui, elles ne servent plus uniquement à éclairer des espaces de production mais participent désormais à la qualité d'ambiance des espaces d'enseignement et de travail. Les ouvertures existantes déterminent les conditions d'éclairage naturel, les vues vers la cour et la relation entre intérieur et extérieur et donc, l'organisation intérieure s'ajuste à cette trame

CONSERVER L'EXISTANT, RÉINVENTER L'INTÉRIEUR

Je ressors de cet expérience en retournant dans la cour intérieure de la manufacture et en observant à nouveau, je comprends progressivement que la manufacture fonctionne presque comme une petite ville intérieure. On y trouve une bibliothèque, des écoles, des cafés, des espaces de travail, des lieux de passage. Chaque bâtiment semble participer à une forme de vie collective. Cette diversité rend le lieu extrêmement vivant tout en restant étonnamment calme.

Ce qui me surprend finalement le plus dans cette visite, c'est le temps que j'y passe. Je pensais rester quelques minutes et je reste finalement plus de deux heures à observer les gens, les espaces et les sensations que le lieu produit sur moi. Globalement, je ressens énormément d'apaisement dans un milieu qui pourtant est en constant mouvement.

Même réhabilité, le site conserve une dimension collective très forte. L'architecture ne crée pas une distance avec ses usagers, comme un bâtiment industriel pourrait le faire, elle semble au contraire pensée pour

accueillir des présences quotidiennes, des rythmes de vie ordinaires. Là où certains lieux culturels provoquent une forme d'intimidation ou de solennité, la Manufacture produit chez moi quelque chose de beaucoup plus simple et apaisant, une sensation d'appartenance presque immédiate.

Finalement, la reconversion de la Manufacture des Tabacs repose sur un paradoxe architectural fort : celui d'une enveloppe presque entièrement préservée abritant un intérieur profondément réinventé. Malgré les contraintes imposées par l'existant, notamment la structure porteuse et la conservation des ouvertures historiques, l'organisation intérieure s'est profondément transformée. Les circulations verticales et horizontales ont été repensées, les accès multipliés et les espaces redistribués afin de répondre aux besoins spécifiques de chaque programme.

La Manufacture devient une forme de « ville dans la ville », composée d'institutions, d'espaces d'enseignement, de travail, de restauration, de création et de rencontre qui coexistent au sein d'une même structure. Le

Fig 49 -
Photographie de la
cour intérieure
animée



parcours architectural s'en trouve de ce fait totalement modifié : là où la Manufacture fonctionnait autrefois selon une logique industrielle unifiée et hiérarchisée, elle propose aujourd'hui une multiplicité d'entrées, de trajectoires et d'expériences spatiales. Chaque bâtiment, chaque institution et chaque usage développe désormais son propre fonctionnement et ses propres circulations. Il n'existe plus un parcours unique organisé autour de la production, mais une superposition de parcours liés à la diversité des activités présentes sur le site.

« Idéale pour un après-midi de travail agréable. On travaille à la biblio facilement et ensuite direction le bar d'à côté pour se détendre avec ses collègues et on fini à acheter des légumes. Une vraie petite ville cachée ! » — YY VU, Aerial.



Fig 50 - Photographie du passage intérieur du bâtiment central

Ainsi, malgré une apparence extérieure presque inchangée, la Manufacture offre aujourd'hui une expérience totalement différente. Ancien espace industriel fermé, elle est devenue un lieu de partage, de rencontre et de multiples usages.

Restitution

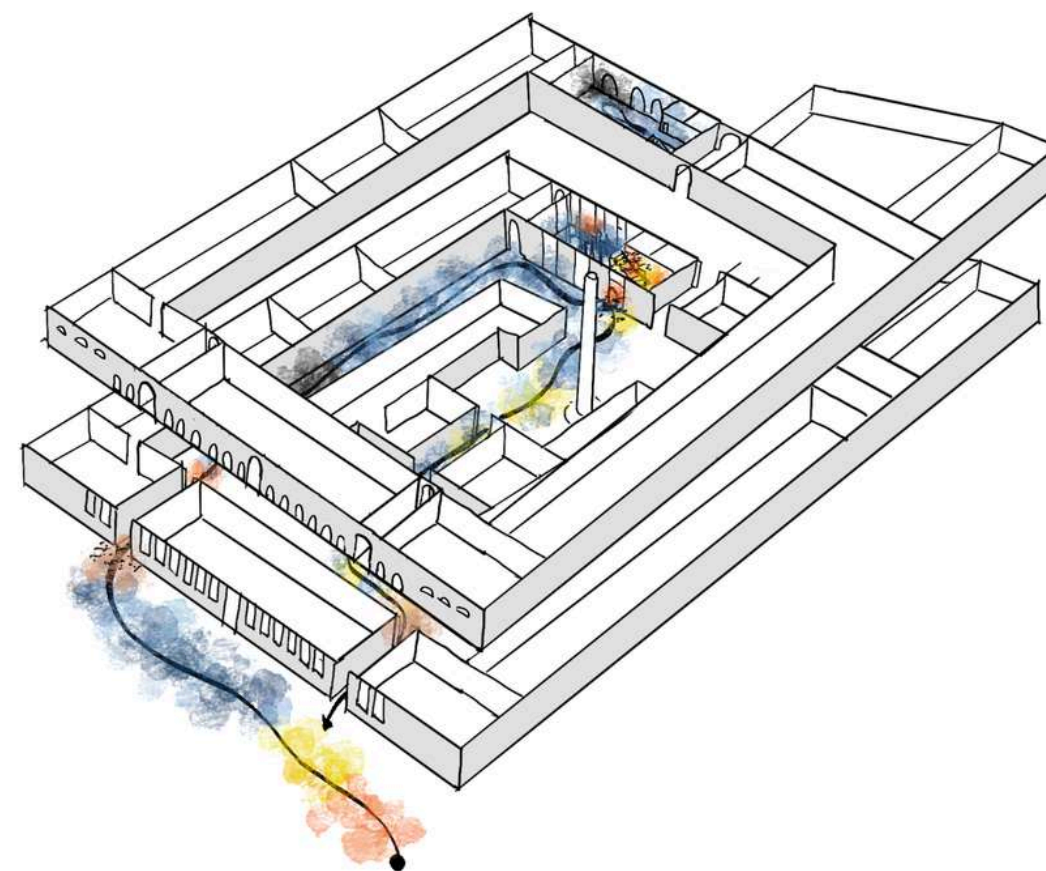


Fig 51 - Schéma personnel d'analyse en axonométrie du parcours sensible

03

LECTURE CRITIQUE DES EXPÉRIMENTATIONS

Reconstituer les intentions architecturales originelles

Après avoir analysé les transformations spatiales des bâtiments ainsi que l'expérience sensible de leurs parcours actuels, il devient nécessaire de revenir à une autre dimension de l'architecture : celle des intentions originelles. Les plans, coupes et parcours commentés permettent de comprendre comment les espaces fonctionnent aujourd'hui, mais ils ne suffisent pas entièrement à saisir ce que ces architectures cherchaient initialement à produire sur leurs visiteurs.

Cette recherche des intentions architecturales originelles constitue alors un moyen de mettre en relation l'expérience sensible actuelle avec les logiques perceptives imaginées au moment de la conception des bâtiments. Il ne s'agit pas de reconstituer exactement le ressenti des visiteurs de l'époque, mais plutôt d'identifier les effets que les architectes ou commanditaires cherchaient potentiellement à provoquer à travers l'espace : monumentalité, solennité, immersion, mise à distance du quotidien...

Revenir aux intentions initiales permet ainsi peut être de mieux comprendre pourquoi certains dispositifs architecturaux ont été mis en place, mais aussi ce qu'ils continuent ou non à produire aujourd'hui malgré les transformations successives des bâtiments. Cette partie propose donc, pour chaque étude de cas, de reconstituer les intentions architecturales au moment de la conception afin de les confronter à l'expérience sensible contemporaine observée dans les lieux actuels.

Le Rijksmuseum

Le Rijksmuseum, conçu par Pierre Cuypers, s'inscrit dès l'origine dans une double ambition⁷⁹ : constituer un musée national et inscrire le bâtiment dans la structure urbaine d'Amsterdam. Pour cela, l'une des intentions majeures du projet, mise en avant de façon intense par l'architecte, est de faire du musée un

élément actif de la ville. Cuypers conçoit un bâtiment traversé par un passage public reliant le centre ancien aux nouveaux quartiers sud : le musée n'est donc pas un objet isolé, mais une infrastructure intégrée aux flux quotidiens, censé d'un côté s'imposer et d'un autre laisser le site exister.

Dans cette logique, Cuypers cherche à optimiser l'effet du bâtiment sur l'observateur et à produire une mise en scène du musée dans la ville. Cette mise en scène se prolonge à l'intérieur du bâtiment. Le musée est conçu comme une progression spatiale continue allant de la ville au passage, puis aux cours, aux escaliers et aux galeries principales. Cette séquence organise une transition progressive entre espace urbain et espace muséal, espace d'art, où chaque étape correspond à un changement de statut et de perception pour marquer le parcours du visiteur.

La façon d'exposer est également revue : les couloirs sont supprimés au profit de circulations directes, et les escaliers placés dans des tours indépendantes afin de préserver la fluidité et la liberté de l'expérience du spectateur. La lumière participe également à cette organisation : les galeries combinent éclairage latéral et zénithal, filtré par les cours et les ouvertures hautes, produisant des conditions lumineuses différentes selon les espaces et les collections

Cette organisation ne relève pas uniquement d'une logique fonctionnelle mais participe à une volonté d'immersion. Le musée est pensé comme un environnement où l'architecture devient un support narratif, une mise en scène. Les galeries, fortement décorées et hiérarchisées, évoquent des intérieurs historiques inspirés de la tradition hollandaise. Le visiteur n'est pas seulement face à des œuvres : il est plongé dans une ambiance construite, proche d'un décor historique, qui vise à renforcer l'effet d'identification et de continuité avec l'histoire nationale.

Enfin, le projet repose sur une logique évolutive. Cuypers envisage un musée extensible, capable de s'adapter à la croissance des collections, confirmant l'idée d'un système ouvert plutôt que d'une forme figée, fermée.

⁷⁹ : MEURS Paul, Op. Cit.

L'île aux musées

L'île aux Musées s'inscrit dès le début du XIX^e siècle dans un projet profondément politique et culturel demandé par Friedrich Wilhelm III⁸⁰, qui souhaite faire de Berlin une capitale de connaissance et de formation, d'éducation du citoyen. L'intention initiale n'est pas simplement de construire des musées, mais de créer un véritable ensemble monumental dédié au savoir. L'île de la Spree devient alors un site stratégique pour la mise en place.

Très tôt, l'image d'une « acropole du savoir »⁸¹ s'impose comme référence implicite : un ensemble sacré et ordonné, dédié aux arts et aux sciences, dans lequel l'architecture elle-même participe à l'élévation intellectuelle du visiteur. Cette ambition se traduit par un recours systématique aux principes néoclassiques : symétrie, axialité, rigueur géométrique et monumentalité. Le musée n'est pas conçu comme un simple contenant d'œuvres, mais comme un édifice quasi sacré, inspiré du temple antique, où l'expérience du visiteur est scénographiée dès l'approche du bâtiment.

Dans cette logique, Karl Friedrich Schinkel joue un rôle fondateur avec la conception de l'Altes Museum⁸². Il y met en place un langage architectural qui servira de modèle pour toute l'île : un grand escalier, une colonnade et une organisation très claire, qui traduisent l'idée d'ordre et de savoir. L'entrée surélevée oblige le visiteur à monter progressivement, ce qui transforme la visite en un parcours presque symbolique, associé à une forme d'élévation intellectuelle et morale menée par la monumentalité.

Au fil du XIX^e siècle, cette intention initiale se développe et s'intensifie avec la construction progressive de l'île aux Musées. Le Neues Museum, l'Alte Nationalgalerie, le Bode Museum et enfin le Pergamon Museum viennent compléter l'ensemble, chacun avec son propre langage architectural, mais tous s'inscrivent dans une même continuité. Les architectes cherchent à produire une expérience commune pour le visiteur : celle d'un ensemble monumental, presque solennel.

L'île est entièrement principalement basée sur les codes de l'architecture classique des temples grecs, dont l'architecture était composée de sorte à imposer le respect aux visiteurs. La lumière joue un rôle essentiel dans cette mise en scène architecturale : les colonnades, les grandes ouvertures et les cours

permettent d'accentuer les volumes, les proportions et la monumentalité des bâtiments. Comme dans les temples antiques, la lumière guide le regard et participe à créer une sensation de gravité, de calme et d'élévation intellectuelle chez le visiteur.

Le choix des matériaux participe lui aussi à cette intention : la pierre, le marbre, des matériaux massifs sont utilisés pour transmettre une impression de permanence, de stabilité et de solidité. Leur aspect noble et durable permet de donner aux musées une dimension presque intemporelle, comme si le savoir qu'ils abritent devait traverser les siècles.

L'architecture néoclassique puis historiciste cherche ainsi à faire ressentir au visiteur la puissance culturelle et symbolique de ce complexe, à travers une composition rigoureuse, une lumière maîtrisée et une matérialité monumentale.

La Manufacture des tabacs

La Manufacture des Tabacs de Strasbourg est construite selon le modèle industriel développé par l'ingénieur Eugène Rolland, qui met au point à Strasbourg un prototype repris ensuite dans plusieurs manufactures françaises. Le bâtiment est pensé pour rendre la production du tabac plus efficace grâce à une organisation très rationnelle des espaces. Les ateliers sont répartis autour de grandes cours centrales afin de faciliter les déplacements des ouvriers, le transport des marchandises et le bon déroulement des différentes étapes de fabrication.

Mais cette organisation ne répond pas seulement à des besoins pratiques. Comme beaucoup de manufactures d'État du XIX^e siècle, le bâtiment doit aussi représenter l'ordre, la stabilité et la puissance de l'industrie contrôlée par l'État. L'architecture cherche donc à produire une impression de sérieux et de rigueur : les façades régulières, les volumes imposants et l'aspect fermé du complexe donnent à la manufacture une présence monumentale, qui dépasse l'image d'une simple usine⁸³.

La cour centrale joue un rôle essentiel dans cette organisation. Elle permet d'abord d'apporter de la lumière et de l'air aux ateliers, ce qui améliore les conditions de travail dans un ensemble très dense. Mais elle sert aussi à structurer toute la vie de la manufacture : les circulations, les échanges entre ateliers et les

80 :
Roi de Prusse
ayant régné de
1797 à 1840.

81 :
REICHERT Martin,
Op. Cit., pg 76.

82 :
Ibid.

83 :
SMITH Paul, *La
manufacture des
tabacs de
Strasbourg et les
patrimoines du
tabac en Alsace*,
2017.

déplacements quotidiens s'organisent autour de ces espaces communs. Le bâtiment fonctionne ainsi comme un ensemble unique, organisé autour d'un centre collectif.

Les matériaux participent également à cette intention. La pierre et la brique sont choisies pour leur solidité et leur durabilité, mais aussi pour l'image de stabilité qu'elles renvoient. La répétition régulière des ouvertures et des façades accentue l'impression d'ordre et de maîtrise recherchée dans les grandes architectures industrielles du XIX^e siècle. Même si le bâtiment est destiné à la production, son architecture cherche donc aussi à montrer la modernité et l'importance économique de cette activité.

Question d'authenticité

Aujourd'hui, intervenir sur des Monuments Historiques constitue un sujet particulièrement complexe et débattu. Les bâtiments patrimoniaux font constamment l'objet de restaurations, de réhabilitations ou de transformations afin de répondre aux exigences contemporaines. Ces interventions ont souvent pour but de permettre aux édifices de continuer à être utilisés et fréquentés, ce qui évite parfois leur abandon ou leur disparition de quelque manière que ce soit. Pourtant, elles soulèvent une interrogation fondamentale dans le sujet du patrimoine : à partir du moment où un monument est transformé, restauré ou reconstruit, peut-on encore le considérer comme un monument « originel » ?

Cette question devient particulièrement sensible lorsque le bâtiment subit des destructions partielles dues au temps, aux catastrophes ou aux guerres. Dans ces situations de destruction, certaines parties du bâtiment disparaissent définitivement tandis que d'autres sont aujourd'hui reconstituées grâce à ce qu'on appelle aujourd'hui, notion clé des Monuments Historiques, la restauration (fondée sur des archives, des plans anciens, des relevés ou des photographies historiques).

Une grande partie de ce qui définit désormais un Monument Historique⁸⁴ repose ainsi sur cette capacité à restituer un édifice « à l'identique », même lorsque sa matérialité, sa forme d'origine ont été partiellement ou entièrement perdues. Le monument que nous observons aujourd'hui n'est alors plus entièrement celui du passé. Une partie de sa matière d'origine a disparu, remplacée par des éléments contemporains. Dès lors, qu'est-ce qui fait encore son authenticité ?

La question de l'authenticité est au cœur des théories de la conservation patrimoniale depuis le XIX^e siècle notamment à travers les réflexions de John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc ou encore plus tard d'Alois Riegl⁸⁵. Plusieurs penseurs ont tenté de définir ce qui donne sa valeur historique à un monument. Pour certains, l'authenticité réside principalement dans la matérialité originelle du bâtiment : les pierres, les structures, les traces du temps et les éléments construits à l'époque de sa création. Dans cette perspective, toute reconstruction ou transformation risque d'altérer la valeur historique du monument puisqu'elle introduit des éléments appartenant à une autre temporalité.

⁸⁴ : Centre de Monuments Nationaux, *Les plus grands chantiers du CMN*.

⁸⁵ : RIEGL Alois, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

C'est le cas de John Ruskin, théoricien anglais de la conservation au XIXe siècle, défendait notamment l'idée qu'un monument ne devait pas être restauré de manière excessive⁸⁶. Selon lui, restaurer revenait souvent à détruire le véritable témoignage historique du bâtiment : les traces d'usure, les altérations et même les ruines faisaient partie intégrante de son authenticité et de son identité finalement. Une reconstruction trop importante produisait alors une imitation du passé plutôt qu'un véritable vestige historique.

À l'inverse, Eugène Viollet-le-Duc développait une approche différente⁸⁷, pour lui, restaurer un édifice consistait à le rétablir dans un état complet, quitte à reconstruire certaines parties disparues. Ces deux visions opposées montrent déjà toute la difficulté à définir ce qu'est réellement un monument historique et ouvre un autre paradoxe, présent déjà depuis plusieurs siècles.

Ainsi, peut-on encore parler d'un bâtiment originel lorsque celui-ci a été modifié à plusieurs reprises au cours de son histoire ? À partir de quel moment une restauration cesse-t-elle d'être une conservation pour devenir une reconstruction ? Un monument dont une grande partie de la matière a été remplacée peut-il encore être considéré comme authentique ? L'authenticité d'un bâtiment réside-t-elle dans ses matériaux d'origine, dans sa forme architecturale ou dans l'histoire qu'il continue de transmettre ?

Ce paradoxe ouvre alors une multitude de questionnements auxquels aucune réponse véritablement définitive ne semble pouvoir être apportée. Ces interrogations peuvent être mises en parallèle avec une théorie philosophique particulièrement intéressante pour comprendre cette problématique : le paradoxe du bateau de Thésée⁸⁸, rapporté notamment par Plutarque dans l'Antiquité. Dans ce récit, le bateau de Thésée est conservé au fil du temps mais ses pièces sont progressivement remplacées à mesure qu'elles se détériorent. À la fin, aucune pièce d'origine ne subsiste réellement. La question se pose alors : s'agit-il toujours du même bateau ?

Cette théorie antique met en évidence les difficultés liées à la notion d'identité à travers le temps. L'objet reste visuellement le même, mais sa matière originelle a disparu. Appliquée au patrimoine architectural, ce paradoxe devient particulièrement pertinent. Lorsqu'un monument est restauré, élément par élément, reste-t-il le même monument ? Son identité repose-t-elle sur sa matière d'origine, sur sa forme, sur son histoire ou sur la continuité de son usage ?

Aujourd'hui encore, ces débats sont omniprésents dans les pratiques patrimoniales contemporaines⁸⁹. Les études de cas menées dans le cadre des expérimentations l'illustrent, lorsqu'un bâtiment ancien est adapté à de nouveaux usages, on modifie ses espaces, ses structures ou ses équipements, bien que ceux-ci soient au titre de Monuments Historiques à préserver. Le préserver implique une modification pour qu'il puisse exister dans le présent, ce qui va à l'encontre d'une conservation à l'identique, l'éloignant, dès lors que l'on ait fait ce constat, de son état initial. C'est une contradiction fondamentale : pour le conserver réellement, il faut accepter de le transformer.

Cette contradiction devient encore plus forte lorsque l'on considère que la notion même de patrimoine est une construction culturelle et historique. Tous les bâtiments anciens ne deviennent pas automatiquement des monuments historiques. Ce sont les sociétés qui attribuent à certains édifices une valeur patrimoniale particulière, et ce, en fonction de l'époque, des sensibilités ou de choix politiques.

Dès lors, la question n'est peut-être pas seulement de savoir si un monument transformé reste identique à son état originel, mais plutôt de comprendre à partir de quel moment il cesse d'être considéré comme historique. Existe-t-il une limite précise au-delà de laquelle la restauration devient une reconstruction ? À partir de combien d'éléments remplacés un bâtiment cesse-t-il d'être d'origine ? Ces interrogations ne possèdent pas de réponse totalement objective, ce qui explique la permanence des débats autour de la conservation patrimoniale⁹⁰.

Le paradoxe du bateau de Thésée apparaît alors comme une métaphore particulièrement pertinente pour penser les monuments historiques contemporains. Les bâtiments traversent le temps en étant constamment modifiés, réparés et adaptés. Pourtant, malgré ces transformations successives, ils continuent souvent d'être perçus comme les mêmes monuments : leur identité semble donc dépasser leur seule matérialité, mais dans ce cas, sur quoi repose-t-elle réellement ?

⁸⁶ :
RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith, Elder & Co., 1849.

⁸⁷ :
VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance, 1868.

⁸⁸ :
RTBF, *La question de l'identité, un grand thème philosophique, du bateau de Thésée au miroir d'Alice*, 2021.

⁸⁹ :
PHALIP Bruno, *Pour une histoire de la restauration monumentale*, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2021.

⁹⁰ : Ibid.

Vers une pluralité des esprits du lieu

La notion d'esprit du lieu, dont j'avais tenté de donner une première définition en début d'étude, apparaît finalement beaucoup plus complexe à définir de manière précise qu'elle n'y paraît. Mes différents arpentages m'ont progressivement amenée à comprendre qu'il ne s'agit pas d'une notion fixe ou totalement arrêtée. Le terme semble au contraire recouvrir plusieurs réalités qui parfois se superposent.

Dans l'esprit de ou esprit comme entité

L'esprit du lieu peut d'abord désigner une présence presque immatérielle, une atmosphère sensible difficile à expliquer rationnellement, qu'on ne voit pas mais qu'on ressent physiquement en traversant un lieu (ce que j'avais défini dès le début). Il devient alors quelque chose d'invisible mais perceptible, proche d'une présence spatiale ou presque spirituelle.

Mais l'expression peut également être comprise dans un tout autre sens : être dans l'esprit de. Dans ce cas, il ne s'agit plus d'une sensation mais d'une continuité architecturale, d'une manière de prolonger un bâtiment, une époque ou une écriture existante tout en la réinterprétant.

La Galerie James Simon illustre particulièrement bien cette double définition de l'esprit. Dès l'approche extérieure, le bâtiment semble s'inscrire dans une continuité avec les musées voisins malgré son écriture contemporaine. Lors de mon parcours commenté, j'écrivais :

« Grâce à ses longues colonnades et à son implantation entre les autres musées, il vient raccorder les autres bâtiments entre eux et former un ensemble cohérent malgré les différences de styles et de périodes. »

À travers ses proportions, ses rythmes et ses colonnades, le bâtiment paraît ainsi « dans l'esprit » de l'architecture qui l'entoure. Bien qu'il soit profondément contemporain dans son dessin, sa matérialité et sa conception, il prolonge néanmoins certains codes architecturaux existants et crée une forme de continuité avec les édifices plus anciens.

Cependant, l'expérience intérieure de la galerie semble faire émerger une autre définition de l'esprit. Lors de mon arpentage, j'écrivais également :

« Lorsque je franchis finalement les portes, le changement d'ambiance est très fort. Je ressens presque la même sensation que dans la Sagrada Família : celle de mettre la tête sous l'eau. (...) On ressent immédiatement qu'on entre dans autre chose. »

Ici, l'esprit ne renvoie plus à une continuité architecturale avec un bâtiment passé. Il devient une sensation, une atmosphère, une présence presque invisible produite par l'espace, la lumière, les proportions ou encore le silence du lieu.

Cette dualité semble alors faire émerger une autre interrogation : existe-t-il réellement un unique esprit du lieu, ou plutôt une multiplicité d'esprits coexistant au sein d'une même architecture ?

Un ou plusieurs lieux

En poursuivant cette réflexion, il semble également nécessaire de questionner la notion même de « lieu ». A la suite de mes différents arpentages, une hésitation revient constamment : s'agit-il de l'esprit du lieu, au singulier, comme une essence fixe et originelle propre à une architecture, ou plutôt de l'esprit des lieux, quelque chose de plus mouvant, ou le lieu est composé de différentes temporalités, perceptions et transformations qui se superposent au fil du temps ?

Cette distinction paraît particulièrement importante et ainsi interrogeable lorsqu'il est question de transformation architecturale. Peut-on réellement transformer un

bâtiment tout en restant fidèle à l'esprit du lieu originel ? Ou bien toute intervention finit-elle nécessairement par produire un nouvel esprit ? Lorsque les usages changent, lorsque les espaces sont réorganisés et que les matériaux, les circulations ou les ambiances évoluent, continue-t-on de prolonger l'esprit initial ou commence-t-on à le redéfinir ?

Ces questions semblent d'autant plus complexes que l'architecture est constamment obligée de s'adapter à son époque. Les bâtiments changent de fonction, de statut et parfois même totalement d'identité. Une manufacture devient université, une gare devient musée, un bâtiment administratif devient lieu culturel. Dès lors, que reste-t-il réellement de leur esprit d'origine ? S'agit-il encore du même lieu ou d'une réinterprétation contemporaine de celui-ci, et peut-on réellement, à travers cette nouvelle fonction, faire oublier son usage originel ?

Les différents arpentages et études de cas réalisés au cours de cette recherche ont progressivement renforcé cette interrogation. Le fait de répéter plusieurs fois une même méthodologie d'analyse, de confronter observations sensibles, relevés techniques, commentaires d'usagers et analyses architecturales, a permis de faire émerger une question récurrente : retrouve-t-on réellement l'identité originelle d'un bâtiment à travers sa transformation, ou bien celle-ci se recompose-t-elle continuellement ?

Le cas du Rijksmuseum semble particulièrement révélateur de cette problématique. L'un des espaces majeurs du musée demeure encore aujourd'hui la galerie d'honneur menant à *La Ronde de nuit* de Rembrandt, oeuvre centrale du parcours muséal depuis l'origine. En croisant les commentaires d'usagers, mon propre arpentage ainsi que l'analyse des transformations architecturales du musée à travers les plans avant/après, une même idée revenait constamment : malgré les importantes modifications du bâtiment, la galerie d'honneur, la place de "La Ronde de nuit" et la sensation d'aboutissement du parcours semblent avoir été volontairement préservées.

À première vue, on pourrait alors penser que l'esprit du lieu a été conservé précisément parce que les éléments fondamentaux du musée originel ont été maintenus. Pourtant, l'intervention architecturale a profondément transformé le bâtiment : travail sur les peintures, traitement des ouvertures, dispositifs lumineux, restauration des décors, modifications techniques et restructuration de

certaines espaces. Le projet n'est donc pas d'une conservation figée ou d'une restitution purement à l'identique.

Il semble plutôt s'agir d'un geste architectural dans la continuité de l'existant, où ancien et contemporain se mêlent afin de produire une nouvelle entité. Dès lors, il ne s'agirait peut-être plus uniquement de l'esprit du lieu originel, mais davantage d'un esprit des lieux : une réalité plurielle où passé et présent coexistent, se superposent et se transforment mutuellement.

Cette idée semble également traverser les autres études de cas. La Manufacture des Tabacs de Strasbourg semble vouloir prolonger une continuité d'usage sociable : un lieu d'échange, de circulation et de partage malgré le changement de fonction. La Galerie James Simon semble prolonger une continuité architecturale et perceptive : son architecture contemporaine réinterprète certains codes néoclassiques et cherche à retrouver des ressentis hérités de cette période.

Ainsi, la transformation architecturale ne devrait peut-être ni chercher une rupture totale avec l'existant, ni tenter de disparaître derrière une restauration invisible. Entre l'objet autonome, entièrement détaché de son contexte historique, et la restitution à l'identique où notre époque s'efface totalement face au passé, il semble exister une position intermédiaire plus juste. Une architecture capable d'assumer son époque tout en maintenant certaines continuités sensibles, spatiales ou symboliques avec les lieux qu'elle transforme.

Finalement, vouloir préserver un lieu ne signifie peut-être pas figer son état passé : les bâtiments traversent les siècles précisément parce qu'ils évoluent, changent d'usage et s'adaptent aux nouvelles manières d'habiter ou de parcourir l'espace. Pourtant, ces transformations ne devraient pas pour autant effacer entièrement les traces, les ambiances ou les perceptions qui constituaient l'identité du lieu. Il ne s'agirait donc ni de reproduire le passé de manière artificielle, ni de nier complètement l'existant, mais plutôt de trouver une forme de continuité capable de faire dialoguer différentes temporalités au sein d'une même architecture.

Dès lors, la question ne serait peut-être plus seulement de savoir s'il est possible de préserver l'esprit du lieu à travers la transformation, mais plutôt de comprendre comment cet esprit se transforme, se prolonge ou se recompose au fil des interventions architecturales pour créer un esprit autre, l'esprit des lieux. Reste alors à comprendre comment cet esprit se manifeste malgré les

transformations, quel est son fonctionnement, et peut être par quels moyens architecturaux certaines ambiances, perceptions ou ressentis semblent pouvoir subsister, se transmettre ou réapparaître au sein d'un lieu profondément modifié.

Récurrences des modalités de perception sensible

À travers les différents arpentages, une idée revenait de manière récurrente. Les ressentis les plus marquants n'étaient pas nécessairement liés à une conscientisation de l'architecture précise : en termes de décor, de matériaux, de question d'ancien, de nouveau... Ils apparaissaient souvent dans des moments beaucoup plus subtils : des changements d'ambiance, des ruptures spatiales ou des transitions sensibles particulièrement fortes.

En croisant les parcours commentés, les observations personnelles et les analyses des différents cas d'étude, certaines récurrences ont progressivement émergé. Malgré, ou grâce à la diversité des bâtiments étudiés, plusieurs expériences sensibles semblaient fonctionner selon des mécanismes similaires : parmi elles, une notion revenait constamment : celle du seuil.

Le seuil ne doit cependant pas être compris ici uniquement dans son sens physique ou fonctionnel. Le Larousse le définit notamment comme « ce qui constitue l'accès à un lieu, le début de ce lieu » mais aussi comme une « limite, point, moment au-delà desquels commence un état, se manifeste un phénomène »⁹¹. En architecture, il dépasse largement la simple idée de porte ou d'accès : comme l'explique Jean-Yves Toussaint, le seuil constitue « un dispositif technique et spatial pour passer d'un monde à l'autre »⁹². Il ne marque donc pas seulement une limite construite, mais une transition entre deux états, deux ambiances ou deux expériences sensibles.

Dans le cadre de mes arpentages, le seuil apparaît ainsi comme un moment de bascule perceptible : le passage entre deux états spatiaux, ou deux ambiances produisant des sensations radicalement différentes. Le seuil devient alors moins un élément architectural précis qu'une transition capable de modifier brutalement notre rapport au lieu.

Ces changements apparaissaient sous des formes très variées, il pouvait s'agir du passage d'un espace extrêmement lumineux vers une atmosphère sombre et

⁹¹ : Larousse, *Définition de seuil*.

⁹² : TOUSSAINT Jean-Yves, *Le seuil. Un dispositif technique et spatial pour passer d'un monde à l'autre en employant son temps*, Presse universitaire de Grenoble, 2006.

silencieuse, produisant immédiatement une sensation d'apaisement, de ralentissement ou parfois même de mise à distance du monde extérieur. À d'autres moments, le seuil se manifestait à travers les proportions : quitter un espace bas, comprimé et étroit pour déboucher dans un volume très haut ou extrêmement vaste transformait instantanément la perception du corps dans l'espace. À l'inverse, certains passages vers des espaces plus resserrés produisaient des sensations de concentration, ou même d'introspection. Les matérialités jouaient également un rôle important dans ces expériences. Le passage d'un environnement minéral vers une matière plus absorbante, plus chaude, modifiait immédiatement le ressenti. Certains seuils agissent même directement sur le corps : ils ralentissaient la déambulation, imposaient un silence, modifiaient la posture ou la manière de traverser l'espace. Le seuil ne produisait donc pas uniquement un changement spatial visible, mais une véritable transformation de l'expérience corporelle du lieu.

Le corps comme opérateur d'une architecture vécue

Ces observations semblent alors résonner avec les réflexions développées par Juhani Pallasmaa⁹³ : en effet l'espace n'est plus seulement perçu comme une composition formelle ou visuelle, mais comme une expérience multi-sensorielle engageant le corps dans sa totalité. D'une autre manière, la lecture de l'article de Valérie Lebois et Dominique Laburte, *L'engagement corporel, une démarche du projet architectural*⁹⁴, prend aujourd'hui une résonance nouvelle. S'il avait déjà nourri l'élaboration de ma méthodologie, il me conduit désormais à interroger plus largement les modalités actuelles d'enseignement et de pratique de l'architecture.

En effet, dans les processus de conception et d'analyse, l'approche reste encore majoritairement fondée sur le regard de lecture des structures, des matériaux, des proportions et des dimensions de l'espace. L'article propose au contraire de déplacer ce point de vue en invitant les étudiants à « vivre l'architecture et moins la regarder »⁹⁵, le corps devient alors un véritable outil de perception. Dans cette logique, l'arpentage, les parcours commentés ou encore l'attention portée aux ressentis permettent de dépasser une lecture uniquement visuelle du lieu pour appréhender ce qu'il produit concrètement sur les corps en mouvement. L'architecture ne serait plus pensée uniquement comme un objet à contempler, mais comme une expérience à habiter.

Cette approche apparaît d'autant plus importante dans le contexte actuel de la formation et de la pratique architecturale, marqué par une place croissante des outils numériques et des représentations désincarnées du projet. Dans cette perspective, former les architectes de demain ne peut se limiter à la maîtrise des outils de représentation, mais implique également de développer une attention accrue à l'expérience corporelle et sensible de l'espace, et l'expérience architecturale, patrimoniale ou non, ne devrait pas uniquement être liée aux formes visibles ou aux matériaux eux-mêmes, mais à ce qu'ils produisent concrètement sur les corps qui traversent le lieu.

93 :
PALLASMAA
Juhani, Op. Cit.

94 :
LEBOIS Valérie et
LABURTE
Dominique,
*L'engagement
corporel, une
démarche du projet
architectural.
Pédagogie
pluridisciplinaire et
immersive des
ambiances
architecturales*, 3rd
International
Congress on
Ambiances,
Strasbourg, AMUP,
2016.

95 : Ibid, pg.2.

Dans le paradoxe lié à la transformation patrimoniale, cette réflexion permet alors de déplacer légèrement à nouveau la question de la conservation. Préserver un lieu ne reviendrait peut-être pas nécessairement à maintenir intégralement son enveloppe d'origine, ses décors ou chacun de ses matériaux, mais davantage à préserver certaines qualités sensibles qui fondent son identité vécue. L'enjeu ne serait alors plus uniquement de conserver une image du passé, mais de maintenir la capacité d'un lieu à produire des expériences, des émotions ou des perceptions particulières.

Dans cette perspective, il s'agirait plutôt de comprendre ce qui, dans le lieu, continue d'agir sur les corps et les perceptions afin de le prolonger autrement. Les seuils, les variations de lumière, les changements d'échelle, les rythmes de parcours, les matières ou encore les ambiances deviendraient alors des outils de projet capables de faire dialoguer mémoire et contemporanéité. Comprendre les logiques récurrentes qui fondent une expérience immersive et significative d'un lieu permettrait ainsi de mieux saisir les mécanismes sensibles à l'oeuvre dans la perception architecturale, en identifiant les dispositifs spatiaux, matériels ou sensoriels qui les produisent. Cette compréhension ouvrirait alors la possibilité d'agir sur ces paramètres de manière consciente, afin de prolonger l'existant en l'inscrivant dans un nouvel état, l'esprit des lieux où passé et présent dialoguent continuellement à travers l'expérience vécue.

CONCLUSION

La réflexion liée à ce mémoire s'est initialement ouverte à partir d'une interrogation portant sur la manière d'intervenir sur les monuments historiques, face à des transformations architecturales souvent multiples, oscillant entre restauration à l'identique et interventions contemporaines assumées. Cette opposition apparente m'a d'abord conduite à m'interroger sur ce qui pouvait constituer une manière juste, ou en tout cas pertinente, de transformer le patrimoine bâti.

C'est dans ce cadre que mes premiers arpentages ont été engagés, notamment à travers la méthode des parcours commentés, que j'ai d'abord mobilisée de manière exploratoire, sans savoir précisément ce que je cherchais à observer. Très rapidement cependant, ces expériences ont fait émerger des éléments décisifs pour la suite de la recherche, en particulier lors de ma découverte de la BNU, où s'est imposée une forme de décalage entre l'image extérieure du bâtiment et les sensations produites par ses espaces intérieurs. Alors que la façade donnait à voir une certaine monumentalité et semblait annoncer une continuité historique forte, l'intérieur m'a davantage renvoyée à une atmosphère contemporaine, parfois perçue comme détachée de cette image initiale, ce qui a progressivement fait naître une interrogation plus profonde sur l'identité sensible d'un lieu et sur ce qui la constitue réellement au-delà de sa seule apparence architecturale.

À partir de cette expérience, mes recherches se sont orientées vers la notion d'esprit du lieu, que j'ai d'abord tenté de définir comme une qualité propre et relativement stable d'un édifice, susceptible d'être identifiée et analysée. Cependant, au fil des lectures théoriques, des analyses de projets et surtout de mes propres expériences sensibles et souvenirs d'arpentages, cette définition s'est progressivement complexifiée. J'ai alors formulé l'hypothèse selon laquelle cet esprit ne réside pas uniquement dans l'objet architectural lui-même, mais dans une forme d'expérience globale, résultant de la rencontre entre des caractéristiques spatiales, des conditions sensibles comme la lumière, les échelles ou les matériaux, et la perception propre à chaque individu.

Dans le prolongement de cette réflexion, il m'a semblé nécessaire de poursuivre mes investigations à travers une méthodologie basée sur l'étude de plusieurs cas

de transformation patrimoniale. Celle-ci repose sur la confrontation de trois situations contrastées afin d'observer différentes intensités de transformation et leurs effets sur l'expérience du lieu. Cette approche permet ainsi de croiser plusieurs niveaux de perception, entre regard extérieur, expérience sensible et analyse architecturale.

Dans cette perspective, mes expérimentations ont joué un rôle fondamental, puisqu'elles ont permis de faire émerger des récurrences qui ne reposaient pas tant sur des éléments formels identifiables que sur des moments de transition, des basculements d'atmosphère ou des variations d'intensité spatiale. C'est notamment à travers ces observations que la notion de seuil s'est progressivement imposée comme un élément central de lecture, non pas uniquement dans son sens physique de passage, mais comme une véritable transformation perceptive, capable de modifier le rapport du corps à l'espace, de produire des ruptures sensibles et d'intensifier l'expérience du lieu.

Ces expériences ont montré également que la perception de l'architecture est très subjective. Pour un même lieu, les personnes ne ressentent pas forcément la même chose, même si certaines impressions se rejoignent. Cela m'a amenée à voir les invariants non plus comme des éléments fixes de l'architecture, mais comme des régularités qui apparaissent à partir de différentes expériences et de contextes culturels et personnels.

Dans le prolongement de cette réflexion, les études de cas ont permis d'élargir l'analyse à la question de la transformation patrimoniale, en montrant que celle-ci ne peut être réduite à une opposition entre conservation et rupture, mais qu'elle produit souvent des formes hybrides dans lesquelles différentes temporalités coexistent. À travers des exemples comme le Rijksmuseum ou la Galerie James Simon, il apparaît que l'esprit d'un lieu ne disparaît pas nécessairement lors d'une transformation, mais qu'il se recompose, se déplace ou se reconfigure dans une nouvelle organisation spatiale et sensible, ce qui invite à envisager non pas un esprit unique et figé, mais plutôt un esprit des lieux, pluriel et évolutif.

Cette évolution conduit également à reconsidérer la notion d'authenticité. Peut-on encore la réduire à une fidélité matérielle ou à la conservation stricte de

l'existant, ou doit-elle plutôt être pensée à travers la capacité d'un lieu à maintenir certaines qualités d'expérience ? Dans ce questionnement, le paradoxe du bateau de Thésée, issu de la pensée antique, devient particulièrement éclairant : il interroge l'identité d'un objet dont toutes les parties sont progressivement remplacées, en posant la question de savoir s'il reste le même malgré la transformation de sa matière.

L'authenticité ne peut, dès lors, peut-être plus être uniquement associée à la fidélité matérielle ou à la conservation stricte de l'existant, mais doit être pensée à travers la capacité d'un lieu à maintenir certaines qualités d'expérience. Ce qui semble alors essentiel n'est peut-être pas tant la préservation des formes d'origine que la continuité de certaines conditions sensibles permettant au lieu de continuer à être vécu, perçu et approprié.

Ce travail m'a progressivement amenée à déplacer la problématique initiale vers une question plus fondamentale : celle de ce qui constitue l'identité d'un lieu à travers ses transformations. Il ne s'agit plus uniquement de savoir comment intervenir sur un monument historique, mais de comprendre comment préserver ce qui fait son expérience, c'est-à-dire ce qui agit concrètement sur les corps, les perceptions et les mémoires, à travers des dispositifs tels que les seuils principalement, mais aussi les rythmes de parcours, les variations d'échelle ou encore les ambiances lumineuses et matérielles.

Dans cette perspective, la transformation patrimoniale pourrait être envisagée non pas comme une tension entre passé et présent, mais comme un processus de continuité sensible, dans lequel l'architecture ne serait plus seulement pensée comme un objet formel à analyser en plan ou en coupe, mais comme une expérience vécue et incarnée. Les approches sensibles mobilisées tout au long de ce mémoire, qu'il s'agisse des arpentages, des parcours commentés ou des récits d'expérience, apparaissent alors comme des outils essentiels pour révéler ce que les modes de représentation traditionnels ne permettent pas toujours de saisir pleinement.

Dès lors, il devient possible d'affirmer que préserver un monument ne revient peut-être pas uniquement à conserver son apparence ou sa matérialité d'origine, mais à maintenir sa capacité à produire des expériences singulières, à générer des émotions, des perceptions et des formes d'habiter qui lui sont propres. En ce sens, la transformation patrimoniale ne devrait pas chercher à figer les lieux dans

un état passé, mais plutôt à prolonger ce qui fait leur intensité vécue, en assumant que celle-ci se transforme nécessairement au contact du temps, des usages et des interventions.

Ainsi, la question ne serait plus seulement celle de la conservation de la forme, mais celle de la transmission du sensible, et c'est peut-être dans ce déplacement que se situe aujourd'hui l'enjeu principal de l'architecture patrimoniale, entre continuité et transformation, entre construit et vécu.

ICONOGRAPHIE

Fig. 1 : ROSENKRANZ Jean-Pierre, Photographie de la façade de la BNU, Numistral, 2014.

Disponible à l'adresse : <https://www.numistral.fr/fr/bibliotheque-nationale-et-universitaire>

Fig. 2 : Perso

Fig. 3 : FILLON Vincent, Photographie intérieure de l'espace d'accès à la bibliothèque,

ANMA, 2014. Disponible à l'adresse : <https://anma.fr/fr/projets/bibliotheque-nationale-universitaire/>

Fig. 4 : ROSENKRANZ Jean-Pierre, Photographie prise de l'accès à chaque étage, Numistral,

2014. Disponible à l'adresse : <https://www.numistral.fr/fr/bibliotheque-nationale-et-universitaire>

Fig. 5 : FILLON Vincent, Photographie de l'escalier monumental de la BNU, ANMA, 2014.

Disponible à l'adresse : <https://anma.fr/fr/projets/bibliotheque-nationale-universitaire/>

Fig. 6 : Université de Strasbourg, Photographie intérieure de l'espace de travail à l'écart du

hall, imagine Alsace, 2024. Disponible à l'adresse : <https://www.alsace.com/apprendre-et-etudier/etudes-superieures/>

Fig. 7 : SPATARI Alexander, Photographie de la façade Sud-Ouest, Getty image, 2023.

Disponible à l'adresse : <https://www.gettyimages.fr/detail/photo/barcelona-skyline-with-sagrada-familia-at-sunset-image-libre-de-droits/1467072114?adppopup=true>

Fig. 8 : NGU Chris, Photographie aérienne de la Sagrada Familia, Instagram, 2021. Disponible

à l'adresse : <https://www.instagram.com/thetechcreative/>

Fig. 11 : Mia Feigelson Fine Art., Photographie vue aérienne du Rijksmuseum, Facebook,

2020. Disponible à l'adresse : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10163860626635177&id=253769920176&set=a.10150662255210177>

Fig. 12 : RAMIN Leily, Photographie de la façade d'entrée Nord, Instagram, 2020. Disponible

à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/CCDKJZ5F7TO/>

Fig. 13 : VERBURG Frank, Photographie de l'axe central cycliste, Instagram, 2020. Disponible

à l'adresse : <https://www.instagram.com/frank.verburg/>

Fig. 14 : GUTH Eduarda, Photographie de la vue du hall, Instagram, 2025. Disponible à

l'adresse : https://www.instagram.com/p/DQ7Y5NMjS7c/?img_index=5

Fig. 17 : TAYLOR-FOSTER James, Photographie de l'espace d'entrée depuis le hall, Archdaily,

2014. Disponible à l'adresse : <https://www.archdaily.com/496461/rijksmuseum-revisited-the-dutch-national-museum-one-year-on>

Fig. 18 : Cruz y Ortis Arquitectos, Photographie du halle d'entrée et de la structure

contemporaine ajoutée, Cruz y Ortis Arquitectos, 2014. Disponible à l'adresse : https://www.cruzyortiz.com/portfolio/the-rijksmuseum-en/?gallery=images&start_gallery=9435

Fig. 20 : Rijksmuseum, Photographie de l'exposition de 1100 à 1600, en souterrain,

Wilmotte, 2014. Disponible à l'adresse : <https://www.wilmotte.com/projets/rijksmuseum/>

Fig. 21 : ALDERSHOFF Roos, Photographie de l'exposition de 1600 à 1650, Interempresas,

2013. Disponible à l'adresse : <https://www.interempresas.net/Iluminacion/225423-Philips-ilumina-con-LED-el-Rijksmuseum-el-Museo-Nacional-de-Amsterdam.html>

Fig. 22 : Rijksmuseum, Photographie des espaces latéraux de la Galerie d'Honneur, Instagram, 2018. Disponible à l'adresse : <https://www.instagram.com/p/BeDutsKBG6R/?epik=dj0yJnU9ZVhnUGprSI9uSm1XakpqaFjSTNDndHUIRYV3dGR3YmcD0wJm49dGxjCHtUUxaZVJlbnNceJN2b0V0ZyZ0PUFBQUFBR29MS3Qw>

Fig. 23 : BRAUN Jan Christiaan, Photographie de la galerie d'honneur, NRC, 2024. Disponible à l'adresse : <https://www.nrc.nl/nieuws/2024/04/03/het-rijksmuseum-grossiert-in-foute-keuzes-uit-twintigste-eeuwse-kunst-a4194951>

Fig. 25 : MENGES Simon, Photographie de la façade sud, David Chipperfield Architects, 2019.

Disponible à l'adresse : <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerieexpositions/architecture/le-pritzker-prize-2023-revient-a-david-chipperfield-architecte-au-service-des-enjeux-ecologiques-11180788/>

Fig. 26 : VAHNO Dmitry, Photographie aérienne de l'île aux Musées avant la Galerie James

Simon, Travelblog, 2026. Disponible à l'adresse : <https://travelblog.lv/spreeinsfoto1-2/>

Fig. 27 : MENGES Simon, Photographie de la colonnade, David Chipperfield Architects, 2019.

Disponible à l'adresse : <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerieexpositions/architecture/le-pritzker-prize-2023-revient-a-david-chipperfield-architecte-au-service-des-enjeux-ecologiques-11180788/>

Fig. 28 : MENGES Simon, Photographie de la colonnade, David Chipperfield Architects, 2019.

Disponible à l'adresse : <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerieexpositions/architecture/le-pritzker-prize-2023-revient-a-david-chipperfield-architecte-au-service-des-enjeux-ecologiques-11180788/>

Fig. 29 : VON BECKER David, Photographie de la nouvelle place aménagée, SMB Museum,

2019. Disponible à l'adresse : <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/james-simon-galerie/plan-your-visit/>

Fig. 30 : UHALDE Célia, Photographie de l'escalier d'entrée, Divisare, 2019. Disponible à

l'adresse : https://divisare.com/projects/411440-david-chipperfield-architects-celia-uhalde-james-simon-galerie?utm_source=Pinterest&utm_medium=organic

Fig. 31 : MENGES Simon, Photographie du hall d'entrée, BauNetz, 2019. Disponible à

l'adresse : <https://www.baunetzwissen.de/licht/objekte/kultur-bildung/eingangs--und-besuchergebäude-für-die-museumsinsel-in-berlin-7288161>

Fig. 32 : Zumtobel, Photographie de la billetterie, Zumtobel, 2019. Disponible à l'adresse :

<https://www.zumtobel.fr/fr-fr/cs/james-simon-galerie-berlin>

Fig. 33 : MENGES Simon, Photographie de l'accès pergamon, BauNetz, 2019. Disponible à

l'adresse : <https://www.baunetzwissen.de/licht/objekte/kultur-bildung/eingangs--und-besuchergebäude-für-die-museumsinsel-in-berlin-7288161>

Fig. 34 : MENGES Simon, Photographie de l'entrée du RDC, David Chipperfield Architects,

2019. Disponible à l'adresse : <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerieexpositions/architecture/le-pritzker-prize-2023-revient-a-david-chipperfield-architecte-au-service-des-enjeux-ecologiques-11180788/>

Fig. 35 : GRANADA Jesus, Photographie de l'escalier menant à la promenade archéologique,

Reddit, 2018. Disponible à l'adresse :

https://www.reddit.com/r/ElCroquis/comments/16fryxc/jamessimongalerie_david_chipperfield_museum/

Fig. 37 : GRANADA Jesus, Photographie de l'accès à la promenade archéologique, Reddit, 2018. Disponible à l'adresse : https://www.reddit.com/r/ElCroquis/comments/16fryxc/jamessimongalerie_david_chipperfield_museum/

Fig. 39 : Vurpas Architectes, Photographie de l'entrée Est, Vurpas Architectes, 2023. Disponible à l'adresse : <https://vurpas-architectes.com/projets/la-manufacture-des-tabacs/>

Fig. 40 : Auteur inconnu, Photographie aérienne de la manufacture, Vurpas Architectes, 1955. Disponible à l'adresse : <https://vurpas-architectes.com/projets/la-manufacture-des-tabacs/>

Fig. 41 : Strasbourg.eu

Fig. 42 : Maison Monnot, Photographie de la cour intérieure vue du Nord, Atelier Buisson, 2023. Disponible à l'adresse : <https://buisson-architecture.fr/manufacture>

Fig. 43 : Maison Monnot, Photographie de la cour intérieure vue du Sud, Atelier Buisson, 2023. Disponible à l'adresse : <https://buisson-architecture.fr/manufacture>

Fig. 49 : Vurpas Architectes, Photographie de la cour intérieure animée, Vurpas Architectes, 2023. Disponible à l'adresse : <https://vurpas-architectes.com/projets/la-manufacture-des-tabacs/>

Fig. 50 : Vurpas Architectes, Photographie du passage intérieur du bâtiment central, Vurpas Architectes, 2023. Disponible à l'adresse : <https://vurpas-architectes.com/projets/la-manufacture-des-tabacs/>

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

BOURDIEU Pierre, La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

DIBBITS Taco, Jean Michel Wilmotte : muséographie, Scénographie, Milan/Paris, Skira, 2021.
GEORGESCU PAQUIN Alexandra, Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine, 2019.

HALBWACHS Maurice, La Mémoire collective, Presses Universitaires de France, Paris, 1950. Disponible sur internet : https://www.psychanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf

HEIDEGGER Martin, Bauen Wohnen Denken, Neske, Pfullingen, 1954 (trad. Bâtir Habiter Penser, Éditions Gallimard, Paris, 1958).

Le Corbusier, Vers une architecture, Paris, Éditions Crès, 1923.

LYNCH Kevin, The Image of the City, MIT Press, Cambridge, 1960 (trad. L'Image de la cité, Dunod, Paris, 1969).

MEURS Paul et VAN THOOR Marie-Thérèse, Rijksmuseum Amsterdam : Restoration and Transformation of a National Monument, nai010 publishers, Rotterdam, 2013 (trad. Rijksmuseum Amsterdam : Restauration et transformation d'un monument national, Archibooks, Paris, 2013). Disponible sur internet : <https://books.bk.tudelft.nl/press/catalog/view/479/488/106>

NORBERG-SCHULZ Christian, Genius Loci : Paesaggio ambiente architettura, Electa Editrice, Milano, 1979 (trad. Genius Loci : paysage, ambiance, architecture, Éditions Mardaga, Bruxelles, 1981).

PALLASMAA Juhani, The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses, Chichester, John Wiley & Sons (Wiley-Academy), 2005 (rééditions : 4e éd. 2024).

PALLASMAA Juhani, Questions of Perception: Phenomenology of Architecture, Steven Holl, Juhani Pallasmaa, Alberto Pérez-Gómez, A+U (numéro spécial 1994) ; réédition : William Stout Publishers, 2006.

PHALIP Bruno, Pour une histoire de la restauration monumentale, Presses universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2021. Disponible sur internet : <https://books.openedition.org/pubp/10268?lang=fr>

PLEVOETS Bie & VAN CLEEMPOEL Koenraad, *Adaptive Reuse of the Built Heritage: Concepts and Cases*, London, Routledge, 2019.

POSSOMPÈS Michel, *La réhabilitation — Une leçon d'architecture : Contraintes maximales et forces exaltées*, Paris, Eyrolles, 2024.

RASMUSSEN Steen Eiler, *Experiencing Architecture (Découvrir l'architecture)*, Cambridge, The MIT Press, 1959.

REICHERT Martin (dir), CHIPPERFIELD David, James Simon Galerie, Berlin, KÖNIG Walther, 2019.

RIEGL Alois, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

ROSSI Aldo, *L'Architettura della città*, Marsilio, Padoue, 1966 (trad. *L'Architecture de la ville*, L'Équerre, Paris, 1981). Disponible sur internet : <https://archive.org/details/l-architecture-de-la-ville-aldo-rossi/page/n1/mode/2up>

RUSKIN John, *The Seven Lamps of Architecture*, Londres, Smith, Elder & Co., 1849.

SIMONNOT Nathalie & LHEUREUX Rosine, *Architectures et espaces de la conservation (1959–2015) : Archives, bibliothèques, musées, Villeneuve d'Ascq*, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

TOUSSAINT Jean-Yves, *Le seuil. Un dispositif technique et spatial pour passer d'un monde à l'autre en employant son temps*, Presse universitaire de Grenoble, 2006. Disponible sur internet : <https://shs.cairn.info/seuil--9782706113093?lang=fr>

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, B. Bance, 1868.

WONG Liliane, *Adaptive Reuse: Extending the Lives of Buildings*, Birkhäuser / De Gruyter, 2016.

ZUMTHOR Peter, *Atmospheres*, Birkhäuser, Basel, 2006 (trad. *Atmosphères*, Birkhäuser, Basel, 2008).

ARTICLES EN LIGNE

ALZIEU Isabelle, « Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'œuvre », *Persée*, 2012. Disponible sur internet : https://www.persee.fr/doc/fdart_1265-0692_2012_num_21_1_956

« Architecture, Space and Place: Finding Phenomenological Meaning », *ResearchGate*. Disponible sur internet : https://www.researchgate.net/publication/329359027_Architecture_space_and_Place_finding_phenomenological_meaning

CHELKOFF Grégoire, « De l'espace à l'ambiance : l'extensif et l'intensif », *HAL-SHS*, 2021. Disponible sur internet : <https://shs.hal.science/halshs-03067906/document>

FURMAN-BOUVARD Maria, « Genius loci dans l'antiquité gréco-romaine : généalogie et valeurs », *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, 2007. Disponible sur internet : <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02176360/document>

LEBOIS Valérie et LABURTE Dominique, « L'engagement corporel, une démarche du projet architectural. Pédagogie pluridisciplinaire et immersive des ambiances architecturales », *3rd International Congress on Ambiances, Strasbourg, AMUP*, 2016. Disponible sur internet : <https://hal.science/hal-01409174v1/document>

« Les ambiances dans les récits de visite : une source pour l'étude de la réception de l'architecture », *Ambiances, Revue internationale*. Disponible sur internet : <https://journals.openedition.org/ambiances/789>

MEURS Paul et VAN THOOR Marie-Thérèse, « La transformation de Rijksmuseum Amsterdam », *Einfügen, Archimaera*, 2015. Disponible sur internet : https://www.academia.edu/105726473/The_transformation_of_the_Rijksmuseum_Amsterdam

NOPPEN Luc et K. MORISSET Lucie, « Édifier une mémoire de lieux en recyclant l'histoire. Usages et fonctions du passé dans l'architecture actuelle », *CELAT, Université de Laval*. Disponible sur internet : <https://www.erudit.org/en/books/culture-francaise-damerique/memoire-dans-culture/000427co.pdf>

RTBF, « La question de l'identité, un grand thème philosophique, du bateau de Thésée au miroir d'Alice », 2021 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.rtf.be/article/la-question-de-l-identite-un-grand-theme-philosophique-du-bateau-de-thesee-au-miroir-d-alice-10621415>

THIBAUD Jean-Paul, « Les parcours commentés », L'espace urbain en méthodes, Éditions Parenthèses, Marseille, 2001. Disponible sur internet : <https://hal.science/hal-01879812/document>

SITES INTERNET

AAPP, HEAR – Haute école des arts du Rhin, 2023 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.prost-architectes.com/oeuvrer/architecture/hear-haute-ecole-des-arts-du-rhin>

Agence du patrimoine Culturel, Monuments, [page consultée le 2 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.cultureelerfgoed.nl/domeinen/monumenten>

Ambiances Architectures Urbanités, Équipe CRESSON, 2026 [page consultée le 13 octobre 2025]. Disponible sur internet : <https://aau.archi.fr/cresson/>

ANMA, Bibliothèque Nationale Universitaire, 2014 [page consultée le 20 novembre 2025]. Disponible sur internet : <https://anma.fr/fr/projets/bibliotheque-nationale-universitaire/>

Atelier Buisson, Tiers Lieu Manufacture des Tabacs, 2024 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://buisson-architecture.fr/manufacture>

Basilica Sagrada Familia, ANTONI GAUDÍ, 2016 [page consultée le 13 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://sagradafamilia.org/en/antoni-gaudi>

Bautheländ, Vorschriften, Richtlinien, Erlasse, Vordrucke, [page consultée le 4 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.xn--bauthelnd-12a.de/de/startseite/service/vorschriften>

BNU Strasbourg, Un bâtiment emblématique, une histoire unique, un patrimoine exceptionnel..., [page consultée le 20 novembre 2025]. Disponible sur internet : <https://www.bnu.fr/fr/nos-projets/linstitution>

Centre des Monuments Nationaux, Les plus grands chantiers du CMN, [page consultée le 15 novembre 2025]. Disponible sur internet : <https://www.monuments-nationaux.fr/magazine/dossiers-thematiques/tout-savoir-sur-le-cmn/nos-chantiers/les-plus-grands-chantiers-du-cmn>

Cité de l'architecture et du patrimoine, Transformation versus conservation — 1re partie, [page consultée le 15 novembre 2025]. Disponible sur internet : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/transformation-versus-conservation-1re-partie>

CNRTL, Définition de « esprit », 2012. Disponible sur internet : <https://www.cnrtl.fr/definition/esprit>

Cruz y Ortis Arquitectos, Le Rijksmuseum, Amsterdam, 2014 [page consultée le 2 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.cruzyortiz.com/portfolio/the-rijksmuseum-en/>

David Chipperfield Architects, Galerie James-Simon (Île aux musées), Berlin, Allemagne 1999–2019, 2019 [page consultée le 16 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://davidchipperfield.com/projects/james-simon-galerie>

David Chipperfield Architects, Neues Museum (Île aux musées), Berlin, Allemagne 1997–2009, 2019 [page consultée le 16 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://davidchipperfield.com/projects/neues-museum>

Denkmalschutz, Denkmale erhalten, [page consultée le 4 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.denkmalschutz.de/denkmale-erhalten.html>

Entreprendre, Accessibilité d'un établissement recevant du public (ERP), 2025 [page consultée le 26 février 2026]. Disponible sur internet : <https://entreprendre.service-public.gouv.fr/vosdroits/F32873>

Entreprendre, Règles de sécurité incendie d'un établissement recevant du public (ERP), 2025 [page consultée le 26 février 2026]. Disponible sur internet : <https://entreprendre.service-public.gouv.fr/vosdroits/F31684>

Federal Ministry for the Environment, Nature Conservation, Building and Nuclear Safety, Guideline Accessibility in Building Design, 2014. Disponible sur internet : https://www.leitfadenbarrierefreiesbauen.de/fileadmin/downloads/archiv/barrierefreies_bauen_leitfaden_en_bf_version2.pdf

Selieu, Parcours : la Manufacture des Tabacs, 2023 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : https://selieu.strasbourg.eu/app/uploads/2024/09/60495_plaquette-manufacture_web.pdf

Géoconfluences, Identité, identité territoriale, 2023 [page consultée le 3 mai 2026]. Disponible sur internet : <https://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/identite>

Larousse, Définition du seuil, [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/seuil/72432>

Ministère de la Culture, Les monuments historiques, 2025 [page consultée le 26 février 2026]. Disponible sur internet : <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/monuments-sites/monuments-historiques-sites-patrimoniaux/les-monuments-historiques>

Open Heritage, Community-Driven Adaptive Reuse in Europe, [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://openheritage.eu>

Portail du patrimoine, Bien classé, bien inscrit : quelles implications en cas de travaux ?, 2023 [page consultée le 26 février 2026]. Disponible sur internet : <https://www.portailpatrimoine.fr/resource/1089/differences-bien-classe-bien-inscrit>

POP, Ancienne manufacture des tabacs, 2025 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://pop.culture.gouv.fr/notice/merimee/PA67000102>

Preußischer Kulturbesitz, James Simon Galerie, Staatliche Museen zu Berlin, [page consultée le 16 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/buildings/james-simon-galerie/>

Preußischer Kulturbesitz, Masterplan Museumsinsel A Projection into the Future, [page consultée le 16 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.museumsinsel-berlin.de/en/promenade/archaeological-promenade/>

Rijksmuseum, Accessibilité, [page consultée le 2 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.rijksmuseum.nl/en/visit/accessibility>

SMB Museum, Île aux musées de Berlin, 2012 [page consultée le 16 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.smb.museum/en/museums-institutions/museumsinsel-berlin/about-us/museumsinsel-master-plan/>

Strasbourg.eu, Bibliothèque nationale et universitaire (BNU), [page consultée le 20 novembre 2025]. Disponible sur internet : https://www.strasbourg.eu/lieu/-/entity/sig/857_CUL_8/bibliotheque-nationale-et-universitaire-bnu-

Strasbourg.eu, La Manufacture des Tabacs, 2024 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : https://www.strasbourg.eu/lieu/-/entity/sig/1001_CUL_152/la-manufacture-des-tabacs

Strasbourg.eu, Manufacture des Tabacs : l'avenir d'un joyau du patrimoine industriel, 2023 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.terra-symbiosis.org/dossiers/racine/projet-lab/manufacture-tabacs-0.pdf>

Strasbourg.eu, Un grand week-end inaugural pour la reconversion de la Manufacture des tabacs, 2024 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.strasbourg.eu/documents/976405/406011710/20241004+-+Dossier+Presse+Inauguration+Manufacture.pdf/3532a198-fd8a-bcb4-7da7-9e5cfc21df19>

Terra Symbiosis, Manufacture des Tabacs : l'avenir d'un joyau du patrimoine industriel, 2023 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://www.terra-symbiosis.org/dossiers/racine/projet-lab/manufacture-tabacs-0.pdf>

UNESCO, Museumsinsel (île aux musées), Berlin, 2013 [page consultée le 16 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://whc.unesco.org/en/list/896/>

UNESCO, Œuvres d'Antoni Gaudí, 2013 [page consultée le 13 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://whc.unesco.org/en/list/320/>

Vurpas Architectes, Manufacture des Tabacs, 2023 [page consultée le 27 avril 2026]. Disponible sur internet : <https://vurpas-architectes.com/projets/la-manufacture-des-tabacs/>

VIDÉOS

Atelier Matico (2021), Visit DAVID CHIPPERFIELD James Simon Gallery | Travel to Architectural Masterpieces, Youtube [page consultée le 28 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=az-kVdn6-yk>

Culture Touriste (2020), Rijksmuseum Video: Tour around the museum & Rijksmuseum highlights, Youtube [page consultée le 13 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=djUuYqaULDA>

Google Earth Tour (2024), Discover the Rijksmuseum | Virtual Tour of Amsterdam's Premier Art Museum #museum #2024, Youtube [page consultée le 13 mars 2026]. Disponible sur internet : <https://www.youtube.com/watch?v=96aLpcclO8g>

