

Zeitschrift: Matières

Band: 5 (2002)

Artikel: Combien y a-t-il de Pavillons de Barcelone? : Réflexion sur le statut logique de la "réplique" in situ d'un édifice détruit

Autor: Malfroy, Sylvain

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984475>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Combien y a-t-il de *Pavillons de Barcelone* ?

Réflexion sur le statut logique de la “réplique” *in situ* d’un édifice détruit

Sylvain Malfroy

«*Tout s’écoule*»
Héraclite

Le Pavillon de réception de l’Allemagne conçu par Ludwig Mies van der Rohe pour l’Exposition internationale de 1929 à Barcelone était initialement destiné à ne durer que le temps de la manifestation et il fut effectivement démoli en 1930. Un groupe d’architectes catalans emmenés par Ignasi de Solà-Morales a entrepris de le reconstruire *in situ* en 1986, non sans introduire dans la conception d’origine un certain nombre de modifications mûrement réfléchies. Le Pavillon que l’on peut voir aujourd’hui à Barcelone n’est donc pas la copie conforme de celui de 1929 et pourtant de bonnes raisons permettent d’affirmer que cette reconstruction légèrement différente est certainement plus “authentique” que ne l’aurait été une réplique respectant scrupuleusement le principe du “*dov’era com’era*”. Rien n’aurait été plus absurde que de reconstruire cette œuvre sans n’y rien changer, alors que sa conception était complètement subordonnée aux principes de l’architecture éphémère ! Il fallait donc traiter dans le cadre d’un projet d’un nouveau genre – qu’on pourrait appeler “projet de transposition” – les problèmes résultant de la réédification du Pavillon de Mies selon les principes de l’architecture permanente. Les enjeux théoriques de l’opération conduite de façon exemplaire à Barcelone méritent d’autant plus d’être analysés que les pratiques de reconstruction “à l’identique” connaissent un regain de faveur dans l’urbanisme contemporain, allant jusqu’à concerner des pans entiers de tissus urbains, perdus dans des circonstances généralement traumatiques qui exacerbent un désir de réparation¹. Trois séries de questions sous-tendent notre propos : l’une concerne le statut de l’œuvre reconstruite ; la seconde porte sur le genre de pratique mobilisée lors de telles reconstructions ; la troisième interroge le rôle du spectateur². Dans le cas du Pavillon reconstruit en 1986, nous soutiendrons qu’il s’agit d’une *transposition créative* du projet initial, à distinguer d’un simple fac-similé ou d’une ré-exécution des plans de 1929. Dans la mesure où l’on ne construit pas de la même manière un édifice provisoire ou durable, nous ferons valoir que le Pavillon de 1986 a confronté ses auteurs à des problèmes que Mies lui-même n’avait pu anticiper et donc requis de leur part un apport de conception architecturale tout à fait original, en aucun cas réductible à un pur travail d’imitation. Au fil du développement de ces questions, nous verrons combien le rapport du spectateur à l’œuvre se trouve modifié par ce qu’il peut venir à savoir à son sujet (identité de l’auteur, date de création, “authenticité” de l’œuvre, “fidélité” de son exécution, etc.).

De Solà-Morales, Ramos et Cirici, auteurs du Pavillon de Barcelone...

La reconstruction "à l'identique" (nous discuterons plus loin cette façon de parler!) du Pavillon de Barcelone a rejoint récemment (Genette, 1994, pp. 45-46, 112) la petite famille de cas, réels ou imaginaires, que convoquent régulièrement les études contemporaines d'ontologie des œuvres d'art pour mettre leurs systèmes de classification à l'épreuve³. On pourra ainsi tirer avantage d'une relative familiarité avec les vicissitudes de l'édifice, consignées par une historiographie d'une rare vigilance⁴, pour s'aventurer sans trop de naïveté sur le terrain exigeant de la spéculation (onto)logique et prendre part à l'examen des hypothèses en présence.

Le *remake* du Pavillon de Mies se trouve ainsi voisiner avec la fameuse nouvelle «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» de Jorge Luis Borges (Borges, 1998) dans une collection de spécimens au nombre desquels figurent des répliques virtuelles de chefs-d'œuvre de l'histoire des arts réalisées au hasard tantôt par un singe découvrant le maniement du pinceau et refaisant *Guernica*, tantôt par un typographe ivre recomposant sans le savoir *La Chartreuse de Parme*, ou encore par un ordinateur dérégulé restituant la *Messe pour le temps présent*. Le dénominateur commun de ces exemples réside dans le fait qu'ils forment autant de "paires d'entités indiscernables" (Danto, 1989, pp. 29 et s.) selon des critères purement physiques. A chaque fois, la démonstration vise à indiquer en quoi les modalités d'existence de ces objets, les fonctions qu'ils assument, les opérations qui les engendrent, les sollicitations qu'ils exercent sur le public, les intentions qu'ils incarnent, justifient que l'on refuse leur équivalence et sache faire la différence entre une œuvre d'art et un objet quelconque, entre un original et une copie, une copie et un faux, une réplique et une version, une œuvre à occurrence unique et une œuvre à exemplaires multiples, un objet idéal et sa manifestation physique, etc. L'enjeu est de réussir à décrire comment "fonctionnent" les produits de l'art, à quelles conditions ils fonctionnent effectivement en tant qu'œuvres artistiques, et donc quelles compétences le public devrait de préférence cultiver s'il souhaite accueillir les événements artistiques pour ce qu'ils sont.

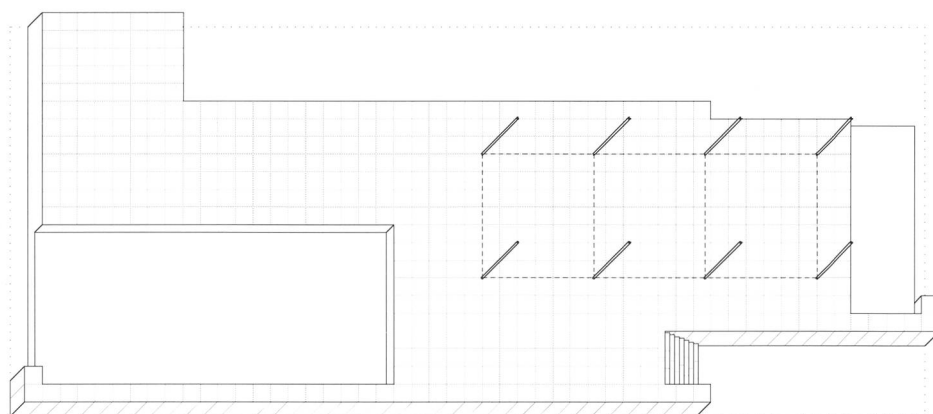
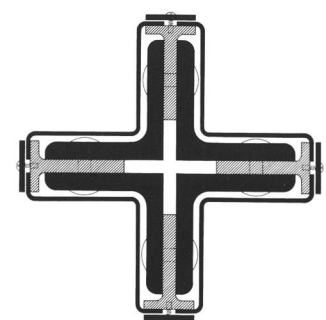
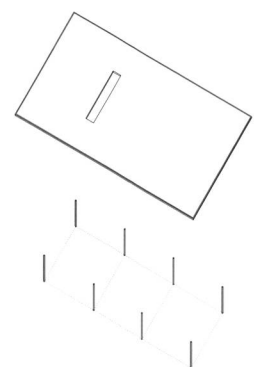
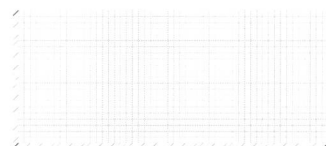
Les paires d'entités indiscernables, dont on *sait* qu'elles réunissent des choses bien différentes sans pouvoir néanmoins référer ce savoir à des indices *sensibles*, sont particulièrement déconcertantes pour ceux qui aimeraient justement tracer une frontière bien nette entre perception et cognition, et situer l'expérience esthétique tout entière du côté du sensible. Il est pourtant acquis, au plus tard depuis Kant, que l'"œil innocent" n'existe pas :

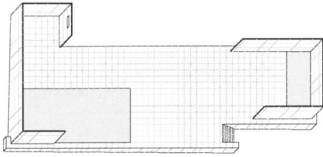
De Solà-Morales, Ramos et Cirici, reconstruction du Pavillon de Mies à Barcelone, 1986 (photos Vincent Mangeat).



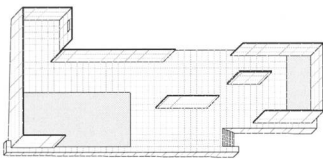
que ce soit dans le domaine de l'art ou dans l'exploration d'autres sphères de la réalité, perceptions et convictions sont sans cesse en train de se questionner et de se corriger mutuellement (Gombrich, 1971). Cette dialectique dégage de précieux effets d'apprentissage qui nous amènent à modifier nos attentes en fonction de ce que nous observons et à affiner nos perceptions en fonction de ce que nous anticipons dans le savoir. La plupart des artistes prennent un malin plaisir à creuser ce décalage entre nos facultés perceptives et cognitives, à nous illusionner, à décevoir nos attentes, à déplacer les conventions de genre, à inventer des modes inédits de fonctionnement d'objets, à réarranger les rôles et les espaces figés par la ritualisation de certaines pratiques artistiques, etc. Mais la liberté d'initiative du spectateur n'est pas en reste sur celle du créateur : en fonction de la compréhension qu'il s'est acquise de la manière de travailler d'un artiste, un connaisseur peut être amené à mettre en doute une attribution, une datation, ou encore critiquer un mode de présentation, un état de conservation ou la pertinence d'une mesure de restauration, et changer radicalement les conditions de réception d'une œuvre sur laquelle le public informé posera désormais un regard *neuf*, dans l'attente de péripéties ultérieures.

Borges offre un support narratif savoureux pour développer le cas de deux œuvres littéraires différentes, l'une de Miguel de Cervantès, l'autre de Pierre Ménard, incarnées à trois siècles d'écart dans un texte rigoureusement commun (Danto, 1989, pp. 74-83 ; Genette, 1994, pp. 272-281 ; Morizot, 1999). Ce partage d'identité littérale n'empêche toutefois pas les intentions de chaque auteur de se manifester, ni la confrontation de chaque œuvre avec les conventions de genre propres à son époque de transparaître (satire du roman de chevalerie dans l'Espagne du début du XVII^e siècle, exercice de style d'un poète symboliste nîmois du début du XX^e siècle), ni encore les différences de niveaux de langage de résonner à l'oreille du lecteur (l'espagnol courant, chez Cervantès, un espagnol archaïsant et quelque peu affecté, chez Ménard). Le Pavillon de Barcelone, au contraire, permet à Gérard Genette d'évoquer le cas d'une œuvre architecturale *unique*, incarnée à plusieurs années d'intervalle par des objets de manifestation distincts (on en dénombre pour l'instant deux sans exclure qu'il puisse y en avoir plus dans le futur). Ces deux incarnations de l'œuvre "Pavillon de Barcelone" sont attribuées à un seul et même auteur, Mies van der Rohe, même si la seconde présente un caractère posthume. Cette attribution accrédite l'hypothèse que tant la réalisation de 1929 que celle de 1986 respectent des critères de correction qui permettent de les considérer comme autant d'exécutions d'un même projet (ou objet idéal connu à travers un certain nombre de prescriptions). L'analyse de ce mode



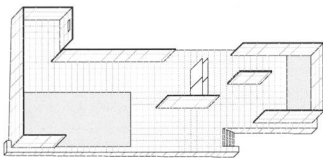


d'existence particulier des œuvres architecturales, susceptibles de perdurer identiques à elles-mêmes à travers une ou plusieurs exécutions entend rendre justice au sens commun, pour lequel le *Pavillon* dont les guides touristiques de la capitale catalane recommandent la visite ne peut être que l'œuvre d'avant-garde conçue par Mies van der Rohe, de même que la *Bauakademie* dont les façades se reflètent à nouveau dans la Spree, ne peut être que de Karl Friedrich Schinkel. Les professionnels de l'architecture ne manquent pas d'être heurtés par un tel raccourci.

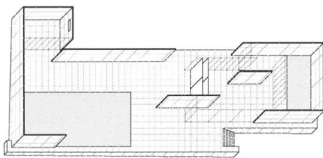


Ré-exécution ou transposition du projet de Mies ?

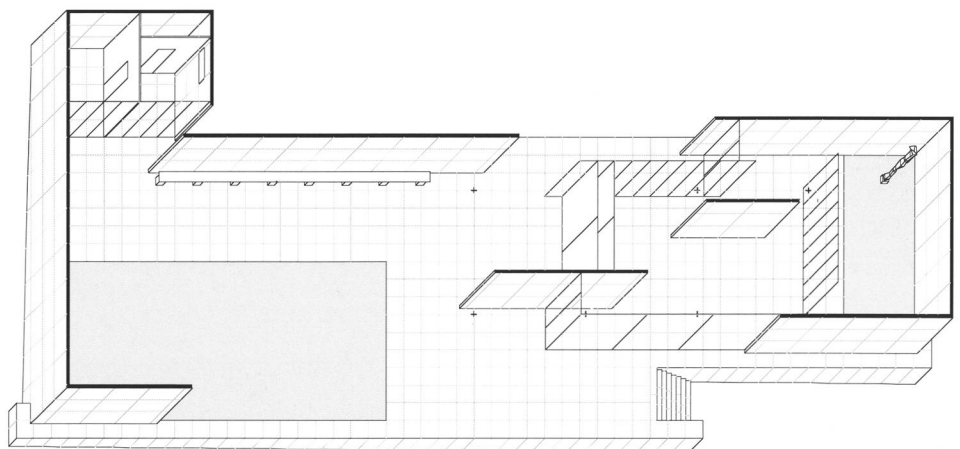
Si voir, c'est toujours voir *comme...*, c'est-à-dire un mixte de perception et d'anticipation, on comprend bien qu'une incertitude quant à l'identité de l'auteur (Mies ou Solá-Morales et associés ?), à la date de création (1929 ou 1986 ?), ou encore au statut d'une œuvre (original ou réplique) entraîne des hésitations entre plusieurs manières concurrentes de la regarder et de la faire "fonctionner" en tant qu'œuvre d'art. On aura beau faire savoir tous azimuts que le Pavillon de Mies a été démoli en 1930 et que c'est une œuvre des architectes catalans Solá-Morales, Ramos et Cirici qui l'a remplacée sur le même site depuis 1986, rien n'y fera. Rien n'y fera, parce que pour le public non initié aux arcanes de l'architecture, refaire un édifice disparu, ce n'est que procéder à une nouvelle exécution de son projet (et les tâches d'exécution ne permettent pas de prétendre à un statut d'auteur), alors que seuls des professionnels mesurent l'apport créatif requis pour pérenniser une œuvre initialement conçue pour une durée limitée. Voir le Pavillon de 1986 comme l'œuvre de Solá-Morales, Ramos et Cirici, c'est nécessairement prêter attention à d'autres problèmes architecturaux et à une autre *réalité constructive* que de le regarder comme la copie conforme du Pavillon de Mies de 1929.



Mais en affirmant que Solá-Morales, Ramos et Cirici ont fait (au moins partiellement) œuvre d'auteurs parce qu'ils ne se sont pas contentés de ré-exécuter sans modification le projet de Mies, ne leur accorde-t-on pas un mérite plus grand que celui qui leur revient ? Deux exécutions d'un même projet peuvent être à certains égards différentes tout en incarnant la même œuvre : les œuvres musicales et théâtrales connaissent des exécutions très variées qui ne remettent pas en cause pour autant leur unité ni ne légitiment les interprètes à s'affubler du titre d'auteurs. A nouveau ici, la qualité d'une *interprétation* de l'œuvre d'un auteur donne matière à un autre débat que la qualité tout court d'une œuvre



Pavillon de Barcelone, 1929. Interprétation des faits de conception qui confèrent à l'édifice le caractère d'un type architectural inédit : dissociation virtuellement radicale des éléments de structure (page de gauche) et de définition spatiale (page de droite) ; réduction des éléments constructifs à un socle, travaillé de manière soustractive, à une série d'appuis ponctuels et à une dalle aérienne, accusant de forts porte-à-faux ; définition de l'espace par des segments discontinus de murs opaques et de panneaux de verre translucide ou transparent, propres à décliner toute la variété des rapports intérieur/extérieur, couvert/ouvert, vues droites/obliques, etc. Dessins : Anna Birgisdottir, architecte, EPFL, Chaire de 1^{re} année.



SCRIPT	PARTITION	Notation (régime allographique)
ESQUISSE	∅	Pas de notation (régime autographique)
Œuvre Système de concordance partiellement indéterminé sur le plan sémantique (polysémie) incertitude de la compréhension	Définition d'une œuvre Système de concordance univoque mais incomplet quant aux paramètres de l'exécution (marge d'interprétation)	

Principales modalités d'existence des œuvres d'art (adaptation libre d'après Morizot, p. 146).

d'auteur et il n'est pas indifférent de considérer que Solá-Morales, Ramos et Cirici ont interprété à leur manière le projet de Mies de 1929, en exploitant simplement la liberté subsistant en marge des prescriptions de l'auteur, ou qu'ils ont transformé le projet lui-même, en lui superposant une autre conception de l'édifice, pour lui permettre d'exister à nouveau, non plus sur un mode provisoire (le temps d'une exposition), mais permanent. Apprendre à discerner ces cas de figure s'impose comme tâche nécessaire non seulement pour rendre justice aux auteurs, mais surtout pour pénétrer plus avant dans la compréhension des problèmes architecturaux.

La réponse à la question de savoir si le Pavillon de 1986 interprète celui de 1929, sans brouiller la distribution des prérogatives entre auteur du projet (Mies) et exécutants (de Solá Morales et associés), ou transpose le projet initial dans un autre *genre* architectural (auquel cas l'intervention de de Solá Morales et associés doit être reconnue comme projet d'auteur *au second degré*) (Genette, 1982) dépend évidemment du statut de l'œuvre originale (à occurrence unique ou multiple) et de la nature des modifications apportées au projet initial (variantes laissées à la liberté de l'exécutant ou reprise de l'œuvre "à nouveaux frais" impliquant la résolution de problèmes que l'auteur – Mies van der Rohe – ne pouvait pas anticiper⁵).

Trois modalités d'existence des œuvres

Pour localiser la "région ontologique" à laquelle le Pavillon de 1929 appartient, il faut prendre acte d'un partage fondamental des modalités d'existence des œuvres. Les œuvres d'art se répartissent en trois grandes catégories, selon le recours que font leurs auteurs à des techniques de notation :

– Les œuvres *autographiques* sont celles dont les auteurs ne codifient aucune instruction quant à la manière de les exécuter, parce qu'ils souhaitent en assumer eux-mêmes la production. De telles œuvres sont destinées à demeurer autant d'événements uniques. Si tel n'est pas le cas, si une œuvre réputée autographique se présente en deux exemplaires indiscernables, on est en droit de suspecter la présence d'un faux. Les œuvres autographiques sont aussi désignées comme des *esquisses* ou des images, de manière à souligner le fait qu'elles *présentent* ce qu'elles "veulent dire", sans l'articuler dans un découpage syntactique et sémantique. Pris comme guides de travail, de tels modèles constituent un réservoir de signification qu'aucune application ne peut épuiser ou rendre caduque.

– Les œuvres *allographiques* sont celles que leurs auteurs ont traduites dans le médium d'une notation (un langage) et sont, de ce fait, susceptibles d'être multipliées sans risque de falsification. Toute copie qui reproduit exactement une notation n'en fournit qu'un exemplaire supplémentaire doté des mêmes propriétés que l'original. Suivant le degré d'articulation du langage utilisé pour prescrire la façon dont l'œuvre doit être réalisée, c'est-à-

dire convertie en valeurs sensibles (des sons, des matériaux, etc.) ou référée à des objets dénotés (des significations), on peut distinguer ultérieurement :

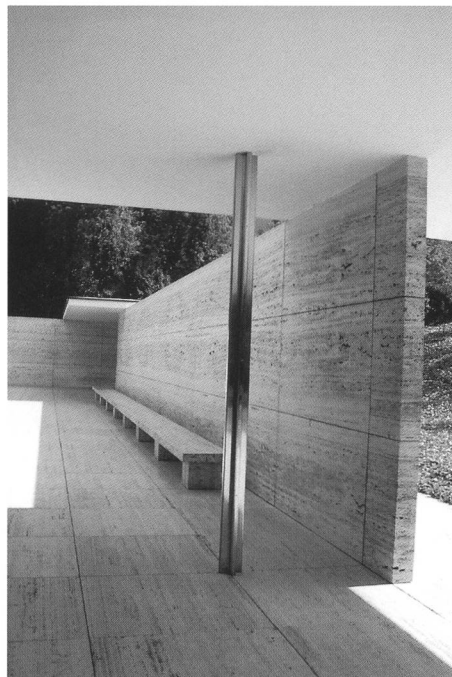
- des *partitions*, qui fixent par des règles de concordance précises comment chaque élément de la notation doit être “exécuté” (au sens où l’on exécute un ordre), et
- des *scripts*, qui diffèrent des partitions par une relative indétermination sémantique (on ne sait pas toujours comment remplir correctement les références du script)⁶.

La systématique de ces catégories apparaîtra plus clairement une fois traduite sous la forme d’un tableau à double entrée reproduit ci-contre.

L’ambiguïté constitutive du script exige du lecteur un effort de *compréhension* qui en aucun cas ne peut épuiser la réserve de sens du texte. La partition exige une *obéissance* plus “servile” dans la mesure où les instructions univoques qu’elle intime ne se discutent pas ! La partition revendique d’ailleurs l’autorité d’exclure les exécutions qui prétendraient incarner l’œuvre définie sans suivre fidèlement la notation. A la différence du script qui déborde toujours les lectures qu’on peut en faire par sa profusion sémantique, la partition n’est pas directement une œuvre mais la définition des ingrédients minimaux que toute exécution doit réunir pour pouvoir prétendre incarner l’œuvre définie et pas une autre. Mais l’exécutant est amené à suppléer au relatif laconisme de la partition, qui ne contient que ce que l’auteur requiert absolument de toute exécution, en introduisant des valeurs sensibles supplémentaires pour donner véritablement corps à l’œuvre. Un auteur qui ne tolérerait pas une telle marge d’initiative de l’exécutant devrait se rabattre de préférence sur le régime autographique.

Les flèches sur le bord supérieur et latéral droit du tableau indiquent que cet espace logique des pratiques artistiques est historiquement mouvant. En effet, certains arts peuvent ne se doter d’une notation qu’à un certain stade de leur évolution et toutes sortes de formes intermédiaires peuvent se développer. Un aspect particulièrement intéressant de ce tableau est

De Solà-Morales, Ramos et Cirici, reconstruction du Pavillon de Mies à Barcelone (photos Vincent Mangeat).



qu'il traverse les genres : en effet, on peut faire de la musique sans se servir de partitions (improvisation), de même qu'on peut calligraphier des poèmes de telle sorte qu'ils appartiendront plus au régime de l'œuvre autographique qu'à celui du script. Le plan directeur d'urbanisme, dans son usage courant, est plutôt une "partition" à respecter avec une marge d'interprétation, mais certaines représentations du développement urbain peuvent prendre, par leur richesse sémantique, l'allure de "scripts" et donner naissance à une véritable tradition exégétique (Plan Voisin de Le Corbusier, Plan directeur de la ville de Genève, 1935, de Maurice Braillard, etc.). Une certaine dynamique historique de l'architecture apparaît sitôt qu'on se demande où la placer sur le tableau : Nelson Goodman fait l'hypothèse qu'à l'origine, toute réalisation architecturale impliquait nécessairement l'engagement personnel de son auteur dans son exécution (régime autographique) et qu'au fil du temps, une certaine délégation de l'exécution et multiplication du produit a pu avoir lieu grâce à la mise au point d'un système de notation (Goodman, 1990, p. 258). Mais le système de notation de l'architecture est volontiers hybride, associant "esquisses" (dessins d'auteur à main levée, maquettes d'agence sans échelle), "scripts" (énoncés conceptuels du projet sous forme rédigée) et "partitions" (dossier d'exécution). Si le découpage des principaux régimes symboliques de l'art, schématisé ci-dessous, ne permet donc pas de caractériser exhaustivement

L'œuvre est autographique (ou tenue pour telle)			
Axe diachronique →	Eventail des pratiques	Identité numérique	Identité spécifique
	Création de l'œuvre <i>L'auteur invente une manière individuelle de faire, dont l'œuvre est l'unique manifestation.</i>	Unique et constante <i>L'auteur n'a créé cette œuvre qu'une seule fois.</i>	Plurielle et variable <i>L'œuvre subit les outrages du temps, cumule d'éventuelles modifications, librement voulues (repentirs) ou requises par le maître de l'ouvrage (entretien, transformations)</i>
	Conservation, restauration, dé-restauration, etc. <i>Sélection et perfectionnement des techniques propres à pérenniser la fonction esthétique de l'œuvre. La possibilité ou la nécessité de choisir, parmi les états successifs de l'œuvre, lequel l'incarne le plus authentiquement confèrent à ces pratiques une valeur de projet, qui leur fait un devoir d'actualiser leurs méthodes au gré des progrès de l'exégèse collective de l'œuvre.</i>	"Impossibilité" déontologique de refaire l'œuvre <i>Il s'agit de conserver le maximum de substance attestant le caractère autographe de l'exécution et de veiller à garantir la traçabilité des réfections partielles de l'objet (un objet n'ayant plus rien de la substance autographe de l'œuvre étant une copie, ou, si non déclarée comme telle, un faux !)</i>	Stabilisée "en l'état", ou dans le dernier état "autorisé" ou jugé le plus conforme aux "intentions de l'auteur" <i>Effets de mesures de conservation, restauration, dé-restauration, etc.</i>
	Historiographie et exégèse de l'œuvre à partir de sources documentaires <i>Pérennisation du souvenir de l'œuvre, perpétuation de sa fortune critique, l'approche cognitive de l'œuvre perd le complément de l'exploration sensible.</i>	Le souvenir ne modifie pas l'identité numérique de l'œuvre <i>L'œuvre dont on tente de perpétuer le souvenir reste unique, même si les souvenirs divergent. Ils prétendent tous se référer à cette œuvre et pas à une autre.</i>	Destruction complète de l'œuvre <i>Un tel événement modifie le mode d'existence de l'œuvre qui cesse de résider dans son support autographique pour adopter un mode d'existence littéralement transcendant dans des supports de manifestation indirecte (documents, etc.)</i>

Vicissitudes de l'œuvre autographique et éventail des pratiques qu'elle peut éventuellement susciter.

des genres artistiques, ni l'ensemble de la manière de travailler d'un artiste (qualifier Mies d'architecte allographique, comme le fait Genette (1994, p. 46) est sans doute une généralisation discutable), il fournit en revanche une orientation précieuse pour l'examen des cas particuliers, ce qui nous ramène à notre (ou à nos) Pavillon(s) de Barcelone. Trois hypothèses retiendront particulièrement notre attention : Quelles conséquences entraîne la conviction que le Pavillon de 1929 doit être tenu pour une œuvre autographique de Mies ? Qu'en est-il si on considère que le Pavillon de 1929 est l'une des interprétations que le projet, convenablement codifié, autorisait mais pas la seule légitime ? Enfin, comment la relation entre le Pavillon de 1929 et celui de 1986 doit-elle être pensée si l'on tient ce dernier pour une œuvre à part entière, non pas de Mies mais de Solá-Morales et associés ?

Le Pavillon de 1929 lu comme œuvre autographique de l' "architecte/artisan" Mies van der Rohe

Admettons que le Pavillon de 1929 soit une œuvre produite, ne fut-ce qu'en partie seulement, selon le régime autographique. Mies et Sergius Ruegenberg, chef du projet dans l'agence berlinoise, se seraient d'autant plus investis dans la conduite du chantier que leur "idée" de l'édifice à construire était encore vague et impossible à transcrire jusqu'au niveau de détail souhaité pour une exécution déléguée. Cette hypothèse paraît confirmée par les sources : Mies n'eut que quelques mois entre la fin septembre 1928 et mai 1929 pour concevoir et réaliser le Pavillon et dut mettre en route le chantier avant d'avoir arrêté la conception définitive, simplement pour tenir les délais de livraison (de Solá-Morales e. a., 1993, pp.7-8). On peut également argumenter sur la base des conditions de production encore très artisanales prévalant dans le bâtiment à cette époque à Barcelone, lesquelles exigeaient un contrôle quasi permanent de la part d'un auteur qui visait un résultat non conventionnel, emblématique de l'exactitude des produits façonnés à "l'ère industrielle". La vérification de la plausibilité historique de ces assertions retient moins notre attention que les conséquences qui en découlent. En effet, plus l'on valorise la part autographique du Pavillon de 1929, moins l'on peut acquiescer à l'idée de le *refaire*. Le respect de la "main" de l'auteur (ou des collaborateurs de son agence) interdit, radicalement, de considérer tout autre exemplaire du Pavillon de Barcelone, même "indiscernable" de celui de 1929, comme l'original⁷.

Si de bonnes raisons invitent à penser, de façon rédhitoire après la mort de l'auteur, qu'il n'y a pas de sens à vouloir refaire l'une de ses œuvres autographes disparues, parce qu'aucune réplique ne sera jamais plus "de sa main", rien n'empêche de pérenniser la connaissance de l'œuvre disparue par une voie *indirecte* (Genette, 1994, p. 247). D'ailleurs, quoique démoli en 1930, le Pavillon a effectivement connu, grâce aux manifestations indirectes que sont les photos⁸, les souvenirs personnels des protagonistes de la réalisation, les descriptions publiées dans les revues, les archives de l'agence de Mies conservées au MOMA, etc., une fortune critique que d'autres témoins de l'architecture des années 1920, pourtant toujours en place, pourraient lui envier (Bonta, 1979). Tandis que les scripts et les partitions peuvent être conservés sans altération pourvu que leur notation soit recopiée correctement, les œuvres autographiques ont cette particularité de subir les assauts du temps, comme toute autre réalité physique. Par des mesures conservatoires, on peut éventuellement retarder le processus de leur dégradation, mais si elles sont complètement détruites, ne pouvant légitimement les refaire, on ne peut que s'orienter vers des pratiques d'évocation, qui relèvent plus désormais de l'histoire de l'architecture que de la création architecturale proprement dite.

La figure ci-contre esquisse les grandes étapes de la "vie" d'une œuvre autographique et

tente d'indiquer vers quel éventail de pratiques est censé s'orienter quiconque entend tenir compte à la fois de l'interdit de refaire l'œuvre à la place de l'auteur et de son désir de la pérenniser⁹. On voit qu'il peut tout de même y avoir du pain sur la planche...

Le Pavillon de 1929 comme "partition" susceptible d'exécutions multiples

Il n'est pas rare, en musique, que des compositeurs exécutent leurs propres partitions, ce qui n'empêche pas d'autres interprètes de proposer des exécutions différentes, qui restent cependant, si elles respectent la partition, des exécutions de la même œuvre. Des enregistrements de Sergueï Rachmaninov illustrent magnifiquement cette possibilité. En architecture, de même, le fait que coexistent très souvent une notation du projet sous forme de plans, descriptifs, dessins, etc., et une réalisation matérielle de celui-ci, ouvre toutes sortes de possibilités et soulève en même temps de lancinantes questions. Qu'est-ce qui incarne le plus authentiquement une œuvre d'architecture lorsque l'exécution ne correspond pas au projet, bien qu'elle ait été dirigée par l'auteur ? Faut-il admirer chez Palladio ou Ledoux la beauté et l'intelligence des seuls plans publiés dans les *Quattro libri* ou dans *L'Architecture considérée...*, ou faut-il préférer les bâtiments eux-mêmes, quoique souvent inachevés et parfois très éloignés du projet publié ? Parmi les possibilités ouvertes, celle qui nous intéresse ici concerne bien sûr la multiplication des exécutions, dans le respect de la notation. Dans le cas de Mies, on pourrait être encouragé à accepter une telle possibilité en se fondant sur les efforts qu'il a lui-même déployés pour faire "progresser" la pratique architecturale vers un régime allographique plus poussé¹⁰. Certes, de par sa destination fonctionnelle comme espace festif pour les réceptions officielles de l'Allemagne dans le cadre de l'Exposition internationale de Barcelone de 1929, le Pavillon n'était pas destiné à être multiplié. Mais au-delà de cette stricte détermination fonctionnelle, le Pavillon avait aussi pour mission de représenter l'Allemagne, d'illustrer sa position dans le panorama des mouvements artistiques. En cette qualité, on peut très bien lire l'édifice comme manifestation sensible d'une idée (ou type) d'espace architectural. Mais ce type spatial, auquel le nom de Mies reste indissolublement attaché comme auteur, ne nous est pas seulement connu à travers une exécution très concrète, il l'est aussi à travers un dossier documentaire, fait d'esquisses, de scripts, de partitions. Comme chez Ledoux ou Palladio, la notation partiellement conservée diffère sur de nombreux points d'avec l'exécution de 1929 et permet de se demander si elle matérialise parfaitement l'idée que Mies avait de cet espace. La comparaison entre notation et exécution de 1929 fait apparaître notamment l'incidence d'un certain nombre de contingences historiques. La crise économique consécutive au fameux crash de Wall Street n'a pas été sans effet sur la conduite du chantier de 1929, imposant un regain de parcimonie dans la mise en œuvre des matériaux les plus précieux. Mies aura veillé à ce que ces difficultés imprévues ne compromettent pas l'exécution de son projet en faisant la part de ce qui était absolument essentiel et de l'accessoire.

En ménageant une place dans le projet pour les caprices de l'histoire, Mies a abandonné sa maîtrise autographique absolue sur cette œuvre pour y tolérer une part d'aléatoire. Le rôle du hasard, assumé en 1929 par le crash de Wall Street, qui dans certaines limites a aussi mis la "main" à l'exécution, pourrait très bien être revêtu par une personne, répercutant les conditions de production de sa propre époque au gré des latitudes accordées par l'auteur. On comprend donc qu'on puisse sérieusement envisager de ré-exécuter le projet de Mies à condition de respecter les éléments tenus pour inconditionnels par l'auteur : la possibilité de déduire ces derniers d'une analyse attentive de la notation disponible (la "partition") et des traces documentaires de l'œuvre (photos d'époque, etc.) y invite en tout cas. Mais quelle est la compétence requise pour un tel travail ?

Source	Pratique	Produit	Fonction	Statut du produit
Objet construit, susceptible d'être mesuré, ou représentation graphique du projet	Transposition par réduction tant quantitative que qualitative	Modèle réduit	Fonction cognitive, instrumentale, médiatique, etc.	Œuvre univoque, ressortissant à l'art du maquetiste
Maquettes originales d'agence et documentation historique	Imitation "fidèle" de tous les attributs physiques qui rendent plausible l'attribution d'une maquette à un auteur ou une agence	Modèle en vraie grandeur, contrefaçon	Fonction mercantile	Œuvre équivoque ressortissant à l'art du faussaire, usurpant les attributs de l'original (date, lieu, auteur)
Idem	Copie "correcte" des attributs physiques qui font d'une maquette un moyen codifié de conception architecturale et de communication	Modèle en vraie grandeur, réplique hypothétique déclarée d'un original perdu	Fonction cognitive, analytique, documentaire, pédagogique, etc.	Œuvre univoque, alliant l'art du maquetiste et la critique des sources
Documentation historique incluant des éléments de représentation graphique du projet et/ou des étapes de son exécution	Transposition par réduction quantitative et qualitative visant la seule ressemblance superficielle	Décor léger en vraie grandeur ou modèle réduit assorti d'effets spéciaux ou image virtuelle	Fonction ludique, fictionnelle, illusionniste, scénographique, etc.	Œuvre univoque, ressortissant à l'art du maquetiste, à la scénographie ou à l'infographie
Idem	Ré-exécution du projet <i>in situ</i> , "fidèlement" à la documentation technique d'origine et visant tant la ressemblance superficielle que la présence substantielle	L'œuvre, elle-même, à certaines conditions (tri des caractères essentiels et aléatoires), sinon fac-similé d'une occurrence particulière de l'œuvre	Fonction esthétique, commémorative, symbolique, muséographique, etc.	Œuvre équivoque ressortissant à l'architecture, si respectant la "partition" de l'auteur, sinon œuvre significative quant aux seuls procédés d'imitation, sans portée architecturale
Idem	Transposition qualitative (dans un autre genre) d'une œuvre préexistante, résolution de problèmes différents de ceux traités dans l'œuvre de départ	Œuvre autonome, déchiffrable au "second degré" par un public averti	Fonction de pérennisation d'une œuvre provisoire, d'exploration des ressources d'un art, des modalités d'existence de ses objets, etc.	Œuvre univoque, incarnant un projet d'auteur, mais exposée à un risque d'erreur d'identification, et donc de lecture appauvrie

Pratiques d'imitation, d'exécution et de transposition créative.

L'argumentation développée jusqu'ici devrait avoir montré à quel point il serait absurde de tenir aujourd'hui une reconstruction "à l'identique" (comme on dit) du Pavillon de 1929 pour une exécution correcte du projet. En effet, pour produire une réplique "identique" du Pavillon de 1929, on devrait le copier avec *toutes* les caractéristiques qu'il présentait à l'époque, y compris le bruit sémantique introduit marginalement par les événements historiques de 1929. Un tel travail de copie pourrait, théoriquement, être effectué par un entrepreneur minutieux complètement dépourvu de compétence architecturale et donc incapable de discriminer dans l'œuvre les parts de l'essentiel et du contingent. Par bonheur, le Pavillon reconstruit en 1986 par de Solá-Morales, Ramos et Cirici n'est pas une copie "fidèle" du Pavillon de 1929, et cette caractéristique nous permet de l'accueillir au moins comme candidat à une exécution légitime de l'œuvre miesienne de 1929.

Le tableau ci-dessus énumère quelques-unes des pratiques d'imitation ou de copie dans le voisinage desquelles on pourrait être tenté de situer la reconstruction de 1986. Il indique en outre ce qui distingue la ré-exécution d'une œuvre et les différentes modalités de sa copie : la compétence de l'exécutant à lire la notation, et à faire la part de ce qui *doit* être exécuté conformément au projet et de ce qui *peut* être exécuté librement.



Produire une œuvre à propos d'une autre ou l'architecture au second degré

Il n'a jamais été dans l'intention des architectes catalans auxquels revient l'initiative de la reconstruction de 1986 de faire passer "leur" Pavillon pour l'œuvre autographique de Mies. Les visiteurs qui se rendent à Barcelone pour visiter le fameux Pavillon ne risquent donc pas d'être abusés par un faux. Ils risquent tout au plus d'entretenir une relation faussée avec cet édifice en le tenant, par ignorance de ses vicissitudes historiques, pour une œuvre autographique de Mies. Il n'a jamais été question non plus pour de Solà-Morales, Ramos et Cirici de "refaire" le Pavillon en simulant la posture créatrice de l'architecte-artisan qui explore en tâtonnant les moyens de mettre en œuvre un projet que personne n'a réalisé de cette manière avant lui. Au contraire, les architectes catalans ont mené leur travail de conception du projet de reconstruction parallèlement à une démarche de compilation et d'analyse critique des sources, qui mérite d'être qualifiée de scientifique, même si des choix de projets ont dû être opérés *in fine*, selon des critères qui s'écartent de la pure rationalité scientifique. En proposant une réédification du Pavillon de 1929 dûment étayée par les sources documentaires, les architectes catalans invitent démonstrativement le public à recevoir le Pavillon de 1929 comme une œuvre allographique, présentant une notation et donc susceptible d'exécutions correctes multiples.

Le public averti d'un tel statut de l'édifice voit alors s'ouvrir devant lui tout un champ d'activités esthétique et critique passionnantes : il s'agit de se demander si l'identité spécifique du Pavillon de Mies, telle que définie dans les instructions codifiées par l'auteur, se trouve bel et bien manifestée par l'exécution de 1986. L'intuition ne peut suffire à trancher une telle question. Il faut avoir pris la mesure des difficultés philologiques d'établissement du "projet" de Mies pour pouvoir apprécier la "correction" d'un exemplaire de l'œuvre. Telle modification introduite par les "exécutants" au titre de licence d'interprétation pourra éventuellement être contestée par certains, qui y verront une véritable altération de l'objet idéal créé par Mies¹¹.

Vu le caractère lacunaire et complexe de la notation au travers de laquelle le Pavillon de Barcelone affiche son statut d'œuvre allographique, il est particulièrement difficile de situer le seuil au-delà duquel une exécution de ce projet, comme celle de 1986, passe du statut d'interprétation plus ou moins libre à celui d'œuvre distincte¹². Si l'on considère qu'il y a

De Solà-Morales, Ramos et Cirici, reconstruction du Pavillon de Mies à Barcelone (photos Vincent Mangeat).

bien une frontière de genre entre l'architecture "éphémère" et l'architecture "permanente", et qu'à chaque genre correspond un ensemble de règles spécifiques, on comprendra plus aisément que la reconstruction du Pavillon de Barcelone comme édifice durable ait requis un apport de conception inédite. Il ne suffisait pas de savoir "lire des plans" pour réussir cette opération, encore fallait-il savoir en transposer les prescriptions dans le système de règles propre au genre de l'architecture permanente. En transposant le projet de Mies, les architectes du Pavillon de 1986 ont incontestablement fait œuvre d'auteurs. Il y a donc un réel intérêt à distinguer, à cet égard, deux Pavillons de Barcelone, différents numériquement et spécifiquement. Le plus récent n'est pas une copie, mais une œuvre originale à *propos* d'une œuvre précédente.

Identifier des objets, cartographier des lieux, repérer des points de vues

Notre première question consistait à savoir si le fait pour deux objets d'occuper successivement le même site était déterminant (entre autres caractéristiques) pour envisager leur identité. Puis la question de l'identité nous a entraîné dans un exercice difficile d'établissement de catégories d'objets et de relations entre ces catégories. A plusieurs reprises, des métaphores spatiales sont venues se glisser dans nos propos : "espace logique" des pratiques artistiques, "frontières" de genres, "régions" ontologiques. Nous nous sommes par ailleurs aidés de tableaux pour visualiser graphiquement des distinctions, des relations de voisinage, des déplacements ou des processus de différenciation au fil du temps. La signification de ces métaphores spatiales et de ces tableaux de catégories ne s'épuise pas dans leur usage rhétorique ou didactique. Dans la mesure où ils nous permettent de distinguer des objets, de repérer des lieux, de tracer des limites, d'observer des déplacements et des transgressions, ces outils de représentation nous permettent de cartographier véritablement l'espace conceptuel en interaction avec lequel nous nous affairons dans l'espace réel pour nous y orienter, l'observer, l'ordonner, bref lui donner forme. Les pratiques créatrices, aujourd'hui, aiment à se déplacer, coloniser de nouvelles terres et faire bouger nos repères. Pour les comprendre, il convient de s'exercer à une mobilité de point de vue, sans pour autant perdre la capacité de rendre compte des chemins parcourus.

Bibliographie

Bonta, Juan Pablo (1979), *Architecture and its Interpretation*, Londres, Lund Humphries.

Borges, Jorge Luis (1998), «Pierre Ménard, auteur du Quichotte» [nouvelle datée de 1939, publiée pour la première fois en recueil à Buenos Aires en 1957], traduction française par P. Verdevoye, in *Fictions*, Paris, Gallimard (Folio), pp. 41-52.

Cooper, David (éd.) (1995), *A Companion to Aesthetics*, Oxford UK et Cambridge Mass., Blackwell.

Danto, Arthur (1989), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (1994) *L'Œuvre de l'art, 1 : immanence et transcendance*, Paris, Seuil.

Gombrich, Ernst H. (1971), *L'Art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*, Paris, Gallimard (traduction française de Art

and Illusion, 1959).

Goodman, Nelson (1990), *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Jacqueline Chambon [traduction française de *Languages of Art*, 1968].

Gresleri, Giuliano (éd.) (1979), *L'Esprit nouveau : Parigi-Bologna – costruzione e ricostruzione di un prototipo dell'architettura moderna*, Electa, Milan.

Hammer-Tugendhat, Daniela (éd.) (1998), *Ludwig Mies van der Rohe – das Tugendhat Haus*, Wien, Springer.

Lories, Danielle (1988), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Méridiens Klincksieck.

Lories, Danielle (1989), *Expérience esthétique et ontologie de l'œuvre. Regard "continental" sur la philosophie analytique de l'art*, Bruxelles, Académie royale de Belgique.

Malfroy, Sylvain et Zierau, Frank (1998), «Tabula rasa de facto», *Werk, Bauen+Wohnen* 12, pp. 24-29.

Malfroy, Sylvain (2001), «Urban

morphology and project consulting : a Berlin experience», *Urban Morphology, Journal of the International Seminar on Urban Form* 2, pp. 63-80.

Morizot, Jacques (1996), *La Philosophie de l'art de Nelson Goodman*, Nîmes, Jacqueline Chambon.

Morizot, Jacques (1999), *Sur le Problème de Borges : sémiotique, ontologie, signature*, Paris, Kimé.

Pinson, Gaëlle (2000), «La "reconstruction critique" à Berlin, entre formes et idéologie», *Le Visiteur* 6, pp. 130-155.

Quetglas, Jose (1988), «Fear of glass : the Barcelona Pavilion», in Colomina (éd.), *ArchitectuReproduction*, New York, Princeton Architectural Press, pp. 123-151.

Solá-Morales, Ignasi de, Cirici, Cristian, Ramos, Fernando (1993), *Mies van der Rohe, Barcelona Pavilion*, Barcelone, Gustavo Gili.

Tegethoff, Wolf (1981), *Mies van der Rohe, die Villen und Landhausprojekte*, Essen, Richard Bacht.

Notes

¹ Le Pavillon de l'Esprit Nouveau, réalisé par Le Corbusier dans le cadre de l'Exposition des arts décoratifs de 1925 à Paris, démolit au printemps 1926 et reconstruit comme réplique délocalisée en 1977 à Bologne (Gresleri, 1979), a peut-être joué un rôle émulateur dans la concrétisation du projet de reconstruction du Pavillon de Barcelone, envisagé dès la fin des années 1950. La reconstruction récemment achevée de la *Bauakademie* (1831-36) de Schinkel à Berlin illustre aussi bien un cas de récupération d'édifice illustre de l'historiographie architecturale que de concrétisation par étapes d'un programme de reconstruction extensive de secteurs urbains détruits dans des circonstances traumatiques. On trouvera plusieurs dizaines de cas de reconstructions illustrant l'impératif de fidélité à l'original, en consultant à l'aide du mot-clé "reconstruction" la base de données accessible sur le site Internet <www.archINFORM.de>.

² J'ai été incité à approfondir ces

questions à partir du cas du Pavillon de Barcelone par mon collègue et ami Vincent Mangeat, professeur titulaire de l'Atelier de 1^{re} année au Département d'architecture de l'EPFL. Cet article anticipe l'édition d'une monographie à paraître prochainement dans la collection des supports de cours de l'Atelier de 1^{re} année. J'ai puisé de nombreux éléments de réflexion dans les séminaires d'analyse tenus sur ce cas avec un groupe d'enseignants de la Chaire de 1^{re} année. Je remercie particulièrement Anna Birgisdottir, architecte, pour la mise à disposition des dessins qui illustrent la présente publication.

³ La bibliographie concernant l'ontologie de l'œuvre d'art connaît une courbe exponentielle depuis le milieu des années 1960, surtout dans l'aire – anglo-américaine – de diffusion de la philosophie analytique du langage de dérivation wittgensteinienne. Pour une introduction, voir les rubriques «ontology of artworks», «theories of art», «authenticity of the artwork» dans le remarquable dictionnaire d'es-

thétique édité par David Cooper (1995) ; également l'anthologie rassemblée par Danielle Lories (1988) et le bilan qu'elle dresse par ailleurs dans son ouvrage de 1989.

⁴ On trouvera une bonne vue d'ensemble de la bibliographie concernant le Pavillon de Barcelone dans Tegethoff (1981, pp. 69-89) et Solá-Morales, Cirici, Ramos (1993, pp. 68-71). Une analyse spécifique de la fortune critique de l'œuvre fait l'objet de Bonta (1979).

⁵ Parmi les problèmes nouveaux que les auteurs de la reconstruction de 1986 ont eu à résoudre, on peut citer en particulier :

- la construction de la dalle de toiture du pavillon, traitée en ossature métallique habillée de plâtre et de carton bitumé par Mies, conçue en béton armé avec étanchéité de ferblanterie (après l'échec d'une première solution en fibres de verre) dans le nouveau projet,

- la construction des murs, que Mies avait réalisés suivant un système mixte d'ossature métallique

avec agrafage de dalles de pierre naturelle d'un côté et remplissage de maçonnerie enduite de l'autre, traitée de façon univoque comme ossature métallique revêtue de pierre naturelle sur ses deux faces dans la version permanente,

- la sélection de métaux résistants à la corrosion, non problématique dans la version provisoire où le chrome est abondamment mis en œuvre, résolue par le recours notamment à l'acier inoxydable pour les huisseries dans la version permanente,

- le système de drainage de l'eau de surface, ignoré dans la version provisoire, et résolu dans la nouvelle version par un système de dallage à joints ouverts détaché du soubassement par des cales,

- la sécurité de l'installation, fermée par des portes vitrées amovibles en 1929, surveillée électroniquement dans la nouvelle version,

- les équipements sanitaires et techniques, minimaux dans la version provisoire, plus développés (chauffage, télécommunications, électricité, illumination, etc.) dans la version permanente, requérant l'aménagement d'espaces utiles dans le socle.

Pour tous ces points, voir le compte rendu minutieux du projet in de Solá-Morales, Cirici, Ramos, (1993), pp. 28-38.

⁶ Je reprends en la simplifiant outrageusement la terminologie très technique forgée par Nelson Goodman. Ceux qui voudront en récupérer toute la complexité se référeront à Goodman (1990), Morizot (1996), Genette (1994) et aux titres déjà suggérés à la note 3.

⁷ A la rigueur, Mies, répondant d'ailleurs positivement aux sollicitations que lui adressait Oriol Bohigas dès 1959 (de Solá-Morales e. a., 1993, p. 26), aurait pu réaliser une seconde version de l'œuvre de 1929, mais cette seconde version autographe, postérieure à 1959 si

elle avait vu le jour, aurait dû être considérée plus comme une œuvre supplémentaire dans le catalogue de l'architecte, intéressante à comparer avec le pavillon réalisé trente ans auparavant, qu'un second original du Pavillon de 1929. Un tel remake de la main de Mies serait venu augmenter la petite famille des versions du type spatial inauguré par le Pavillon de Barcelone, qui ne compte que la Villa Tugendhat, une version résidentielle (Tegethof, 1981 ; Hammer-Tugendhat, Daniela, éd., 1998).

⁸ Fernando Ramos raconte que beaucoup de visiteurs venus voir le Pavillon reconstruit en 1986 ont eu la sensation de revoir en version *colorisée* une œuvre qu'il ne connaissaient jusqu'ici qu'en noir et blanc!

⁹ Ce schéma amalgame des emprunts terminologiques et conceptuels à Genette (1994) et quelques "idées reçues" de théorie de la restauration.

¹⁰ En prenant la direction du Bauhaus, en 1930, Mies van der Rohe a mis fin à une pratique qui s'était établie dans les ateliers (menuiserie, ferronnerie, céramique, textile, reliure, etc.), consistant à commercialiser une production artisanale. Cet apport d'argent était bienvenu pour les étudiants, mais contrevenait idéologiquement au projet qu'il s'était fixé pour l'institution, portant sur une collaboration plus étroite avec le monde de l'industrie. Ainsi, sous le règne de Mies, les étudiants qui voulaient continuer à se procurer quelques ressources, étaient incités à le faire en créant des prototypes et non des produits finis. Dans le cas du Pavillon de Barcelone, on observe que le mobilier spécifiquement conçu par Mies pour cet événement, notamment la chaise avec repose-pieds *Barcelona*, a été ultérieurement édité en série, après le transfert de l'architecte aux Etats-Unis,

en collaboration avec la firme Knoll Associates Inc.

¹¹ Ainsi, par exemple, il y a un vrai débat esthétique à mener pour savoir si les auteurs de la reconstruction de 1986 ont eu raison de supprimer, en voulant pérenniser le Pavillon de Barcelone, tous les dispositifs "grossièrement bricolés" qui conféraient à la réalisation de 1929 le statut typique d'une œuvre provisoire, orientée vers la maximisation des effets au moindre coût. En effet, il est possible que certains aspects de l'exécution de 1929 ne soient pas entièrement contingents et explicables par la seule incidence de la crise économique mais aient répondu à une intention précise de l'auteur, éventuellement "découverte" par lui en cours de chantier : ainsi, le fait que le revers des faces latérales et postérieures des murs d'enceinte ait été simplement traité en maçonnerie revêtue d'un enduit coloré alors que l'endroit consistait de dalles de marbre vert des Alpes et de travertin jaune (de Solá-Morales e. a., 1993, p. 14) s'accorde si bien avec la théâtralité qui se dégage de l'ensemble de l'édifice qu'on peut se demander s'il était judicieux, lors de la reconstruction, de généraliser le parement de pierre naturelle. On trouvera une très belle analyse du Pavillon de Barcelone comme espace scénique dans Quetglas (1988).

¹² De Solá-Morales, Ramos et Cirici ne prétendent pas avoir procédé à autre chose qu'une réinterprétation : «*We have no doubt that all those of us who played some part in this undertaking are conscious of the distance that exists between the original and its replica. Not because the quality of its execution is inferior, which is not the case, or because it was impossible to determine precisely how all of the details of the building had been resolved, but because every replica is, indisputably, a reinterpretation.*» (de Solá-Morales e. a., 1993, p. 39).