

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

AU-DELÀ DES MURS : L'INTÉGRATION DU MUSÉE DE L'ARA PACIS DANS LE
CENTRE HISTORIQUE DE ROME.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
ALEXANDRA GEORGESCU PAQUIN

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>NON FATELO !</i> UNE OPPOSITION MÉDIATIQUE AU MUSÉE DE L'ARA PACIS.....	17
1.1 La polémique.....	17
1.2 Musée de l'Ara Pacis : description.....	21
1.3 Ara Pacis : historique.....	23
1.4 La découverte des fragments et la reconstitution de l'Ara Pacis....	24
1.5 La création de la <i>Piazza Augusto Imperatore</i> et le nouvel emplacement de l'Ara Pacis.....	28
1.6 Les années d'après-guerre.....	29
1.7 Contexte d'attribution du contrat.....	29
1.8 Quelques réactions positives.....	31
1.9 Récupération politique de cet événement.....	32
CHAPITRE II LA RUINE ROMAINE, SES DIVERSES RÉCUPÉRATIONS.....	34
2.1 La romanité et les <i>sventramenti</i> de Mussolini.....	34
2.2 La méthode « comprimante ».....	37
2.3 Des siècles de transformations.....	38

2.4	La « Terza Roma ».....	40
2.5	Le paysage romain à travers le filtre des différents discours.....	41
CHAPITRE III		
SYSTÈME INTERNE : L'ARA PACIS EN TANT QUE MONUMENT.....		44
3.1	Monument intentionnel : Ara Pacis, « relief historique ».....	44
3.2	La valeur historique. Les récupérations idéologiques de l'Ara Pacis	49
3.2.1	1903-1938.....	50
3.2.2	L'Ara Pacis et Mussolini.....	53
3.3	Post-fascisme.....	58
CHAPITRE IV		
« MISE EN MUSÉE » DE L'ARA PACIS.....		62
4.1	Des références au passé grâce à l'association.....	63
4.2	Médiatisation du patrimoine.....	66
4.2.1	Mise en communication.....	66
4.2.2	Mise en exposition.....	67
4.3	Entre le présent et le passé : confrontation, complémentarité, ou transition ?.....	70
4.3.1	Problème du modernisme.....	70
4.3.2	La « contemporanéité anachronique ».....	71
4.3.3	« Ara Artis ».....	73
CHAPITRE V		
LE MUSÉE DE L'ARA PACIS DANS SON SYSTÈME EXTERNE.....		77
5.1	Le musée dans le paysage urbain historique.....	77
5.1.1	L'insertion du musée dans la piazza Augusto Imperatore, un lieu stratifié.....	79
5.1.2	Le <i>Mémorandum de Vienne</i> , un outil pertinent ?.....	81
5.1.3	Centre historique et périphérie.....	83

5.2	Une nouvelle image de Rome.....	85
5.2.1	L' « archistar », une stratégie ?.....	88
5.3	Un baume sur la carie.....	89
	CONCLUSION.....	93
	APPENDICE A	
	FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE.....	97
	BIBLIOGRAPHIE.....	110

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
1.1	Musée de l'Ara Pacis. Richard Meier & Partners, 1995-2006 (Tiré de Crespi (dir.), 2007, p. 21).	98
1.2	Arnold Roth Art, <i>Non fatelo</i> [ne le faites pas] Originellement publié dans le <i>New Yorker</i> , 2005.....	98
1.3	Zone « Trident », près du Tibre (Tiré de Google earth, 2006.)	99
1.4	Musée de l'Ara Pacis, extérieur. Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.....	100
1.5	Pavillon central du musée, Ara Pacis et bustes. Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.....	100
1.6	Guglielmo Gatti, plan de l'Ara Pacis, 1937-1938 (Tiré de Rossini, 2007, p. 26).....	101
1.7	Plan du <i>Solarium Augusti</i> dans le champ de Mars selon Edmund Buchner, 1976 (Tiré de Rossini, 2007, p.8).....	101
1.8	Agostino Musi (dit Veneziano), Frise végétale de l'Ara Pacis, c.1536, estampe. Paris, Bibliothèque nationale. (Tiré de Rossini, 2007, p. 15).	102
1.9	Panneau de la <i>Tellus</i> , Ara Pacis Augustae. Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.....	102
1.10	Les deux frises originales de l'Ara Pacis sur murs extérieurs du jardin de la Villa dei Medici, Rome. Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.....	103
1.11	Frise originale de l'Ara Pacis. Détail d'un mur extérieur de la Villa Medici, Rome. Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007	103

1.12	Pavillon de Vittorio Ballio-Morupurgo, 1938. ©Surintendance de la Commune de Rome.....	104
1.13	Ouvriers travaillant sur le Res Gestae, restaurations, A.S.C. Archives historiques capitelines, Fonds photographique #0241.....	104
3.1	Oriolo Frezzotti (1888-1965), projet d'aménagement de l'Ara Pacis sur le Capitole (Tiré de Cecchelli, 1925, p. 71).....	105
3.2	Mussolini donne le coup d'envoi des démolitions pour la création de la piazza Augusto Imperatore. Archives de l'institut Luce (tiré de Crespi (dir.), p. 105).....	105
3.3	Coupole du Mausolée d'Auguste, vers 1912, A.S.C. Archives historiques capitelines, Fonds photographique #1900.....	106
3.4	La Piazza Augusto Imperatore en démolition (Tiré de Rossini, 2007, p. 115).....	106
4.1	Res Gestae sur le mur de la via Ripetta Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.....	107
4.2	Projet pour l'Ara Pacis, Leon Krier (Tiré de Younés, 2002, p. 49.).....	107
5.1	Plan Nolli, 1748. (Tiré de l'Université d'Oregon). En ligne. < http://nolli.uoregon.edu/preface.html >.....	108
5.2	Église du Jubilé (<i>Chiesa del Dio Padre Misericordioso</i>) à Tor Tre Teste. Richard Meier & Partners, 1996-2003 Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.....	109
5.3	<i>Urbs et Civitas</i> , Francesco Cellini, 2006. Commune de Rome	109

RÉSUMÉ

La construction à Rome du musée de l'Ara Pacis, conçu par l'architecte américain Richard Meier, suscite depuis plus de dix ans de vives polémiques. Celles-ci dénotent un malaise évident face à l'intégration d'une architecture contemporaine, qualifiée de « générique » par certains, dans le centre historique de la Ville éternelle. L'argument principal des détracteurs du projet repose sur la thèse selon laquelle la complexité des strates historiques et la diversité étonnante des monuments érigés jadis qui composent cette ville-palimpseste se trouveraient soumises à de trop importants changements nuisant à l'intégrité du patrimoine bâti. En effet, dans le cas étudié ici, ils affirment que le musée de l'Ara Pacis constitue encore un autre cas de structure inapte à rendre justice à l'image historique et patrimoniale de Rome. Il en résulte la question qui est au cœur de la problématique abordée dans ce mémoire : le contact d'une architecture contemporaine, qualifiée de « générique » par ceux qui dénoncent le culte des « archi-stars », avec un monument de la Rome antique, peut-il enrichir l'esprit de ce lieu complexe ?

Par une analyse du pôle de la réception du monument, ce mémoire vise donc à comprendre les impacts, à différentes échelles, de cette construction par rapport à son contexte urbain. En appliquant une approche inspirée du modèle systémique formulé par l'urbaniste Paolo Colarossi et en recourant notamment au concept de « contemporanéité anachronique » développé par l'historien d'art Daniel Arasse ainsi que celui de monument tel que défini par Jean Davallon, entre autres, nous proposons une piste de résolution de l'opposition entre conservation et innovation. Le discours affectif sera donc dépassé par une analyse plus globale. L'approche systémique utilisée transforme ainsi un cas statique et isolé en événement. Bien encadrées, nous soutenons que les nouvelles architectures peuvent actualiser un bien patrimonial tout en faisant surgir de nouvelles valeurs à transmettre dans le futur. Le débat provoqué par la construction du musée de l'Ara Pacis peut aider à approfondir les réflexions menant à un meilleur encadrement pour des projets futurs.

Mots clés : architecture contemporaine, paysage urbain historique, patrimoine, mise en valeur, Rome, Ara Pacis, Musée de Richard Meier, approche systémique

INTRODUCTION

Rome, la Ville éternelle, a été façonnée par les diverses civilisations qui y ont laissé leurs traces et leurs styles. En 1980, le centre historique de Rome a été inscrit sur la *Liste des biens du patrimoine mondial de l'UNESCO*, en grande partie en raison de la grande concentration de monuments de l'Antiquité sur son territoire (Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO, 2008a). Ces monuments sont majoritairement situés à l'intérieur des anciens murs d'Aurélien¹. Depuis les années 1930, aucune nouvelle construction n'avait été implantée sur ce territoire. En 1995, l'apparition d'un nouveau projet, qui s'est concrétisé en 2006, est venu bouleverser l'immobilisme qui y régnait. L'insertion d'une création architecturale contemporaine dans le centre historique de Rome a provoqué des débats toujours actuels et suscité une polémique qui a surtout opposé les tenants de l'architecture traditionnelle à ceux plus progressistes, défendant une image moderne de Rome. Après plus de dix ans de travaux parsemés d'interruptions et d'obstacles à la réalisation du projet, le complexe muséal conçu par Richard Meier dans le but d'accueillir l'*Ara Pacis Augustae*, l'autel de paix conçu à l'époque de l'empereur Octave Auguste², a finalement été officiellement inauguré en 2006. À l'époque de sa réalisation, les partisans de cette intervention constituaient un groupe restreint composé surtout de membres de l'administration municipale et de la Surintendance aux biens culturels de Rome. L'instigateur principal du projet, l'ancien maire Francesco Rutelli, souhaitait adapter Rome à la réalité de la mondialisation et la rendre compétitive

¹ « L'empereur Aurélien (212-275) ordonna en 271 la construction d'une enceinte autour de Rome pour protéger la ville de possibles attaques des barbares, qui avaient déjà fait plusieurs incursions dans le nord de l'Italie » (Encyclopaedia, 2008).

² « Empereur romain de 27 av. J.-C. à 14 apr. J.-C. En latin *Caius Julius Caesar Octavianus Augustus*. D'abord connu sous le nom d'Octave ou Octavien, fondateur de l'Empire romain. Il mit fin par son règne à la longue série des guerres civiles de la République. Continuant l'œuvre de conquête entreprise par César, il fut surtout un pacificateur, unifiant le monde méditerranéen dans la "pax romana" et donnant son nom au siècle d'Auguste » («Auguste (Octave)», 2008).

avec les autres capitales européennes, notamment par l'actualisation des monuments qui la caractérisent. Les nombreux opposants au projet, qu'ils soient des citoyens, des politiciens, des professionnels ou des organismes de protection du patrimoine, témoignent d'une peur de la perte d'une identité particulière au profit d'une identité plus générique dans un monde unifié.

L'entrelacement d'une architecture nouvelle avec un contexte historique n'est cependant pas un phénomène nouveau, comme le démontre James Strike (1994). Dès les premiers siècles après Jésus-Christ, la pratique du pillage et de la réutilisation de matériaux provenant d'anciens monuments pour de nouvelles constructions se répandit. Par exemple les envahisseurs Anglo-Saxons et les Normands utilisèrent les sites romains afin d'y puiser leurs matériaux de construction. Strike (*ibid.*) se réfère aussi aux ajouts faits pendant le Moyen-Âge au style contemporain du gothique tardif sur la structure normande de la cathédrale de Winchester, ville du sud de l'Angleterre. À Rome même, cette technique a aussi été utilisée par la suite ; les pierres du Colisée, par exemple, servirent à la construction de la basilique Saint-Pierre (1506-1614). En fait, la ville de Rome s'est construite comme un palimpseste, car au cours des différentes époques, de nouveaux édifices devaient s'ajouter à ceux déjà en place, inscrivant ainsi une nouvelle strate historique à la trame urbaine de la Ville éternelle. L'empereur César Auguste utilisa, dans le cadre de son programme politique, l'urbanisme comme arme propagandiste, en embellissant la ville. L'auteur latin Suétone (1975, XXVIII, p.111) mentionne à cet égard qu' Auguste « l'embellit à tel point qu'il put se vanter à bon droit "de la laisser en marbre, après l'avoir reçue en briques" ». Il y eut néanmoins, dès l'Antiquité, une volonté de rendre ces nouvelles interventions cohérentes avec le contexte existant.

In ancient Rome, there were specific regulations to guarantee that new buildings were designed in harmony within the existing built context. Good building practice and maintenance were some of the leading themes in *De Architectura*, the influential manual by Vitruvius in the first century B.C. He emphasized the importance of knowing all aspects of the site when designing that buildings should conform with the nature and climate of each place (Jokilehto, 1999, p. 2).

Cette importance de l'harmonie et de la cohérence d'une architecture nouvelle dans son contexte n'a cependant ressurgi seulement qu'à partir du XX^e siècle (Choay, 1992). Choay note que c'est en Italie, au XX^e siècle, que s'est développée une approche du patrimoine dans son intégration avec son environnement urbain plutôt que de se limiter au seul bâtiment. Gustavo Giovannoni a été un pionnier des temps modernes en proposant une approche de la restauration qui tient compte notamment des fonctions sociales afin d'éviter la muséification des centres urbains. Jukka Jokilehto (1999) résume sa pensée dans son livre *A History of Architectural Conservation*. S'alignant sur les principes de Camillo Boito, Giovannoni les dépasse pour inclure l'aspect architectural, le contexte historique, l'environnement et l'utilisation de l'édifice. Il admettait même l'utilisation de formes architecturales modernes dans les édifices historiques et allait jusqu'à accepter l'utilisation de technologie moderne pour une meilleure conservation, mais seulement en dernier recours. Les formes modernes devaient, selon lui, être datées et considérées « rather as an integration of the mass than an ornament » (Jokilehto, 1999, p. 222). Ces principes furent présentés en 1931 au Congrès international à Athènes, conférence qui allait mener à l'élaboration de la *Charte d'Athènes*. C'est à ce moment que la communauté internationale fut pour la première fois confrontée aux enjeux menaçant le patrimoine et que la nature et l'intégrité de ce dernier devaient être davantage considérées dans un contexte environnemental allant au-delà du seul bâtiment.

Cette conscientisation est depuis lors manifestée à la lecture des différents documents normatifs de l'UNESCO et de l'ICOMOS (Conseil International des Monuments et des Sites). Ainsi, la *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* (Charte de Venise, 1964), adoptée par l'ICOMOS, fut écrite dans le contexte d'un bilan de la reconstruction de la vieille Europe, vingt ans après la Seconde Guerre mondiale (Mohen, 1999). Elle énonçait les principes essentiels de la restauration et de la conservation et tentait ainsi une nouvelle approche pour la sauvegarde du patrimoine. Celle-ci se révéla toutefois

ambiguë, en traitant du monument comme bien isolé tout en le définissant aussi comme un site :

La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un événement historique. Elle s'étend non seulement aux grandes créations mais aussi aux oeuvres modestes qui ont acquis avec le temps une signification culturelle (ICOMOS, 1964, art. 1).

Douze ans plus tard, la Recommandation de l'UNESCO *concernant la sauvegarde des ensembles historiques ou traditionnels et leur rôle dans la vie contemporain* (Varsovi-Nairobi, 1976), considérait les ensembles, que ce soit des sites, des quartiers ou des villes, comme un tout à protéger. On y privilégiait un traitement non muséal des tissus urbains anciens. Le cinquième principe énonce toutefois le danger que représentent les développements de l'urbanisation moderne pour ces ensembles historiques ou traditionnels :

Dans les conditions de l'urbanisation moderne qui entraîne un accroissement considérable de l'échelle et de la densité des constructions, le risque de destruction directe des ensembles historiques ou traditionnels se double du risque, bien réel, d'une défiguration indirecte du voisinage ou dans la perspective de quartiers nouveaux. Les architectes et les urbanistes devraient veiller au respect des vues sur ou depuis les monuments et les ensembles, et à ce que les ensembles historiques ou traditionnels soient intégrés harmonieusement dans la vie contemporaine.

La *Charte internationale des jardins historiques* de l'ICOMOS-IFLA (Charte de Florence, 1982) devait élargir et compléter la Charte de Venise en introduisant les jardins historiques en tant que biens à conserver et à traiter comme des « monuments vivants ». La *Charte internationale pour la sauvegarde des villes historiques* de l'ICOMOS (Charte de Washington, 1987), devait intégrer à son tour l'environnement naturel ou bâti des villes, des centres et des quartiers historiques « qui, outre leur qualité de document historique, expriment les valeurs propres aux civilisations urbaines traditionnelles ». Le *Document de Nara sur l'authenticité*

(ICOMOS, 1994) constitue pour sa part un prolongement de la Charte de Venise et prend acte de la diversité culturelle. Il admet le concept de patrimoine relatif à chaque culture, ce qui influence par le fait même son traitement et son approche. Enfin, le « Sommet des villes », c'est-à-dire la *Conférence HABITAT II* qui eut lieu en Turquie en 1996 et *l'Agenda 21* (HABITAT, 1997) ont inspiré et conduit, avec les documents mentionnés précédemment, à la production du *Mémoire de Vienne* (UNESCO, 2005b).

En effet, dans le but explicite de donner suite à ces diverses approches du patrimoine pour son élargissement typologique et géographique, une conférence devait se tenir à Vienne, en Autriche, du 12 au 14 mai 2005 portant sur le *Patrimoine mondial et [l']architecture contemporaine – Gestion du paysage urbain historique*. Trente ans après la Recommandation de Nairobi, l'UNESCO avait ainsi voulu faire le point sur les nouveaux besoins et les nouveaux dangers entraînés par les nécessités du développement urbain et de la modernité dans des environnements urbains historiques. Cette conférence allait donner lieu au *Mémoire de Vienne*, qui fut à la base de la *Déclaration sur la conservation des paysages urbains historiques* (PUH), adoptée la même année par la 15^e Assemblée générale des États parties à la Convention du patrimoine mondial (UNESCO, 2005a). La conservation du patrimoine bâti ne se limite donc plus simplement à l'édifice même, mais s'étend au territoire où il est situé. On veut ainsi dépasser ouvertement une vision passéiste, tout en restant respectueux de l'héritage culturel et urbain et en misant sur l'intégration plutôt que sur la confrontation.

Dans son ouvrage intitulé *Entre modernité et historicisme*, Jean-Michel Leniaud (Delorme *et al.*, 2007, p. 17-24) s'interroge sur la place du patrimoine en définissant la ville comme point de tension entre ces deux visions. La volonté de garder à tout prix les traces du passé et d'en privilégier le néo-classicisme comme seule solution constitue une attitude qui vient se heurter aux besoins et aux nécessités d'une ville en mouvance, à la modernisation et aux transformations urbaines comprenant l'inclusion de nouvelles constructions. Par contre, quand ces

constructions se trouvent à interférer avec des monuments ou des sites protégés, elles doivent être contrôlées afin d'assurer une intégration harmonieuse avec l'environnement existant. Ces préoccupations, bien qu'elles ne soient pas récentes, ne sont toutefois prises en charge que depuis peu par des organismes comme l'UNESCO, suite à des interventions qui ont créé de véritables remous sur les plans social et politique.

Un des premiers exemples d'architecture de style moderne dans un but de conservation remonte à 1952 avec la restauration de la *Alte Pinakothek* de Munich (1826-36), par l'architecte Hans Döllgast (Strike, 1994, p. 13). Dans les années 1970, une polémique semblable à notre cas d'étude avait été déclenchée à Paris suite au projet de Renzo Piano et de Richard Rogers pour le centre Pompidou, à Beaubourg. Ce projet novateur, en plein cœur du Paris historique, avait reçu de nombreuses critiques de la presse, qui le qualifiait de « tas de tubes ». Cette architecture, jadis choquante, fait maintenant partie du paysage et constitue une destination incontournable de la Ville-Lumière. Par ailleurs, Barcelone est l'exemple d'une ville qui a réussi à amalgamer avec succès l'architecture contemporaine et les espaces historiques, notamment là où l'on retrouve les réalisations architecturales de Antoni Gaudí, mais aussi dans un effort de revitalisation de quartiers insalubres et de réanimation d'endroits dégradés. À Florence, le projet de l'architecte japonais Arata Isozaki qui visait la construction de la nouvelle entrée ultramoderne du Palais des Offices, retenu en 1998 suite à un concours international, faisait preuve d'audace et n'avait surtout pas obtenu l'unanimité de l'opinion publique. En 2007, après de nombreuses interruptions, le projet était finalement relancé, malgré l'opposition de la ville de Florence et de ses résidents.

Problématique de l'architecture contemporaine dans un paysage urbain historique

La problématique de l'insertion d'architecture contemporaine dans un paysage urbain historique est donc relativement nouvelle, car elle a suivi l'évolution et

l'enrichissement de la notion de patrimoine. Malgré l'élargissement de cet enjeu au niveau international, les instances nationales influencent encore grandement la pratique de la conservation, ce qui ne concorde pas nécessairement avec les articles et principes des chartes et des déclarations internationales.

Peu d'ouvrages ou d'articles dans la littérature spécialisée s'intéresse à l'aspect plus philosophique de la conservation (Strike, 1994) ou aux débats suscités par les « nouvelles architectures ». Ce sont, pour le moment, surtout des tables rondes, des conférences, des colloques ou encore les textes normatifs cités plus haut qui font état de cette réalité. Françoise Choay, dans l'avant-propos de la traduction du livre *Le culte moderne des monuments*, d'Aloïs Riegl (1989, p. 10), pose la question : « La conservation ne stérilise-t-elle pas la création et l'innovation ? Mais la non-conservation ne revient-elle pas à nous priver de racines et de mémoires indispensables à l'innovation ? » En fait, la réaction presque épidermique des médias, tout comme celle des professionnels tels les architectes, urbanistes et historiens de l'art réfractaires au projet de Richard Meier — comme nous le montrerons dans ce mémoire —, soulève la question fondamentale de ce genre de débat : l'architecture contemporaine, en tant que moyen utile, voire parfois nécessaire, de conservation d'un monument historique, est-elle menaçante pour l'intégrité du lieu ?

La polémique suscitée par le musée de l'Ara Pacis, à Rome, révèle plusieurs enjeux autour de la construction du nouveau musée, qui sont d'ordre soit politique, culturel, historique, urbanistique ou identitaire. Chacun de ces aspects tourne autour de la problématique du patrimoine et de l'architecture contemporaine, de la dialectique entre l'ancien et le moderne, et soulève plusieurs questions : l'architecture contemporaine peut-elle servir d'outil pour actualiser des ruines romaines et ce, sans en éluder les valeurs intrinsèques ? quelles conséquences entraîne cette intervention ? de façon plus large, comment le nouveau musée de l'Ara Pacis met-il au défi la vision conservatrice du centre historique de Rome ?

Notre analyse suit de près l'actualité et s'est par conséquent adaptée aux diverses informations qui sont apparues au fil de notre l'étude. Les polémiques ne sont pas terminées, car il y a encore des projets planifiés afin de développer le musée et son site, comme l'aménagement d'un passage souterrain et de plusieurs stationnements multi-étages (ce contre quoi se bat l'association pour la protection des biens culturels et naturels *Italia Nostra*), ainsi qu'une nouvelle requalification de la *piazza* Augusto Imperatore. Finalement, Rome a changé d'administration au mois de mai 2008 dans un tournant vers la droite conservatrice avec l'élection du maire Gianni Alemanno, qui avait été défait lors des élections de 2006 contre Walter Veltroni. Quand il a déclaré publiquement qu'il allait rouvrir le débat sur le musée de Meier, en voulant le déménager en périphérie après son élection, le musée s'est retrouvé au cœur d'un discours politique visant des intérêts plus larges qui vont bien au-delà de ses propres significations de bien culturel, ancien autel de paix. En effet, il représente à la fois une civilisation entière, laquelle est considérée comme étant à la base de la nôtre, et une classe de monuments qui ont été repris et manipulés à des fins idéologiques.

Or, Rome constitue depuis longtemps un endroit mythique, « celui de l'invention du patrimoine » (Hartog, 1998, p. 7), et ses ruines ont suscité autant d'admiration scientifique qu'artistique, de Pétrarque à Hubert Robert, jusqu'à des regards contemporains avec l'exposition *GIGANTI. Arte Contemporanea nei Fori Imperiali* [*Géants. Art contemporain dans les Forums Impériaux*], présentée en 2001 avec, notamment, une œuvre de Marina Abramovic (Pratesi, Sette et Rizzo, 2001). Le passé de Rome, qui a laissé des traces évidentes dans la ville, offre une plateforme intéressante pour le revisiter et y offrir d'autres interprétations. De nouvelles architectures, comme celles de Meier, peuvent servir de pont entre ce passé et aujourd'hui, l'actualisant en lui rendant un sens pertinent et compréhensible pour notre époque.

Notre étude a pour objectif d'aller au-delà du discours public et de révéler les divers enjeux entourant la mise en valeur de l'Ara Pacis et les conséquences de

l'implantation du nouveau musée de Richard Meier dans la ville de Rome. Nous tentons de démontrer dans ce mémoire la complexité d'une telle opération par une mise en contexte historique du monument comme tel et du lieu présent, ainsi que des différentes appropriations des ruines romaines à travers les époques.

Ainsi, nous tenterons de démontrer que les nombreuses mutations que le monument et son environnement ont subies sont la somme de ses significations et transforment, à chaque époque, le regard qui y est posé. Suite à cette mise en lumière, nous pourrons alors dégager certaines pistes à suivre en regard d'autres événements similaires tout en respectant leurs particularités. Parce que l'événement entourant la création du nouveau musée de l'Ara Pacis a surtout été considéré comme une intervention qui devait être soit acceptée, soit rejetée, nous y porterons un regard qui se veut holistique et nous tenterons d'en révéler les conditions d'émergence et d'établir ainsi les liens qui ont pu se tisser entre les différents facteurs qui ont joué jusqu'à maintenant dans le traitement de ce bien patrimonial.

Sous l'angle abordé par notre analyse, cette insertion ne sera pas considérée toutefois comme une intrusion ou une rupture qui ouvrirait la porte, telle une boîte de Pandore, à d'autres interventions qui, elles aussi, tendraient à dénaturer Rome. Nous verrons plutôt, à travers les transformations majeures du passé et les diverses fonctions attribuées au monument pendant l'Antiquité, ou plus précisément à l'interprétation de ces fonctions à travers les époques, la capacité de résilience de cette ville. Rome sera donc considérée comme un facteur clé dans l'analyse en tant qu'elle constitue une ville dynamique grâce à son image qui est, finalement, aussi puissante que son tissu urbain.

Le patrimoine culturel bâti dans un contexte urbain

Notre approche se veut en l'occurrence holistique pour d'autres raisons. Ainsi, afin d'empêcher une stigmatisation du passé et dans l'intention de rendre le patrimoine pertinent à chaque époque, il sera important et pertinent de considérer le

monument autant *per se* que dans son contexte de réception, son environnement et ses interrelations avec son milieu. Il s'agit d'un point de vue large qui touche à plusieurs domaines, allant de l'urbanisme à l'histoire de l'architecture, en touchant un peu la sociologie. Cette approche s'inscrit en l'occurrence dans un contexte évolutif et expansif de la notion de patrimoine. Les théories du patrimoine nous aideront certes à cerner les enjeux qui sont reliés face à ce statut particulier d'un objet (Audrerie, 1997 ; Babelon et Chastel, 1980,1994 ; Choay, 1992 ; Hartog, 1998 ; Mohen, 1999 ; Poulot, 1998).

La notion de patrimoine a été utilisée depuis des décennies maintenant dans plusieurs disciplines, notamment en histoire de l'art et de l'architecture, en économie, en politique, en philosophie, en droit, pour ne nommer que celles-là, et chacune a sa définition propre. Dans notre cas d'étude, c'est la notion de patrimoine culturel qui nous intéresse. Le patrimoine culturel est un concept en mouvance dont les diverses typologies et concepts évoluent avec le temps, comme le notent Jean-Pierre Babelon et André Chastel : « La notion de patrimoine a toujours plusieurs dimensions. Elle comporte des variables, des vides et des fièvres qui peuvent étonner l'historien » (1980, p. 25). À côté du patrimoine monumental, qui se concentre sur les monuments, la notion de patrimoine culturel comprend maintenant aussi, entre autres catégories, ceux décrits comme immatériel, ethnologique, industriel, archéologique, moderne, vernaculaire, vivant, dont il convient de tenir compte désormais.... Anciennement, dans son acception première, celle la plus ancienne, le patrimoine culturel était synonyme de « monument historique ». Selon André Lavallé (cité dans Drouin, 2005, p. 4), le mot « patrimoine » ne se serait imposé en France que dans les années soixante-dix. Jean-Pierre Mohen (1999) définit le mot *patrimonium*, apparu au XII^e siècle, comme étant l'héritage du père puis, à partir du Moyen-Âge mais surtout au XIX^e siècle, les biens reçus d'ascendants soit de la famille biologique ou de la famille nationale. Si on y ajoute le mot *culture*, défini comme l'« ensemble des manifestations intellectuelles du phénomène humain » (Mohen, 1999, p. 14), la définition de patrimoine culturel

devient très vaste et inclusive, ce qui lui attire les critiques du « tout patrimoine » (Audrerie, 1997, p. 6). Cependant, certains aspects reviennent d'une définition à l'autre : un héritage à protéger et à transmettre, accepté et partagé collectivement.

Un bien culturel, selon Babelon et Chastel (1994) représente un objet de collection, un témoin ethnologique, tandis qu'un bien patrimonial a une valeur scientifique. La loi italienne, cependant, se réfère aux *beni culturali*, les biens culturels. Comme notre étude de cas se base sur un monument de l'Antiquité, son statut de patrimoine n'est pas vraiment matière à discussion ou à contestation puisqu'il incarne à lui seul le concept de patrimoine monumental.

Pour comprendre les oppositions entre histoire et mémoire, monument et document, tradition et création, Françoise Choay (dans Riegl, 1989) propose de reconnaître la différence entre monument et monument historique. Françoise Choay (1992) situe l'apparition du concept de monument historique à Rome vers l'an 1420, lors du rétablissement de la papauté à Rome. Le pape Martin V, dans une volonté de préservation, avait distingué les monuments des antiquités, qu'il voulait protégées. Le mot « monument » a été répandu par Bernard de Montfaucon au 18^e siècle, dans les *Monuments de la monarchie française* (1724-1733), tandis que le mot « monument historique » a été employé par Aubin-Louis Millin en 1790 quand il a présenté à l'Assemblée nationale constituante le premier volume de ses *Antiquités nationales ou Recueil de monuments* » (Choay, 1992, p. 77 ; Hartog, 1998, p. 5).

Les travaux d'Aloïs Riegl, jadis président de la commission des Monuments historiques à Vienne, ont enrichi la notion de monument en définissant le monument historique et en faisant ressortir un système de valeurs prédominantes de l'héritage culturel. François Choay résume les différences entre le concept de monument et celui de monument historique :

Le monument est une création délibérée dont la destination a été assumée *a priori* et d'emblée, tandis que le monument historique n'est pas initialement voulu et créé comme tel ; il est constitué *a posteriori* par les regards convergents de l'historien et de l'amateur, qui le sélectionnent dans la masse

des édifices existants, dont les monuments ne représentent qu'une petite partie (Choay, 1992, p. 21-22).

Le mot monument vient du mot latin *monumentum*, lui-même dérivé de *monere* (avertir, rappeler), ce qui interpelle la mémoire (Choay, 1992, p. 14). Cette notion englobe autant les enjeux politiques que moraux et impose le pouvoir du gouverneur sur le spectateur (Jokilehto, 1999, p. 4).

Le monument patrimonial conservé devient ainsi un véhicule de représentation d'un passé. Le « patrimoine urbain », témoignant d'une vision plus large du patrimoine monumental bâti, inclut la ville comme toile intégrante de réception et d'inclusion de ce patrimoine, qu'il soit monument, site ou centre historique. Il y a donc une intégration de « l'environnement bâti, le tissu urbain, le quartier et le milieu de vie » (Gosselin cité dans Drouin, 2003, p. 7). Dans notre cas d'étude, le paysage urbain historique se réfère à la définition qu'en donne le *Mémoire de Vienne* :

Le paysage urbain historique, fort de la « Recommandation de l'UNESCO concernant la sauvegarde des ensembles historiques ou traditionnels et leur rôle dans la vie contemporaine » de 1976, fait référence à des ensembles de n'importe quel groupe de bâtiments, structures et espaces libres, dans leur cadre naturel et écologique, y compris les sites archéologiques et paléontologiques, constituant des établissements humains dans un milieu urbain sur une période de temps pertinente, dont la cohésion et la valeur sont reconnues du point de vue archéologique, architectural, préhistorique, historique, scientifique, esthétique, socioculturel ou écologique. Ce paysage a modelé la société moderne et a une grande valeur pour notre compréhension de notre mode de vie contemporain (point 7).

Cette définition, ambiguë et très vaste, doit être circonscrite, précisée. Gérard Beaudet (2006), urbaniste, relevait lors de la table-ronde organisée par la Chaire de recherche en patrimoine bâti : «Le patrimoine et la conservation des paysages urbains historiques», la confusion provoquée par le terme paysage.

En se référant à la définition donnée par le *Mémoire de Vienne*, l'« architecture contemporaine » signifie :

toutes les interventions importantes planifiées et conçues dans le cadre historique bâti, qui comprend les espaces libres, les nouvelles constructions, les ajouts ou les extensions de bâtiments et sites historiques, et les conversions (point 9).

Le musée de Meier est une nouvelle construction qui en remplace une autre, désuète. C'est une « intervention importante planifiée et conçue dans le cadre historique bâti » (*ibid.*). La planification centrale de cette intervention répond à un besoin de conservation adéquate et de mise en valeur d'un monument antique. La conservation se réfère à la bonne maintenance du bien protégé, dans un état stable en empêchant sa dégradation. Par ailleurs, la mise en valeur est un concept plus complexe qui renvoie à plusieurs concepts comme le relève Françoise Choay (1992, p. 157) : « Cette locution clé, qu'on voudrait rassurante, est en réalité inquiétante par son ambiguïté. Elle renvoie aux valeurs du patrimoine, qu'il s'agit de faire reconnaître. Elle contient aussi la notion de plus-value. » En effet, surtout parce qu'elle a aussi été pensée pour attirer les touristes, la mise en valeur comporte une forte notion de rentabilité et son aspect économique y est aussi prédominant. Jean Davallon (2006), en exposant la part symbolique du patrimoine, analyse ce concept dans la perspective du processus de médiatisation, ce qui dynamise aussi l'approche aux biens culturels et confère à ces derniers une fonction actualisante.

La systémique, un outil de compréhension global

Afin que notre étude couvre plusieurs aspects, soit historiques, sociologiques, et urbanistiques, entre autres, la systémique nous est apparue comme une méthode appropriée. Issue de la cybernétique, la systémique découle de la théorie des systèmes. En étant transposée en sciences humaines, elle se manifeste en sociologie par l'holisme et, en linguistique, par le structuralisme. Dans un article de l'urbaniste Paolo Colarossi, tiré du livre *La stratification de la ville et du territoire* (1993, p. 79-101), utilise des concepts généraux puisés à la systémique afin d'analyser des interventions de mise en valeur d'un monument. Il considère son

objet d'étude comme étant au centre d'un double système (interne et externe) de relations avec le contour. Le système interne sert à comprendre les particularités du bien et l'histoire de son développement. Le système formé par les relations externes recouvre les interactions que ce bien entretient avec les autres composantes de l'environnement urbain dans lequel il est inclus. C'est donc en utilisant une telle approche du système de relations que nous allons aborder notre étude de cas.

Afin de compiler les données nécessaires à notre étude de cas, la consultation de différents sites Web (Comune di Roma, 2006 ; Europaconcorsi, 2008 ; Ordre des Architectes de Rome, 2008 ; Patrimoniosos, 2008) a été primordiale, notamment pour avoir accès à une revue de presse rassemblant les articles-clé de plusieurs débats entourant des thèmes architecturaux à Rome. Comme nous analysons un événement d'actualité, les informations ont évolué au cours de l'étude. Un stage de trois mois *in situ*, sous la supervision de Giorgio Ciucci, directeur de l'Accademia San Luca, nous a permis la recherche de documents aux Archives capitoline, entre autres, ainsi que diverses entrevues avec des représentants de la Surintendance aux biens culturels de Rome ainsi que de l'Office de la ville historique de Rome. Il est à noter que comme la plupart des textes consultés étaient en italien, la traduction dans le texte est celle de l'auteure pour en faciliter la lecture.

Comme nous allons analyser l'intégration du musée de Meier dans le paysage historique urbain ainsi que son insertion dans les diverses strates historiques, nous considérons le côté de la réception de ce musée, plutôt que sa production. C'est pourquoi le point de vue de Richard Meier n'a pas été considéré, lui qui, de toute façon, s'est toujours détaché de ces polémiques dans les entrevues accordées aux médias.

Cette analyse se base donc tout d'abord sur les réactions médiatiques qui ont contribué à enflammer la polémique. Le chapitre premier se consacre à une revue de presse afin d'effectuer un survol des réactions les plus significatives au projet de Meier et qui ont eu une influence sur le développement du projet. Nous y intégrons

une description et un bref historique du monument en soi, l'Ara Pacis, ainsi que du musée de Meier.

Pour aller au-delà des réactions parfois fortes, émotives et impulsives, nous procédons ensuite à une mise en contexte des diverses récupérations du sens des ruines romaines à travers les époques. Nous pourrions ainsi comprendre l'implication de l'autel augustéen comme symbole de son époque et ses diverses manipulations subséquentes.

Les trois chapitres suivants adaptent le double système proposé par Colarossi. Nous traitons d'abord le système interne en intégrant l'Ara Pacis dans le concept de monument intentionnel, ce qui nous mène à ses diverses récupérations idéologiques, en particulier sous Mussolini. Le quatrième chapitre sert de pont entre le système interne et le système externe, décrit dans le cinquième et dernier chapitre. En effet, cette zone-tampon créée par le contact du musée avec le monument qu'il protège nous mène à la « mise en musée » de l'Ara Pacis. Nous développerons les aspects positifs et négatifs de l'interaction du moderne avec l'antique, ainsi que les techniques utilisées par Meier pour faciliter l'intégration de son musée par rapport au parcours de l'autel, son historique et ses significations.

Le dernier chapitre traite le système externe selon le modèle proposé par Colarossi. Le musée est donc analysé en relation avec son contour et le tissu urbain. Allant du plus près au plus éloigné, l'analyse débute par l'insertion du musée dans la *piazza* où il est situé, pour ensuite s'interroger sur la pertinence du *Mémorandum de Vienne* comme guide dans cette circonstance. En élargissant un peu le contour du musée, une certaine tension surgit entre le concept de centre historique et celui de périphérie dans de telles interventions. Finalement, cette architecture-phare transforme l'image traditionnelle de Rome et la projette dans l'avenir en la proposant comme symbole de dynamisme et de développement. Cependant, nous devons nous interroger en conclusion sur la pertinence de cette stratégie qui pourrait mettre trop d'accent sur la notion économique et mercantile du patrimoine, éludant un peu

la mission culturelle et scientifique de la conservation et de la mise en valeur dans un environnement urbain comme celui de Rome.

CHAPITRE I

*NON FATELO*¹! UNE OPPOSITION MÉDIATIQUE AU MUSÉE DE L'ARA PACIS

1.1 La polémique

Le 21 avril 2006, plus de dix ans après la naissance du projet, l'architecte américain Richard Meier inaugure enfin sa nouvelle œuvre architecturale, au cœur de Rome (fig. 1.1). Il s'agit d'un musée conçu pour abriter un monument de la Rome impériale, l'*Ara Pacis Augustae*². Depuis la construction de la gare Termini dans les années trente, aucun autre édifice moderne n'avait été construit à l'intérieur des murs auréliens. L'intégration d'une architecture contemporaine dans la ville historique de Rome a provoqué une prise de conscience collective qui s'est manifestée par une polémique dans la sphère publique et médiatique (Clementi, 2006 ; Europaconcorsi, 2008 ; Ordre des Architectes de Rome, 2008; Patrimoniosos, 2008) même avant l'approbation finale du projet, en 1998.

Le débat s'est diffusé majoritairement à travers les journaux locaux et nationaux (fig. 1.2). Cependant, d'autres véhicules, comme les nouvelles télévisuelles, les *blogs* sur Internet et le documentaire *Ara sine pace*³, réalisé par Stephen Natanson, ont aussi fait état de cette polémique. Dans la sphère

¹ Ne le faites pas.

² Autel de la paix augustéenne (Ara=autel, Pacis=paix).

³ Dans une correspondance personnelle avec l'auteur en date du 16 avril 2008, Stephen Natanson mentionnait au moins quatre versions du documentaire, parmi lesquelles certaines étaient destinées pour la télévision, d'autres en DVD, ou encore pour des présentations publiques. La vidéo mentionnée ci-haut aurait été mise en onde sur la Rai sur arte le 30 décembre 2002.

médiatique, le milieu professionnel et politique a été divisé grossièrement en deux camps qui ont opposé les adeptes de la tradition, soit les plus conservateurs, aux « innovateurs ». Les réactions face à cet événement ont aussi dépassé les frontières italiennes en se manifestant dans des articles de la presse internationale (Rose, 2006 ; Seabrook, 2005 ; Ouroussoff, 2006 ; Riding, 2006 ; Nadeau, 2006).

Les principaux opposants au projet qui se sont exprimés dans les médias sont des académiciens, des théoriciens et des professionnels. Par des comparaisons à connotation négative ou encore avec des phrases choc, ils ont surtout manifesté leur mécontentement face aux qualités formelles du musée de Meier, à sa mauvaise intégration dans son contexte physique ainsi qu'au manque de vision globale du projet, sans toutefois effectuer une analyse en profondeur. La publication des déclarations les plus spectaculaires, reprises par d'autres opposants et citées en boucle, a par ailleurs contribué à attiser la controverse. Par exemple, la phrase suivante, attribuée à l'historien de l'art Federico Zeri, un des premiers critiques à dénoncer le choix de l'architecte pour construire le musée de l'*Ara Pacis* : « Meier conosce Roma come io conosco il Tibet dove non sono mai stato [Meier connaît la Rome antique autant que je connais le Tibet, où je ne suis jamais allé]⁴ », a été reprise notamment par Vittorio Sgarbi, critique d'art et ex-sous-secrétaire d'État italien aux biens culturels de 2001 à juin 2002, pour appuyer ses arguments (cité dans Mambelli, 2006).

Giorgio Muratore, critique et professeur à la Faculté d'architecture à l'Université La Sapienza, a aussi été prompt à réagir contre l'idée du nouveau musée. En utilisant la plateforme de son *blog* « archiwatch » et en écrivant des articles (2001, 2003), il a surtout dénoncé le contexte d'attribution du projet et les choix de gestion de l'administration de la Commune de Rome, considérant Meier davantage comme une victime de cette mauvaise gestion. Quant à la critique du musée du point de vue architectural, c'est par l'épithète « *boiata pazzesa* [un

⁴ Cette phrase serait tirée d'un article écrit par Federico Zeri dans le journal *La Stampa* en 1998, selon les articles qui la citent. Cependant, la référence exacte de l'article de Zeri est introuvable.

incroyable navet] » qu'il a qualifié le musée (cité dans «Bagarre Ara Pacis», 2005), en reprenant l'expression tirée du film *Fantozzi*, de Luciano Salce⁵. Muratore (2003) aurait plutôt préféré la restauration du pavillon antérieur qui protégeait l'Ara Pacis car, selon lui, le musée de Meier « è fuori scala, i materiali sono sbagliati, il progetto è volgare. Bernini può dormire tranquillo, se questi sono gli architetti d'oggi [est disproportionné, les matériaux sont erronés, le projet est vulgaire. Bernini peut dormir tranquille, si ce sont eux les architectes d'aujourd'hui] » (cité dans Macchia, 2006, p. 13). Suivant cette voie, certains architectes se sont regroupés pour protester aussi contre le nouveau bâtiment.

Parmi eux, les architectes Massimiliano Fuksas, Paolo Marconi, Carlo Aymonino, Paolo Portoghesi et Leonardo Benevolo sont reconnus pour s'être prononcés publiquement contre le projet. Dans une entrevue accordée à *Exibart.com*, Fuksas a parlé du musée de Meier comme d'une « prothèse stupide » qui ne fait que déstabiliser un endroit qui manquait déjà de cohérence (cité dans di Stefano, 2003). Paolo Portoghesi, historien de l'art et architecte post-moderne, a accusé Meier d'insensibilité face au contexte historique, tout en comparant le nouveau musée à Punta Perotti⁶, quoique « almeno Punta Perotti aveva una legittimità: era previsto dal Piano regolatore [au moins Punta Perotti avait la légitimité d'être prévu dans le plan régulateur] » (cité cité dans *Il Corriere della sera*, 22 juin 2006). De plus, quelques architectes se sont aussi regroupés pour écrire une lettre ouverte dans le journal *La Stampa* (Bordini *et. al.*, 1 avril 2003) afin de dénoncer le manque de planification globale du projet, qui s'est concentré sur le musée sans tenir compte de la *piazza* où il se trouve.

Pour remédier à ce manque de vision holistique, une quarantaine de groupes d'architectes et d'artistes ont présenté, du 23 mars au 9 avril 2001 dans la salle

⁵ Cette expression est utilisée par le personnage joué par Paolo Villaggio, qui se réfère au film *Le Cuirassé Potemkine*, de Sergej Mikhailovic Eisenstein (1925).

⁶ Punta Perotti est le nom d'un complexe immobilier multifonctionnel (habitations, bureaux et magasins), construit à Bari, en Italie, dans les années 90, démoli en avril 2006 pour avoir enfreint les règles de lotissement et les lois de protection.

multimédia du Palais des expositions, trente-huit propositions pour la requalification de la *Piazza Augusto Imperatore*, qu'ils ont présentées au comité scientifique de la Surintendance des Biens culturels de Rome. Ces propositions ont été publiées deux ans plus tard (Crescentini, Crespolti et Rossi, 2003). Le livre fut présenté par Carlo Aymonino et Manfredi Nicoletti, le 25 juin 2003, avec la projection du documentaire *Ara sine pace*, de Natanson. L'idée principale était d'attirer l'attention sur l'importance d'un concours d'idées pour les projets de requalification. Le fait que ce concours ait eu lieu *a posteriori* a donc provoqué, à l'inauguration finale du musée, des remarques déçues telles que celle de Leonardo Benevolo, historien de l'architecture notoire : « Il progetto di Meier è un'ottima idea su un programma assolutamente sbagliato. Il risultato è che l'Ara Pacis è svilita, squalificata. Roma a perso una grande occasione [Le projet de Meier est une idée excellente dans un programme absolument erroné. Le résultat est que l'Ara Pacis est avilie, disqualifiée. Rome a perdu une grande occasion] » (cité dans De Luca, 22 avril 2006).

L'association pour la sauvegarde et la conservation de l'environnement et du territoire italien, Italia Nostra, va plus loin dans ses reproches : on ne doit pas intervenir dans les centres historiques. Lors d'une conférence de presse relatée dans le journal *La Repubblica* (8 avril 2003), le vice-président d'Italia Nostra, Oreste Rutigliano, précisait : « I centri storici [...] non devono essere toccati. Che gli architetti confrontino la loro creatività nelle periferie cittadine [Les centres historiques [...] ne doivent pas être touchés. Que les architectes aillent confronter leur créativité dans les périphéries urbaines] ». Entre 2003 et 2005, ses membres ont tenté plusieurs fois de bloquer la construction du musée et des projets l'entourant (*La Repubblica*, 8 avril 2003 ; *Il Manifesto*, 24 juin 2003), notamment en récoltant des signatures et en écrivant en 2003 au ministre aux biens culturels d'alors Giuliano Urbani et au maire Walter Veltroni afin de suspendre les travaux. Ils blâmaient (et blâment encore) surtout la mauvaise intégration de l'édifice dans le lieu où il est situé, autant parce qu'il occulte les différentes strates archéologiques qui s'y trouvent que parce que ses dimensions sont beaucoup trop imposantes. Le lendemain de la

pré-inauguration du musée, le 23 septembre 2005, Italia Nostra avait organisé un *sit-in* informatif à côté du musée. Lors de cette séance publique, un des membres de l'organisation, Antonio Tamburrino, avait en effet affirmé : «Il monumento è lungo circa dieci metri, la struttura di Meier più di duecento: è sproporzionata [Le monument a une longueur d'environ dix mètres, la structure de Meier plus de deux cent : c'est disproportionné] » (cité dans *Il Messaggero*, 26 septembre 2005). Finalement, deux jours avant l'inauguration finale du 21 avril 2006, Italia Nostra se déclarait toujours « fermement contre cette œuvre », que ses membres n'acceptaient pas « dans ce lieu et dans ce contexte » (cité dans Mambelli, 20 avril 2006).

1.2 Musée de l'Ara Pacis : description

Le musée de l'Ara Pacis est situé sur la *Piazza Augusto Imperatore*, près du Tibre, à côté du Mausolée d'Auguste (fig. 1.3). Depuis 1938, l'Ara Pacis était protégé par un pavillon conçu par l'architecte Vittorio Ballio Morpurgo. Prévu de manière provisoire et ayant finalement protégé l'autel de la paix de façon permanente, ce pavillon est devenu désuet au fil des ans, notamment à cause de la pollution physique et sonore ainsi que des variations de température. Ne protégeant pas le monument de façon adéquate et mettant en péril sa conservation, il a été démoli en 2001 pour permettre la construction du nouveau musée.

D'une longueur totale de cent vingt mètres sur une surface totale d'environ 4 500 mètres carrés, le nouveau musée s'insère dans un espace étroit entre le *Lungotevere in Augusta* et la rue Ripetta. Véritable complexe muséal, le bâtiment s'articule sur trois espaces situés sur des niveaux différents (fig. 1.4) : à côté d'une fontaine, des escaliers mènent à la billetterie et à la librairie, qui constituent l'entrée du musée. Puis, le pavillon principal, éclairé de manière naturelle, accueille l'Ara Pacis (fig. 1.5). Le troisième segment du musée est divisé en trois étages. Le dénivellement de la rue Ripetta permet l'aménagement d'un semi sous-sol, qui abrite

une exposition permanente de fragments originaux et de panneaux didactiques, des bureaux et une aire réservée à des expositions temporaires. Au rez-de-chaussée, une mosaïque de l'artiste Mimmo Paladino orne l'entrée de l'auditorium de cent soixante places, qui est surmonté d'une terrasse sur le toit. La fonction de cette terrasse, à part le fait d'intégrer le puits de lumière qui éclaire le musée, n'est pas encore officiellement déterminée, quoique on y prévoyait un café-restaurant.

La lumière diffusée dans le pavillon central provoque un effet d'émerveillement à la vue du monument. Cet effet est accentué par le contraste avec l'entrée privée de lumière naturelle. La nuit, l'éclairage interne permet de voir le monument à partir de l'extérieur. Ce jeu de lumière et de transparence est une caractéristique reconnaissable du travail de Meier, ainsi que les formes pures et les couleurs pâles, comme le travertin de ce musée. Ancien membre du groupe du *New York Five*, héritier des idées de Le Corbusier, Meier compte parmi ses nombreuses réalisations le Getty Center de Los Angeles (1984 à 1997) et le Musée d'art contemporain de Barcelone (1987 à 1995). Il est lauréat du prix Pritzker en 1984, l'équivalent en architecture des prix Nobel.

Malgré les qualifications de l'architecte, le choix de celui-ci pour cette intervention significative dans le centre historique a suscité des oppositions, surtout de la part de l'ardent détracteur du modernisme, l'architecte et urbaniste d'origine luxembourgeoise, Léon Krier. Cet adepte de l'architecture traditionnelle parle du projet de Meier comme d'une véritable « déclaration de guerre contre les centres historiques » (cité *Il Messaggero*, 26 septembre 2005). Ses opinions sont notamment exprimées dans la préface du livre *Ara Pacis, contre-projets*, de Samir Younés (2002, p. 10), où il parle d'un « acte de provocation d'une gravité extrême », en comparant ce projet au cheval de Troie qui va s'insérer dans le réseau de protection du centre historique pour le briser.

1.3 Ara Pacis : historique

L'histoire du monument romain au centre du projet est particulière et composée de nombreuses ruptures. L'Ara Pacis Augustae a d'abord été créé par la volonté du Sénat romain afin de célébrer le retour victorieux de l'empereur Auguste de la Gaule et d'Hispanie. Ce monument, dont la construction a débuté en 13 av. J.-C. (*constitutio*) et dont l'inauguration a eu lieu en 9 av. J.-C., (*dedicatio*) servait à commémorer la paix installée par l'empereur après trois ans de guerre, tel que mentionné dans le *Res Gestae Divi Augusti*⁷ (les Actes du divin Auguste):

Lorsque je suis revenu d'Espagne [sic] et de Gaule après avoir heureusement réglé les affaires dans ces provinces, sous le consulat de Ti. Nero et de P. Quintilius, le sénat décida en l'honneur de mon retour de consacrer un autel à la Paix Auguste près du Champ de Mars, autel sur lequel il décréta que les magistrats, les prêtres et les vierges Vestales procéderaient à un sacrifice anniversaire (Comune di Roma, 2006).

Fait tout en marbre, l'Ara Pacis est composé d'une enceinte décorée de frises, qui entoure l'autel où l'on y prodiguait des sacrifices ponctuels. L'enceinte mesure 11,63 mètres par 10,62 mètres (40 x 35 pieds romains), et quelques marches donnent accès à l'intérieur (fig. 1.6). La décoration intérieure et extérieure représente des scènes mythologiques ainsi que de la famille impériale et des frises végétales. L'Ara Pacis était originellement situé dans le Champ de Mars, donc à l'extérieur de l'enceinte sacrée de la ville, et orienté sur un axe est-ouest. En 1976, l'archéologue allemand Edmund Buchner (cité dans Rossini, 2007, p. 12) émit la thèse, généralement acceptée, que l'Ara Pacis faisait partie d'un complexe tripartite avec le Mausolée d'Auguste (construit vers 29 av. J.-C. lors de son retour d'Alexandrie) et l'*Horologium Augusti*, ou *Solarium* (cadran solaire), dédié en 10 av. J.-C. Au centre

⁷ Le *Res Gestae* est le testament politique d'Auguste dans lequel il énumère toutes ses réalisations durant son règne. Le *Res Gestae* aurait été gravé sur deux stèles de bronze à proximité du mausolée d'Auguste, toutefois perdues. Nous connaissons donc le texte du *Res Gestae* grâce aux copies en latin et en grec retrouvées dans des provinces romaines, parmi lesquels une version dans les deux langues sur le temple de Rome et d'Auguste à Ancyre (aujourd'hui Ankara).

du *Solarium* se trouvait un obélisque égyptien qui servait de gnomon⁸, donc qui projetait son ombre sur le cadran (fig. 1.7) en agissant comme horloge ou calendrier. De plus, selon Buchner, à cause de la position stratégique du gnomon, l'ombre se projetait à l'intérieur de l'autel de paix à chaque 23 septembre (date de l'anniversaire d'Auguste), ce qui, combiné à l'iconographie des frises, tissaient des liens avec le divin et rappelait la complicité des astres dans la personne de l'empereur.

1.4 La découverte des fragments et la reconstitution de l'Ara Pacis

La zone du Champ de Mars étant un terrain marécageux, victime des débordements du Tibre, le niveau du sol subit graduellement une élévation, allant jusqu'à 12,33 mètres sous Adrien (117-138 ap. J.-C.) (Rossini, 2007, p. 12). Progressivement, et ce, malgré les efforts pour le protéger⁹, l'Ara Pacis fut finalement complètement enseveli vers la fin du II^e siècle et au début du III^e siècle, emportant avec lui aussi la mémoire de ce monument pour une période de plusieurs siècles. En effet, l'existence du *Palazzo Peretti* (appelé par la suite *Fiano* puis *Almagià*), construit au-dessus de l'endroit où était enfoui l'Ara Pacis, sur la *via* (rue) in Lucina, a ralenti le processus de découverte des fragments de l'autel de paix. C'est au XVI^e siècle que les premiers signes de l'Ara Pacis réapparurent, sans toutefois que le monument ne soit identifié. D'abord, une gravure d'Agostino Veneziano (ou dei Musi) datant d'avant 1536, représentant « un cygne aux ailes déployées avec une large portion de frise à rinceaux d'acanthé, [est un] signe évident que cette dalle de l'Ara Pacis était déjà connue à l'époque » (*ibid.*, p. 14) (fig. 1.8). Quelques années plus tard, en 1566, une transaction du cardinal Giovanni Ricci da Montepulciano, qui acheta neuf grands blocs de marbres sculptés, alors attribués de façon erronée à l'arc de Domitien (*ibid.*), se révéla être une partie importante de

⁸ Il s'agissait d'un obélisque qu'Auguste avait fait transporter d'Héliopolis jusqu'à Rome. Cet obélisque se trouve maintenant à la *Piazza Montecitorio*, en face du Parlement.

⁹ Selon Rossini (2007, p.12), les dernières excavations en 1937-1938 ont révélé la présence d'un renforcement fait en 123 ap. J.-C., peut-être effectué par Adrien même.

l'Ara. Parmi ces fragments se trouvait le panneau le plus étudié par la suite, le *Tellus* (fig. 1.9).

La deuxième phase importante de découverte et de récupération des fragments s'est produite trois siècles plus tard, en 1859, lors de travaux majeurs de consolidation dans les fondations du palais, désormais propriété du duc de Fiano. Comme certains fragments avaient suscité un intérêt majeur de la part notamment des archéologues, l'Institut archéologique allemand collabora aux travaux prévus, tout en y laissant certains fragments « per l'angustia del sito e pel timore di mettere in pericolo i muri del palazzo [à cause de l'étroitesse des lieux et par crainte de mettre en danger les murs du palais] » (Eugen von Petersen, cité dans Comune di Roma, 2006). En 1879, un jeune archéologue allemand, Friedrich von Duhn, avança le premier l'hypothèse voulant que ces fragments pourraient être l'autel de paix qui était mentionné dans le *Res Gestae* d'Auguste (cité dans Rossini, 2007, p. 14). Comme l'Ara Pacis était considéré comme un testament important de la Rome impériale, plusieurs demandes furent soumises au Ministre de l'Instruction Publique dès 1882 pour la reprise systématique des fouilles. Cependant, elles furent ignorées car le gouvernement finançait déjà les excavations des Forums (Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 405). En 1896, un autre archéologue allemand, Eugen von Petersen, présenta à son tour au gouvernement italien un projet de récupération de la totalité des fragments en dessous du *Palazzo Fiano*, devenu propriété des Almagià, dans le but de reconstruire l'Ara Pacis. Ce n'est que six ans plus tard, en 1903, qu'il put exécuter une partie de son projet, en tant que Secrétaire de l'Institut archéologique allemand, en collaboration avec l'archéologue Angiolo Pasqui, d'abord inspecteur puis directeur de l'Office des excavations de la Direction des Antiquités et des Beaux-arts de Rome.

Grâce à un système de galeries souterraines, les recherches purent être poursuivies, mais un obstacle majeur interrompit leur programme, qui ne dura que de juillet à décembre. Après la récupération de cinquante-trois fragments, les travaux furent freinés par l'instabilité du terrain et les risques de fragilisation de la structure

du palais, qui était situé sur une nappe d'eau phréatique à une profondeur de 4, 5 mètres du niveau du sol. Les fragments, situés à une profondeur de 7,5 mètres, sont devenus impossibles d'accès. Comme le notait le professeur Giulio Emanuele Rizzo en 1926, certaines pièces découvertes ont dû être laissées sous terre « non perché fossero insuperabili le difficoltà di estrarlo, ma perché mancarono i mezzi per aprire una nuova galleria e rinforzare l'angolo di Palazzo Fiano [non pas parce que les difficultés d'extraction fussent insurmontables, mais parce que les moyens manquèrent pour ouvrir une nouvelle galerie et renforcer l'angle du *Palazzo Fiano*] » (Rizzo, 1926, p. 466). De plus, comme l'édifice de quatre étages, tous habités, accueillait aussi un théâtre, converti en salle de projection cinématographique (plus tard le cinéma Olimpia), on opta pour la conservation de l'immeuble en cherchant une solution alternative pour les excavations. Au fil des ans, d'autres projets d'excavations systématiques ont été souhaités à des fins de reconstitution, par exemple pour célébrer les cinquante ans de l'Unification de l'Italie. Finalement, le projet n'a pu être réalisé, et ce, dans l'indignation générale (Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 406).

C'est grâce à des nouvelles technologies de congélation du sol¹⁰ que les excavations ont pu être possibles de nouveau et, cette fois, de façon intégrale. Sous le pouvoir de Benito Mussolini, le Conseil des Ministres approuva la reprise des fouilles le 9 février 1937, en concordance avec les célébrations du bimillénaire d'Auguste, de septembre 1937 à septembre 1938. Sous la direction du Surintendant aux Biens Artistiques de Rome et du Latium, l'archéologue Giuseppe Moretti, la reconstitution de l'Ara Pacis fut entreprise avec les derniers fragments excavés et en récupérant les fragments qui avaient été dispersés au cours des années.

En effet, en 1568, le cardinal Ricci di Montepulciano avait offert ses blocs en vente au grand duc de Toscane et, pour en faciliter le transport, il les avait coupés. Cependant, seul le *Tellus* avait été envoyé à Florence. Le cardinal Ricci avait fait

¹⁰ On a utilisé des techniques innovantes en congelant 600 mètres cubes grâce à l'injection de dioxyde de carbone liquide à travers 55 tuyaux.

transporter ceux en sa possession dans la demeure qu'il se faisait construire, qui deviendra plus tard la villa Médicis. En 1780, ils furent transférés à la galerie des Offices, sauf deux fragments qui ont été intégrés dans les murs de la façade du jardin de la villa, où ils peuvent encore être admirés (fig. 1.10 et 1.11). Les excavations de 1859 ont mis à jour d'autres parties de l'autel, dont la plupart sont restées dans le *Palazzo Fiano* jusqu'en 1898, date à laquelle le duc Fiano les a concédées au Musée National romain (appelé aussi Musée des Thermes). D'autres morceaux, suite à ces dernières découvertes, ont, au fil des ans, suivi un parcours non linéaire dont la trace est difficile à documenter, comme le fragment qui s'est retrouvé au Louvre et ceux qui ont été en possession du Vatican, ou encore comme celui qui a abouti à Vienne.

Afin d'entreprendre la reconstitution du monument, la Commission de l'Ara Pacis, réunie le 20 janvier et le 4 février 1937 (Procès verbal du 20 janvier 1937, dans Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 417), décida d'entreprendre les négociations pour la récupération des éléments dispersés à la Galerie des Offices, au Louvre et au Vatican et de rassembler ceux conservés au Musée des Thermes. Les Offices ayant obtempéré en juin, le Vatican ne restitua sa partie qu'en 1954, tandis que le Louvre, offrant un échange trop désavantageux pour les Italiens, possède toujours la sienne. Des calques ont donc remplacé ce qui n'a pu être récupéré, comme à la villa Medici. Aussi, à des fins pratiques, plus de mille fragments de plusieurs grandeurs et formes sont restés dans les réserves du Musée National romain et n'ont pas été inclus dans la recomposition de l'autel. De plus, pour procéder plus rapidement à la recomposition, on a décidé, dans la séance du 20 janvier 1937, de « rinunciare il recupero delle basi della gradinata che, del resto hanno un prevalente valore di cimelio [renoncer à la récupération des bases des gradins qui, du reste, ont une valeur prévalente de relique] » (*ibid.*) et de les remplacer par du nouveau matériel dans la recomposition. Les croquis de Guglielmo Gatti (fig. 1.6) ont aidé à donner la forme à l'Ara Pacis, suite à l'étude des fragments entreposés au Musée des Thermes, grâce aussi aux images sur les monnaies

datant de l'époque de Néron. La reconstruction étant impossible *in situ* sans la démolition du Palazzo Fiano-Amalgia, le Ministère de l'Éducation Nationale a choisi un lieu près du Mausolée d'Auguste pour créer une sorte de site commémoratif pour l'Empereur à temps pour la fin des célébrations du bimillénaire, le 23 septembre 1938.

1.5 La création de la *Piazza Augusto Imperatore* et le nouvel emplacement de l'Ara Pacis

Ce choix de position est advenu après l'entreprise de la création d'une place à l'honneur de l'Empereur Auguste qui, comme nous verrons au troisième chapitre, entrainait dans un vaste programme de propagande qui passait par de telles transformations urbanistiques. Quand, le 20 janvier 1937, le ministre de l'Éducation nationale, Giuseppe Bottai, convoqua la réunion avec la Commission pour l'Ara Pacis, la question du lieu de reconstitution de l'Ara Pacis fut discutée. Morpurgo voulait un musée hypogée à côté du Mausolée, tandis que Moretti proposait la reconstitution dans le Musée des Thermes. L'autre solution, du Gouverneur don Piero Colonna, était de le mettre près de la *via dell'Impero*, C'est finalement l'idée de Morpurgo qui a été retenue, et de trois options offertes par celui-ci, c'est l'idée d'un pavillon protecteur entre la *via Ripetta* et le Lungotevere qui a été acceptée.

Dans son plan initial, Morpurgo avait prévu des matériaux tels que le bronze, le travertin et le porphyre, une roche magmatique rouge. Cependant, comme le projet devait être terminé pour le bimillénaire d'Auguste et la date approchant rapidement, Morpurgo a fait construire de façon temporaire (c'était son intention, selon une entente tacite avec le Gouvernatorat) un pavillon de forme cubique et d'aspect austère en ciment et en vitre pour protéger l'Ara Pacis (fig. 1.12). Sur le côté de la base du pavillon, dans lequel l'Ara a été transposé en changeant son orientation originale par un axe nord-sud, Mussolini avait fait graver des extraits du *Res Gestae* en lettres trajanes (fig. 1.13).

La reconstruction s'est effectuée en hâte en moins de cent jours. La récupération finale des fragments a commencé en mars 1937, et la recomposition du monument a commencé en juin 1938 pour se terminer juste à temps pour être inauguré la dernière journée du bimillénaire, le 23 septembre de la même année.

1.6 Les années d'après-guerre

Les années suivant la guerre ont laissé la *piazza* dans un état plutôt abandonné au sort de poubelle et de rond-point automobile, devenant « *il dente cariato* » (la « dent cariée de Rome ») (Cederna, 1979, p. 212). Des travaux majeurs de restauration du pavillon de Morpurgo ont été effectués en 1970, qui ont été consolidés en 1980 en espérant sa conservation à long terme. Cependant, vers le milieu des années 1990, les trop grandes variations de température, la pollution sonore et physique ont considérablement endommagé ce qui protégeait l'Ara Pacis, plaçant le monument dans un état de vulnérabilité. Le maire Francesco Rutelli a donc décidé de changer de pavillon, en faisant démolir l'ancien en 2001, après l'approbation des comités de secteur le 8 septembre 1998. Parce qu'il était impossible de déplacer l'Ara Pacis sans l'endommager, on l'a protégé lors de la démolition presque totale de l'ancien pavillon. On n'y gardera de cette structure que le mur des *Res Gestae*.

1.7 Contexte d'attribution du contrat

Ce changement de pavillon n'a pas bénéficié d'une transition apaisante pour la population et le milieu professionnel, qui a été complètement écarté du processus de sélection. John Seabrook (2005) relate qu'en 1994, peu après son élection à la mairie de Rome, Francesco Rutelli a eu un premier contact avec l'œuvre de Richard Meier en visitant Barcelone et son musée d'art contemporain par l'invitation de son homologue de l'époque, Pasqual Maragall. Rutelli aurait rencontré Meier l'année

suivante, lors du Forum économique mondial à Davos, en Suisse, sur le développement durable et le futur des villes. Il lui aurait proposé alors ce projet, qu'il voulait prêt pour les célébrations de 2000. Rutelli a justifié le processus hâtif car selon lui, « it was perhaps a risk, but we wanted to avoid dragging the process out with too long a debate » (cité dans Seabrook, 2005, p. 57). En fait, en évitant un appel d'offres, Rutelli s'est attiré la foudre des architectes et n'a pas facilité l'exécution du projet. Une trentaine d'architectes, de professeurs et de professionnels, de Paolo Portoghesi à Franco Purini, ont envoyé une lettre ouverte au journal *Corriere della sera* (9 septembre 2005), adressée à Silvio Berlusconi et au président d'alors, Carlo Azeglio Ciampi. Tout en reconnaissant les qualités des étrangers, les signataires de cette lettre reprochent au gouvernement d'avoir « privato gli architetti italiani di quelle occasioni di lavoro che avrebbero permesso loro di offrire un contributo originale all'attuale stagione di rinnovamento della architettura [privé les architectes italiens d'occasions de travail qui leur auraient permis d'offrir une contribution originale à l'état actuel de renouvellement architectural] ».

Le projet a été réalisé en 90 jours en 1996, et, en 1997, Meier a fait paraître son projet préliminaire dans la revue *Zodiac*, publiée par Guido Canella (2006, p. 129-133) puis il a été exposé en mars 1998 dans la Salle *Promototeca* au Capitole de Rome. Le projet définitif a été approuvé par le Conseil d'État et municipal à la fin de 1998¹¹, après avoir subi quelques modifications sous la recommandation de la Surintendance d'État aux monuments¹². Accepté lors de la *Conferenza dei servizi*, le contrat a été officiellement attribué à la firme Richard Meier & Partners. Meier a délégué l'exécution des travaux à l'architecte Nigel Ryan, qui a agi aussi en tant que co-directeur artistique¹³.

¹¹ *Complesso museale dell'Ara Pacis in Piazza Augusto Imperatore*, Del.N.268 du 3 décembre 1998.

¹² Meier avait prévu un mur qui, d'une hauteur de 8,50 mètres, aurait fait un écran aux deux églises.

¹³ Les travaux ont été sous la responsabilité de l'architecte Gennaro dès septembre 2001, et de la Direction de l'Office de la Ville historique ; les maires Francesco Rutelli (phase de planification) suivi de Walter Veltroni pour la phase de réalisation ; l'assesseur aux politiques culturelles, Gianni Borga ; la Surintendance des Biens Culturels (Eugenio La Rocca et son équipe) ; l'assesseur à l'urbanisme, aux politiques de la programmation et la planification

Les travaux, commencés en 2000, ont été interrompus par la Surintendance archéologique de Rome pendant un an, et, après la démolition du pavillon de Morpurgo, ont repris seulement le 22 mai 2002, notamment pour y effectuer d'autres fouilles archéologiques, qui ont été presque infructueuses. En effet, le directeur, le professeur Adriano La Regina, était connu comme étant « Signore No » parce qu'il freinait tous les projets et avait la réputation d'être le « custode inflessibile dell'antichità contro le smanie "innovative" del potere e del consumo [gardien inflexible de l'Antiquité contre les agitations "innovantes" du pouvoir et de la consommation] » (Ceccarelli, 2005). Les demandes d'excavation archéologique ont donc été une des raisons qui ont retardé la mise en œuvre du projet.

1.8 Quelques réactions positives

La réception du musée, malgré les nombreuses oppositions, a aussi reçu des appuis, surtout après son inauguration finale. Certains professionnels, comme Giorgio Ciucci, ne nient pas les qualités architecturales du musée en soi ; c'est sa mauvaise intégration dans son contexte qui est réfutable (Sassi, 22 juillet 2005). Il est cependant plus fréquent d'entendre publiquement la voix des étrangers. Publiquement, l'architecte Jean Nouvel s'est prononcé en faveur de l'innovation dans les centres historiques dans un article intitulé « *Basta tabù nel centro storico, costruite* [Assez du tabou dans le centre historique, construisez] » (Pullara, 2004a). Giuseppe Pullara, qui écrit sur l'architecture pour le journal *Corriere della sera*, maintient que « the city has to live. It mustn't be allowed to become a museum of itself » (cité dans Hooper, 24 septembre 2005). Il a accordé plusieurs entrevues à des architectes étrangers qui appuyaient l'initiative et qui sont convaincus qu'il y a une place pour de tels projets dans le centre historique. Le journaliste Corrado Ruggeri (10 août 2003) aussi a écrit un plaidoyer en faveur de l'intervention, en

du territoire de Rome capitale (Domenico Cecchini, planification, et Roberto Morassut, réalisation) ; ainsi que des consultants : Silvio Albanesi, planification, suivi de Mario Maria Elia, réalisation, vertement critiqué aussi.

interpellant le « courage de renouveler ». Giorgio Muratore (2001, p. 14), quant à lui, relève que les journaux qui étaient en faveur du projet se trouvaient à être près de l'administration municipale, comme *La Repubblica*, insinuant des positions intéressées des médias.

1.9 Récupération politique de cet événement

Le débat autour de la création de ce musée s'est, dès le départ, répandu dans la sphère politique. Vittorio Sgarbi, critique d'art et ex-sous-secrétaire d'État italien aux biens culturels, a été le plus flamboyant dans ses manifestations contre le nouveau musée. En plus d'insulter vertement le musée en le comparant entre autres à une station-service ou à un McDonald, Sgarbi a aussi fait une grève de la faim et brûlé publiquement une maquette du musée pour montrer son mécontentement (*// Messaggero*, 13 avril 2004). Même les intentions du maire Rutelli, dans toute cette entreprise, ont été questionnées. Giuseppe Pullara (2004b) insinue que le politicien veut laisser sa trace sur une ville qu'il a administrée par une œuvre d'éclat : « Rutelli vuol farsi ricordare con un'opera di grande architettura. Rompe addirittura un tabù, forse con l'intenzione di imitare Pompidou (Beaubourg) e Mitterrand (Pyramide del Louvre) [Rutelli veut qu'on se souvienne de lui par une œuvre de grande architecture. Il brise vraiment un tabou, peut-être avec l'intention d'imiter Pompidou (Beaubourg) et Mitterrand (Pyramide du Louvre)] ». Le parti politique de droite, Alleanza Nazionale, a rassemblé des gens déguisés en centurions pour évoquer l'idée de « nouveaux barbares » (Garrone, 2005) lors de l'inauguration. Ils ont comparé le musée à une « autogrill o pizzeria, buono per la periferia o Las Vegas e non certo per il centro di Roma [*autogrill* ou pizzeria, bonne pour la périphérie ou Las Vegas, mais certainement pas pour le centre de Rome] » (cité dans Clementi, 2006). Gianni Alemanno, candidat de centre-droite (Cdl) en vue des élections municipales du 28 mai 2006, avait lancé lors de sa campagne : « Se vinciamo le elezioni smonteremo la teca e la rimonteremo in periferia [Si nous remportons les

élections, nous démonterons le pavillon pour le remonter en périphérie] » (cité dans Mambelli, 20 avril 2006). Dès sa création, l'autel de paix avait une charge de propagande très forte et son appartenance à une civilisation si puissante en a fait un symbole à travers les époques, ce qui a facilité sa récupération dans des idées nationales et des discours identitaires.

À l'époque de sa déclaration, Alemanno avait perdu les élections contre Walter Veltroni. Mais, depuis mai 2008, c'est maintenant lui qui tient les rênes, et le débat est de retour au centre des sphères politique et médiatique. L'Ara Pacis et son musée évoquent encore un message puissant qui est d'actualité à chaque fois qu'il peut servir un propos, comme nous le verrons plus loin. Suite à cette mise en contexte, nous allons maintenant nous intéresser à la façon dont ce débat s'inscrit historiquement et dans le parcours particulier du monument et de son intégration dans son contexte environnemental.

CHAPITRE II

L'ANTIQUITÉ ET LA NOUVELLE ROME

La ville de Rome telle qu'elle se présente aujourd'hui peut être considérée comme un palimpseste, comportant plusieurs strates historiques qui cohabitent ou qui ont été réécrites au fil du temps. C'est cependant la densité des ruines romaines présentes dans son centre historique qui la distingue des autres villes. Cette abondance de ruines, qui renvoient aux fondements de cette civilisation, a offert, à plusieurs occasions et à différentes époques, une ardoise unique sur laquelle les différents pouvoirs en place ont pu écrire afin d'en signifier leur propre identité et autorité. La ville et ses monuments ont subi de nombreuses transformations pour supporter un discours idéologique, plus récent et plus destructeur témoignant de l'époque fasciste.

Ce chapitre se veut une mise en contexte des différentes récupérations de la symbolique de l'Antiquité et de sa manifestation à travers les monuments et les sites encore en place. À la lumière de ces prémisses, nous pourrions mieux comprendre les enjeux entourant les diverses transformations et manipulations de l'Ara Pacis et de son contexte.

2.1 La romanité et les *sventramenti*¹⁴ de Mussolini

Benito Mussolini, au pouvoir depuis la Marche sur Rome en 1922, basa la rhétorique fasciste sur le mythe de la romanité, qui reprenait certains codes de l'Empire romain, tels les symboles et les rites, afin de créer un nouveau langage, bâti

¹⁴ Ce terme signifie « démolition », mais se réfère, pour l'époque fasciste, à la destruction systématique des édifices ou des zones entières afin d'isoler un monument pour appuyer le concept de « romanité ».

sur des mots familiers mais modifié par une autre syntaxe. La *romanità* allait ainsi servir à un double projet : « renouer avec la grandeur de l'Empire disparu et mettre la ville au service de sa propagande » (Brice et Pouthier, 1988, p. 123). Il s'agissait en effet d'un projet autant politique qu'esthétique au sein duquel les monuments de l'Antiquité devaient servir au discours impérial officiel: « la ruine est maintenant considérée non pas comme une ruine, mais comme un fragment de l'idée de la romanité » (Camedda et Tolomeo Speranza, 1991, p. 22).

Loin d'être une vision nostalgique du passé, la romanité célébrait au contraire l'homme nouveau. Ce processus est appelé « palingenèse » par Roger Griffin dans le livre *The Nature of Fascism* (cité dans Antliff, 2002, p. 149). Venant du grec, *palingenesis* signifie nouveau et *genesis*, naissance, ce concept est utilisé par Griffin pour démontrer le fonctionnement interne du fascisme. Selon lui, il s'agit d'une forme de régénération après une phase de crise ou de déclin qui est accomplie en puisant dans des caractéristiques de périodes antérieures afin de créer une « société radicalement nouvelle ». En jouant avec les codes d'un langage connu par la population, Mussolini se présentait de fait comme le nouvel empereur et donnait ainsi une nouvelle signification au passé, le subordonnant à « sa » Rome, celle plongée dans l'avenir, dans la modernité.

Cette manipulation temporelle et idéologique, au centre du « culte de l'esprit romain », devait donc résulter dans un vaste projet urbaniste dans Rome qui allait durer environ de 1925 à 1940¹⁵. Dans un discours proclamé en 1925 à l'occasion de l'instauration de Filippo Cremonesi comme premier Gouverneur de Rome, Mussolini énonça des principes qui guidèrent le plan d'aménagement (PRG) de 1931 :

« Fra cinque anni Roma deve apparire meravigliosa a tutte le genti del mondo: vasta, ordinata, potente come fu nei tempi del Primo Impero di Augusto. Voi continuerete a liberare il tronco della grande quercia da tutto ciò che ancora l'indugia: farete largo attorno all'Augusteo, al Teatro Marcello, al Campidoglio, al Pantheon. Tutto ciò che vi crebbe attorno nei secoli della decadenza, deve scomparire. [...]. Voi libererete anche dalle costruzioni parassitarie e profane i

¹⁵ Processus déjà amorcé dès 1870, voir section 2.4, p. 40-41.

templi maestosi della Roma Cristiana. I monumenti millenary della nostra Storia devono giganteggiare nella necessaria solitudine¹⁶ » (cité dans La Rocca, 2004, p. 176).

Ce remaniement urbanistique et archéologique, servant à faire revivre dans la gloire les monuments de la Rome antique avait déjà été abordé à la fin d'un discours prononcé au Capitole, le 21 avril 1924 (premier « Noël de Rome » en tant que fête nationale) : « [...] bisogna liberare dalle deturpazioni mediocri tutta la Roma antica, ma accanto all'antica e alla medioevale bisogna creare la monumentale Roma del XX secolo [il faut libérer la Rome antique des encombrements médiocres, et l'on doit juxtaposer à celle-ci et à la Rome médiévale la Rome monumentale du XX^e siècle] » (cité dans Insolera, 2001, p. 7).

Mussolini a donc procédé à la « libération » de certains monuments en faisant détruire tout ce qui faisait obstacle au raccourci vers l'Antiquité, surtout les édifices médiévaux. Des quartiers entiers furent ainsi rasés, comme par exemple lorsque l'on perça la rue *dell'Impero*, divisant les Forums romains en deux, ou encore lorsqu'on créa la *via del Mare*, et sinon, comme nous le verrons, lors de la création de la *Piazza Augusto Imperatore*.

L'Office du Gouvernorat, installé le 30 décembre 1930, avait identifié deux aspects importants de transformation du centre historique, qui étaient de mettre en oeuvre des grands travaux d'aménagement immobilier et de réaliser l'œuvre de *sventramento* pour rendre la ville « confortable, belle, fonctionnelle » (dans Cambetta et Tolomeo Speranza, 1991, p. 22). En plus de prétendre redonner à Rome son aspect de ville impériale, cette stratégie urbanistique voulait aussi « affirmer un art typiquement italien qui puisse représenter le fascisme et avec lequel le fascisme puisse se reconnaître, valorisé par son ascendance romaine »

¹⁶ « Dans cinq ans, Rome doit apparaître merveilleuse aux yeux du monde entier ; vaste, ordonnée, puissante comme elle l'était à l'époque du premier Empire d'Auguste. Vous continuerez à libérer le tronc du grand chêne de tout ce qui l'étouffe encore. Vous dégagerez largement le Mausolée d'Auguste, le théâtre de Marcellus, le Capitole, le Panthéon. Tout ce qui s'est développé tout autour durant les siècles de la décadence doit disparaître. [...] Vous libérerez aussi les temples majestueux de la Rome chrétienne des constructions parasites et profanes. Les monuments millénaires de notre histoire doivent dominer comme des géants dans la solitude qui leur est nécessaire ».

(Chiapparo, 2002, p. 20). Les monuments qui étaient ainsi mis en valeur portaient désormais la trace du *Duce* qui, par la destruction, marquait sa puissance suprême, « e il vecchio è raso al suolo, e l'antico riemerge a testimonianza della passata grandezza, e il nuovo s'innalza a continuare l'antico con un ritmo rapido e incessante, che mai nella storia l'eguale [et le vieux est rasé au sol, et l'antique ré-émerge comme témoin de la grandeur passé, et le nouveau se relève en continuation de l'antique dans un rythme rapide et incessant, qui n'a jamais eu d'égal dans l'histoire] » (Mulè, 1934, p. 467).

2.2 La méthode « comprimante »

La stratégie de « palingénèse » caractéristique du fascisme rejoint cependant une fascination pour l'Antiquité qui a traversé les époques. Par ailleurs, cette logique d'appropriation par une relecture d'un âge d'or a été utilisée dès la formation de l'Empire, dont l'architecture s'est développée sur le modèle de la Grèce classique, considérée alors comme étant le berceau de la civilisation. En effet, les objets grecs, selon les Romains, « donnent à voir les accomplissements d'une civilisation supérieure » (Choay, 1992, p. 27) et deviennent des modèles, mais intégrés par un processus d'appropriation. Ensuite, dans la Rome des empereurs, le territoire romain fut transformé pour marquer le triomphe de leur règne, où « l'expression symbolique du pouvoir s'inscrivait dans la trame de l'Urbs ; l'architecture contribuait à l'exercice du pouvoir charismatique [...] » (Brice et Pouthier, 1988, p. 114). Cette inscription est restée dans les entrailles de la ville et s'est offerte au cours des différentes époques ultérieures comme point de départ à un imaginaire et à une récupération de cet âge d'or et de puissance.

Géraldine Djament, docteure en géohistoire, nomme ce phénomène la « pratique comprimante » : « il s'agit de faire d'une période lointaine jugée glorieuse l'ancêtre direct de la période contemporaine » (2005, p. 97). C'est en profitant de cette image idéalisée d'un passé glorieux, un âge d'or que représentait l'Antiquité,

que Rome s'est bâtie une image et que plusieurs époques en ont tiré leur parti. Cette méthode, qu'elle nomme ainsi en hommage au roman de Günther Grass *Toute une histoire*, est une stratégie mémoriale très sélective qui fait des rapprochements entre certaines périodes qu'on veut mettre en relief en « passant sous silence les phases de déclin » (Djament, 2003, p. 9). L'Antiquité est une période de choix dans ce rayonnement, car elle nourrit les imaginaires grâce aussi à ses vestiges d'un passé lointain, inaccessible et survalorisé.

2.3 Des siècles de transformations

Les transformations du territoire, sous Mussolini, ont été les dernières aussi drastiques, mais elles n'étaient surtout pas les premières. Après le pillage de Rome par les Visigoths en l'an 410, l'Empire romain s'était écroulé, apportant avec lui la dissolution du monde ancien et donnant ainsi naissance à l'Europe et au Moyen-Âge (Jokilehto, 1999, p. 13). À cette époque, les monuments antiques n'avaient pas de statut particulier ; ils étaient plutôt laissés à l'abandon, ou débités en morceaux, ou encore réinsérés dans des constructions neuves que l'on voulait embellir (Choay, 1992, p. 32). Cependant, Francesco Pétrarque (1304-1374), poète et érudit, eut une grande influence dans la perception de l'Antiquité chez les humanistes. Ayant une vision plutôt nostalgique du passé, il considérait le Moyen-Âge comme une « parenthèse » qu'il fallait dépasser, avec « a vigorous start for a new age founded directly on the experience of antiquity » (Jokilehto, 1999, p. 15). Ainsi, à la Renaissance, l'intérêt pour les objets de l'Antiquité provenait surtout des relations avec les textes latins alors que les ruines servaient de preuves et de documents à la littérature, d'où vient le nom de « phase antiquisante », attribué par Françoise Choay à cette époque.

Le XV^e siècle vit aussi le retour des papes à Rome après l'exil d'Avignon (1302-1367) et le Grand Schisme (1379-1403), suivi d'une recrudescence des pèlerins, aux XV^e et XVI^e siècles. Martin V prit des mesures de préservation par

souci de transmission, en distinguant les monuments de son époque des Antiquités et en protégeant ces derniers. Puis, le pape Sixte IV (1471-1484) allait considérablement laisser sa marque dans la ville. Le *renovator Urbis* transforma le territoire en mettant sur pied un vaste programme de renouveau, qui impliquait, entre autres, la réparation et la reconstruction d'édifices et de ponts. Toutes ces actions dirigées par les papes visaient à démontrer une « conception de l'histoire qui fait de l'Empire romain l'ancêtre de la Chrétienté » (Djament, 2005, p. 89).

C'est au XVI^e siècle que la phase des Antiquaires, selon Choay, laissa le passé se révéler à travers la production matérielle de la civilisation romaine, mais c'est aussi dans un contexte de la Réforme et de la Contre-réforme, qui se déroula en Italie vers 1530, que les ruines romaines prirent une autre signification. Afin de faire de Rome une ville chrétienne, les papes, comme Léon X (1513-1521) et Sixte Quint (1585-1590), s'appliquèrent à mettre des croix aux obélisques et à transformer les symboles païens en symboles chrétiens. Jusqu'au XVIII^e siècle, les diverses transformations urbanistiques des papes agirent comme symbole pour montrer que « Christianity had conquered heathenism » (Jokilehto, 1999, p. 33). Sixte Quint avait comme intention d'éradiquer l'« hérésie » et l'« idolâtrie » et, pour y arriver, « he was determined to destroy all tangible reminders of paganism » (*ibid.*). De ce fait, la destruction côtoyait la conservation.

L'instauration du Grand Tour au XVII^e siècle devait élargir le cercle d'admirateurs des ruines et, au siècle suivant, provoquer une « awareness of 'universal value' of important works of art and historic monuments » (*ibid.*, p. 49), créant un sens de responsabilité générale vis-à-vis ceux-ci. Puis, les *vedute*¹⁷, dont celles de Giambattista Piranesi (1720-1778), offrirent une image pittoresque de Rome avec des illustrations des ruines, manifestant un intérêt presque romantique envers l'Antiquité, représentée dans ces images sublimes. Entre-temps, les découvertes de Pompéi et d'Herculanum ainsi que l'affirmation de l'archéologie

¹⁷ Qui se traduit par « vues », les *vedute* sont des peintures très détaillées d'un paysage ou d'un panorama et, plus tard, de ruines.

comme discipline scientifique favorisèrent le néo-classicisme en tant que style dominant.

En 1870, le règne des papes prit fin alors que se terminait le *Risorgimento*¹⁸. À cette époque, l'archéologie devenait un outil primordial dans la construction d'un nouveau discours identitaire qui, ultérieurement, sera directement lié aux transformations du territoire. C'est donc à partir du XIX^e siècle, avec le motif idéologique de la figure des Trois Rome, que le paysage urbain de Rome fut transformé de façon déterminante.

2.4 La « *Terza Roma* »

L'idée de la *Terza Roma*, la troisième Rome, s'était imposée déjà au XVI^e siècle pour se distinguer de la Rome de l'Antiquité et de la Rome chrétienne, mais c'est au XIX^e siècle qu'elle se convertit en mythe afin d'appuyer les discours politique et culturel de l'Italie de l'époque, et c'est ce même mythe qui sera par la suite récupéré par le fascisme. Dans son projet de libération et d'unification de l'Italie par l'instauration d'une république, le révolutionnaire Giuseppe Mazzini, dans un discours à l'Assemblée, le 6 mars 1849, parlait d'une troisième Rome, démocratique et émancipée de la papauté : « après la Rome des empereurs, après la Rome des papes, viendra la Rome du peuple » (cité dans Giardina et Vauchez, 2000, p. 133). Malgré l'échec du projet républicain, l'unification des États italiens eut quand même lieu en 1861 et Rome fut proclamée capitale en 1870. Rome avait donc eu besoin d'un projet pour se détacher de la Rome des papes et pour créer une unité parmi ces États divisés jusqu'alors, et ce projet fut représenté par la *Terza Roma*.

Cette troisième Rome se voulait moderne, la Rome de l'avenir, mais pour ce faire il fallait reprendre des mythes fondateurs et rappeler un moment d'unité et de

¹⁸ Selon le dictionnaire Le Petit Robert des noms propres de 2003, le *Risorgimento* est la période comprise entre 1815 et 1870, date de proclamation de Rome comme capitale du royaume d'Italie. Le *Risorgimento* signifie « renaissance », ou « résurrection », utilisée dans ce cas pour l'unification de l'Italie.

pouvoir (Giardina et Vauchez, 2000, p. 141) en puisant dans l'Empire romain afin de construire cette nouvelle cohésion. Selon les auteurs Andrea Giardina et André Vauchez (*ibid.*), le fait de puiser dans l'époque romaine, moment où les Romains avaient été à la fois unis et avaient assujéti le monde, constituait une base solide pour légitimer l'unification identitaire du peuple italien et ainsi s'affranchir des dominations étrangères: « L'idéologie du Risorgimento reposait sur la certitude que l'Italie, tout en étant politiquement divisée et en partie asservie à des puissances étrangères, était déjà une nation unie par la nature, le sang et la culture. » La *Terza Roma* servit donc d'assise idéologique à « un projet politique concret et réalisable- l'unification du pays- qui pouvait être favorisé en suscitant dans les esprits des Italiens un sentiment d'appartenance aux mythes fondateurs de la nation » (Chiapparo, 2002, p. 4).

Certes, Rome pouvait se prêter à cet exercice, étant riche de témoins architecturaux et archéologiques, qui consistait à littéralement fouiller le passé pour nourrir le présent. L'archéologie et les transformations urbaines prirent dès lors un sens politique et idéologique : « L'utilisation politique de la symbolique de Rome passait donc par une relecture de l'histoire, par une réactualisation du passé [...] » (Chiapparo, 2002, p. 10). Les vestiges romains devinrent, pour la future nation italienne, le support d'une rhétorique d'unification morale, culturelle et sociale, surtout à partir du *Risorgimento* et ce, jusqu'à la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

2.5 Le paysage romain à travers le filtre des différents discours

Comme le fait remarquer l'historien Paul Baxa (2004, p. 1), l'État italien partageait dès 1870 les idées du Baron Haussmann à Paris, mais les utilisait plutôt pour dégager les monuments de l'Antiquité, sans nécessairement avoir dressé un plan d'ensemble. Le territoire s'était ainsi formé de superpositions et d'isolements dont la Rome du XXI^e siècle avait hérités. Après la proclamation de Rome comme

capitale du Royaume d'Italie en 1870, le roi Victor Emmanuel II fonda la Surintendance pour les fouilles et la conservation des monuments de la province de Rome. Comme l'époque papale avait laissé à l'État italien une capitale considérée « arriérée et provinciale » (Packer, 1989, p. 138), il était important de montrer une Rome forte, moderne, et ainsi de régénérer le mythe romain non pas en tant que miroir du passé, mais comme base de construction d'un nouvel avenir. C'est ainsi que la réalisation du premier Plan d'aménagement général (*Piano regolatore*), effectif en 1873, entraîna dans le centre historique de Rome de nombreuses modifications, destructions et constructions ainsi que l'insertion de nouvelles rues.

On a donc créé une identité nationale grâce à cette *Terza Roma*, qui proposait une relecture du passé et un remodelage du territoire afin de rendre Rome moderne. Un exemple d'intervention qui a reçu plusieurs contestations fut la construction du monument néoclassique pour Victor-Emmanuel II, le *Vittoriano*, érigé entre 1895 et 1911. Ayant entraîné la destruction d'une grande partie du territoire en plein centre historique, près des Forums romains, il fut décrié pour avoir « dénaturé le paysage urbain » et fut dès lors surnommé « la machine à écrire » ou encore « le gâteau de noces ». Mussolini récupéra par la suite ce monument pour le transformer en Autel de la Patrie, y intégrant la tombe du soldat inconnu. Les travaux d'aménagement du patrimoine artistique et immobilier de Rome sous son pouvoir constituèrent une suite à ceux entrepris depuis l'Unité du pays afin d'affirmer Rome dans sa nouvelle identité de ville-capitale et la projeter dans la modernité.

Après la fin du Gouvernorat en 1944, l'archéologie se dégagea de sa notion utilitaire et de son utilisation nationaliste de droite, pour être utilisée vers les années 50-60 comme outil de compréhension du passé, sans excès idéologique. Durant ces années, le débat sur la conservation des centres historiques fut une préoccupation majeure entraînant une prolifération de conférences, de colloques, de séminaires et d'articles sur ce sujet. Ce changement de mentalité amorça un développement culturel qui se manifesta par l'élection d'un maire de gauche à la ville de Rome, Giulio Carlo Argan (1976-1979), historien d'art qui, avec Adriano La Regina,

directeur de la Surintendance archéologique, avait entamé un programme de restauration et de protection des monuments du centre de Rome, mettant sur pied en 1978 le grand projet de fouilles des Forums Impériaux.

Rome est donc aujourd'hui une ville complexe et qui se révèle aussi à travers son territoire, comme le note Michel Tarpin (1997, p. 94) : « Il faut donc lire l'état actuel de la Rome antique à travers le filtre du discours qui a généré leur mise au jour ». C'est le cas pour l'Ara Pacis, qui a servi de symbole de représentation de cette Rome antique, puissante, fière, éternelle. Par conséquent, notre analyse se concentrera d'abord sur le système interne de l'autel sacrificiel, à savoir sa signification dans sa typologie de monument en prenant en considération les diverses appropriations de la symbolique de l'Antiquité.

CHAPITRE III

SYSTÈME INTERNE : L'ARA PACIS EN TANT QUE MONUMENT

Avant d'aborder le nouveau musée avec les relations qu'il entretient avec son contour tel que l'entend Paolo Colarossi, nous devons analyser l'Ara Pacis à l'intérieur de son système interne pour bien saisir les particularités du bien par rapport à sa typologie ainsi qu'à l'histoire de son développement. La valeur monumentale est prédominante dans l'Ara Pacis, car celui-ci entre en relation avec la mémoire et agit en tant qu'objet exceptionnel (Colarossi, 1993, p. 88). L'Ara Pacis, en tant que monument, exerce donc une certaine fonction mnémonique qui n'est surtout pas objective et qui est, par conséquent, manipulable. Dès sa conception, ce monument a eu une fonction précise et chargée du sens que l'on voulait transmettre.

Appartenant à une civilisation importante et disparue, l'Ara Pacis représente aujourd'hui la somme de son réseau de significations et de son usage originels avec ses diverses transformations et récupérations de sens. De monument intentionnel lors de sa conception, il est devenu monument historique par la suite, transformant sa valeur de remémoration. Le fait qu'il ait été détruit et oublié pendant plusieurs siècles lui confère un statut spécial et accentue l'importance des divers projets de reconstitution ainsi que des motifs qui les justifient.

3.1 Monument intentionnel : Ara Pacis, « relief historique »

Tel que le témoigne le *Res Gestae* d'Auguste, le monument fut conçu et érigé par la volonté du Sénat romain afin de commémorer la paix instaurée par César Auguste lors de son retour d'Occident. Auguste, fils adoptif et petit-neveu de Jules

César, naquit sous le nom d'Octave le 23 septembre 63 av. J.-C. et mourut en 14 ap. J.-C. En 27 av. J.-C., il fonda l'Empire romain et son règne fut marqué notamment par l'instauration de la *Pax Augusta* et d'une certaine prospérité ainsi que par la consolidation de l'identité romaine. Après avoir gagné la bataille à Actium en 31 av. J.-C. contre Marc Antoine, ce qui mit fin à cent ans de guerre civile, il prit le nom de *princeps*, qui signifie premier citoyen, et qui réunit tous les pouvoirs : spirituel, politique, économique et militaire. Ces pouvoirs, nécessaires au contrôle de l'énorme étendue des territoires conquis, étaient maintenus et justifiés par d'habiles stratégies que l'Ara Pacis a notamment véhiculées par son iconographie dans les références divines et temporelles sur ses frises et par son insertion dans le complexe de l'*Horologium*.

L'auteur du décor sculptural de l'Ara Pacis n'est pas connu, mais l'archéologue et auteur Jean Charbonneaux (1948, p. 74) émet l'hypothèse qu'il s'agit d'un Grec à cause du style « profondément ancré dans la tradition hellénique », malgré le fait que le monument soit « typiquement romain ». L'autel, où l'on offrait des dépouilles d'animaux et du vin, occupe presque la totalité de l'espace encadré par l'enceinte de marbre. Deux panneaux latéraux enserrant la table, où sont représentés des lions ailés et des motifs végétaux, les Vestales¹⁹ ainsi qu'une procession d'animaux menés au sacrifice.

L'enceinte extérieure est divisé en deux registres qui se superposent : le niveau inférieur a des frises végétales tandis que le niveau supérieur comporte différents panneaux qui représentent des images tirées à la fois de faits historiques, dont ceux de la famille impériale dans une procession, que de représentations mythologiques avec Remus et Romulus, Énée, la Terre et Rome, ainsi que des scènes de sacrifices. Deux portes donnent accès à l'autel, originellement situées à

¹⁹ « vierges nommées par le *pontifex maximus*, la plus haute charge sacerdotale, choisies parmi les jeunes filles de l'aristocratie âgées de six à dix ans, qui restaient les gardiennes du feu sacré pendant 30 ans » (Comune di Roma, 2006).

l'ouest et à l'est (on y entrait par la porte est). Ces ouvertures divisent chaque paroi en deux panneaux.

À l'ouest, la partie inférieure représente par des rinceaux d'acanthé dans lesquels volent des cygnes, ce qui serait inspiré de l'art pergaménien (Néraudau, 1997, p. 43). Dans la partie supérieure, le côté droit dépeint le sacrifice d'Énée, qui serait la traduction d'un passage de Virgile (*Enéide*, VIII, 81 sq, dans Néraudau, 1997, p. 43). À gauche, c'est le mythe de la fondation de Rome, avec Remus et Romulus. Selon la légende racontée par le poète Virgile dans l'*Énéide* (écrit à l'époque d'Auguste), Rome a été fondée en 753 av. J.-C. par Romulus, l'un des jumeaux descendants d'Énée, fils de Vénus, qui ont été sauvés et recueillis par une louve après avoir été abandonnés. Romulus aurait tracé les limites sacrées de la ville (*pomerium*) après avoir consulté les auspices et vu douze vautours dans le ciel, tandis que son frère n'en avait vu que six. Ce dernier, frustré, aurait enjambé les limites supposément infranchissables, et fut alors tué par le vainqueur.

Les panneaux orientaux représentent une allégorie de Rome et une autre de la Terre. À gauche, *Tellus*, la Terre maternelle, évoquerait Horace (*Chant séculaire*, 29 sq., Néraudau, 1997, p. 43). Le site Web du musée de l'Ara Pacis (Comune di Roma, 2006) propose deux autres interprétations de cette image, pouvant aussi se référer à Vénus, la mère divine d'Énée et ancêtre de la Gens Julia, à laquelle appartient Auguste, ou encore à la *Pax Augusta*. À droite, la déesse Rome est représentée « comme une amazone » qui, en relation avec Tellus, suggère que « la prospérité et la paix sont garanties par Rome victorieuse. »

Au nord et au sud, deux longs panneaux représentaient un double cortège, qui compte entre autres la famille impériale et les *flamines* (prêtres). Deux interprétations sont possibles, expliquées encore sur le site Web du musée de l'Ara Pacis : il s'agirait soit du *reditus* d'Auguste, donc de la cérémonie conduite en l'honneur de l'empereur lors de son retour de ses conquêtes d'Hispanie et de Gaule, soit de l'*inauguratio* du monument, en 13 av. J.-C., cérémonie qui a servi à délimiter et consacrer l'espace prévu pour l'autel.

Selon Paul Zanker (1988, p. 3), directeur de l'Institut archéologique allemand de Rome et spécialiste de l'art romain, l'Ara Pacis faisait partie d'un programme politique et culturel plus vaste pour distinguer le règne d'Auguste des autres époques. Dans son livre, l'auteur met en lien la relation complexe de l'établissement de la monarchie, la transformation de la société et la création d'une nouvelle méthode de communication visuelle qui, selon lui, résultait davantage d'un processus qui s'était établi au cours des ans que d'une « machine propagandiste ». Comme l'affirme Jean Charbonneaux (1948, p. 5), la fin de la République avait créé des attentes chez le peuple romain : « Épuisé par les guerres civiles, le monde romain aspire à la paix ; il attend l'homme providentiel, le maître qui réglera son destin. » Octave avait sauvé la République de la destruction, mais il devait maintenant la restaurer. Le principat d'Auguste avait besoin d'un nouveau « langage visuel », comme l'exprime Paul Zanker. L'empereur a particulièrement utilisé l'architecture pour illustrer cette « ère de renouveau culturel » (Zanker, 1988, p. 101-167), notamment par des monuments comme l'autel sacrificiel.

Peter J. Holliday (1990), professeur en histoire de l'art et archéologie, mentionne l'importance de l'histoire pour les Romains en terme cyclique d'ordre et de cohérence cosmique. Auguste, en créant ce complexe dont les composantes architecturales interagissent entre eux et avec la position des astres et du soleil, qui renvoient aux divinités, fait ainsi intervenir l'ordre cosmique, le dieu du soleil et l'instauration de la paix à sa personne particulière par son anniversaire, se mettant ainsi au centre du cosmos (Patterson, 1992, p. 199). L'Ara Pacis couvrait donc bien plus que sa fonction d'autel pour y exécuter des sacrifices : il servait également de véhicule de propagande grâce à des stratégies de manipulations spatiales par sa disposition topographique, avec l'*Horologium*, mais aussi temporelles, et par son iconographie.

Les Romains entretenaient donc un rapport important avec la cosmologie, les dieux et la mythologie, aspects qui sont à la base du récit de la fondation de Rome. Déjà, par l'adoption du titre honorifique Auguste, qui contient une dimension divine et

majestueuse, l'empereur s'était imposé en tant qu'être supérieur, ce qui a teinté la façon dont il a été représenté sur les frises de l'Ara Pacis. Par exemple, le panneau qui représente Romulus et Énée lie l'empereur aux divinités et donc à la fondation même de Rome. Auguste, en se mettant en lien avec Énée et la mythologie de la fondation de Rome, montre non seulement un stade qui évoque la force de la jeunesse, la naissance d'une nation, mais aussi un temps éternel, divin, ce qui a renforcé le terme d' « âge d'or » qui qualifie son règne.

L'autel de paix a donc été conçu comme monument commémoratif, non seulement pour célébrer les victoires d'Auguste, mais pour assurer la permanence et la puissance de l'Empire « avec la même projection du présent dans le passé, la même suggestion du futur et la même promotion de l'idée romaine dans l'ordre universel » (Néraudau, 1997, p. 44). Par ce monument, Rome assure sa « pérennité et celle du contrat qui lie la Ville à ses Dieux » (Hartog, 1998, p. 6). Auguste y imposait son autorité et sa responsabilité à travers les représentations sur le monument qui lui est consacré. Son programme de rénovation de Rome, le *novus ordo saeculorum* (*ibid.*), est transmis dans ce monument intentionnel, qui fait le pont entre les racines de cette civilisation et ce qu'Auguste veut maintenir et projeter comme image future. Il est donc utilisé comme un document, mais dont on veut en projeter le message pour la postérité. L'événement précis qui est commémoré symbolise toute une civilisation, et en affirme ainsi son identité. Ce monument, porteur d'un fort message politique et culturel, comporte une valeur de remémoration intentionnelle qui « tient au fait même de l'édification du monument : elle empêche quasi définitivement qu'un moment ne sombre dans le passé, et le garde toujours présent et vivant dans la conscience des générations futures » (Riegl, 1984, p. 85). Le professeur Carlo Cecchelli, en citant l'auteur Roberto Paribeni (cité dans Cecchelli, 1925, p. 65), soulevait que les scènes dépeintes sur l'Ara Pacis sont la reproduction d'événements réels et historiques et que cette technique indique « non seulement le caractère pratique des Romains, mais aussi leur pleine conscience de la haute valeur historique des événements qu'ils créaient ».

Nous constaterons que, même après une disparition de plusieurs siècles, l'Ara Pacis a été un véhicule important qui, par ses valeurs intrinsèques, a été vulnérable à une récupération idéologique.

3.2 La valeur historique. Les récupérations idéologiques de l'Ara Pacis

Le statut de valeur de remémoration change selon les usages du monument, et sa fonction de représentation change donc selon ces usages. Originellement, l'Ara Pacis était un monument intentionnel, tel que défini par Aloïs Riegl : « destiné[e], par la volonté de [son] créateur[s], à commémorer un moment précis ou un événement complexe du passé. » Les gens qui ont voulu faire surgir l'Ara Pacis de ses cendres voulaient, à chaque fois, que l'autel serve un discours, d'où s'ajoute la valeur historique, qui est introduite à posteriori, et dont « le choix est déterminé par nos préférences subjectives. » Par la force de son évocation lors de sa création, l'Ara Pacis a toujours symbolisé fortement cette époque glorieuse de l'Empire romain en puissance, une sorte d'âge d'or, et c'est ce qu'on a toujours tenté de raviver en se l'appropriant pour les intérêts du moment. On a donc utilisé sa force évocatrice pour en provoquer la valeur de remémoration qui, à cause de son appropriation, a dévié vers un intérêt idéologique. Par conséquent, la valeur de remémoration de l'Ara Pacis a transformé celui-ci de monument intentionnel à monument historique, dont la valeur, posée *a posteriori*, n'est surtout pas objective. Plutôt que de signifier une opposition entre valeur intentionnelle et valeur historique, comme l'envisageait Aloïs Riegl, c'est un glissement qui s'est effectué dans ces valeurs de remémoration du monument. Il s'agit ainsi d'une réorientation du sens originel par des intérêts contemporains, ce qui lui confère un autre statut à partir de ses origines. Nous verrons qu'il sera récupéré à des fins idéologiques par des personnes en position d'autorité « suprême », comme Mussolini.

3.2.1 1903-1938

Au cours de la première campagne systématique d'excavation des fragments de l'Ara Pacis en 1903, l'idée de tenter une reconstruction du monument en se basant sur les travaux d'Eugène Petersen allait prendre davantage d'ampleur. L'ingénieur Mariano Cannizzaro, qui assurait la direction technique des sondages archéologiques et des excavations de 1903, n'excluait pas la possibilité de le reconstruire *in situ*, ce à quoi s'opposaient Angiolo Pasqui, qui en assurait la direction archéologique, et Petersen lui-même. En effet, ceux-ci voulaient limiter les dommages d'indemnisation des occupants des immeubles attenants qu'ils auraient dû détruire. La même année, le Ministère de l'Instruction publique mit sur pied une commission « incaricata di fare studi sul modo di proseguire la ricerca degli avanzi dell'Ara Pacis Augustae [chargée de faire des études sur la façon de poursuivre les recherches des restes de l'Ara Pacis Augustae]²⁰ » (Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 405-406), ce qui devait encourager l'idée de renforcer les voûtes des galeries pour procéder à de nouveaux sondages durant l'été, utilisant la saison hivernale pour en dresser le plan. Cependant, sous prétexte de manque de fonds, le projet fut sans cesse remis à plus tard jusqu'à ce qu'on pense à le mettre en œuvre en vue des célébrations du cinquantième anniversaire de l'Unité italienne, en 1911.

La recomposition de l'autel augustéen dans le cadre de cet événement politique n'était pas une idée fortuite et donna à cet événement une importance et une validation dans le message de la puissance de Rome en tant que capitale. En effet, les célébrations de 1911 furent le prétexte de plusieurs volontés d'accomplir et de terminer des travaux significatifs déjà entamés et de poursuivre certaines démolitions entamées dans le cadre de la *Terza Roma*. Le monument n'était pas considéré seulement pour ses qualités de témoin d'une civilisation ancienne, d'un

²⁰ La commission, qui s'est élargie au fil des ans, était d'abord formée de G. De Gregorio, inspecteur, membre du Conseil Supérieur des Travaux publics ; des architectes Giacomo Boni et Guglielmo De Angelis ; de l'ingénieur Mario Moretti, de l'Office Technique des Monuments, et de Guglielmo Calderini, en tant que consultant.

héritage à transmettre, mais on lui appliquait une valeur *a posteriori*, cette valeur historique qui mettait en lien son époque, à profit des célébrations en vue et du message qui servira à ce moment.

Déjà, vers 1908, on considérait la recomposition de l'autel de paix avec un accent de forte rhétorique, pour « «ridare finalmente a Roma uno dei suoi più bei monumenti e agli italiani il documento più glorioso della loro razza [finalement redonner à Rome un de ses plus beaux monuments et aux Italiens le document le plus glorieux de leur race] » (dans Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 406). On envisageait sa reconstruction soit dans une salle du monument à Vittorio Emanuele²¹, ou au Musée National Romain. Ces lieux sont importants dans le message qu'on tentait de créer en les mettant en relation la reconstitution d'un monument qui représente la force de l'Empire romain et rappelle les fondations de Rome, Ville éternelle. En effet, construit entre 1895 et 1911 sous l'ère de Victor-Emmanuel, l'iconographie et le symbolisme du *Vittoriano* produisait un « théâtre de la mémoire » pour les Romains avec la rhétorique d'une Italie impériale et unie (Atkinson, 1998). C'était donc un lieu déjà chargé de sens que l'Ara Pacis aurait juste aidé à consolider. Le musée, quant à lui, était à cette époque le « centro logistico e sede naturale delle iniziative culturali per il cinquantenario dell'unità [centre logistique et siège naturel des initiatives culturelles pour le cinquantième anniversaire de l'unification] » (Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 407). Cependant, ces projets ont été avortés à cause du refus du Conseil supérieur des Travaux publics en 1909. En 1918, dans le contexte de la Guerre mondiale, l'idée de reconstruire l'Ara Pacis fut reprise pour la « consacrazione dell'eroismo italico [consécration de l'héroïsme italique] » (*ibid.*) en se référant à la notion de génie. Trois ans plus tard, l'idée fut acceptée, mais sans intention d'effectuer des nouvelles excavations sous le palais.

²¹ Aussi connu sous le nom de Altare della patria (Autel de la patrie) ou Vittoriano. Il est surnommé par les Romains « machine à écrire », ou encore « gâteau de mariage ».

L'Ara Pacis a été choisi comme symbole à sauvegarder et à utiliser pour son incarnation de la romanité. La valeur historique du monument est donc apposée comme un document de la romanité, comme preuve scientifique et validée de ce passé qu'on tente de faire revivre. On le choisit pour justifier toute la rhétorique entourant l'unité italienne qui, par la suite, sera repris par le fascisme. Le professeur Cecchelli explique bien, dans un article de la revue officielle du Governatorat, *Capitolium*, la raison pour laquelle l'Ara Pacis a une signification particulière pour son époque et l'importance de sa restauration :

Il restauro dell'Ara Pacis non è soltanto una opera di valore scientifico. Imperocchè se tutti i monumenti hanno risonanze profonde nel sentimento, che cosa si dovrebbe dire dell'Ara-Pacis, fulgida espressione del romano imperium, ricordo di un momento conclusivo in cui tutte le decrepite civiltà del vecchio mondo son quasi affratellate e costrette a rinnovarsi sotto il vigoroso impulso di Roma? [...] E noi guardiamo all'Ara-Pacis come ad un simbolo altissimo dello stato e delle aspirazioni di quel periodo, come a un monumento augurale dello Stato e delle aspirazioni del presente²² (Cecchelli, 1925, p. 69).

Le professeur Cecchelli, devant l'impossibilité de recomposer l'Ara Pacis *in situ*, avait proposé en 1925 les plans de l'architecte Oriolo Frezzotti, qui suggérait la colline du Capitole, car c'est « su questo colle che conserva l'essenza più pura dello spirito romano l'Ara Pacis può e deve essere eretta [sur cette colline, où est conservée l'essence la plus pure de l'esprit romain, que l'Ara Pacis peut et doit être érigée] » (*ibid.*, p. 70). Cette proposition venait encore confirmer cette valeur historique qui est ajoutée et les intentions d'actualisation de sa grandeur par une réorientation géographique. L'année suivante, le professeur Giulio Emanuel Rizzo, présent aux excavations de 1903, écrivit un plaidoyer dans le journal *Capitolium* pour relancer les excavations « per carità di Patria, per amore alla scienza nostra, per sentimento del nostro decoro [pour la Patrie, pour l'amour de notre science et notre

²² « La restauration de l'Ara Pacis n'est pas seulement une œuvre à valeur scientifique. Puisque si tous les monuments ont une résonance profonde dans le sentiment, que peut-on dire de l'Ara Pacis, éclatante expression de l'empire romain, souvenir d'un moment significatif dans lequel toutes les civilisations décrépites du vieux monde sont presque unies et contraintes à se renouveler sous l'impulsion vigoureuse de Rome? [...] Et nous considérons l'Ara Pacis comme un très haut symbole de l'état et des aspirations de cette époque, comme un monument augural de l'État et des aspirations actuelles ».

sentiment de décorum] » (1926, p. 465), avant même de considérer sa recomposition. La même année, une Commission pour l'Ara Pacis fut instaurée, avec une sous-commission technique. C'est désormais l'Institut des études romaines, avec Mussolini à sa tête, qui allait embrasser la cause de ce monument et qui devint « porte-parole de la propagande » (Soprintendenza Archeologica di Roma, 1985, p. 407). C'est en 1929, lors du II^e Congrès national, que le projet de reprendre les excavations, et ce, pour les célébrations du bimillénaire d'Auguste, devait être remis à l'ordre du jour, pour être finalement exécuté en 1938.

3.2.2 L'Ara Pacis et Mussolini

Avec le mythe du culte romain, Mussolini avait, comme nous avons vu précédemment, procédé aux *sventramenti* afin de traduire les raccourcis temporels et faciliter sa propagande, et la reconstitution de l'Ara Pacis fut un moment clé dans les célébrations du bimillénaire d'Auguste. Après plusieurs hypothèses de lieux où le transposer une fois recomposé²³ (fig. 3.1), il fut finalement inséré dans la nouvelle piazza créée en l'honneur de cet empereur.

L'isolamento del mausoleo di Augusto, dovuto a Muñoz, rappresenta il più tangibile esempio dell'identificazione fra la retorica della romanità e il mito dell'impero del regime fascista nella cornice delle celebrazioni per il bimillenario di Augusto²⁴ (Racheli, 1995, p. 105).

L'histoire de la reconstruction finale de l'autel sacrificiel est donc indissociable de celle de la création de la piazza, à lequel il sera désormais intégré.

Les premiers coups symboliques de « *piccone* » (de pioche) pour « libérer » le Mausolée furent donnés par Mussolini le 22 octobre 1934, à l'occasion du douzième

²³ Via dell'Impero, sur la colline du Capitole, à l'intérieur du Mausolée d'Auguste, ou encore dans le Musée des Thermes.

²⁴ « L'isolement du mausolée d'Auguste, dû à Muñoz, représente l'exemple le plus tangible de l'identification entre la rhétorique de la romanité et le mythe de l'empire du régime fasciste à l'aube des célébrations du bimillénaire d'Auguste ».

anniversaire de la Marche sur Rome. Il se présentait comme le maître d'œuvre de ces opérations : les différentes photographies de lui, pioche à la main, souriant et énergique, entouré d'ouvriers, le représentent néanmoins comme l'auteur et le créateur de cette mise en scène (fig. 3.2).

Camerati !

I lavori per l'isolamento dell'Augusteo, ai quali oggi io dò l'avvio e che dovranno essere ultimati entro tre anni per il bimillenario di Augusto, hanno una triplice utilità : quella della storia e della bellezza, quella del traffico, quella dell'igiene.[...] Ed ora cedo la parola al piccone²⁵ (Discours de Mussolini, 22 octobre 1934, cité dans Insolera, 2001, p. 161).

Ce discours, prononcé sur le toit d'une maison de la rue Soderini, qui allait être détruite, lança « le grandiose opere di demolizione necessarie all'isolamento del Mausoleo di Augusto e al risanamento e alla decorosa sistemazione di quella storica zona [les œuvres de démolition grandioses nécessaires à l'isolement du Mausolée d'Auguste, l'assainissement et l'aménagement honorable de cette zone historique] » (Mulè, 1934, p. 465).

La création de cette place exigea la démolition de cent vingt édifices, pour la plupart médiévaux, sur une superficie de plus de 27 000 mètres carrés (fig. 3.3 et 3.4). On y visait officiellement à assainir un quartier jugé insalubre, mais cette intention était indissociable de la mise en œuvre des transformations urbaines qui appuyaient le discours de la romanité. Alors qu'Antonio Muñoz, directeur des Antiquités et Beaux-arts de Rome et bras droit de Mussolini, était en charge de la « mise en valeur » (*sistemazione*) du Mausolée, le mandat de la conception de la *Piazza Augusto Imperatore* fut attribué, sans concours préliminaire, à l'architecte Vittorio Ballio Morpurgo.

Après avoir proposé un premier projet en 1935, ce fut finalement celui qu'il avait publié en 1937 qui fut retenu, avec quelques modifications. Dans le projet

²⁵ « *Camerati !* Les travaux pour l'isolement de l'*Augusteo*, pour lesquels je donne aujourd'hui l'envoi et qui devront être achevés d'ici trois ans pour le bimillénaire d'Auguste, ont une utilité triple: celle de l'histoire et de la beauté, celle de la circulation automobile, celle de l'hygiène.[...] Et je cède maintenant la parole à la pioche ».

initial, la place était fermée par les quatre côtés. Un musée aurait exposé les découvertes archéologiques effectuées sur l'aire de la *piazza* et aurait été dédié à la mémoire d'Auguste. Un escalier monumental, menant au mausolée, aurait été dominé par un podium sur lequel aurait trôné la statue de l'Empereur Octave Auguste. Cependant, épaulé par Antonio Muñoz et l'Office technique du *Governorato*, l'architecte dût composer avec des impératifs décidés sans qu'il ait été consulté. Le Mausolée se retrouva donc dans une perspective ouverte vers le Tibre, et on relia par une sorte de pont les deux églises, San Rocco et San Girolamo, pour les sortir de leur solitude créée par le *sventramento*.

Mussolini s'insérait ainsi dans le développement historique en repêchant la mémoire d'Auguste, tout en décidant de redessiner par-dessus, à l'instar d'un palimpseste, les traces afin de s'approprier la nouvelle signification. Le *Duce* choisit de prendre un monument qui réfère à un événement précis, la conquête de la Gaule et de l'Hispanie, et qui célèbre le geste qui aurait apporté la paix dans l'Empire. Ainsi, en voyant le nouvel autel, ce n'est pas la mémoire d'Auguste qui était honorée, mais la puissance de Mussolini, sa supériorité et la création de son nouvel empire. Il y avait donc un enjeu idéologique relié à cette intervention, qui faisait désormais partie du parcours du monument.

Mussolini jouait ainsi avec les codes de l'histoire à travers l'appropriation de ce monument : « Le monument a pour fin de faire revivre au présent un passé englouti dans le temps. Le monument historique entretient un rapport autre avec la mémoire vivante et la durée » (Choay, 1992, p. 21). C'est là où il y a danger d'abus et d'appropriation de sens par une manipulation du temps ou encore par le déplacement de contexte et l'ajout d'éléments dans l'environnement du monument. Antonio Cederna, célèbre urbaniste qui militait afin de rayer enlever les erreurs urbanistiques faites sous Mussolini, déplore le fait que « *traslocati lontano dal luogo originario : che fosse un falso topografico e storico imperdonabile, non venne in mente a nessuno [qu'il ne soit venu à l'esprit de personne de penser que les*

fragments de l'Ara Pacis, loin de leur lieu originel, soit une fausseté topographique et historique impardonnable] » (Cederna, 1979, p. 215).

En faisant *tabula rasa* et en y déplaçant l'autel récemment reconstitué pour l'utiliser comme clé idéologique, Mussolini transformait ainsi toutes les significations originelles du monument dans le but de les façonner à son discours. La néo-romanité était alors, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la base de l'idéologie fasciste. Il était, par conséquent, important pour lui de s'approprier des symboles du passé de manière à s'imposer en tant que nouvel empereur, donc en mettant son empreinte sur les traces du passé. La création d'une place dédiée à *Augusto Imperatore* fut un geste qui représenta bien cette stratégie car, plutôt que de célébrer de manière commémorative cet empereur, Mussolini s'appropriait le langage d'Auguste et ses monuments. Par exemple, Eugenio La Rocca, Surintendant aux biens culturels de Rome, mentionne que le *Duce* prévoyait même mettre sa propre tombe à l'intérieur du Mausolée d'Auguste, qui n'était réservé qu'à la famille impériale (La Rocca, 2005). L'inscription d'extraits du *Res Gestae* d'Auguste sur le mur du pavillon de Morpurgo en est un autre exemple. Au début, le *Res Gestae* devait être inscrit en face de l'accès aux cryptes impériales, avec une incision en bronze, mais il a finalement été gravé directement sur son écrin. Ainsi, la référence devenait directe et Mussolini pouvait ainsi rappeler que les accomplissements du passé n'étaient que le début de ceux qu'il allait faire.

Cette empreinte sur un monument constituait dès lors une valeur ajoutée. On s'approprie un passé et, tout en prétendant lui conférer un statut d'histoire objective, on lui porte une vision subjective et intéressée. La vision de Riegl selon laquelle le monument historique a une valeur *objective*, qui « se règle sur la nature de l'objet et qu'elle accordera ainsi de l'importance à la connaissance dont celui-ci est dépositaire ou cherchera à le comprendre en fonction du contexte où il a été produit » (dans Davallon, 2006, p. 71), est justement ce qui fausse la perception tout en permettant de manipuler la pensée générale par des faits apparemment objectifs.

En citant le sociologue français Maurice Halbwachs, Christine Boyer (1994, p. 67) définit l'histoire, par comparaison avec la mémoire collective, comme étant manipulable et re-présentable de manière différente. Elle donne l'illusion d'être universelle, mais la distance utilisée par l'histoire donne lieu à un espace fictionnel pouvant manipuler le temps et l'espace, car elle re-présente des faits et des événements. David Lowenthal (1998) pousse la réflexion plus loin en départageant l'histoire de l'héritage, ce dernier étant manipulable et pouvant être corrigé. C'est l'interprétation que l'on fait de l'histoire, que l'on suppose être objective et statique. Dans le cas de l'Ara Pacis, le monument historique fait partie du « théâtre de l'histoire » : « La *Terza Roma*, capitale non seulement de l'Italie unifiée, mais surtout du nouvel État fasciste, était perçue comme le théâtre de l'histoire et, en tant que tel, elle devait être aménagée afin de mettre en scène de la meilleure manière possible l'Italie fasciste » (Chiapparò, 2002, p. 22). L'autel de la paix est un instrument, un accessoire dans cette mise en scène, surtout intégré dans son nouvel environnement conçu comme tel.

La référence au glissement de valeur est due à la reprise de la signification première comme base de référence, comme prétexte, à une appropriation moderne. Aloïs Riegl, dans sa définition de monument historique, précise que « ce qui a été ne pourra plus jamais se reproduire, et que tout ce qui a été constitue un maillon irremplaçable et indéplaçable d'une chaîne de développement » (Riegl, 1984, p. 35). Or dans ce cas, Mussolini avait décidé de remplacer ce maillon, de le dupliquer pour son époque. Jean Davallon explique ce glissement par le double mode du monument historique, qui est à la fois de *document* et de *monument*, où le récepteur s'immisce pour aider à créer une liaison entre le présent et le passé, donc dans le rôle de « médiateur » de ce monument (Davallon, 2006, p. 84). Cet espace ouvert à l'interprétation peut ainsi se faire récupérer par divers groupes d'intérêt, ce qui en transforme la charge historique du monument. Mais son projet allait s'avérer un échec car « placer côte à côte les créations de la Rome antique et du fascisme, au

lieu de montrer leur continuité, n'a fait que souligner le gouffre séparant les deux époques » (Lyons, 2007).

3.3 Post-fascisme

L'Ara Pacis est un monument qui se distingue des autres, notamment ceux qui datent de l'Empire romain. Sa disparition, ses longues années d'oubli, les récupérations progressives de ses fragments, les volontés de reconstitution dans un contexte politique de post-unification puis, finalement, sa reconstitution théâtrale à l'ère mussolinienne ont constitué un parcours singulier qui doit être pris en compte dans notre perception actuelle. En effet, ce monument n'a pas suivi la lente évolution des monuments de l'Antiquité à travers les diverses phases des attitudes à leur égard : pillage, réemploi, abandon, la redécouverte de l'Antiquité et son intérêt pour les humanistes et les proto-humanistes, jusqu'aux *vedute*, et ainsi de suite; le fait qu'il ait été enfoui et caché sous le palais de la *via in Lucina* lui a, en même temps, assuré une certaine conservation. Ainsi, il n'a pas cette valeur d'ancienneté comme telle, qui montre les marques du temps et permet une contemplation subjective et émotive d'un monument.

Selon Riegl, cette valeur d'ancienneté, qui provient du XX^e siècle et qui appelle à la subjectivité, sollicite les sentiments et, par conséquent, peut atteindre un public très diversifié. Cette valeur ne fait pas appel à la connaissance ou à l'histoire, ni à la science ; les traces du temps touchent à une émotivité, c'est une sorte de preuve du passage des époques qui plonge de façon affective le spectateur dans un imaginaire que provoque le monument. L'Ara Pacis a un statut particulier, car il réfère à une civilisation ancienne, disparue, à une Rome presque mythique par le fait même qu'il est de cette époque. Cependant, sa découverte relativement récente et sa reconstitution encore plus proche de notre époque lui ont permis quelques raccourcis dans le cycle de vie d'un édifice historique jusqu'à la ruine, par rapport

aux différents cas de figures tels que décrit par Gill Chitty (cité dans Strike, 1994, p. 18-19) :

- 1- Design et construction de l'édifice, parfois sur le site d'un autre édifice
- 2- Usage de l'édifice, en transformation et adaptation
- 3- Abandon et/ou démolition
- 4- La ruine, qui favorise la dégradation de l'édifice et son pillage
- 5- Valeur pittoresque de la ruine est reconnue, peut être provoquée (18-19^e siècle)
- 6- Valeur historique et visuelle de la ruine est reconnue
- 7- Finalement, la préservation. Stabilisation de la structure ou reconstruction.

La valeur pittoresque de la ruine n'a jamais été reconnue, car l'Ara Pacis a vécu plusieurs siècles à travers ses fragments, et par l'hypothèse de sa forme à l'aide de supports comme ses représentations dans les monnaies et la structure découverte lors des excavations sous le palais. L'autel n'a donc pas été visiblement en dégradation graduelle, et l'existence du palais sur ses restes a joué le rôle d'un rideau qui s'ouvre avant la mise au jour de plusieurs scènes de découvertes, emplies d'obstacles, de suspens et de spéculations. Ce cadre a donc provoqué une double temporalité : l'Ara Pacis est considéré comme un monument ancien, mais se présente dans une force de jeunesse à cause de sa récente recomposition.

Cependant, après avoir pris connaissance de toutes les transformations de l'Ara Pacis, de son déplacement, de sa reconstruction (avec des morceaux calqués), de son changement d'orientation, de sa manipulation de sens, comment peut-on prétendre respecter une « authenticité » et une « intégrité » requise pour assurer une crédibilité au monument historique ? L'Ara Pacis n'a en effet pas pu être recomposé avec tous ses fragments originaux et même parmi ceux-ci, certains ont été refaits par des artistes de la Renaissance, à Florence et au Vatican. Le monument a été le fruit de transformations qui en font un témoin de ces différentes époques dans son usage, plutôt que dans les traces du temps qui l'auraient consacré en tant que ruines. Le visiteur, cependant, ne voit pas les calques, ni les transformations, ni les appropriations. Elles sont maintenant intégrées dans l'histoire du monument de façon cohérente.

Sans être un pastiche ou une copie, l'Ara Pacis est à mi-chemin entre le document et la mise en scène. En tant que monument historique, « son rapport avec le temps vécu et avec la mémoire, autrement dit sa fonction anthropologique, constitue l'essence du monument » (Choay, 1992, p. 15). L'Ara Pacis sert d'instrument dont le rôle à la base est presque documentaire, ce qui, mis en lien avec la volonté de créer un message et de le projeter dans le futur, affirme ainsi l'identité de tout un peuple. Nous pourrions aussi défendre l'argument, à l'instar de François Hartog, que « trois mots reviennent et font système : patrimoine, mémoire, commémoration. Tous trois pointent vers un autre qui en est comme le foyer : l'identité » (1998, p. 13).

L'Ara Pacis appartient de fait à une civilisation dont l'Occident se réclame l'héritière. Ainsi, ce monument sert de symbole et vient maintenant toucher une corde qui dépasse le nationalisme ou le simple raccourci à un âge d'or de la civilisation romaine. L'élargissement des valeurs nous permet ainsi de le considérer en tant qu'œuvre artistique et l'autel, à cause de son appartenance à cette époque particulière, dégage une aura dont la valeur d'ancienneté n'est pas nécessaire pour toucher la sensibilité un large public. C'est la « valeur d'évocation » dont parle Colarossi (1993, p. 89) qui domine maintenant : « La valeur d'évocation du patrimoine se forme [...] comme perception de l'antique en tant que catégorie universelle, indépendante des lieux ou des objets particuliers du patrimoine [...] » (Colarossi, 1993, p. 90). Il s'agit d'un sentiment exacerbé par « l'attrait de l'antiquité » en général, et qui est fonction des grands récits qui se font entendre dans et par les monuments. Ceux-ci agissent comme « stimulants de l'imaginaire », même si on ne connaît pas l'histoire particulière du monument. Cette valeur mélange l'histoire, l'imaginaire, le savoir, le besoin de représentation de soi. Jean-Pierre Mohen (1999) se réfère à une valeur privilégiée, une sorte d'entente tacite du spectateur qui accepte de considérer le monument sans son contexte original, ou lorsqu'il s'agit d'un monument certifié par une autorité officielle comme étant antique, par exemple grâce à son inscription sur la *Liste des biens du patrimoine mondial* de

l'UNESCO. En autant que le monument soit bien présenté, paraisse comme original et entre en cohésion avec un contexte qui aide le spectateur à se représenter le passé, chacun devient volontaire pour accepter cette sorte de mise en scène. L'Ara Pacis est aujourd'hui un monument polyphonique, dans le sens où il porte à la fois cette valeur intentionnelle, qui s'est glissée vers l'historique et, suite à l'évacuation de l'appropriation directe en vue de la propagande fasciste, peut s'admirer pour sa valeur d'art, grâce aussi à sa valeur d'évocation.

La prise de conscience du parcours fragmenté et manipulé de l'Ara Pacis peut aider à détacher le monument d'une certaine sacralité. Si le monument n'est plus un bien « authentique », qui oppose certaines résistances à un dialogue entre deux époques trop éloignées, il constitue toujours une construction, un bien transformé depuis peu. Il se crée désormais un certain recul bénéfique, qui peut favoriser une ouverture dans de nouvelles relations avec des créations contemporaines, ce qui enrichirait son sens plutôt que de considérer ce contact comme une corruption des significations antiques intouchables des ruines.

La valeur artistique projetée par le musée qui l'accueille, mis en contact avec lui, transforme-t-il son sens ? À une époque où la notion de patrimoine s'est considérablement élargie, tout monument doit maintenant être considéré dans son contexte urbain; l'analyser seul serait réducteur et occulterait tout un aspect plus pragmatique, qui influence davantage sa signification dans l'époque actuelle. Sa mise en musée récente a certainement aussi provoqué des réactions et le contact entre l'Antiquité et l'architecture contemporaine vient actualiser cette ruine et annonce du même coup l'image de la Rome du futur. Nous allons, dans le chapitre suivant, analyser ce contact entre le monument et son nouveau musée.

CHAPITRE IV

« MISE EN MUSÉE » DE L'ARA PACIS

Notre analyse du musée de l'Ara Pacis est développée selon une démarche systémique en fonction d'une logique de rayonnement centripète. En partant du centre, avec l'analyse interne du monument, nous nous dirigeons vers l'analyse externe, soit l'intégration du musée dans son contexte d'aménagement urbain.

Le présent chapitre se propose de faire le lien entre le système interne du monument et le système externe du musée avec son contexte en confrontant la nouvelle structure architecturale avec le bien patrimonial qu'il conserve. Nous allons, dans un premier temps, examiner les stratégies d'association employées par l'architecte afin d'ériger certains ponts entre sa création et le passé du monument qu'il conserve. Ce lien entre la création et le passé sera étudié à la lumière du concept de « médiatisation du patrimoine » proposé par Jean Davallon, dans son livre *Le don du patrimoine* (2006), notamment en s'appuyant sur deux opérations décrites pour « communiquer » le patrimoine : la mise en communication et la mise en exposition, qui sont des processus de médiatisation assurant la relation entre le patrimoine et le public.

La troisième partie du chapitre se concentrera sur les différentes valeurs qui ressortent du contact entre cette nouvelle architecture et ce monument antique, ainsi que la perception du spectateur face à cette combinaison. Si certains considèrent le style moderniste problématique dans ce contexte, le concept de « contemporanéité anachronique » de Daniel Arasse (1999) propose une éducation du regard contemporain. Nous terminerons ce chapitre avec quelques exemples d'interventions artistiques qui profitent de la nouvelle architecture pour poser un regard différent sur l'autel de paix.

4.1 Des références au passé grâce à l'association

Le musée de l'Ara Pacis a été créé d'abord pour répondre au besoin d'une conservation adéquate pour le monument, dont la protection était déficiente dans son ancien écrin. En plus de répondre aux exigences de la conservation, l'architecture du nouveau musée vise une mise en valeur notamment avec quelques références au passé du musée, à son système interne. Richard Meier a utilisé la technique de l'association pour rappeler des éléments disparus ou pour faire des liens avec les époques précédentes. Pour arriver à faire ce lien, non seulement entre les deux monuments mais entre tout ce que l'Ara Pacis évoque, nous allons voir que Richard Meier a employé diverses stratégies dans la conception de son musée, qui oscillent entre la référence et la citation. Marie-France Chambat-Houillon et Anthony Wall déterminent, dans *Droit de citer* (2004, p. 76), que la citation est d'abord une relation précise entre deux œuvres : « La citation construit une relation possible entre deux œuvres, mais l'œuvre citante re-présente l'œuvre citée de façon spécifique. » Selon eux, il s'agit d'une relation hiérarchique dans laquelle l'œuvre « citante » est englobante, tandis que l'œuvre citée ne se retrouve que partiellement dans l'ensemble, tout en s'insérant dans un système discursif. Cependant, lorsqu'un bien patrimonial est mis en valeur et que le processus de citation est une des stratégies employées, il faut qu'éthiquement, l'œuvre citée prenne toute l'importance du propos. Par exemple, le musée de Richard Meier, même s'il inclut des parcelles de l'objet cité dans son ensemble, a été conçu et aménagé ainsi afin de mettre l'autel de paix de César Auguste en valeur, et que c'est de ce monument dont il est question dans l'intervention.

L'utilisation des dates fait partie du processus d'intégration du passé. La première inauguration du musée de l'Ara Pacis s'est fait prématurément le 23 septembre, dans le dessein avoué de correspondre à l'anniversaire d'Auguste. La date d'inauguration finale a pour sa part été calculée en rapport direct avec celle du monument conservé et de son contexte fondateur auquel il renvoie : le 21 avril correspond en effet au Noël de Rome, c'est-à-dire à la fondation mythique de la ville

par Rémus et Romulus, dont les représentations se retrouvent sur les frises de l'enceinte de l'autel. En ce sens, le temps peut être matière à citation par des actions et pas seulement iconographiquement.

Comme nous l'avons mentionné au chapitre I, il semble que l'Ara Pacis ait fait partie, à l'origine, d'un complexe, qui devenait fort significatif en raison de l'impact que devait représenter la « co-habitation » des monuments en place et de leur position géographique respective par rapport aux astres. Ce complexe imposait, par le fait même, l'empereur Auguste dans un programme plus vaste qui avait pour but d'établir un lien symbolique étroit entre l'univers et sa propre personne. En référence à la fonction originelle et à la symbolique particulière du monument, Richard Meier a donc voulu construire un obélisque à l'entrée du musée, près des escaliers, dont les proportions auraient été relatives à l'*Horologium augustae* qui établissait le lien avec l'autel de paix à l'époque augustéenne (Zetema, 2008). Cependant, parce qu'il planifiait construire l'obélisque avec des matériaux modernes, le Surintendant aux biens culturels pour la mairie de Rome, Eugenio La Rocca, et Gennaro Farina, le directeur de l'Office du centre historique de Rome, lui proposèrent plutôt une solution qu'il accepta, celle de prendre une des nombreuses colonnes romaines qui étaient disponibles dans les réserves archéologiques de la commune de Rome, et ainsi faire un lien plus direct avec le passé de Rome : « [è] quasi un simbolo dell'unione fra antico e moderno che vuole caratterizzare tutta l'opera [[c'est] presque un symbole de l'union entre l'antique et le moderne, qui caractérise toute l'œuvre]», a résumé le journaliste du *Corriere della sera* Lilli Garrone (2005). Cependant, comme Meier cherchait une colonne avec des proportions précises afin de respecter le lien voulu, la commande s'avéra ardue et ladite colonne n'était pas encore trouvée au moment de l'inauguration officielle du musée, le 23 septembre 2005²⁶. Quand cette colonne sera à la place désignée par Richard Meier, elle ajoutera de la substance au musée et rétablira le lien brisé par Mussolini, qui avait défait ces significations lors de

²⁶ À l'été 2007, la Surintendance archéologique de Rome m'a confirmé que la colonne avait été finalement trouvée dans une des réserves archéologiques de la commune de Rome, mais qu'ils devaient ensuite la poser, ce qui n'est pas encore fait au moment d'écrire ces lignes.

l'aménagement de la piazza Augusto Imperatore. Cette colonne devrait en effet agir comme médiateur entre le passé et le présent, une sorte d'ancrage pour ce passage temporel jusqu'à cette architecture contemporaine très contestée.

Meier, dans sa nouvelle structure, a néanmoins gardé un élément du pavillon de Morpurgo : le *Res Gestae* d'Auguste (fig. 4.1). Cette décision aide en somme à faire des ponts entre la fonction antique du monument, qui se retrouve dans le testament gravé d'Auguste, puis sa nouvelle vie sous Mussolini, qui a gardé la mémoire de l'empereur tout en se l'appropriant aussi et, finalement, avec son inscription dans ce nouvel édifice qui se projette clairement dans l'avenir en rompant le tabou de l'innovation dans le domaine de la conservation.

Une autre référence au passé se situe sur le plan des matériaux. En effet, les morceaux de travertin utilisés ont été excavés dans la même carrière que les édifices de la piazza, avec le même système de coupe (La Rocca, 2005). C'est aussi une pierre locale, donc qui a une connotation enracinée dans la tradition du lieu. Cependant, dans une entrevue que m'accordait le professeur Allan Ceen (15 mai 2007), ce dernier avançait prudemment que ce matériau aurait peut-être été à l'origine d'une sorte d'accord économique entre Meier et l'administration romaine, ce qui aurait justifié le choix de cet architecte en particulier pour ce projet. En effet, dans sa création du Getty Center à Santa Monica, en banlieue de Los Angeles, Meier avait employé 16 000 tonnes de travertin en provenance de Bagni di Tivoli, la carrière la plus importante à vingt kilomètres de Rome...

Le bâtiment de Meier est un musée qui répond bien aux normes de conservation de l'autel qu'il protège. Avec une température constante entre 20 et 22°C et un taux d'humidité maintenu à 40%, le monument autrefois menacé par une protection inadéquate dans son ancien écrin se retrouve ici en sûreté, bien préservé. Les moyens technologiques ont aussi été mis à profit afin d'isoler le monument de la pollution sonore provoquée par la circulation automobile très dense sur le Lungotevere et qui causait aussi des dommages à la structure. Mais dépassant ses fonctions de conservation, le musée de Meier s'insère dans un réseau de références

et de représentations du passé, tout en se projetant vers le futur. L'Ara Pacis est ainsi intégré à un nouveau dispositif communicationnel, ce qui lui permet de continuer son existence symbolique.

4.2 Médiatisation du patrimoine

Selon Jean Davallon (2006), il y a trois types d'opérations qui permettent de communiquer le patrimoine : la mise en communication et la mise en exposition sont deux techniques de médiatisation, qui assurent la relation entre le patrimoine et le public. La troisième, la mise en exploitation, est davantage de nature économique, en considérant l'objet du patrimoine comme un produit. Nous allons nous concentrer sur les deux premières opérations dans notre étude de cas afin de voir comment le nouveau musée transmet la dimension symbolique du patrimoine à travers ces divers dispositifs.

4.2.1 Mise en communication

La mise en communication du bien patrimonial se caractérise, selon Davallon (2006, p. 37), par un service de gestion d'accès pour le visiteur afin de lui permettre d'entrer en rapport avec l'objet présenté. La signalisation, les « outils de communication » tels que les dépliants, cartes et autres, et finalement les conditions d'accès au site influencent la relation avec le bien patrimonial, facilitant ou non le rapport avec celui-ci. Le musée conçu par Richard Meier facilite en effet ce contact, grâce à l'emploi de plusieurs outils. Par exemple, comme il fait partie du réseau des dix-sept musées de la commune de Rome, il se trouve inscrit dans le dépliant qui présente le circuit des musées, ainsi que dans les liens Internet de ce réseau. Le musée est par ailleurs accessible aux personnes à mobilité réduite, une chaise roulante étant mise à leur disposition. Des visites didactiques sont également offertes pour les groupes, en italien, anglais, français, allemand, espagnol. En

l'occurrence, des audioguides sont mis à la disposition des visiteurs dans les mêmes langues afin de pouvoir augmenter leur compréhension des lieux visités. Le musée a aussi publié, en 2007, un livre sur l'Ara Pacis (Rossini, 2007), en vente dans sa librairie et ailleurs, ce qui est une façon externe, virtuelle en quelque sorte, d'entrer en contact avec ce monument et son histoire.

4.2.2 Mise en exposition

La mise en exposition pense et traite l'espace de façon à réguler l'expérience du visiteur tout en lui rendant le sens de l'objet accessible et compréhensible, avec l'aide des techniques muséographiques (Davallon, 2006, p. 38-39). Il s'agit certes de l'élément le plus direct dans la mise en valeur, car il transmet le sens et propose, par une mise en scène ou un cadre, le bien patrimonial. L'Ara Pacis est effectivement mis en scène dans le but manifeste de lui redonner la gloire qui avait été jadis étouffée par l'« effet-cage » du pavillon de Morpurgo.

En entrant dans la salle principale, après la billetterie, le spectateur a une vue directe frontale sur l'autel. À l'étage principal, le minimum d'interprétation, rapide, et surtout visuelle, favorise la découverte du monument. Ainsi, à la droite de l'entrée, un panneau explicatif retrace à l'aide d'un graphique les origines du monument dans le Champ de Mars. Tout près, une maquette traduit en trois dimensions le texte que les visiteurs moins axés vers les sources littéraires vont préférer. À gauche de la salle, quelques bustes d'empereurs, dont celui d'Auguste, orientent déjà le spectateur vers la dimension historique du monument qu'il va visiter, tout en dégageant un ton plus solennel.

Le musée de l'Ara Pacis met donc en valeur le monument de la Rome antique en lui donnant une prestance et une grandeur, notamment par la position de ce dernier dans la salle centrale et par l'éclairage naturel qui l'enveloppe, avec l'appui de 1500 mètres carrés de verre trempé qui en oriente efficacement la lumière, chaque morceau étant découpé pour atteindre une superficie mesurant jusqu'à trois

mètres par cinq mètres. Il présente, en quelque sorte, le monument comme un spectacle, afin « de le donner à voir de la façon la plus flatteuse » (dans Choay, 1992, p. 160). C'est en somme une mise en valeur qui devient aussi une mise en spectacle visant ouvertement à susciter l'admiration et la contemplation chez tout visiteur.

Si ce dernier veut davantage d'information didactique, il peut se diriger au semi sous-sol, où sont exposés des fragments originaux de l'Ara Pacis qui n'ont pas été inclus dans la reconstruction du monument, ainsi que des vestiges archéologiques trouvés dans les excavations pour l'Ara Pacis. De plus, de nombreux panneaux explicatifs, avec la biographie des acteurs principaux dans la découverte de l'autel augustéen, éclairent la personne intéressée. Cependant, le seul outil didactique interactif, un ordinateur et son moniteur, qui était une des fiertés technologiques du musée et qui proposait « des installations multimédia », ne fonctionnait que de manière intermittente à l'été 2007. De toutes façons, nous avons pu constater sur place que le mode d'usage de cette station informatique était difficile à comprendre pour le grand public, freinant ainsi les ardeurs des plus motivés, dont l'amusement des deux premières minutes faisait rapidement place à l'impatience et l'irritation.

Le musée, en conservant un monument de l'Antiquité romaine et en exposant des fragments archéologiques, combine les deux notions décrites par Krzysztof Pomian (1988), à savoir le musée « archéologico-artistique » et le musée « archéologico-technologique ». Les deux se distinguent dans la manière d'exposer et dans le rapport entre les objets exposés et les moyens d'information déployés. Le premier type, le musée archéologico-artistique, contient des objets qui sont habituellement faits dans des matériaux précieux et qui sont présentés à distance l'un de l'autre, ou « mis en vedette du fait de la position qu'ils occupent » (Pomian, 1988, p. 58). Le second type, le musée archéologico-technologique, est davantage concentré sur des objets de nature plus modeste, qui sont plus souvent regroupés ensemble (*ibid.*). Ceux-ci sont accompagnés de beaucoup d'informations, soit des photos, des plans, des cartes, et des commentaires pour aider le visiteur à se

représenter le passé. Le musée archéologico-artistique, en revanche, permet à l'œuvre de se révéler d'elle-même, tout en l'accompagnant d'un minimum d'informations, notamment en donnant son titre.

Dans le cas du musée de l'Ara Pacis, on peut affirmer ici que le visiteur qui accède à l'étage principal du bâtiment entre dans une zone plutôt artistique. En effet, il faut reconnaître ici les qualités esthétiques de l'aménagement de l'ensemble, sobre et spectaculaire tout à la fois, avec le monument ancien mis bien en évidence parce qu'il est isolé et magnifié par la salle spacieuse dans laquelle il trône en son centre et qu'il bénéficie d'une lumière focalisée vers lui pour provoquer un effet d'émerveillement chez ce visiteur. Ce dernier peut ainsi se laisser envahir par la beauté du monument qu'il contemple alors plutôt que de s'encombrer de lectures fastidieuses sur le sujet. Comme Pomian le note (1988, p. 67), l'objectif du musée archéologico-artistique s'est modifié au cours des ans, partant du désir de susciter l'admiration pour les œuvres d'art qu'il expose, allant jusqu'à faire aussi connaître leur passé et le contexte dans lequel elles ont été créés, ce que cette salle traduit bien. Cependant, lorsque le visiteur descend au semi sous-sol, il pénètre plutôt dans un espace de type musée archéologico-technologique. La multitude de panneaux explicatifs sur l'histoire du monument, ses découvertes, les acteurs qui ont participé à sa mise en valeur, l'ordinateur « multimédia » ainsi que les pièces archéologiques exposées comme un tout axent la visite sur l'aspect scientifique plutôt qu'artistique.

Dans le musée de Meier, on assiste de fait à un bon mélange des deux. Toutefois, à l'été 2007, certains aspects brisaient selon nous l'harmonie qui pourrait encourager la coexistence et le maintien des deux types de musées de façon cohérente et agréable pour le visiteur. En fait, la grandeur de l'espace, les bureaux administratifs au sous-sol qui n'étaient pas encore aménagés, l'absence d'exposition temporaire promise dans la deuxième salle du sous-sol, faisaient perdre les éléments exposés dans un vide où même leur rassemblement paraissait éparé.

L'espace était en ce sens mal investi à cet étage et la visite perdait de ce fait un peu d'intérêt.

4.3 Entre le présent et le passé : confrontation, complémentarité, ou transition ?

Selon Davallon (2006, p. 36-42), les deux dispositifs de médiatisation du patrimoine que sont la mise en communication et la mise en exposition, subissent trois transformations. La première est le passage d'une temporalité centrée vers le passé (objet) vers la temporalité de la visite, suivie du savoir acquis par le visiteur grâce aux outils fournis. Enfin, il s'opère une autre transformation, qui est la construction du dispositif facilitant l'accès physique et conceptuel à l'objet, dont le contexte d'origine, qui est favorisé, plutôt que de laisser celui-ci se révéler dans la mise en valeur. La première transformation citée est intéressante dans notre cas où l'écart entre les deux temporalités peut sembler exacerbé par le style de l'édifice de Meier, qui couvre un monument de plus de deux mille ans son aîné.

4.3.1 Problème du modernisme

Cependant, la façon de mettre en valeur un monument de la Rome impériale en ayant recours à une architecture moderniste peut être vu comme étant un choc et une confrontation, plutôt qu'une actualisation en complémentarité. Samir Younés, professeur d'architecture à la University of Notre Dame (*School of Architecture Rome Studies Program*), a fortement réagi contre l'idée de Meier. Il compare le modernisme à une tyrannie : il suppose que c'est le même assemblage de formes partout, irrespectueux du contexte et du caractère du lieu. La tradition, selon lui, est un concept beaucoup plus large qui accueille à la fois les expériences passées et futures en art et en architecture et qui cherche la continuité au lieu de représenter l'histoire comme une série de ruptures (Younés, 2002, p. 15-17). Pour lui, il ne suffit pas d'insérer une architecture contemporaine dans le centre historique de Rome

pour s'adapter à la modernité, car la réinterprétation est une solution beaucoup plus durable qui exige de conserver les mêmes bases classiques pour les adapter sans toutefois les mettre au goût du jour (*ibid.*).

Il a donc écrit un livre pour proposer des solutions de rechange au projet présenté (Younés, 2002). Ces solutions ont été élaborées par des professionnels et des étudiants en dernière année du « programme d'études de l'École d'architecture à Rome » à la University of Notre Dame, en 2000-2001. Elles s'avéraient en d'autres termes un choix de remplacement au concept de musée de Richard Meier en mettant toutefois l'accent sur l'art classique (fig. 4.2). Les solutions données dans ce livre révèlent une attitude complètement réfractaire à l'innovation, plus particulièrement au style de Meier, pour ce qui est de la mise en valeur d'un monument impérial, comme si ce geste était iconoclaste et venait corrompre la signification et l'aura de cette représentation de l'Antiquité romaine. Cependant, est-il possible que cette confrontation de temporalités puisse interpeller à ce point le spectateur qui, actif, se trouverait ainsi à créer ce pont entre la représentation ancienne et le temps actuel de sa visite ? Pour aider à répondre à cette question, la théorie de la « contemporanéité anachronique » de Daniel Arasse (1999) offre des pistes de réflexion intéressantes, notamment à propos d'une « culture du regard » confrontée à des œuvres anciennes.

4.3.2 La « contemporanéité anachronique »

Daniel Arasse, historien de l'art, a ainsi forgé le concept de « contemporanéité anachronique » pour proposer une autre façon de considérer une œuvre d'art du passé.

Partageant le même temps et le même espace de l'œuvre, l'historien-spectateur en est incontestablement *contemporain*. Mais cette contemporanéité est aussi, inévitablement, anachronique - dans le double sens de ce terme qui désigne à la fois « ce qui appartient à un âge différent » et « ce qui confond des époques différentes » (Arasse, 1999, p. 285).

Dans un cadre muséal, il s'agit pour le spectateur d'assumer un rôle plus actif et de prendre pleinement conscience de sa contemporanéité physique par rapport à l'œuvre exposée afin de l'aider à construire son sens, plutôt que de se réfugier dans un regard historique et scientifique sur le contexte d'origine de l'œuvre. Le chercheur français va même jusqu'à affirmer que « loin de perdre notre propre contemporanéité, il faut en être conscient - et exploiter son anachronisme » (Arasse, 1999, p. 287). Il s'agit donc là d'un processus qui prend en compte l'œuvre en tant que témoignage de son histoire passée : « La contemporanéité n'est pas une simple simultanéité, passivement subie ; c'est un processus, une coprésence interactive » (Arasse, 1999, p. 288). Arasse en vient ensuite à proposer le développement d'une « culture du regard » afin d'expliquer cette rééducation de l'œil du spectateur.

Cette théorie, que l'auteur développe en s'appuyant sur l'exemple des *Ménines* de Velazquez, est très pertinente dans notre cas d'étude, où l'on a un monument ancien semble mis en opposition à une architecture contemporaine. En effet, si on considère déjà une vision du patrimoine comme étant la transmission d'un bien selon l'importance que nous lui donnons dans le présent, le point de vue du récepteur contemporain est très important dans la construction de sens du bien patrimonial. Jean Davallon, par exemple, privilégie une « définition du patrimoine comme quelque chose qui nous aurait été transmis [et qui] coexiste sans problème avec l'idée que le patrimoine s'inscrit dans un rapport au passé construit à partir du présent » (Davallon, 2006, p. 93). L'innovation peut donc être une manière d'actualiser le patrimoine sans provoquer nécessairement une opposition, une rupture, grâce notamment au rôle actif du spectateur, qui le reçoit dans son espace-temps contemporain. Cette position, qui semble paradoxale, est toutefois davantage basée sur un partage de sens, comme le note François Hartog :

En réalité, cette coexistence entre deux origines (transmission à partir du passé et construction à partir du présent) n'est paradoxale qu'en apparence, car sur le fond elle s'appuie sur un partage entre le patrimoine (le « vrai »), qui vient du passé, et l'usage que le présent fait de ce patrimoine (1998, p. 94).

Le décalage temporel, une fois assumé et travaillé par le spectateur, permet alors une désacralisation de l'aura historique du monument en question et ouvre la voie à une expérience plus humaine, qui mêle le savoir à la perception. Cette perspective semble plus réaliste pour nous afin d'expliquer le contact du récepteur avec un bien du passé et offre par conséquent une ouverture plus grande et une option plus valable à la conservation statique.

4.3.3 « Ara Artis »

Le spectateur qui regarde un monument antique d'un point de vue contemporain, à l'intérieur d'une architecture moderne, s'introduit dans un système de valeurs complexe. L'autel de paix est, comme nous l'avons expliqué au chapitre 2, un monument intentionnel qui a subi un glissement vers le monument historique. Suite à l'évacuation de l'appropriation directe pour la propagande fasciste, il peut s'admirer pour sa valeur d'art, grâce aussi à sa valeur d'évocation historique et culturelle. Toutefois, la nouvelle architecture qui lui sert de musée, par contre, en plus d'avoir une valeur fonctionnelle, a une valeur artistique et esthétique très forte.

Plutôt que de muséifier le monument, cette coexistence permet une interaction dynamique qui suscite les discussions et change le point de vue habituel sur les antiquités. Nous sommes en présence d'une modernisation, selon le sens qu'en donne Françoise Choay :

Procédure nouvelle, qui moque plus ouvertement le respect dû au patrimoine historique, elle met en jeu le même déplacement d'attention et le même transfert de valeurs par l'insertion du présent dans le passé, mais sous la forme d'un objet construit et non d'un spectacle. Moderniser n'est pas alors donner l'aspect du neuf, mais ficher dans le corps des vieux bâtiments un implant régénérateur. De cette symbiose imposée, il est escompté que l'intérêt suscité par l'œuvre du présent se répercute sur l'œuvre ancienne et amorce ainsi une dialectique (1992, p. 162).

Non seulement les diverses réactions enflammées suite à la construction de ce musée témoignent de cette dialectique, mais les nouveaux usages du musée depuis son ouverture révèlent une certaine désacralisation de l'espace et une ouverture à des fonctions qui sortent un peu du cadre imposé par la présence de l'Ara Pacis. En effet, le musée reçoit, depuis l'été 2007, des expositions d'art contemporain, ou encore de design et d'architecture.

Le premier événement, ayant eu lieu du 8 juillet au 28 octobre 2007, a été une exposition du designer de mode Valentino. « Valentino à Rome : 45 ans de style » célébrait la carrière de cet homme avec une exposition présentant 360 robes et du matériel d'archives. Les mannequins sont restés autour de l'Ara Pacis durant l'exposition, permettant aux passants de la rue de voir à travers les vitres latérales du musée. Au mois de novembre, c'est une exposition de photographies qui a bénéficié de l'espace du musée, avec *L'autre Istanbul*, un hommage à Ara Güler et impressions sur la ville d'Ercan Arslan, Coskun Asar, Kutup Dalgakiran et Erdal Yazici. Cette exposition a cédé sa place au mois de mars 2008, jusqu'en juin, à l'art contemporain, avec une collaboration entre Brian Eno et Mimmo Paladino, qui ont créé le « premier événement site-specific [sic] conçu pour les espaces du Museo dell'Ara Pacis » (Comune di Roma, 2006) avec *Opera per l'Ara Pacis* [*Œuvre pour l'Ara Pacis*]. Accompagné des sons et de la musique de Brian Eno, Paladino investit complètement l'espace architectural en le structurant à l'aide, par exemple, d'un immense anneau en face de l'autel augustéen. Il « donne à l'observateur un nouveau point de vue à partir duquel confronter l'architecture de Richard Meier et la monumentalité de l'Ara Pacis avec sa recherche riche en contaminations » (*ibid.*). L'étage inférieur a enfin été exploité grâce à plusieurs autres œuvres, dont la projection de silhouettes, une fresque sur les murs, et d'autres installations. Depuis le mois de juin 2008 et ce jusqu'au 14 septembre, l'architecture se mêle au design avec une rétrospective complète de Jean Prouvé, architecte et designer français. *La poésie de l'objet technique* est une exposition qui compte plus de cent travaux, cinquante objets de design, des éléments et modèles architecturaux, entre autres.

Le musée de l'Ara Pacis a donc accueilli, depuis son ouverture, des expositions représentant un éventail de disciplines artistiques. Les façons variées de s'approprier cet espace d'exposition, qui aurait pu paraître exclusif au monument qui trône au centre de la salle principale, enrichissent les usages du bien patrimonial et, par conséquent, le regard qui y est posé par la suite. Encore une fois, le fait de sortir un peu des conventions muséales traditionnelles et de jouer avec le style contemporain de l'édifice pour y inclure des œuvres qui entrent en dialogue avec le musée et son monument a créé des réactions variées. Un article paru dans *The Guardian* (8 janvier 2008) comporte une brève mais destructrice critique de la façon dont Valentino transforme la vision de l'Ara Pacis en « encombrant » l'espace de Meier : « Valentino's opulently sheathed mannequins turned good taste into bad, and made the new building and the ancient Roman treasure it houses seem like backdrops for a Fellini film ».

L'œuvre de Mimmo Paladino et Brian Eno a obtenu plus de succès par sa façon d'interagir à la fois avec le bâtiment qui l'accueille et avec le monument antique qu'est l'Ara Pacis, comme en témoigne cette analyse éclairée du site *Web Froggy's delight* (2008) :

Elle s'inscrit dans un dialogue avec le propos de ce musée archéologique, interroge le présent à la lumière du passé, rappelant le sort qui attend notre civilisation au regard de l'infini temporel, et, toujours, de manière plus ou moins patente, concrétise une réflexion sur l'art, avec des références explicites à ceux qui ont marqué l'histoire de l'art, et l'intervention de l'artiste.

Cette critique est appuyée par le très respecté critique d'art contemporain Achille Bonito Oliva (2008) qui déclare que l'*Opera per l'Ara Pacis* unit en un ensemble cohérent et riche toutes les pièces de cet espace : « Ultimately, the vaporization of sound in the spaces of the Ara Pacis creates a contact between the classical memory of the marble figures of the Roman monument and the painting and sculpture of Paladino » (Oliva, 2008). Il renchérit en créant ce sobriquet : « In this way the Ara Pacis is transformed into a house of art, Ara Artis ».

Ces pratiques sont certes intéressantes et peuvent ajouter de façon bénéfique une autre couche de lecture dans le rapport du spectateur au monument. Cependant, il s'avère que la limite est fragile entre le rapport artistique des œuvres ou des événements qui investissent l'endroit et l'insertion d'un bien patrimonial classique, dans ce cas l'Ara Pacis, au milieu d'un cirque de mode haute-couture, comme dans le cas de l'événement de Valentino.

La mise en musée de l'Ara Pacis par l'architecture de Richard Meier favorise, en quelque sorte, une actualisation du monument avec une perspective contemporaine sur le passé et une pleine conscience de notre appartenance au XXI^e siècle. Plutôt que de figer l'Ara Pacis dans une époque devenue accessible seulement à travers le savoir ou l'idée générale admise de l'Empire romain, les stratégies employées par le musée transforme la mise en valeur en événement. Il contribue à mythifier l'époque représentée par l'autel ainsi que ce bien en soi, en le mettant en scène d'une façon qui suscite l'émerveillement et le respect, mais aussi l'intègre dans un réseau pratique de construction de sens et de production de l'espace. Nous pourrions donc affirmer que le musée de Richard Meier ne tient pas lieu de représentation en tant que seul monument, mais que ce sont plutôt les liens entre celui-ci et le monument historique qui créent un système de représentation. Il s'y effectue un dégagement de sens créé par la relation entre ces deux images et la façon dont est investi l'espace, ce qui enrichit la mise en valeur et la réception du monument.

Nous verrons maintenant au chapitre suivant que cette relation entraîne des conséquences dans le rapport du musée avec son contour, comme la piazza Augusto Imperatore, le centre historique en ayant même un impact sur l'image de Rome vers l'extérieur. Cette nouvelle architecture a entraîné une série de transformations sur d'autres systèmes qui lui sont reliés, comme le témoigne le nouveau développement de la piazza Augusto Imperatore. Ce que les détracteurs craignaient comme bouleversement en ouvrant la voie à de telles interventions pourrait être aussi positives pour leur ville...

CHAPITRE V

LE MUSÉE DE L'ARA PACIS DANS SON SYSTÈME EXTERNE

Suivant le principe des matriochkas, ces poupées russes de tailles croissantes qui s'imbriquent l'une dans l'autre pour n'en former plus qu'une seule, cette analyse a débuté près du noyau en se concentrant sur le monument, pour ensuite rencontrer la strate intermédiaire, qui touche aux deux autres, et se termine par ce chapitre, qui en évalue la couche extérieure, englobante, établissant ainsi les liens avec un système externe axé sur le bien patrimonial. En effet, le système formé par les relations externes recouvre les interactions que le bien patrimonial entretient avec les autres composantes de l'environnement urbain dans lequel il est plongé (Colarossi, 1993). Afin de replacer l'Ara Pacis d'aujourd'hui dans une perspective plus large, nous développerons cette étude avec les différentes implications des liens du musée avec son contexte. Ce chapitre suit la forme de l'étude générale, allant du plus petit au plus grand. Notre premier lien sera fait en considérant le musée par rapport au paysage urbain historique dans lequel il se trouve. Ensuite, nous constaterons la façon dont Rome se projette à l'étranger grâce à ce nouveau symbole, ce qui présente des avantages tout en étant aussi vivement critiqué. Finalement, dans une perspective historique plus large, nous pourrions constater l'efficacité de l'intervention pour récupérer la piazza délaissée et stimuler de nouveaux projets bénéfiques pour le quartier, le centre historique et la ville.

5.1 Le musée dans le paysage urbain historique

Depuis la recommandation de l'UNESCO *concernant la sauvegarde des ensembles historiques ou traditionnels et leur rôle dans la vie contemporaine* (1976), les nouveaux enjeux concernant le développement des villes historiques et la

menace que présentaient des interventions d'architecture contemporaine dans ces espaces ont nécessité des adaptations quant aux modalités d'encadrement par l'UNESCO. Lors de la conférence qui a eu lieu à Vienne en 2005 sur *le patrimoine mondial et l'architecture contemporaine*, quelques esquisses de principes ont pris forme pour favoriser de telles interventions mais dans un cadre réglementé. Cette conférence a privilégié une approche dynamique à la conservation du patrimoine historique en permettant d'innover, ce qui enrichit une ville en la gardant vivante, comme le mentionnait l'architecte espagnol Rafael Moneo : « Existing architecture could be the foundation of the new. This implies accepting continuity and seeing the city – one of the greatest achievements of architecture – as an uninterrupted development over time » (UNESCO, 2005c, p. 8).

Cette conférence a donné lieu au *Mémorandum de Vienne* qui, tout en favorisant la préservation de l'authenticité et des valeurs du tissu urbain historique, témoigne aussi d'une ouverture afin de s'adapter aux besoins de la modernité et du développement des villes historiques, et s'inscrit dans une optique de conservation durable.

Le principal défi de l'architecture contemporaine dans le paysage urbain historique est de répondre à une dynamique de développement en vue de faciliter les réformes socioéconomiques et la croissance tout en respectant le paysage urbain hérité et sa configuration (art. 14).

Le projet de Richard Meier ayant débuté dix ans avant l'adoption du *Mémorandum de Vienne*, il répond néanmoins à certains principes qui y sont définis.

Une architecture contemporaine dans un environnement historique pourrait être destructeur pour les significations, l'histoire, l'esprit du lieu. Cependant, dans notre cas d'étude, Richard Meier a récupéré un endroit laissé à l'abandon et a su, grâce à des techniques d'association et de référence, intégrer son bâtiment de façon cohérente et respectueuse non seulement aux édifices environnants, mais aussi l'inscrire dans le site plusieurs fois stratifié. Le paysage urbain historique étant plutôt un concept vaste et vague, nous pourrions détailler l'impact de cette nouvelle

insertion à trois niveaux : dans son environnement immédiat, soit la piazza Augusto Imperatore, dans la traditionnelle délimitation entre centre et périphérie et, enfin, dans la ville de Rome en général et ce qu'elle projette en tant que « mégapole patrimoniale ».

5.1.1 L'insertion du musée dans la piazza Augusto Imperatore, un lieu stratifié

Cette place est aujourd'hui un lieu complexe, car on y dénombre plusieurs strates historiques qui ont subi de nombreuses transformations. Nous avons vu au chapitre 3 les démolitions radicales qu'avait ordonnées Mussolini afin de créer la piazza, étant autrefois un quartier appelé *degli Illirici*. Mais avant cet événement, cet endroit, par sa localisation en bordure du Tibre, était utilisé depuis l'Antiquité afin d'y décharger la cargaison des bateaux. En 1389, il prit le nom de Ripetta, « petite rive », pour le distinguer du port de Ripa Grande, situé un peu plus loin. En 1703, le pape Clément XI ordonna la construction d'un véritable port, en ayant recours à l'architecte Alessandro Specchi (1668-1729) dans le but spécifique de réaliser les escaliers de marbre lui donnant accès. Le port de Ripetta n'a finalement eu qu'une existence relativement brève d'un peu moins de deux siècles. En 1878, la construction du pont Cavour marqua le début de la première transformation majeure du lieu. Près d'une décennie plus tard, en 1889-1890, le port de Ripetta fut complètement détruit car on devait y ériger des murs le long des berges du Tibre, appelés *Lungotevere*. Cet aménagement a permis une voie de circulation automobile qui s'est par la suite développée en importante artère routière.

Au fil des transformations ultérieures, les souvenirs de ce port et de la fonction du lieu ont été de plus en plus altérés, puis finalement occultés. Afin d'y remédier, le groupe Italia Nostra aurait voulu que le projet de Meier se réfère davantage à cette époque disparue. L'architecte fait cependant un clin d'œil à l'ancienne fonction du lieu avec la fontaine située à côté des escaliers d'entrée, tout en laissant, pour des choix esthétiques, la fontaine originale cachée derrière le rond-point à proximité du

site. Cette décision a pour conséquence la nécessité d'un entretien régulier, car la quantité de calcaire dans l'eau romaine tache les parois de travertin de sa fontaine. Une solution alternative aurait pu être de consacrer un endroit à l'interprétation de la période du port de Ripetta, un endroit pourrait être consacré uniquement à cet effet, soit près des murs ou encore autour de la fontaine originale.

Mais le *Mémorandum de Vienne* (2005b) prévoit, en plus de respecter les valeurs qui émanent du lieu, une vision qui relève aussi de l'urbanisme. Ce texte recommande aux responsables des constructions d'architecture contemporaine dans des milieux historiques de rester intègre avec la morphologie et la typologie du lieu tout en s'intégrant de façon cohérente avec l'environnement dans lequel l'architecture contemporaine est insérée. L'article 22 du *Mémorandum* relève le fait que « l'architecture de qualité dans les quartiers historiques devrait accorder l'attention qui convient aux échelles données, notamment en ce qui concerne le volume et la hauteur des édifices ». Les dimensions du musée, jugées trop grandes par *Italia Nostra*, entre autres (*voir* chapitre I, p. 21), respectent toutefois l'ancienne morphologie du lieu. En effet, comme nous pouvons le constater dans le plan Nolli, cet espace était comblé par des édifices (fig. 5.1). Le positionnement de l'Ara Pacis dans l'espace vacant entre la rue di Ripetta et le *Lungotevere* devait « risolvere architettonicamente e simbolicamente la frattura creata nel tessuto storico urbano dall'intervento fascista [résoudre de façon architectonique et symbolique la fracture créée dans le tissu urbain depuis l'intervention fasciste] » (Comune di Roma, s.d., p. 30). Andrea Bonavoglia (2006), journaliste au *European Art Magazine*, relève l'incongruité des oppositions à l'architecture contemporaine dans ce contexte, « visto che i portici della piazza, tutto il lato destro di via Tomacelli e i vicini palazzi su via del Corso, sono palesemente del Novecento fascista [vu que les portiques de la piazza, tout le côté droit de la rue Tomacelli et près des édifices de la rue del Corso, sont manifestement du *Novecento* fasciste] ».

Une telle intervention dans un tissu urbain complexe et stratifié comme celui de Rome pose le problème suivant : quelle époque devons-nous privilégier ? Celle

correspondant à l'ouverture du mausolée vers le Tibre, comme à l'Antiquité ? Ou celle qui est marquée par la morphologie du quartier médiéval ? ou tout simplement, devrait-on nous adapter à l'époque actuelle en tentant de récupérer, dans un esprit cohérent, ce qui convient au regard contemporain ? Il est de ce fait important, comme le suggère Géraldine Djament (2005, p. 100), d'adopter une attitude en faveur d'une « conception complexe, non-linéaire et non-stratifiée des temporalités », ce que la stratigraphie ne peut apporter. Dans ce contexte, le visiteur, placé dans un lieu qui possède de riches couches historiques, peut devenir, en quelque sorte, actif, comme le note la professeure Christine Boyer (1994, p. 21) : « [...] to read across and through different layers and strata of the city requires that spectators establish a constant play between surface and deep structured forms, between purely visible and intuitive or evocative allusions. » François Hartog aussi présente la complexité de la ville en comptant sur le regard actif du spectateur : « Alors que Rome combine présence et absence : ce qu'y voit celui qui a appris à voir est aussi la trace de ce qui ne se peut plus voir » (Hartog, 1998, p.8). Les strates ne peuvent pas toutes être dévoilées de façon explicite, mais c'est aussi une des particularités de Rome, qui, tel un palimpseste, possède dans ses entrailles plusieurs réécritures d'époques différentes, bâties les unes sur les autres.

5.1.2 Le *Mémorandum de Vienne*, un outil pertinent ?

Malgré les reproches de ses détracteurs, Meier ne pouvait intégrer dans son musée toutes les solutions aux erreurs effectuées par le passé. Meier était entouré d'une commission et de représentants du Ministère des Biens et Activités culturelles, responsable du patrimoine, ce qui était conforme à l'article 18 du *Mémorandum de Vienne*, selon lequel il convient de proposer « un examen attentif, une approche tenant compte des aspects culturels et historiques, des consultations auprès des parties prenantes et le savoir-faire des experts ». Ces derniers devaient en effet encadrer et superviser le projet dans un partenariat entre la Surintendance aux biens

culturels de Rome et l'Office du centre historique, s'assurant des rapports pertinents entre le monument, la piazza et le contexte historique grâce à la production d'études et de rapports. Ils accordèrent le contrat à une entreprise en vue de la construction de celui-ci et travaillèrent en collaboration avec Richard Meier, qui s'est vu ainsi réservé la conception du projet. Ces coordonnateurs ont donc élargi la vision de l'opération dans une intégration plus globale vers le centre plutôt que dans son espace propre.

Cependant, le manque d'appel d'offres réduisit l'opération à un groupe restreint d'acteurs dont les intérêts pourraient être questionnés. Cette faille contrevient au principe d'un « dialogue avec les autres acteurs et parties prenantes concernés » (UNESCO, 2005a, principe I) prôné par le *Mémoire*. Or, il apparaît que l'article 15 du *Mémoire*, qui fait référence à un esprit collectif dans un but commun de préservation du patrimoine et qui veut rallier l'innovation et la conservation, ne peut tenir compte des tensions entre les promoteurs et les gardiens du patrimoine, et semble de ce fait un peu naïf et irréaliste dans son application :

L'avenir de notre paysage urbain historique fait appel à la compréhension mutuelle entre les responsables politiques, les urbanistes, les promoteurs, les architectes, les professionnels de la conservation, les propriétaires fonciers, les investisseurs et les citoyens concernés, travaillant ensemble à la préservation du patrimoine urbain tout en considérant la modernisation et l'évolution de la société dans le respect de la sensibilité culturelle et historique, en renforçant l'identité et la cohésion sociale.

Nonobstant les bonnes intentions exprimées dans cet article, les polémiques exposées au début de notre analyse démontrent que chaque nouveauté architecturale entraîne un inconfort et des oppositions, même si elles peuvent se transformer par la suite en éloge. Aussi, nous avons pu voir clairement une division du milieu professionnel avec des regroupements d'architectes, d'urbanistes et d'historiens en réaction contre le projet Meier, en plus des divisions au sein même des responsables politiques. Une telle intervention n'est pas neutre et suscite de vives réactions considérant les intérêts divergents de chaque groupe d'influence.

Certains problèmes sont présents dans le système de protection patrimonial italien, et qui se manifestent par conséquent dans des situations concrètes. Salvatore Settis, dans son livre *Italia S.p.A. l'assalto al patrimonio culturale* [Italie S.p.A.²⁷, l'assaut au patrimoine culturel], dénonce le système de tutelle et de gestion du patrimoine, qui se dirige de plus en plus vers le privé. En effet, le musée de l'Ara Pacis, en étant sous supervision de la Surintendance aux biens culturels de la mairie de Rome, est toutefois géré par une société privée, Zetema S.p.a. Cependant, étant située sur un site qui relève de la Surintendance archéologique, laquelle s'occupe du Mausolée, les deux administrations ont parfois empiété sur leurs terrains respectifs, ce qui a été une des raisons qui a retardé les travaux au début des années 2000, lorsque Adriano La Regina procéda à de nombreux sondages archéologiques sur le site. Cette gestion partagée illustre la « schizophrénie administrative » dénoncée par Bruno Zanardi (cité dans Settis, 2002, p. 79). Le travail de partenariat, d'entente et d'objectif commun promulgué par le Mémoire fait place, dans les faits, à des motivations différentes, qui entraînent des actions distinctes.

5.1.3 Centre historique et périphérie

L'implantation dans la ville de Rome de ces nouveaux édifices, réalisés par des architectes de renommée internationale surnommés « les archi-stars », est aussi récente. En effet, depuis l'an 2000, la ville compte plusieurs autres créations contemporaines architecturales, ou encore en cours. Cependant, elles se trouvent toutes à l'extérieur des limites du centre historique, ce qui est le cas de l'Auditorium de la musique créé par Renzo Piano (complété en 2002) ou de l'église Dives in Misericordia, du même Meier, inaugurée en 2003 à Tor Tre Teste (fig. 5.2). Ces nouvelles architectures sont davantage acceptées pour leur valeur artistique, car elles n'interfèrent pas avec le sens des ruines présentes partout dans le centre historique de Rome, ce qui est aussi le cas du musée de Richard Meier. La position

²⁷ Société par Actions

centrale du musée et l'impact créé sur son contexte historique, à cause de sa proximité, provoquent le questionnement de la division entre le centre et la périphérie. Il s'agit là d'un des liens externes du musée avec son contexte urbanistique qui suscite aussi de vives réactions.

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de ce mémoire, le candidat défait du parti néo-fasciste Gianni Alemanno, lors des élections de 2006, avait donné comme promesse électorale le déplacement de l'édifice de Meier en périphérie, qu'il a réitéré lors de son élection au printemps 2008. Ce musée est pour lui une « intervention à enlever » (Ansa, 2008). Cette solution, farfelue et irréaliste, est contestée par l'actuel Surintendant archéologique de Rome, Angelo Bottini, qui ne comprend pas cette suggestion de la part d'un politicien et rappelle qu'on parle d' « un bene che appartiene allo Stato, il futuro dell'Ara Pacis sarà comunque da concordare con il nuovo ministro della Cultura [un bien qui appartient à l'État, le futur de l'Ara Pacis sera donc en concordance avec le nouveau ministre de la culture] » (cité dans Ansa, 30 avril 2008). Le bien antique, ainsi que son écrin protecteur, sont donc encore une fois au centre de l'actualité, incarnant encore un enjeu politique pour un intérêt divers.

La peur de la contamination du modernisme dans le centre historique de Rome sépare les gens en deux camps : ceux qui sont réfractaires à l'introduction (ou « l'invasion », selon eux) de bâtiments modernes dans le centre historique de Rome et qui désirent ainsi préserver l'architecture traditionnelle, et ceux qui veulent adapter ce centre à une nouvelle ère, avec un pied dans l'avenir, et inclure l'époque présente dans l'héritage futur. En effet, la construction du musée de l'Ara Pacis crée un précédent, et symbolise toute une rupture urbanistique et stylistique selon les réfractaires, mais ouvre la voie à une nouvelle réalité dont il faut tenir compte : Rome se transforme, Rome s'adapte. Ainsi, au dernier Plan Régulateur Général (PRG), le centre historique s'est élargi à la ville historique, passant de 1 500 hectares confinés à l'intérieur des murs auréliens jusqu'à atteindre maintenant 7 000 hectares, ce qui comprend 25 000 points d'intérêt historique faisant partie de la *Carta della qualità*

[Charte de la qualité]. Cette nouvelle *Charte de la qualité* insère la Piazza Augusto Imperatore à l'intérieur de la ville historique (Comune di Roma, s.d., p. 28). Cette extension va de pair avec les notions d'espace émises dans le *Mémoire de Vienne* :

Le Mémoire de Vienne porte sur l'impact du développement contemporain sur l'ensemble du paysage urbain ayant valeur de patrimoine, où la notion de paysage urbain historique va au-delà des termes traditionnels de « centre historique », « ensemble » ou « environs », souvent employés dans les chartes et les lois de protection, pour inclure le cadre territorial et le paysage environnant (UNESCO, 2005b, art. 11).

Christine Boyer (1997) a écrit un plaidoyer contre la dichotomie centre/périphérie qui, selon elle, ne correspond plus à l'idée d'une ville dans une société post-moderne : « this new pattern of spatial formation is part of the transformation effected by globalization and information technologies that potentially enables every place to be an equivalent locational spot on the global map ». En produisant ainsi une ouverture globale dans les relations entre les monuments et les points d'intérêt historique à travers la ville plus d'une fois millénaire, les dynamiques auparavant confinées dans des limites restreintes sont désormais chamboulées. Il faut maintenant laisser aux mentalités le temps de s'ouvrir à ces nouvelles interventions qui peuvent certainement enrichir, plutôt que pervertir, un bien patrimonial et son paysage urbain historique.

5.2 Une nouvelle image de Rome

Par la construction du musée de l'Ara Pacis, le bâtiment de Richard Meier représente davantage que le simple monument qu'il conserve. Il fait un pas vers le futur et place Rome dans une dimension nouvelle, à la demande du maire Francesco Rutelli et de son successeur, Walter Veltroni. Selon ce dernier, dans une entrevue diffusée sur le site Web de l'Ara Pacis (Comune di Roma, 2006), « la clé de

l'identité de la nouvelle Rome est un grand patrimoine archéologique, historique et artistique, mais aussi la modernité. » Le monument moderne, qui réussit à allier le passé avec le présent, notamment grâce à la référence et à l'association, met un pied dans un nouveau siècle et, par conséquent, projette différemment le paysage urbain de Rome. Il y a un mouvement vers l'avenir qui est défendu par quelques architectes et intellectuels, même si ce sont les détracteurs qui ont pris plus de place médiatiquement.

Selon les instances gouvernementales, ce musée a pu projeter une image différente de Rome à l'extérieur, soit une Rome entrée dans le XXI^e siècle. Robert Morassut, assesseur aux politiques de la programmation et de la planification du territoire, écrivait : « Nous avons seulement voulu souligner le caractère d'ouverture et d'internationalité d'un modèle social et économique que nous tenions à affirmer à Rome » (dans Ciucci, Ghio et Rossi, 2006, p.17). L'image « polycentrique » de Rome et son ouverture sur l'Europe sont aussi revendiquées par l'ancien maire de la ville, Walter Veltroni, qui déclarait : « Nous voulons être davantage que ce que nous sommes déjà : une ville qui, forte de son propre passé, soit en mesure de construire un grand futur. Une ville à la fois moderne et jalouse de son inestimable patrimoine culturel, archéologique et naturel » (*ibid.*, p. 5). Comme la ville de Rome n'avait pas subi de transformations dans son centre historique depuis une trentaine d'années, Meier s'attaquait à un tabou, mettant fin à une période d'immobilisme, ce qui est toujours déstabilisant pour les citoyens et constitue un bon thème de discussion médiatique.

Jean Nouvel, architecte français de renommée internationale, s'est prononcé publiquement pour détruire le tabou qui entourait le centre historique de Rome par rapport aux interventions modernes. Dans une entrevue accordée au *Corriere della Sera*, Nouvel soutenait l'idée que dorénavant, « ogni nuovo intervento edificatorio deve essere moderno, anche se deve mostrare sensibilità per il passato [chaque nouvelle intervention sur les édifices devait être moderne, tout en démontrant une sensibilité pour le passé] » (cité dans Pullara, 2004a). Cette idée n'est pas

iconoclaste si elle est faite avec le respect de l'environnement, des couches archéologiques et du contexte socio-politique et culturel dans lesquels s'inscrit l'intervention, et aide à actualiser le monument en prolongeant ses significations dans un dynamisme dû, entre autres, aux différentes interprétations qu'il a subies au cours des époques. Le journaliste John Seabrook (2005, p. 57) disait en faveur du projet : « they talk about it, and the debate gives the city a youthful energy that the Colosseum and the Pantheon can't provide all by themselves ».

Le problème de la réception de cette intervention se situerait peut-être dans sa récupération politique, d'en faire un tel porte-étendard pour le revendiquer, ce qui a créé des vives oppositions entre l'administration Rutelli-Veltroni et le nouveau maire de droite, Alemanno. Comme le relève le journal *La Stampa*, l'ancienne gestion de gauche, surnommée le « modèle Rome », visait peut-être des projets trop ambitieux qui agissaient davantage comme des vitrines pour eux et pour la ville :

Un "modèle" que ses adversaires "de droite, mais aussi de gauche qualifient avec ironie de 'grandeur à « *l'amatriciana* » [du nom d'une sauce pour les pâtes typique de la région de Rome] : un mélange de grands travaux, de Rome à la conquête du monde et d'accords avec le monde de l'entreprise et en particulier les promoteurs immobiliers locaux (dans le *Courrier international*, 29 avril 2008).

A-t-on vendu l'âme de la ville pour des profits économiques, des intérêts professionnels, ou encore simplement pour répondre à des pulsions de mégalomanes? Est-ce que la "glamorisation" de la culture dévie la cause scientifique de conservation, ou peut-elle l'aider en lui donnant une vitrine de premier choix ? C'est ce à quoi nous tentons de répondre maintenant.

5.2.1 L' « archistar », une stratégie ?

Le fait que le musée ait été conçu par un architecte de renom, qui oeuvre internationalement et dont les créations sont facilement identifiables, peut apporter à la fois un bénéfice et un désavantage. Du point de vue formel, les reproches ont été dirigés à l'encontre de l'architecte qui a utilisé un style très personnel et identifiable comme tel, ce qui peut faire de l'ombre au monument qu'il est supposé mettre en valeur. Cependant, grâce à ce nouveau musée, Rome s'intègre dans un réseau de villes qui ont déjà eu, elles aussi, recours à des architectes de ce type pour des opérations semblables. Ainsi, le musée de Bilbao, une création de l'architecte Frank O. Gehry, devait représenter un exemple fondateur qui a marqué le début d'une stratégie employée par la suite par d'autres villes, comme l'explique le journaliste André Désiront dans un article de *La Presse* (2008). Selon lui, le recours à un architecte de renom, généralement détenteur d'un prix Pritzker, fait partie d'une « recette » appliquée par des décideurs, comme le décrit le journaliste, pour attirer les touristes. Ce dernier renchérit en disant : «les musées n'exposent plus : ils s'exposent !»

Les auteurs Gabriella Lo Ricco et Silvia Micheli ont, en 2003, écrit un livre pour dénoncer ce phénomène : *Lo spettacolo dell'architettura, profilo dell'archistar* [*Le spectacle de l'architecture, profil de l'archistar*]. L' « archistar », qui fait partie d'un *star system* propre à l'architecture, se concentre non seulement sur la création d'édifices, mais aussi sur la divulgation de sa propre image. Le *star system* architectural, créé de toutes pièces, est un « système de production globale, basé sur le lancement publicitaire des personnages appartenant au monde de l'architecture comme des authentiques stars, à travers des systèmes efficaces de divulgation » (2003, p. 1).

Christine Boyer insiste aussi sur l'aspect mercantile et publicitaire des édifices contemporains dans une ville et parle même d' « instruments vitaux » en vue de transmettre une image de prestige de la ville :

The contemporary arts of city buildings are derived from the perspective of white, middle-class architectural planning professionals who worry in a depoliticized fashion about a city's competitive location in the global restructuring of capital, and thus myopically focus on improving a city's marketability by enhancing its imageability, livability, and cultural capital. Since the early twentieth century, architecture has been a commodity as well as a form of publicity, but now in the triumphant culture of consumption, designer skylines and packaged environments have become vital instruments enhancing the prestige and desirability of place (Boyer, 1994, p. 4).

Les architectes «superstar » sont donc des faiseurs d'images, qui fabriquent des objets-phare pour vendre la ville et changer son image de façon rentable économiquement. De fait, le musée de Meier s'insère, malgré ses efforts d'étoffer son contenu, dans cette stratégie.

5.3 Un baume sur la carie

Dans une perspective plus large, cette opération œuvre toutefois dans un espace réparateur nécessaire de l'histoire et de l'urbanisme qui en témoignait. En dehors de ses rapports avec ses liens externes, soit son paysage urbain et l'image projetée à l'international, le musée a un effet de revitalisation pour sa zone et pour la ville. La piazza, surnommée la « dent cariée » de Rome (Cederna, 1979, p. 212), était devenu un repère pour les chats. Adriano La Regina, directeur pendant près de trente ans de la Surintendance archéologique de Rome, a utilisé l'expression romaine pour décrire la piazza Augusto Imperatore et le Mausolée d'Auguste : « è andata a finire a gatti », ce qui signifie que le lieu s'était vu assiégé par des colonies de chats, phénomène fréquent dans les sites qui comportent des monuments négligés (Ceccharelli, 2005).

Le maire Rutelli, soutenu par Richard Meier, allait donc introduire l'architecture contemporaine afin de contribuer au dynamisme de la ville, de lui permettre de se renouveler et, ainsi, d'avoir un sens contemporain : « I think cities are like languages. If a language doesn't change, grow, and evolve, it dies. It is the same with cities—a

city must be transformed from time to time » (dans Seabrook, 2005, p. 57). De plus, le choc provoqué par le style contemporain du musée aide à poser un regard frais sur un patrimoine monumental qui n'était plus remis en question, presque figé dans le passé. Depuis plusieurs années, un homme avait compris ce besoin de transformer le regard du spectateur sur la ville. Un artiste de la rue, nommé Fausto della Chiaie, ramasse depuis 1988 les déchets qui encombrant la piazza et les expose, avec pour mieux les décrire un titre humoristique, souvent présenté sous un ton direct et déconcertant. L'artiste explique le choix de cette piazza pour « sua aria mortuaria. Un silenzio che fa riflettere, aiutandomi a realizzare una mia ispirazione: trasformare il negativo in positivo [son air mortuaire. Un silence qui fait réfléchir, m'aidant à réaliser une de mes inspirations : transformer le négatif en positif] » (cité dans Villoresi, 2003). Sur des pilastres de ciment, le dessus, servant de socle et d'espace d'exposition, présente le « musée à aire ouverte ». Parmi eux, des éléphants qui se mouchent avec des serviettes laissées par des touristes, avec la mention : « raffredado, *he has a cold* ». Un autre pilastre présente seulement un morceau de carton avec l'inscription : « L'Ara Pacis è quella dietro, *the Ara Pacis is the one behind* », pour ceux qui seraient confondus avec le mausolée. Il y a même une boîte pour y laisser des dons, ainsi qu'un livre de visite. De nombreux autres commentaires, changeant selon les jours, investissent l'espace et font réfléchir les visiteurs sur l'aire qui entoure le musée, et transforme le regard de ces derniers sur les sites qu'ils visitent.

Comme on l'a indiqué à quelques reprises dans ce mémoire, le projet de Meier s'est attaqué concrètement à une des interventions réalisées sous Mussolini, un héritage-cicatrice qu'il fallait absolument régler. En effet, durant les années d'après-guerre et ce, jusqu'aux années quatre-vingt, Rome souffrait d'un immobilisme qui a laissé la ville dans l'état où Mussolini l'avait fait transformer. Comme Michel Tarpin le soulevait dans son article, « on pourrait dire que l'aspect actuel de Rome est celui de la « terza Roma » de Mussolini » (1997, p. 94). La période fasciste, ce passé plus ou moins proche, était délicat pour ceux qui voulaient intervenir dans ses traces :

« L'Italie commence tout juste à accepter de parler de ce que Mussolini a fait à Rome et pour Rome, pour le meilleur et pour le pire » (Lyons, 2007). Que ce soit à cause du sujet délicat de l'héritage laissé par la période fasciste ou pour une autre raison, aucune action n'avait été intentée pour régler la situation de la piazza Augusto Imperatore. Le musée de Meier, dans les limites de son pouvoir d'action, a toutefois, selon Carolyn Lyons, journaliste au *Financial Times*, « renversé d'un seul coup l'effet de propagande de la place » (2007). Allant plus loin que l'évacuation du sens donné par Mussolini à la piazza, le nouveau musée peut représenter une volonté des Romains de se réapproprier une autre Rome, davantage plongée dans le futur, et témoigner de cette civilisation comme faisant partie du patrimoine mondial, appartenant à l'humanité : « À la chute du fascisme, la Rome des Jules redevenait la Rome des Romains, la Ville » (Brice et Pouthier, 1988, p. 124). Le musée de Meier fait un pont entre le passé du monument, du site et le futur qu'il représente, en convenant à l'article 26 du *Mémoire de Vienne* (UNESCO, 2005b) : « Il faudrait veiller en particulier à s'assurer que le développement de l'architecture contemporaine dans les villes du patrimoine mondial complète les valeurs du paysage urbain historique ». Il actualise ainsi le patrimoine et son contexte, ce qu'a fait le musée de Meier en redonnant à l'Ara Pacis sa place à Rome et en provoquant un projet de requalification de la place où il se trouve.

En effet, un concours international a été lancé en 2006 pour la nécessaire requalification de la Piazza Augusto Imperatore et de son mausolée, qui a été gagné par Francesco Cellini et son équipe et s'appelle *Urbs et civitas* (Fig. 5.3). Cellini y propose justement de refaire les liens entre les tissus de la place selon une cohérence que le musée seul ne pouvait accomplir. Les solutions urbanistiques faisant défaut dans le projet de Meier seront donc résolues par ce projet, qui veut notamment donner la priorité à l'accès piétonnier et à l'ouverture vers le Tibre. Le musée en soi s'inscrit donc dans son contexte actuel extérieur, tout en ayant provoqué d'autres modifications pour une meilleure intégration non seulement de

son édifice dans son environnement urbain immédiat, mais de ce site dans la Ville éternelle toujours en changement.

CONCLUSION

Depuis quelques années, la communauté internationale est conscientisée face au danger qui menace la conservation des biens inscrits sur *La liste du patrimoine mondial* de l'UNESCO, provoqué par l'insertion d'éléments d'architecture contemporaine dans des paysages urbains historiques. Bien qu'elle ne soit pas nouvelle, cette problématique est devenue manifeste depuis peu dans les documents normatifs internationaux. Plusieurs colloques, conférences, table-rondes ont été organisés pour réfléchir sur ce sujet. Cependant, jusqu'à présent, les études qui traitent de cette problématique se concentrent généralement sur des cas isolés.

En se penchant sur l'événement engendré et, conséquemment, sur les réactions et polémiques suscitées par la construction d'une architecture contemporaine visant à conserver l'Ara Pacis dans la ville historique de Rome, nous avons abordé la complexité que représente la conservation et la mise en valeur d'un monument antique. Ce type d'innovation aurait pu représenter une rupture dans un contexte urbain historique. Les questions soulevées se rapportaient en effet aux dangers que l'architecture contemporaine pourraient représenter dans un tel contexte. En l'occurrence, le musée de Richard Meier aurait pu, selon certaines critiques, ruiner l'esprit du lieu, enlever toute cohérence dans le quartier où il est inséré et mettre de l'ombre au monument qu'il protège.

Nous avons donc cherché à approfondir, avec des outils théoriques tirés des études patrimoniales, le débat soulevé dans la foulée des polémiques médiatiques qu'a entraînées cet événement. Ce faisant, nous voulions dégager les principaux enjeux entourant la mise en place du musée et nous interroger sur la pertinence d'une telle intrusion dans un paysage urbain historique qui devait mettre en valeur un monument deux fois millénaire. En se présentant comme une étude de cas, notre analyse voulait inclure plusieurs aspects du problème et établir des liens entre eux afin de comprendre la dynamique d'une telle insertion. Une approche systémique

nous a alors permis d'observer la dimension historique de son implantation, son développement dans la longue durée, tout en l'ancrant dans le contexte d'aménagement contemporain de la Ville éternelle. Cette étude ne pouvait être exhaustive, notamment en raison du fait qu'en s'appuyant sur une lecture de l'actualité, celle-ci se trouvait soumise aux aléas de l'évolution de la situation, en constant changement. De plus, comme nous voulions analyser la réception de ce nouvel édifice, nous avons privilégié les données qui ne provenaient pas de Richard Meier ou de son équipe.

La polémique entourant la nouvelle construction du musée inclut par défaut un monument antique qui porte une charge politique et historique très forte. Afin de comprendre la portée symbolique de cette position aujourd'hui, une mise en contexte devait s'imposer au fil de l'analyse. En commençant par une revue des principales réactions médiatiques, la majorité s'avérant opposée au projet, nous avons ainsi pu présenter dans le présent mémoire le problème tel que vu par divers experts à travers le filtre des média. Cette présentation a été suivie d'une description et d'un historique du musée de Richard Meier et de l'Ara Pacis.

De cette manière, les différents traitements de ce monument ont pu être éclairés sous l'angle d'un panorama illustrant les diverses approches aux ruines romaines à travers les époques, selon l'intérêt des dirigeants qui se sont succédés, ce qui était au cœur du premier chapitre de ce mémoire. Les chapitres subséquents ont permis d'adapter l'approche théorique de Paolo Colarossi à la mise en valeur des biens historiques et archéologiques et de leur sites. En utilisant le principe des poupées russes, les matriochkas, l'analyse de l'événement s'est construite par imbrication d'un niveau de lecture à l'autre, en commençant par l'analyse interne de l'Ara Pacis en le considérant comme *monument* (Colarossi, 1993 ; Davallon, 2006 ; Riegl, 1984). Puis, l'étape intermédiaire, entre l'analyse interne et l'analyse externe du musée avec son contexte urbain et la projection de l'image de Rome à l'extérieur, mettait en lien la nouvelle construction et l'Ara Pacis.

En choisissant ce lieu pour créer un emblème de la Rome contemporaine et le point de départ à son projet de revitalisation de Rome, l'ancien maire Francesco Rutelli, en poste de 1993 à 2001, avait fait un choix judicieux. Autant du point de vue de la conservation que sur les plans idéologique et conceptuel, ce lieu et ce monument, chargés d'histoire, de transformations et de manipulations, étaient prêts à être actualisés pour le XXI^e siècle. La piazza Augusto Imperatore et l'Ara Pacis pourraient ainsi permettre à Rome d'entrer de plein pied dans l'ère de la mondialisation et la doter ainsi d'un symbole patrimonial comparable à ce que l'on retrouve dans d'autres capitales pourvues de monuments-phare. C'est ce que souligne Gennaro Farina (2005, p. 28), directeur de l'Office du Centre historique de Rome:

Un vero e proprio Museo per uno dei monumenti più significativi del passaggio dalla Roma repubblicana a quella imperiale [...] di tutelare il patrimonio artistico cittadino e, com'è il caso, beni che appartengono all'intera cultura occidentale²⁸.

Le choix de l'architecte, Richard Meier, reflète aussi cette volonté de s'ouvrir sur le monde et d'adopter un style un peu plus international.

Depuis les célébrations du Jubilé de l'an 2000, de nouvelles architectures ont été érigées dans la ville de Rome, mais toujours en périphérie. Celles-ci ont déjà contribué à transformer l'image de la Ville éternelle, faisant de cette dernière une cité dynamique et compétitive sur la scène internationale, à l'instar les développements que connaissent au même moment les autres villes européennes. Des programmes de visites guidées construits autour du circuit des architectures contemporaines attirent une autre classe de touristes et contribuent à adapter le regard du visiteur vis-à-vis les ruines en prenant conscience de son époque. Tout en se distanciant du passé, le visiteur peut ainsi retrouver des liens actuels et pertinents pour lui.

²⁸ « Un vrai musée pour un des monuments les plus significatifs du passage de la Rome républicaine à la Rome impériale [...] pour la sauvegarde d'un patrimoine artistique urbain, mais aussi d'un bien qui appartient à la culture occidentale entière ».

La mondialisation suscite parfois des réactions rapides face à l'adaptation nécessaire aux nouveaux besoins qu'elle entraîne. Le recours à un architecte de renom pour conserver un monument déjà hautement politisé n'est pas un acte inoffensif. Certes, il faut prendre garde aux abus que peut inciter cette course à la popularité et au glamour, et se questionner davantage sur la valeur culturelle plutôt qu'économique d'un bien patrimonial. Les chartes, déclarations et recommandations de l'UNESCO et de l'ICOMOS, qui sont à la portée des dirigeants en vue de les guider dans le choix de telles interventions, ne sont, pour le moment, pas des outils ayant une grande influence. Le cas de Dresde qui, au moment d'écrire ses lignes, est menacé d'être retiré de la *Liste des biens du patrimoine mondial* en est un exemple (Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO, 2008b). Notre étude de cas a pu démontrer la complexité de ces insertions dans des endroits stratifiés, mais ne peut pas s'appliquer, si ce n'est le modèle systémique proposé, à toutes les autres situations semblables. Une recherche plus globale et comparative pourrait, entre autres, permettre de dégager des similitudes qui pourraient aider à construire une grille d'analyse afin de prévenir les abus futurs lors de l'insertion d'éléments d'architecture contemporaine dans les paysages urbains historiques et, ainsi, contribuer à l'enrichissement d'un patrimoine commun.

APPENDICE A

FIGURES CITÉES DANS LE TEXTE



Figure 1.1 Musée de l'Ara pacis. Richard Meier & Partners, 1995-2006.
(Tiré de Crespi (dir.), 2007, p. 21).

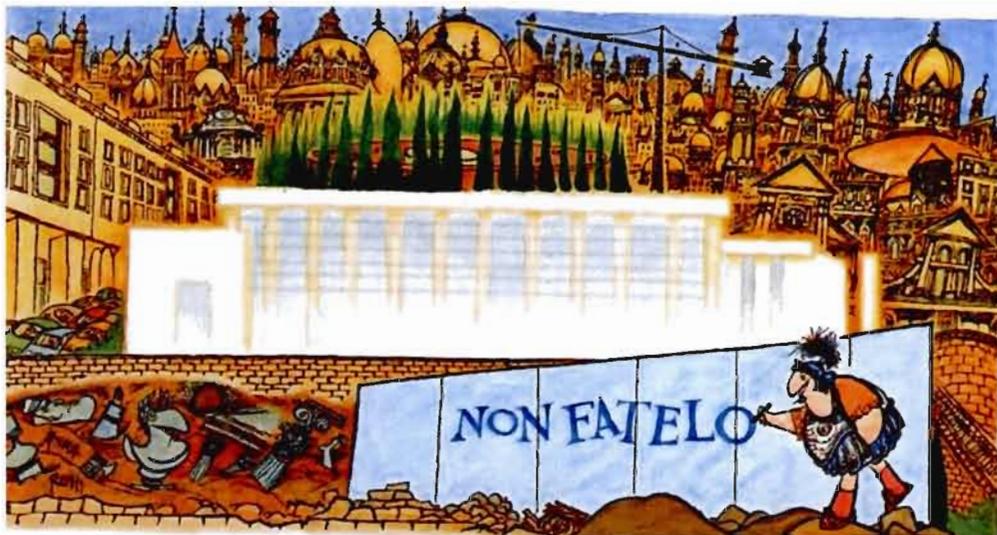


Figure 1.2 Arnold Roth Art, *Non fatelo* [ne le faites pas].
Originellement publié dans le *New Yorker*, 2005.



Figure 1.3 Zone « Trident », près du Tibre. Dans la zone encadrée se trouve la Piazza Augusto Imperatore. Au centre, le Mausolée d'Auguste avec, à sa gauche, le musée de l'Ara Pacis. Photo satellite. (Tiré de Google earth, 2006.)

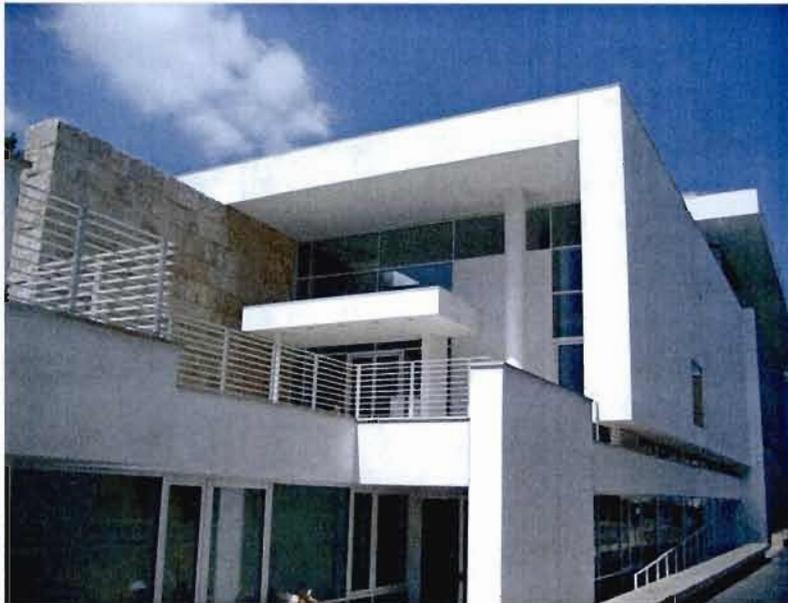


Figure 1.4 Musée de l'Ara Pacis, extérieur. Richard Meier & Partners.
Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.

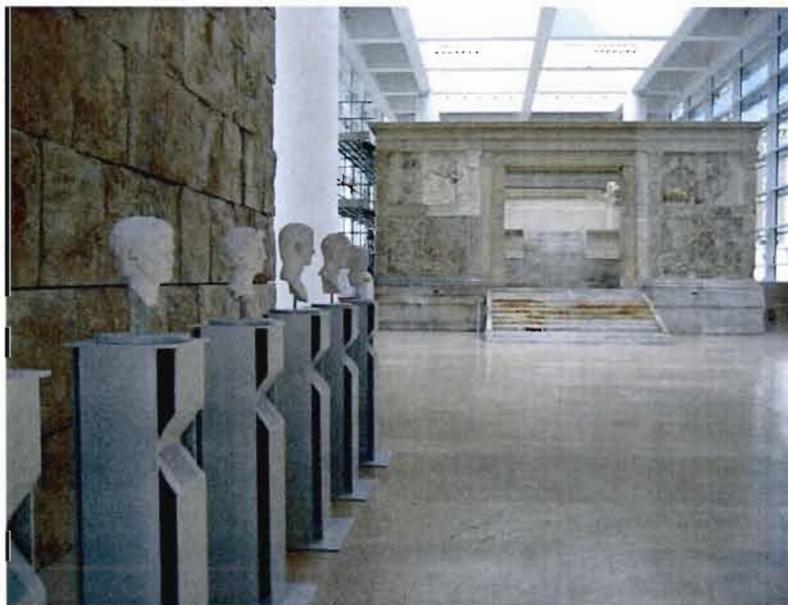


Figure 1.5 Pavillon central du musée, Ara Pacis et bustes.
Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.

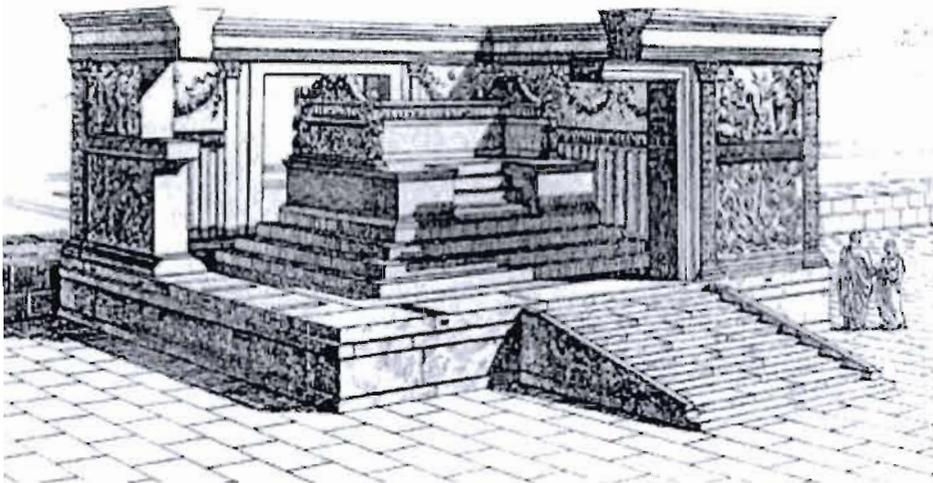


Figure 1.6 Guglielmo Gatti, plan de l'Ara Pacis, 1938. (Tiré de Rossini, 2007, p. 26)

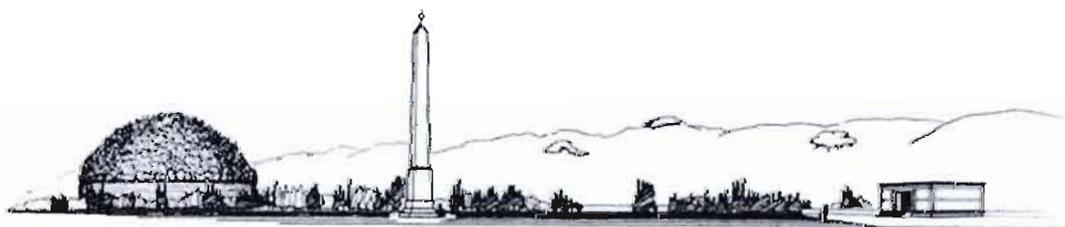
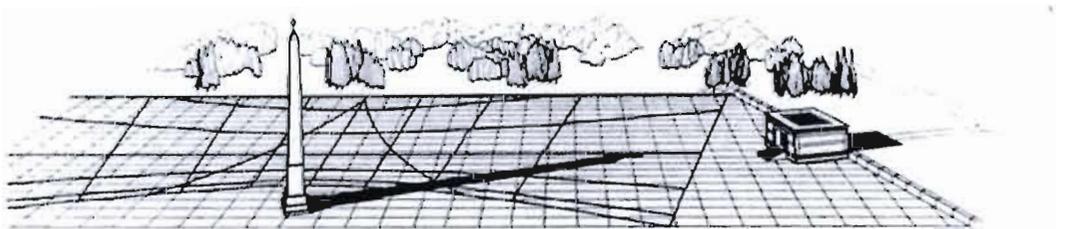


Fig. 1.7 Plan du *Solarium Augusti* dans le champ de Mars selon Edmund Buchner, 1976. (Tiré de Rossini, 2007, p.8)



Figure 1.8 Agostino Musi (dit Veneziano), Frise végétale de l'Ara Pacis, avant 1536, estampe. Paris, Bibliothèque nationale. (Tiré de Rossini, 2007, p. 15)



Figure 1.9 Panneau de la *Tellus*, Ara Pacis Augustae.
Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.



Figure 1.10 Les deux frises originales de l'Ara Pacis sur murs extérieurs du jardin de la Villa dei Medici, Rome. Photo : Alexandra G. Paquin, juin 2007.



Figure 1.11 Frise originale de l'Ara Pacis. Détail d'un mur extérieur de la Villa Medici, Rome. Photo : Alexandra G. Paquin, juin 2007.

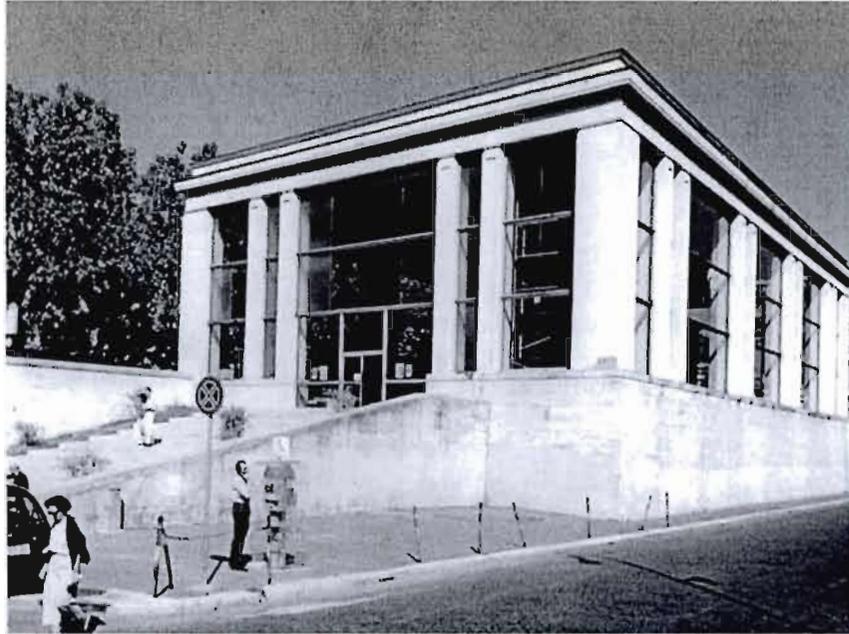


Figure 1.12 Pavillon de Vittorio Ballio-Morupurgo, 1938, ©Surintendance de la Comune de Rome.



Figure 1.13 Ouvriers travaillant sur le Res Gestae, restaurations, A.S.C. Archives historiques capitoline, Fonds photographique #0241.

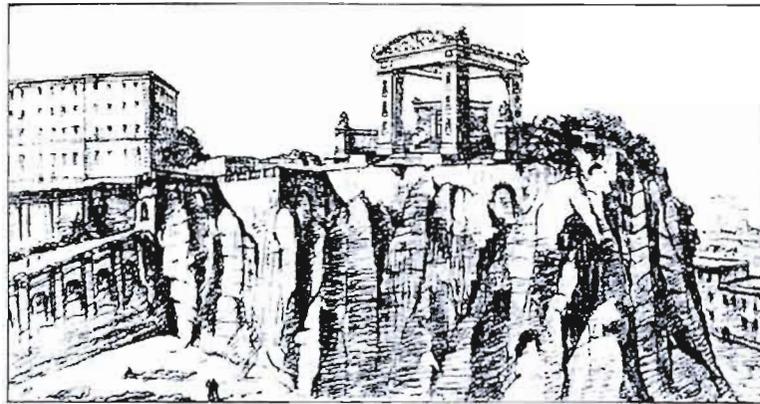


Figure 3.1 Oriolo Frezzotti (1888-1965), projet d'aménagement de l'Ara Pacis sur le Capitole. (Tiré de Cecchelli, 1925, p. 71).



Figure 3.2 Mussolini donne le coup d'envoi des démolitions pour la création de la piazza Augusto Imperatore. Archives de l'institut Luce (tiré de Crespi (dir.), p. 105)

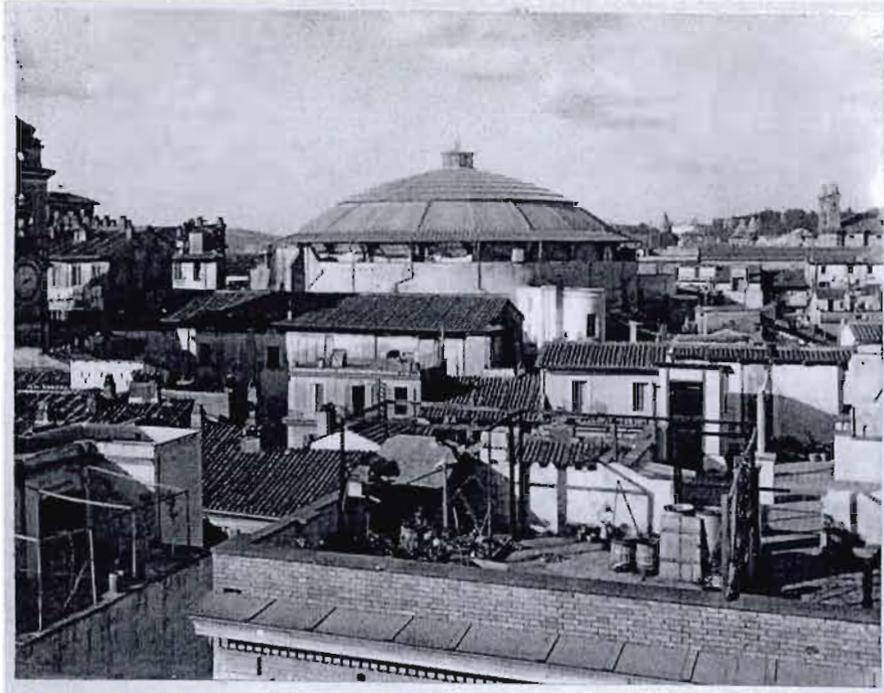


Figure 3.3 Coupole du Mausolée d'Auguste, vers 1912, A.S.C. Archives historiques capitoline, Fonds photographique #1900.



Figure 3.4 La Piazza Augusto Imperatore en démolition. (Tiré de Rossini, 2007, p. 115).

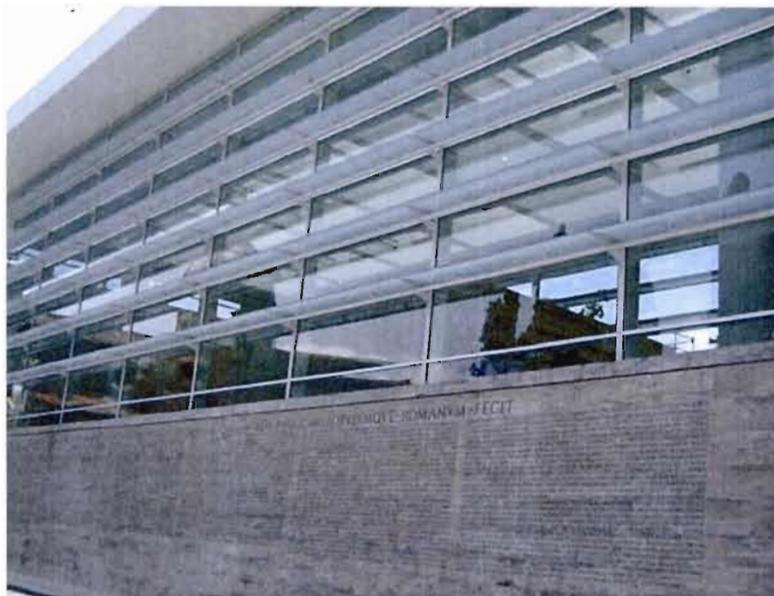


Figure 4.1 Res Gestae sur le mur de la via Ripetta.
Photo : Alexandra G. Paquin, mai 2007.

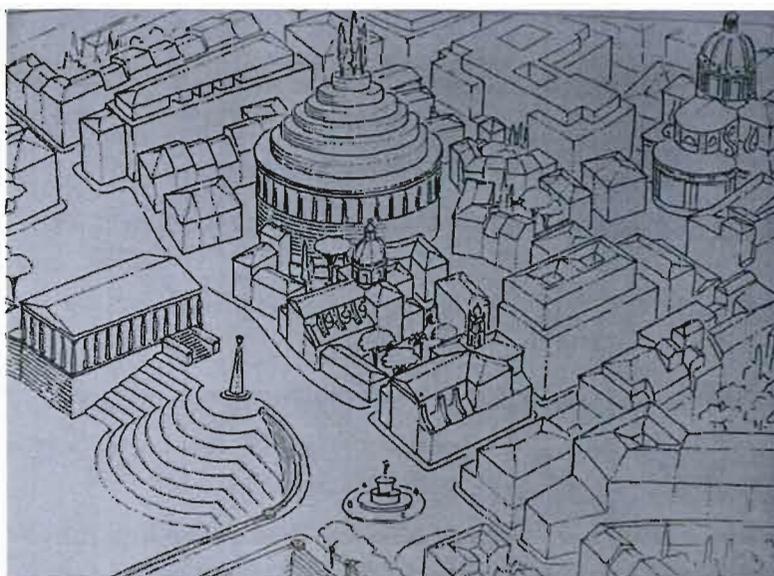


Figure 4.2 Projet pour l'Ara Pacis, Leon Krier. (Tiré de Younés, 2002, p. 49.)

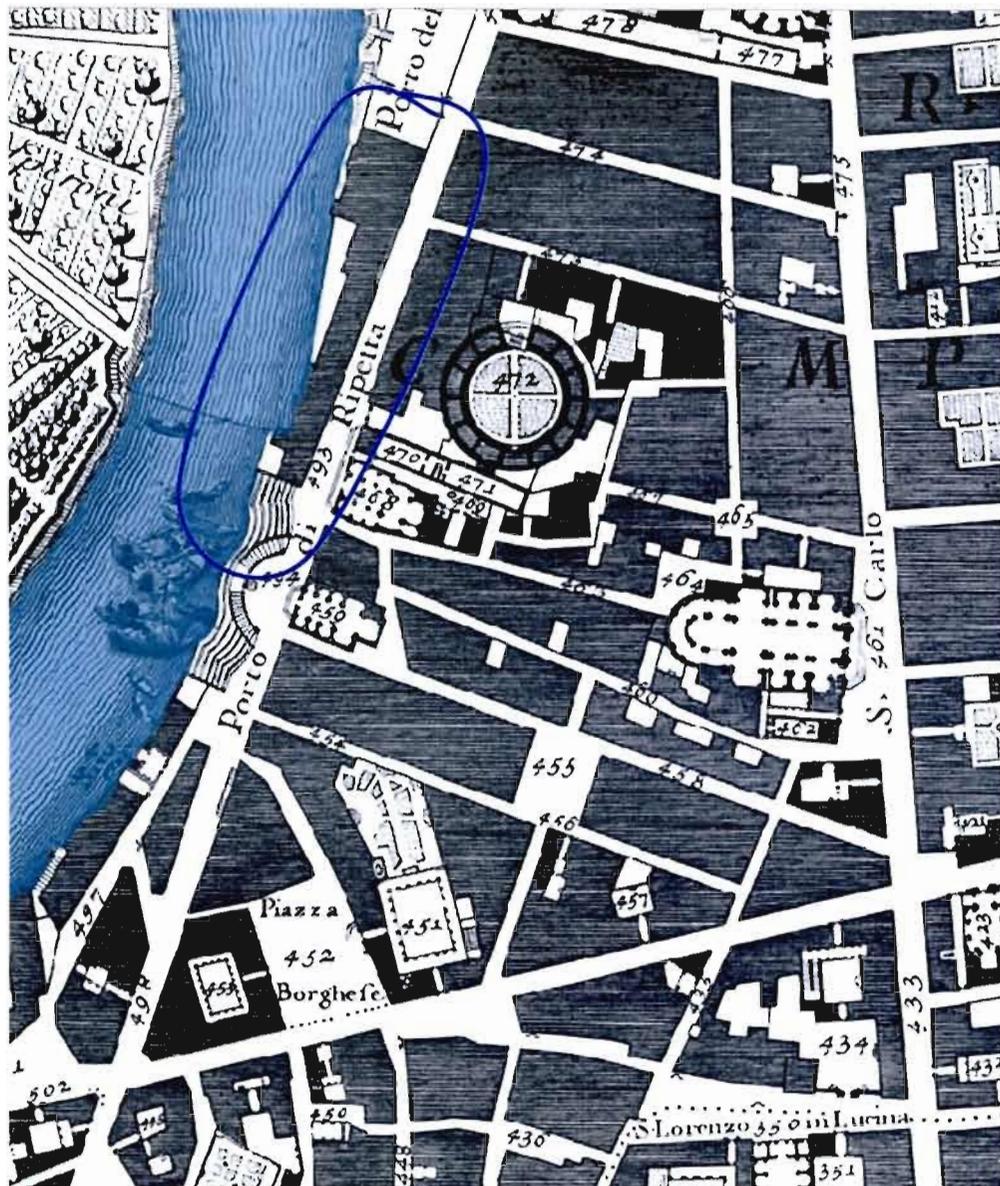


Figure 5.1 Plan Nolle, 1748. Nous pouvons remarquer que l'espace occupé actuellement par le nouveau musée de l'Ara Pacis était déjà investi par des maisons. (Tiré de l'Université d'Oregon. En ligne. < <http://nolli.uoregon.edu/preface.html>>).



Figure 5.2 Église du Jubilé (*Chiesa del Dio Padre Misericordioso*) à Tor Tre Teste. Richard Meier & Partners, 1996-2003. Photo : Alexandra G. Paquin, juin 2007.



Figure 5.3 *Urbs et Civitas*, Francesco Cellini, 2006, projet gagnant du Concours International pour la requalification de la piazza Augusto Imperatore et du Mausolée d'Auguste, Commune de Rome.

BIBLIOGRAPHIE

Références générales sur le patrimoine, l'art et l'architecture

Arasse, Daniel. 1999. « La contemporanéité anachronique de l'oeuvre d'art ». In *Peut-on apprendre à voir?*, sous la dir. de Laurent Gervereau, p. 284-290. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts : L'image.

Audrerie, Dominique. 1997. « Une notion complexe ». Chap. in *La notion et la protection du patrimoine*, p. 5-14. Paris : Presses universitaires de France.

Babelon Jean-Pierre, et André Chastel. 1980. « La Notion de patrimoine ». *Revue de l'art*, no 49, p. 1-32.

----- . 1994. *La notion de patrimoine*. Paris : Liana Levi, 141 p.

Beudet, Gérard. 2006. « Le concept de paysages urbains historiques ». *Voir* Chaire de recherche en patrimoine bâti. 2006.

Boyer, Christine M. 1994. *The city of Collective Memory : its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 560 p.

----- . 1997. « North and South Cities ». Trans. *Telesymposia* no 2 : « Cities of the Americas in the Information Age ». En ligne. < <http://www.echonyc.com/~trans/Telesymposia2/boyer01.html>>. Consulté le 6 juin 2008.

Chaire de recherche en patrimoine bâti. 2006. *Le patrimoine et la conservation des paysages urbains historiques : procès-verbaux de la table ronde* (Montréal, Faculté de l'aménagement de l'Université de Montréal, 9 mars). En ligne. <<http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-47-4.pdf>>. Consulté le 3 février 2008.

Chambat-Houillon, Marie-France. 2004. « Citer des images ». Chap. in *Droit de citer*, p. 75-100. Rosny-sous-Bois (Seine-Saint-Denis): Éditions Bréal.

Choay, Françoise. 1992. *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Éditions du Seuil, 216 p.

Colarossi, Paolo 1993. « Les interventions de mise en valeur des biens historiques et archéologiques et des sites. Concepts généraux, méthodes et instruments ». Chap. in *La stratification de la ville et du territoire - Techniques d'analyse et projets*

de valorisation, p. 79-101. Rome: Centro analisi sociale progetti : Ministero affari esteri, Direzione generale cooperazione allo sviluppo.

Davallon, Jean. 2006. *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris: Lavoisier : Hermès Science, 222 p.

Delorme, Jean-Claude, Jean-Michel Leniaud, Marie-Claude Genet-Delacroix et Yann Harlaut. 2007. *Historicisme et modernité du patrimoine européen : reconstruction, restauration, mise en valeur aux XIXe et XXe siècles: Actes du colloque international* (Reims, 17 et 18 novembre 2000). Paris : Harmattan, 136 p.

Drouin, Martin. 2005. « Introduction ». In *Le combat du patrimoine (1973-2003)*, p. 3-11. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.

Hartog, François. 1998. « Patrimoine et histoire : les temps du patrimoine ». In *Patrimoine et société*, sous la dir. de Jean-Yves Andrieux, p. 3-17. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Jokilehto, Jukka. 1999. *A History of Architectural Conservation*. Coll. « Butterworth Heinemann series in conservation and museology ». Oxford, UK: Butterworth-Heinemann, xiv, 354 p.

Lo Ricco, Gabriella, et Silvia Micheli. 2003. *Lo spettacolo dell'architettura profilo dell'archistar* [Le spectacle de l'architecture profil de l'archistar]. Milan: B. Mondadori, 229 p.

Lowenthal, David. 1998. « La fabrication d'un héritage ». *Voir Poulot*. 1998, p. 107-127.

Mohen, Jean-Pierre. 1999. *Les sciences du patrimoine. Identifier, conserver, restaurer*. Coll. «Collection "Sciences et art"». Paris: O. Jacob, 370 p.

Pomian, Krzysztof. 1988. « Musée archéologique : art, nature, histoire ». *Le débat*, no 49, p. 57-68.

Poulot, Dominique. 1998. *Patrimoine et modernité*. Coll. «Chemins de la mémoire». Paris ; Montréal: L'Harmattan, 311 p.

Riegl, Aloïs. 1984. *Le culte moderne des monuments : son essence et sa genèse*. Trad. de l'allemand par Daniel Wiczorek. Avant-propos de Francois Choay. Coll. «Espaces»». Paris: Editions du Seuil, 122 p.

Strike, James. 1994. *Architecture in Conservation : Managing Development at Historic Sites*. Londres: Routledge, 163 p.

Tung, Anthony M. 2001. *Preserving the World's Great Cities : the Destruction and Renewal of the Historic Metropolis*. New York: Three Rivers Press, 469 p.

Italie, Rome

Antliff, Mark. 2002. « The State of Art History: Fascism, Modernism, and Modernity ». *Art Bulletin*, vol. 84, no 1, p. 148-169.

Atkinson, David et Denis Cosgrove. 1998. « Urban Rhetoric and Embodied Identities: City, Nation, and Empire at the Vittorio Emanuele II Monument in Rome, 1870-1945 ». *Annals of the Association of American Geographers*, no 88, vol 1, p. 28-49.

«Auguste (Octave)». 2008. *Memo, Le Site De L'histoire. Hachette Livre et/ou Hachette Multimedia*. En ligne. <<http://www.memo.fr/dossier.asp?ID=238>>. Consulté le 14 mars 2008.

Baxa, Paul. 2004. « Piacentini's Window : The Modernism of the Fascist Master Plan in Rome ». *Contemporary European History*, vol. 13, no 1, p. 1-20.

Brice, Catherine, et Jean-Luc Pouthier. 1988. « Détruire, dirent-ils ». *Voir Leuven et Wallon*. 1988. p. 118-124.

Cambedda, Anna, et Maria Grazia Tolomeo Speranza. 1991. *Una trasformazione urbana: piazza Augusto Imperatore a Roma* [Une transformation urbaine : place Augusto Imperatore à Rome]. Coll. « Itinerari didattici d'arte e di cultura », no 41. Rome: Fratelli Palombi : Comune di Roma, Assessorato alla cultura, Centro di coordinamento didattico, 59 p.

Cecchelli, Carlo. 1925. « L'Ara della pace sul Campidoglio [L'autel de la paix sur le Capitole] ». *Capitolium* 1, p. 65-71.

Cederna, Antonio. 1979. *Mussolini urbanista : lo sventramento di Roma negli anni del consenso* [Mussolini urbaniste : la destruction de Rome dans les années du consensus]. Rome; Bari: Laterza, xxiii, 266 p.

Charbonneaux, Jean. 1948. *L'art au siècle d'Auguste*. Paris: [s.n.], 1 v. p.

Chiapparo, Maria Rosa. 2002. « Le mythe de la Terza Roma ou L'immense théâtre de la Rome fasciste ». In *Présence de l'Antiquité grecque et romaine au XXe siècle : Actes du colloque tenu à Tours (30 novembre-2 décembre 2000)*. Collection « Caesarodunum », XXXIV-XXXV bis. Tours : Centre de Recherche A. Piganiol, p. 399-420.

Ciucci Giorgio, Francesco Ghio et Piero O. Rossi. 2006. *Roma, la nuova architettura*. Milan: Electa, 287 p.

Comune di Roma. S.d. *Concorso internazionale di progettazione per la riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di Piazza Augusto Imperatore. Documento Preliminare alla Progettazione* [Concours international de projets pour la requalification du Mausolée d'Auguste et de la Place Augusto Imperatore. Document préliminaire au projet] <http://www2.comune.roma.it/dipterritorio/augustoimperatore/download/Doc_Prel%20Augusto_Imperatore.pdf>. Consulté le 3 mai 2008.

Djament, Géraldine. 2003. « La reproduction spatiale, un concept géohistorique pour aborder le laboratoire romain ». In *Actes des 6èmes rencontres de Théo Quant*. (Besançon, 20-21 février), 11 p. En ligne. <<http://thema.univ-comte.fr/theoq/2003/fr/index.php?lang=&rub=7>>. Consulté le 27 février 2007.

-----, 2005. « La construction de "l'éternité" romaine ». *L'Information géographique, Échelles et temporalités*, vol. 69, p. 85-102.

Encyclopaedia Universalis. 2008. « Mur d'Aurélien ». *Encyclopaedia Universalis*. En ligne. <http://www.universalis.fr/media-encyclopedie/87/PH070066/encyclopedie/Mur_d_Aurelien.htm>. Consulté le 5 août 2008.

Giardina, Andrea, et André Vauchez. 2000. *Rome, l'idée et le mythe du Moyen Âge à nos jours*. Paris: A. Fayard, 222 p.

Holliday, Peter J. 1990. « Time, History, and Ritual on the Ara Pacis Augustae ». *Art Bulletin*, vol. 72, no 4, p. 542-557.

Insolera, Italo. 2001. *Roma fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce* [Rome fasciste dans les photographies de l'Institut Luce]. Coll. « L'Immagine e la storia ». Rome: Editori riuniti : Istituto luce, 271 p.

La Rocca, Eugenio. 2004. « Cantieri della conoscenza. Roma: archeologia nel centro storico e modifica del paesaggio urbano [Chantier de la connaissance. Rome : archéologie dans le centre historique et modification du paysage urbain] ». *Workshop di archeologia classica. Paesaggi, costruzioni, reperti* [Atelier d'archéologie classique. Paysages, constructions, pièces], no 1, p. 165-195.

Leuven, Jean-Marc et Emmanuel Wallon. 1988. *Rome : en chair et en pierre*. Coll. Autrement. Hors série » no 32. Paris: Autrement Revue, 221 p.

Mulè, F.P. 1934. « La Parola al Piccone [La parole à la pioche] ». *Capitolium*, X, p. 465-468.

Néraudau, Jean-Pierre. 1997. *L'art romain*, 2e éd. corr. Coll. « Que sais-je? ; 1714 ». Paris: Presses universitaires de France, 127 p.

Packer, James. 1989. « Politics, Urbanism, and Archaeology in "Roma Capitale": A Troubled Past and a Controversial Future ». *American Journal of Archaeology*, vol. 93, no 1, p. 137-141.

Patterson, John R. 1992. « The City of Rome: From Republic to Empire » Rev. *Journal of Roman Studies*, vol. 82, p. 186-215.

Pratesi, Ludovico, Alessandra Maria Sette et Silvana Rizzo (cons. inv.). 2001. *Giganti* [Géants]. Catalogue d'exposition (Rome, Forum de Trajan, d'Auguste et de Nerva, 7 octobre-12 novembre 2001). Rome : Palombi, 74 p.

Racheli, Alberto Maria. 1995. *Restauro a Roma : 1870-1990 : architettura e città* [Restauration à Rome : 1870-1990 : architecture et ville]. Venise : Marsilio, 457 p.

Rizzo, Giulio Emanuele. 1926. « Per la Ricostruzione dell'Ara Pacis Augustae [Pour la reconstruction de l'Ara Pacis Augustae ». *Capitolium*, numéro inconnu, p. 457-476.

Settis, Salvatore. 2002. *Italia S.p.A. l'assalto al patrimonio culturale* [Italie S.p.A. l'assaut au patrimoine culturel]. Coll. «Piccola biblioteca Einaudi, 347». Torino: G. Einaudi, 149 p.

Soprintendenza Archeologica di Roma. 1985. « Ara Pacis Augustae: Le fasi della ricomposizione nei documenti dell'archivio centrale dello stato [Ara Pacis Augustae : Les phases de la recomposition dans les documents des archives centrales de l'état] ». Chap. in *Roma archeologia nel centro*. Tome 2. La "Città murata" p. 404-423. Rome: De Luca.

Suétone. 1975. *Vies des douze Césars*. Préf. de Marcel Benabou. Trad. et notes de Henri Ailloud. Paris : Gallimard, 497 p.

Tarpin, Michel. 1997. « La Rome antique de Mussolini : Actualité des fouilles et restaurations d'avant-guerre ». In *L'esprit des lieux : Le patrimoine et la cité*, sous la dir. de Daniel Grange et Dominique Poulot, p. 93-104. Coll. « La pierre de l'écrit ». Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.

Sur le musée de Richard Meier

Ansa. 2008. « Alemanno : rimuoveremo teca Ara Pacis [Alemanno : nous déplacerons le pavillon de l'Ara Pacis ». *Tgcom mediaset*. En ligne, 30 avril.

<<http://www.tgcom.mediaset.it/politica/articoli/articolo411602.shtml>>. Consulté le 5 juin 2008.

Bonavoglia, Andrea. 2006. « Le pietre dell'ara pacis [Les pierres de l'Ara Pacis] ». *European art magazine*, ed. 25. En ligne, 1 août. <<http://www.eartmagazine.com/readart.asp?f=&id=3268&language=ITA&cat=36>>. Consulté le 11 juillet 2008.

Bonito Oliva, Achille. 2008. « Ara Artis ». *Comune di Roma : Museo dell'Ara Pacis*. En ligne. <en.arapacis.it/content/download/13358/111905/file/4.+Achille+Bonito+Oliva+eng.pdf>. Consulté le 24 juin 2008.

Bordini, Valter, Paolo Portoghesi, Manfredi Nicoletti, Aldo Loris Rossi, Marcello Pazzagli, Vittorio Franchetti Pardo, Mario Docci, Marco Petreschi et Giorgio Muratore. 2003. « Ara Pacis, lettera aperta: Le proposte di 8 docenti di Architettura [Ara Pacis, lettre ouverte : Les propositions de 8 professeurs d'architecture] ». *La Stampa*. En ligne, 1 avril. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=3541>>. Consulté le 1 avril 2008.

Ceccarelli, Filippo. 2005. «La riscoperta dell'Ara Pacis così torna a vivere un Simbolo [La redécouverte de l'Ara Pacis, ainsi revit un symbole]». *La Repubblica*. En ligne, 21 novembre. <<http://www.architettiroma.it/dettagli.asp?id=7721>>. Consulté le 13 avril 2008.

Clementi, Alessandra (dir.). 2006. « Settant'anni di polemiche [Soixante-dix ans de polémiques] ». *Ara Pacis, riapertura nel Natale di Roma* [Ara Pacis, réouverture au Noël de Rome], dossier spécial de *Kataweb*, portail du Groupe Éditorial L'Espresso. En ligne. <<http://www.kataweb.it>>. Consulté le 10 avril 2008.

Corriere della sera. 2005. « L'appello degli architetti italiani [L'appel des architectes italiens] ». *Corriere della sera*. En ligne, 9 septembre. <http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2005/09_Settembre/09/architetti.shtml>. Consulté le 3 février 2008.

------. 2006. « Roma-Portoghesi : Ara Pacis peggio di Punta Perotti [Rome-Portoghesi : Ara Pacis pire que Punta Perotti] ». *Corriere della sera*. En ligne, 22 juin. <<http://europaconcorsi.com/db/rec/inbox.php?id=12417>>. Consulté le 15 avril 2008.

Courrier international. 2008. « Rome, le trophée qui manquait à la droite ». Revue de presse. *Courrier international*. En ligne, 29 avril. <http://www.courrierinternational.com/article.asp?obj_id=85237>. Consulté le 6 août 2008.

Crescentini, Manuela, Enrico Crispolti et Paola Rossi (dir.). 2003. *Arte / Architettura/Città - forum, progetti e altro. 38 proposte per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore a Roma* [Art/Architecture/Ville-forum, projets et autre. 38 propositions pour l'aménagement de la Place Augusto Imperatore]. Rome : Prospettive Edizioni, 173 p.

Crespi, Giovanna (dir.). 2007. *Richard Meier. Il museo dell'Ara Pacis* [Richard Meier. Le musée de l'Ara Pacis]. Milan, Electa, 136 p.

De Luca, Maria Novella. 2006. « Ara Pacis, la teca di Meier una festa tra le polemiche. Sgarbi insulta l'opera, la destra contesta Veltroni [Ara Pacis, le pavillon de Meier une fête parmi les polémiques. Sgarbi insulte l'œuvre, la droite contre Veltroni] ». *La Repubblica*. En ligne, 22 avril. <<http://www.europaconcorsi.com/db/rec/inbox.php?id=10814>>. Consulté le 3 avril 2008.

di Stefano, Cristina. 2003. « Fuksas, la nuvola e altre storie [Fuksas, le nuage et autres histoires] ». *Exibart.com*. En ligne. 23 septembre. <<http://www.exibart.com/notizia.asp/IDCAtegoria/54/IDNotizia/8097>>. Consulté le 5 avril 2008.

Farina, Gennaro. 2005. « Ara Pacis : restauro manutentivo [Ara Pacis : restauration et manutention] ». *Progetto & Pubblico*, no 18, p. 26-28. En ligne. <<http://servizi.oice.it/documenti/documents/progettopubblico/18/Ara%20Pacis.pdf>>. Consulté le 23 mars 2008.

Froggy's delight. 2008. « Mimmo Paladino - Brian Eno - Opera per l'Ara Pacis, Musée de l'Ara Pacis ». *Froggy's delight*. <http://www.froggydelight.com/article-5442-Mimmo_Paladino_Brian_Eno_Opera_per_l_Ara_Pac>. Consulté le 24 juin 2008.

Garrone, Lilli. 2005. « La nuova Ara Pacis s'affaccia sul futuro [La nouvelle Ara Pacis se montre au futur] ». *Corriere della sera*. En ligne, 24 septembre. <<http://www.architetiroma.it/archweb/dettagli.asp?id=7725>>. Consulté le 28 mars 2008.

Guardian. 2008. « The Eternal City ». *Guardian*. En ligne, 8 janvier. <<http://arts.guardian.co.uk/art/visualart/story/0,,2236945,00.html>>. Consulté le 24 juin 2008.

Hooper, John. 2005. « Architects Plan New Face for Ancient Rome ». *Guardian*. En ligne, 24 septembre. <<http://www.guardian.co.uk/world/2005/sep/24/italy.johnhooper>>. Consulté le 22 juillet 2008.

La Rocca, Eugenio. 2005. *L'Ara Pacis e Piazza Augusto Imperatore. Ieri, oggi, domani* [L'Ara Pacis et la Place Augusto Imperatore. Hier, aujourd'hui, demain].

Séminaire au Lycée Ripetta, Rome, Associazione Nazionale Insegnanti di Storia dell'Arte (ANISA). En ligne, 7 novembre. <<http://www.anisa.it/roma/SeminarioAraPacis.pdf>>. Consulté le 15 juin 2007.

Repubblica. 2003. « "Fermate il cantiere dell'Ara Pacis": L'appello di Italia Nostra ["Arrêtez le chantier de l'Ara Pacis" : L'appel d'Italia Nostra] ». *La Repubblica*. En ligne, 8 avril. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=3619>>. Consulté le 1 avril 2008.

Lyons, Carolyn. 2007. « Architecture et politique. La Rome du Duce ». *Courrier International*. En ligne, vol. 883. <http://www.courrierinternational.com/article.asp?prec=0,4100&page=1&obj_id=78175>. Consulté le 5 mai 2008.

Macchia, Lucio. 2006. « Ara Pacis : un insulto ad Augusto ed ai romani [Ara Pacis : une insulte à Auguste et aux romains] ». *Finmag*. No 5 (décembre), p. 13-14. En ligne. <<http://www.finax.it/immaginixfinax/magazine5.pdf>>. Consulté le 25 mars 2008.

Mambelli, Renata. 2006. « Roma, la guerra dell'Ara Pacis [Rome, la guerre de l'Ara Pacis] ». *La Repubblica*. En ligne, 20 avril. <<http://www.architettiroma.it/dettagli.asp?id=8347>>. Consulté le 30 mars 2008.

Manifesto. 2003. « Fermate quei lavori: Italia Nostra attacca il cantiere di Richard Meier per l'Ara Pacis [Arrêtez ces travaux : Italia Nostra attaque le chantier de Richard Meier de l'Ara Pacis] ». *Il Manifesto*. En ligne, 24 juin. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=4052>>. Consulté le 1 avril 2008.

-----, 2005. « Bagarre Ara Pacis [Bagarre Ara Pacis] ». *Il Manifesto*. En ligne, 24 septembre. <<http://www.architettiroma.it/dettagli.asp?id=7763>>. Consulté le 28 mars 2008.

Meier, Richard, et John Eisler. 1996. « Sistemazione museale dell'Ara Pacis, Roma [Aménagement muséal de l'Ara Pacis, Rome] ». *Zodiac* no 17 (mai) 1997, p. 129-133.

Messaggero. 2004. « Lavori senza fine: Sgarbi: Sciopero della fame per l'Ara Pacis [Travaux sans fin : Sgarbi : Grève de la faim pour l'Ara Pacis] ». *Il Messaggero*. En ligne, 13 avril. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=5351>>. Consulté le 18 juillet 2008.

-----, 2005. « Antonio Tamburrino: "Una struttura davvero sproporzionata" [Antonio Tamburrino : "Une structure vraiment disproportionnée"] ». *Il Messaggero*. En ligne, 26 septembre. <<http://europaconcorsi.com/people/10401/stories>>. Consulté le 25 juillet 2008.

Muratore, Giorgio. 2001. « Ara Pacis 2000 ». *I Beni Culturali, tutela e valorizzazione*, no 1 (janvier-février), p. 13-20.

-----, 2003. « Fermate il progetto Meier [Arrêtez le projet Meier] ». *L'Unità*. En ligne, 25 juin. <<http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getarticle&id=2327>>. Consulté le 1 avril 2008.

Nadeau, Barbie. 2006. « Roman Ruin. A Museum meant to Celebrate the Eternal City's Antiquity has Become a Lightning Rod for Protesters Against War and America ». *Newsweek*. En ligne, 18 mai. <<http://www.newsweek.com/id/47786>>. Consulté le 30 mars 2008.

Ouroussoff, Nicolai. 2006. « An Oracle of Modernism in Ancient Rome ». *New York Times*. En ligne, 25 septembre. <<http://www.nytimes.com/2006/09/25/arts/design/25paci.html>>. Consulté le 29 mars 2008.

Pullara, Giuseppe. 2004a. « Basta tabù nel centro storico, costruite [Assez du tabou dans le centre historique, construisez] ». Entrevue avec Jean Nouvel. *Corriere della sera*. En ligne, 6 mai. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=5593>>. Consulté le 22 juillet 2008.

-----, 2004b. « La città cerca di rinnovarsi. Idee forti gambe corte ». *Corriere della sera*. En ligne, 4 avril. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=5336>>. Consulté le 13 avril 2008.

Riding, Alan. 2006. « Richard Meier's New Home for the Ara Pacis, a Roman Treasure, Opens ». *New York Times*. En ligne, 26 avril. <<http://www.nytimes.com/2006/04/24/arts/design/24paci.html>>. Consulté le 29 mars 2008.

Rose, Steve. 2006. « When in Rome... ». *Guardian*. En ligne, 1 mai. <<http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1765096,00.html>>. Consulté le 5 février 2008.

Rossini, Orietta. 2007. *Ara Pacis*. Milan: Electa, 135 p.

Ruggeri, Corrado. 2003. « Il coraggio di rinnovare. Ara Pacis e modernità [Le courage de renouveler. Ara Pacis et modernité] ». *Corriere della sera*. En ligne, 10 août. <<http://www.architettiroma.it/archivio.aspx?id=4286>>. Consulté le 24 juillet 2008.

Sassi, Edoardo. 2005. « Giudizio (quasi) unanime : «È bellissima [Jugement (presque) unanime : elle est belle] ». *Corriere della sera*. En ligne, 24 septembre. <<http://europaconcorsi.com/stories/46814>>. Consulté le 22 juillet 2008.

Seabrook, John. 2005. « Roman Renovation ». *New Yorker*, vol. 81, no 11, p. 56-63.

Younès, Samir, Leon Krier et Carroll William Westfall. 2002. *Counter-projects : Ara Pacis/Contro-progetti : Ara Pacis*. Florence : Alinea, 71 p.

Zètéma. 2008. « 4.scheda museo [4. fiche musée] ». En ligne. <<http://www.zetema.it/content/download/3157/18346/file/4.+Scheda+museo.pdf>>. Consulté le 4 juin 2008.

Sites Internet et vidéo

Comune di Roma. 2006. *Museo dell'Ara Pacis*. En ligne. <<http://fr.arapacis.it/>>. Consulté le 20 mars 2008.

Europaconcorsi. 2008. « Notizie [Nouvelles] ». In *Europaconcorsi*. En ligne. <<http://www.europaconcorsi.com/stories>>. Consulté le 25 juillet 2008.

Muratore, Giorgio. 2008. *Archiwatch : Il blog di Giorgio Muratore*. En ligne. <<http://www.archiwatch.it/>>. Consulté le 15 avril 2008.

Natanson, Stephen. 2003. *Il cantiere dell'Ara Pacis raccontato dai protagonisti*. Rome : RaiSat. DVD, 16 min, son, couleur.

Ordre des Architectes de Rome. 2008. « Argomenti di Architettura [Thèmes d'architecture] ». In *Diario –quotidiano di architettura-Ordine degli architetti di Roma e provincia : architettura sul web*. En ligne. <<http://www.architettiroma.it/archweb/argomenti.asp>>. Consulté le 25 juillet 2008.

Patrimoniosos. 2008. *Patrimoniosos.it : In difesa dei beni culturali e ambientali* [Patrimoine sos.it : À la défense des biens culturels et environnementaux]. En ligne. <<http://www.patrimoniosos.it>>. Consulté le 25 juillet 2008.

Patrimoine mondial et chartes, déclarations, recommandations

Centre des nations unies pour les établissements humains (HABITAT). 1997. *La déclaration d'Istanbul et le programme pour l'habitat*. Conférence des Nations Unies sur les établissements humains (Habitat II), Istanbul, Turquie 3-14 juin 1996.

Centre du patrimoine mondial de l'UNESCO. 2008a. « Centre historique de Rome, les biens du Saint-Siège situés dans cette ville bénéficiant des droits d'extra-territorialité et Saint-Paul-hors-les-Murs ». *Centre du patrimoine mondial*. En ligne, 19 août. <<http://whc.unesco.org/fr/list/91>>. Consulté le 19 août 2008.

-----, 2008b. « World Heritage Committee keeps Dresden Elbe Valley on UNESCO World Heritage List, Urging an End to Building of Bridge ». En ligne, 4 juillet. <<http://whc.unesco.org/en/news/447>>. Consulté le 1 août 2008.

Charte d'Athènes pour la Restauration des Monuments Historiques. 1931. Premier Congrès International des architectes et des techniciens des monuments historiques, Athènes, Grèce.

Conseil International des Monuments et des Sites (ICOMOS). 1964. *Charte Internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*. Deuxième Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, Italie. Charte adoptée en 1965.

----- . 1987. *Charte internationale pour la sauvegarde des villes historiques*. Washington, États-Unis.

----- . 1994. *Document de Nara sur l'authenticité*. Nara, Japon.

-----, et Comité International des Jardins Historiques (ICOMOS-IFLA). 1982. *Charte internationale des jardins historiques*. Florence, Italie.

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). 1976. *Recommandation concernant la sauvegarde des ensembles historiques ou traditionnels et leur rôle dans la vie contemporain*. Varsovie- Nairobi.

----- . 2005a. *Déclaration sur la conservation des paysages urbains historiques* (PUH), adoptée par la 15e Assemblée générale des États parties à la Convention du patrimoine mondial (Résolution 15 GA 7).

----- . 2005b. *Mémoire de Vienne sur « Le patrimoine mondial et l'architecture contemporaine-Gestion du paysage urbain historique »*.

----- . 2005c. *Patrimoine mondial et architecture contemporaine – Gestion du paysage urbain historique : Conférence* (Vienne, Autriche, 12-14 mai 2005). 128 p. En ligne. <<http://www.worldheritage2005.at>>. Consulté le 4 août 2007.