
Mémoire de fin d'études : "L'enseignement du difficult whole : Un gentle manifesto pour l'intervention contemporaine dans l'existant."

Auteur : Konieczny, Lise

Promoteur(s) : Dawans, Stephane; Coq, Maxime

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2021-2022

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/15592>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

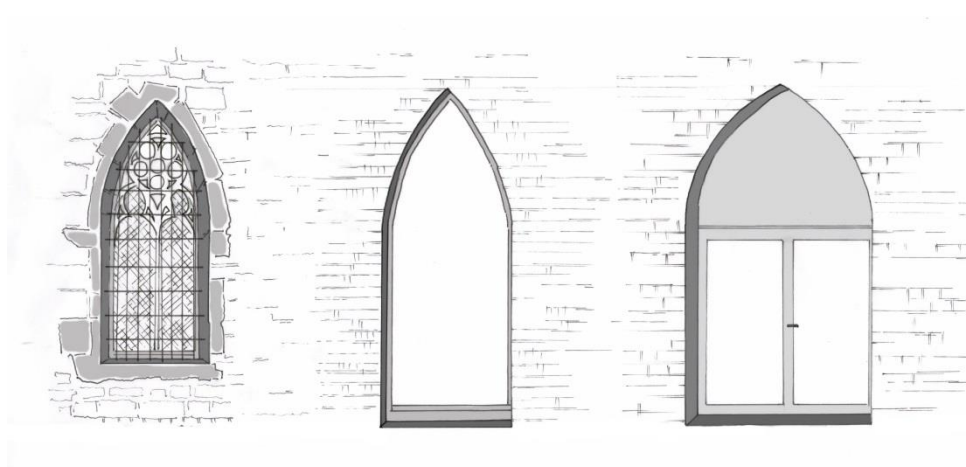
Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

L'ENSEIGNEMENT DU *DIFFICULT WHOLE*

UN *GENTLE MANIFESTO* POUR L'INTERVENTION CONTEMPORAINE DANS L'EXISTANT.

Travail de Fin d'études présenté par Lise Konieczny

en vue de l'obtention du grade de master en architecture



Sous la direction de : Stéphane Dawans et Maxime Coq

Année académique 2021-2022

REMERCIEMENTS

Tout d'abord, je remercie M. Stéphane Dawans, promoteur de ce mémoire, pour son implication ainsi que l'aide précieuse qu'il m'a apporté de la troisième année de bachelier jusqu'à la dernière année de master en architecture.

Je remercie M. Maxime Coq, co-promoteur de ce mémoire, pour son investissement considérable dans le travail de fin d'étude et pour avoir fait de l'élaboration de cet écrit un réel partage d'informations.

Je souhaite également exprimer toute ma reconnaissance à Mme Julie Neuwels pour son engagement dans le cadre du cours d'état d'avancement de première année de master et sans qui ce travail n'aurait pas été possible.

Je remercie mes camarades Marie Bemelmans, Elisa Havard et Eva Van Huffel pour leur soutien inconditionnel tout au long de mes études d'architecture et à chaque étape importante de celles-ci, ainsi que pour toute la joie qu'elles m'ont apportée au cours de ces 5 années.

Finalement, je remercie mes amis et ma famille de m'avoir soutenue tant dans le cadre de ce travail de fin d'études que tout au long de mon parcours scolaire.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	3
TABLE DES MATIERES	5
PREAMBULE : <i>QUI SONT LES VENTURI ?</i>	7
INTRODUCTION	11
Chapitre 1 : THEORIES VENTURIENNES ET PATRIMOINE OU LE CONCEPT DU « <i>DIFFICULT WHOLE</i> »	16
Chapitre 2 : LE TOUT DIFFICILE A L'ŒUVRE : PRESENTATION DE DEUX INTERVENTIONS SUR L'EXISTANT	20
Chapitre 3 : LE CONCEPT DU « <i>BOTH-AND</i> »: INTRODUCTION AUX COUPLES DE CONCEPTS	26
« ANALOGOUS/CONTRASTING »	29
« FORMS IN SPACE/SYMBOLS IN SPACE »	44
« ORDER/CHAOS »	52
« CLARITY/AMBIGUITY »	58
« SCHOLAR CULTURE/POPULAR CULTURE »	71
« CONNOTATIVE/DENOTATIVE »	79
Chapitre 4 : EPILOGUE D'UN MODE OPERATOIRE	87
CONCLUSION OU GENESE D'UNE BOITE A OUTILS POSTMODERNE POUR LE PROJET D'ARCHITECTURE	91

PREAMBULE : *QUI SONT LES VENTURI ?*

Qui sont les Venturi ?

Vers la moitié du 20^e siècle, des théories en rupture avec les fondements du fonctionnalisme et de l'architecture moderne orthodoxe, plus communément appelées théories postmodernes, font leur apparition dans le domaine de l'architecture.

Robert Venturi et Denise Scott Brown, soit le couple Venturi, s'inscrivent dans les rouages de la critique de l'avant-garde dès le début du mouvement postmoderne.¹

Quel est leur parcours ?

En 1957, Robert Venturi poursuit une carrière d'architecte à Philadelphie. Au cours de ses premiers pas dans la pratique, il a l'occasion de mettre à l'œuvre ses ambitions et ses prises de position qui divergent de l'establishment des modernes. En 1960, il réalise notamment la Guild House, un projet représentatif des réflexions qui animent sa production.

En 1966, Robert Venturi rédige son célèbre essai « *Complexity and contradictions in architecture* » qui va nourrir de manière non négligeable les théories postmodernes si bien qu'il est aujourd'hui considéré comme l'un des initiateurs du mouvement.² Dans cet ouvrage, il critique les positions figées de l'architecture moderne. Il remet en question la simplification des formes et des fonctions, la pureté et le rejet de la contradiction des éléments architecturaux de l'orthodoxie moderniste préférant renouer avec la complexité, bien réelle, et l'ambiguïté, plus stimulante, de l'architecture. Par ailleurs, il revendique le retour d'un rapport à l'histoire, une dimension ayant été exclue du processus de conception architectural par les modernes et, selon lui, une discipline pourtant nécessaire à la création en architecture.³ En outre, l'ouvrage de Robert Venturi met en lien architecture et littérature. A l'aube du New criticism⁴, Il emprunte à la critique littéraire des références, prises de position et procédés qui participent à étayer son essai et contribuent à découvrir et redécouvrir l'architecture.⁵

¹ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique : Mardaga, (2011). p. 20-28.

² VERMANDEL, F. « POSTMODERNISME, DISCOURS ET MÉTADISCOURS. L'architecture comme paradigme et paradoxe ». In : *Tumultes*, n° 34, pp. 25-48. Doi : <https://doi.org/10.3917/tumu.034.0025>, (2010).

³ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique : Mardaga, (2011). p. 20-28.

⁴ Le New Criticism est une discipline littéraire qui considère davantage le déchiffrement d'une œuvre à l'acte créateur en tant que tel.

(LUCAN, J. « Langage de la critique, critique du langage. La transition postmoderne ». In : *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 24/25, pp. 113-120. Doi : <https://doi.org/10.4000/crau.309>, (2009).)

⁵ MASSU, C. « Post-modernisme architectural et littérature dans *Complex and Contradiction in Architecture* (1996) de Robert Venturi ». In : P. HYPOLITE (dir.), *Architecture et littérature contemporaines* (pp. 381-390). Presses universitaires de Limoges : coll. Espaces Humains, (2012).

Dans le courant des années 60, Denise Scott Brown, quant à elle, écrit des articles portant sur des sujets qui la passionnent et principalement sur des notions de paysage et de design urbain. En 1965, elle rédige un texte dans lequel elle envisage la ville comme un système de messages. Cet essai témoigne de son intérêt pour la dimension urbaine et notamment, pour le paysage vernaculaire des bords de route américains. Notons que, à cette époque, ces préoccupations font partie d'une discipline nouvelle et en constante évolution. Cette discipline peut se rapprocher du contextualisme naissant des années 60 et nourrit un renouvellement de la pensée similaire à celui du postmodernisme et du New criticism. Parallèlement, Denise Scott Brown enseigne à la *school of architecture and urban planning* de l'université de Californie où elle s'investit de façon considérable.⁶

Finalement, en 1967, Denise Scott Brown rejoint le bureau d'architecture de Robert Venturi, soit l'agence Venturi and Rauch. Par la suite, le bureau deviendra l'agence Venturi Scott Brown and Associates (VSBA).⁷

Dès lors, les associés Robert Venturi et Denise Scott Brown se rendent ensemble à Las Vegas dans le but de découvrir les mystères du paysage commercial du Strip, un paysage considéré par la plupart des professionnels de la moitié du 20^e Siècle comme un chaos sans nom qu'il presse de corriger.⁸ C'est à ce moment que les ambitions de Robert Venturi et de Denise Scott Brown se croisent. Le retour à l'histoire, l'éloge de l'ambiguïté, l'inclusion de la complexité en architecture et la volonté de considérer l'architecture comme un langage se lient à la dimension urbaine, au contextualisme et à la prise en compte des paysages urbains ordinaires. Ainsi, leurs fondements et leur vision de l'architecture se retrouvent dans leur analyse profonde du paysage vernaculaire de Las Vegas et se concrétisent dans leur ouvrage « *Learning from Las Vegas* » datant de 1968.

En résumé, Robert Venturi et Denise Scott Brown sont des architectes engagés. L'essai « *Complexity and contradictions in architecture* » et le livre « *Learning from Las Vegas* » sont deux ouvrages clés qui traduisent leurs ambitions, ont suivi leur production architecturale tout au long de leur parcours et ont engendré d'intenses controverses dans le courant de la seconde moitié du 19^e siècle.

Par ailleurs et comme mentionné précédemment, les Venturi sont qualifiés d'architectes postmodernes. Toutefois, il importe de ne pas enfermer leur travail dans ce courant

⁶ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique : Mardaga, (2011). p. 20-28.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

architectural. D'une part, car l'architecture postmoderne, dès 1970, a nourri l'économie de marché et a contribué à bâtir le capital symbolique des villes de la fin du 20^e siècle.⁹ Dès lors, les Venturi ne reconnaissent plus leurs propositions architecturales dans la définition du courant postmoderne.¹⁰ D'autre part, car le postmodernisme a plusieurs facettes et que le saisir dans une logique de totalité conduit à des angles morts. Finalement, car le courant est souvent réduit à une série de critères liés au style et à l'acte créateur de l'architecture. Or, Robert Venturi et Denise Scott Brown questionnent les manières de penser l'expression dans et hors de l'art et s'intéressent aux relations qui produisent une architecture plus qu'aux œuvres architecturales en tant que telle.¹¹

L'essai « *Complexity and Contradictions in architecture* », ou « *De l'ambiguïté en architecture* » traduit de l'anglais vers le français, de Robert Venturi a suscité mon intérêt en troisième année de bachelier dans le cadre du cours de Sémiologie de M.Dawans. Ainsi, cet ouvrage a fait l'objet d'un travail à la fin du premier cycle de mes études. Par la suite, M.Dawans m'a donné l'opportunité de m'intéresser davantage aux architectes Robert Venturi et Denise Scott Brown et d'en faire un levier pour mon travail de fin d'études. Au cours de nos discussions concernant la rédaction de ce mémoire, M. Coq a ouvert le sujet au champ plus large du patrimoine. C'est ainsi que j'ai investigué les liens possibles à faire entre les apports théoriques et pratiques des Venturi et notre manière actuelle de questionner notre héritage bâti.

Par conséquent, ce travail de fin d'études s'intéresse à la vision de l'architecture du couple Venturi. Il tentera plus particulièrement de transposer les apports théoriques et pratiques de Robert Venturi et Denise Scott Brown dans le champ du patrimoine dans le but d'apporter une partie de réponse à la question de l'intervention contemporaine dans l'existant.

⁹ CHADOIN, O. « Les formes informent : le retour du symbolique dans la fabrique de la ville néolibérale ». In : *Questions de communication*, n°25, pp. 21-39. Doi : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8918>, (2014).

¹⁰ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 5-23.

¹¹ VERMANDEL, F. « POSTMODERNISME, DISCOURS ET MÉTADISCOURS. L'architecture comme paradigme et paradoxe ». In : *Tumultes*, n° 34, pp. 25-48. Doi : <https://doi.org/10.3917/tumu.034.0025>, (2010).

INTRODUCTION

Début du 20^e siècle, le patrimoine est encore considéré comme un contenant de valeurs uniquement matérielles. Ainsi, la conservation du patrimoine n'est qu'affaire de biens substantiels aux valeurs fixes et immuables.¹² Dès lors qu'il faut toucher à un édifice existant à valeur patrimoniale, les éléments architecturaux de ce dernier sont soit conservés, soit adaptés, soit supprimés au regard de ses caractéristiques historiques, séparant ainsi la préservation de l'existant et la création.¹³ Dans la seconde moitié du 20^e siècle, un ensemble de tendances et concepts liés à l'architecture et le paysage urbain émergent et contribuent à redécouvrir, redéfinir et réinterpréter la notion de patrimoine. Le contextualisme, soit la prise en compte de la continuité historique et urbaine dans laquelle prend place un édifice, se développe dans les années 60 et contribue à questionner les manières habituelles de regarder le paysage existant.¹⁴ Concomitamment, le postmodernisme réintroduit la question du « sens » en architecture et considère la discipline architecturale comme un acte de communication.¹⁵ Qui plus est, le courant postmoderne remet au diapason l'histoire dans le processus architectural. En conséquence, le patrimoine acquiert une nouvelle signification. Il est désormais question de valeurs matérielles, soit du bien en tant que tel, autant que de valeurs immatérielles, soit des significations symboliques et des relations sociales, spirituelles et culturelles qui gravitent autour du bien. De plus, le patrimoine n'est plus considéré comme statique et constant, mais bien comme un ensemble de valeurs pouvant changer dans le temps et qui proviennent des interactions entre l'histoire, le site, le contexte social ainsi que le contexte spatial du bien patrimonial.¹⁶

Au cœur de ces préoccupations naissantes, l'architecture et les théories de Denise Scott Brown et de Robert Venturi vont apporter un bagage de connaissances considérable et participer à enrichir la notion de patrimoine dès les années 60. En 1966, Robert Venturi écrit « *Complexity and contradictions in architecture* ». Cet ouvrage synthétisant l'esprit critique qui l'anime dans sa

¹² SOWINSKA-HEIM, J. « Adaptive Reuse of Architectural Heritage and Its Role in the Post-Disaster Reconstruction of Urban Identity: Post-Communist Łódź » In : *Sustainability*, Vol 12, n°19, pp. 90-136. Doi : <https://doi.org/10.3390/su12198054>, (2020).

¹³ PLEVOETS, B. SOWINSKA-HEIM, J. « Community initiatives as a catalyst for regeneration of heritage sites: Vernacular transformation and its influence on the formal adaptive reuse practice ». In : *Research gate*. url : https://www.researchgate.net/publication/323378300_Community_initiatives_as_a_catalyst_for_regeneration_of_heritage_sites_Vernacular_transformation_and_its_influence_on_the_formal_adaptive_reuse_practice, consulté le jeudi 22 avril 2021, (2018).

¹⁴ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011). p. 30.

¹⁵ GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon). Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).

¹⁶ SOWINSKA-HEIM, J. « Adaptive Reuse of Architectural Heritage and Its Role in the Post-Disaster Reconstruction of Urban Identity: Post-Communist Łódź » In : *Sustainability*, Vol 12, n°19, pp. 90-136. Doi : <https://doi.org/10.3390/su12198054>, (2020).

profession va être considéré comme le tout premier manifeste de l'architecture postmoderne. Cet essai critique tente de démontrer l'importance de l'ambiguïté et de la complexité en architecture en opposition au purisme des années 50 et comment, à partir de ce point de départ, on peut renouer avec une architecture signifiante et parlante.¹⁷ En 1968, une première version de « *Learning from Las Vegas* » apparaît dans la revue « *The architectural forum* ». ¹⁸ Tandis que les modernes possèdent des grilles d'ordonnement pour la ville, Robert Venturi et Denise Scott Brown proposent dans cet ouvrage d'apprendre du paysage existant. Ils vont faire l'éloge de la vie présente dans le paysage vernaculaire commercial de Las Vegas, un paysage ordinaire jusque-là dédaigné et vont célébrer la complexité qui se dégage du Strip à travers ce qu'ils appellent « *l'unité difficile* ». ¹⁹ En définitive, Robert Venturi et Denise Scott Brown, qualifiés à tort ou à raison d'architectes postmodernes, plaident pour une architecture riche de signification, une prise en compte des réalités complexes des groupes sociaux, une reconnaissance des paysages urbains ordinaires, une revalorisation de l'histoire dans le processus architectural et un regard nouveau sur l'existant. Ces prises de position sont en lien direct avec les tendances et concepts de la fin du 20^e siècle, avec la réévaluation de la notion de patrimoine qui s'en est suivie et semblent, aujourd'hui, d'autant plus pertinentes dans le champ de la conservation et de la valorisation de notre héritage bâti.

De fait, les tendances qui commençaient à faire surface dans les années 70 sont maintenant mieux définies et toujours d'actualité.²⁰ Fin du siècle passé, la redécouverte de la notion de patrimoine, activement nourrie par les apports théoriques et pratiques du couple d'architectes, a contribué à complexifier la discussion sur l'insertion d'un bâtiment ou partie de bâtiment neuf dans un paysage ou dans une architecture contenant un riche passé.²¹ A présent, une nouvelle problématique anime les discussions concernant la préservation du patrimoine et le projet, celle de l'intervention contemporaine sur l'existant. Le concept d'actualisation supporte ces débats. Il s'agit de la conciliation entre la création architecturale et l'existant dans le but de donner une lecture contemporaine à un site ou un monument et de valoriser, par cette même occasion, les

¹⁷ CHADOIN, O. « Les formes informent : le retour du symbolique dans la fabrique de la ville néolibérale ». In : *Questions de communication*, n°25, pp. 21-39. Doi <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8918>, (2014).

¹⁸ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011). p. 20.

¹⁹ Ibid. p. 57.

²⁰ JACOBS, S. « Postmodernism's real qualities are mean and difficult, yet also psychedelically positive ». In : *Dezeen*, url : <https://www.dezeen.com/2015/08/13/sam-jacob-opinion-postmodernism-revival-we-are-all-postmodern-now/>, consulté le samedi 27 mars 2021. (2015, 13 août).

²¹ GEORGESCU PAQUIN, A. *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*. Québec : PU QUEBEC, (2014). p. 1-19.

caractéristiques historiques de celui-ci.²² En fin de compte, les questions récentes sur l'insertion du neuf dans l'ancien ainsi que le concept d'« *actualisation* » semblent faire partie d'un domaine ayant déjà été investigué par Robert Venturi et Denise Scott Brown. Dans les années 70, l'intervention sur l'existant se manifeste de manière ponctuelle et spontanée et fait partie d'un foisonnement de la pensée encore floue. Aujourd'hui, ces préceptes sont plus concrets et la réconciliation entre le passé, le présent et le nouveau devient de plus en plus poreuse dans la pratique architecturale.²³

Dès lors, est-ce que la transposition des apports théoriques des Venturi, dans un contexte contemporain ouvert à une diversité de points de vue concernant le patrimoine et prédisposé aux réflexions sur l'existant, pourrait contribuer à la discussion plus large de l'actualisation des œuvres patrimoniales et participer au montage d'une boîte à outils pour le projet d'intervention ?

Dans un premier temps, cette étude tentera de préciser les liens qui existent entre notre manière actuelle de questionner le patrimoine, notre façon d'envisager le processus de conception dans l'existant et les fondements de l'architecture de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Pour se faire, nous mettrons en miroir les enjeux actuels du patrimoine et le concept récent d'« *actualisation* » avec deux concepts provenant de l'essai « *Complexity and contradictions in architecture* » de Robert Venturi : Le concept du « *difficult whole* » et le concept du « *both-and* » questionnant tous deux l'architecture ainsi que son processus de création. Sur la base des rapprochements explicités au moyen des deux concepts phares des Venturi, nous pourrons transposer d'autres concepts issus des apports théoriques du couple d'architectes dans le champ du patrimoine. En effet, il s'agira de faire ressortir de quelques ouvrages clés des couples de mots contradictoires et complémentaires pouvant refléter une facette du travail des architectes et étant pertinents pour la réflexion sur l'intervention dans l'existant.

Ensuite, nous appuierons ces rapprochements en mettant à l'épreuve les couples de concepts dans deux édifices ayant trait à une architecture existante. Premièrement, au sein du musée d'art contemporain de San Diego, une extension et rénovation située dans le quartier californien de La Jolla et réalisée par le bureau d'architectes américains VSBA en 1996. Deuxièmement, au

²² GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon). Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).

²³ GEORGESCU PAQUIN, A. *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*. Québec : PU QUEBEC, (2014). p. 1-19.

sein du musée Unterlinden situé dans la ville de Colmar en France, une extension et restauration conçue en 2016 par le bureau d'architectes bâlois Herzog et de Meuron. En outre, il sera parfois intéressant de faire appel à deux projets supplémentaires du bureau VSBA afin d'étayer l'étude de cas, en l'occurrence, l'extension et rénovation du Allen Memorial Art Museum à Oberlin réalisée en 1976 et l'extension de la National Gallery à Londres réalisée en 1991. Cette étape sera structurée par les couples de concepts venturiens. Un couple de concepts fera l'objet d'un chapitre. Tout d'abord, il s'agira de donner une définition du concept en question sur la base des apports théoriques des Venturi. Etant donné l'influence que les théories littéraires ont eue sur la production de leur travail, il sera quelquefois intéressant de comparer leurs définitions avec les définitions textuelles, lexicales et rhétoriques des concepts dans le but de stimuler la compréhension. Par la suite, nous pourrons exemplifier le couple de concepts au sein des deux cas d'étude. En fin de compte, il conviendra de lier les cas d'exemple aux concepts du « *difficult whole* » et du « *both-and* » se trouvant à la source de l'étude hypothético-déductive. Le but de cette analyse est de faire émerger un nouveau regard sur le musée Unterlinden en le mettant en parallèle avec des mécanismes déjà utilisés dans le musée d'art contemporain de San Diego par Robert Venturi et Denise Scott Brown. En d'autres termes, il sera question d'actualiser les apports théoriques des Venturi dans le cas d'une intervention contemporaine sur l'existant, autrement dit dans le champ du patrimoine.

Finalement, nous pourrons conclure et ouvrir l'étude à la construction d'une boîte à outils pour le projet d'intervention. Ce dernier point viendra proposer une clé de montage, soit un guide pour la réécriture de l'architecture sur base des mécanismes de langage étudiés au prisme des couples de concepts venturiens et contribuera à élargir le sujet au processus de création dans l'existant.

Chapitre 1 :

THEORIES VENTURIENNES ET PATRIMOINE OU LE CONCEPT DU *DIFFICULT*
WHOLE

Le concept du « *difficult whole* » de Robert Venturi, ou le « *tout difficile* » traduit de l'anglais vers le français est lié à la manière dont on perçoit l'architecture et le paysage urbain dans l'espace en termes de totalité.²⁴

Tout d'abord, le concept du « *tout difficile* » questionne les différentes échelles. Un tout est composé de parties mais, à une autre échelle, il peut être une partie d'un tout plus grand. Par exemple, une colonne est un tout car elle est composée d'une base, d'un fût et d'un chapiteau qui forment une entité appelée « colonne ». A une autre échelle, cette colonne est une partie d'un tout plus grand qui est une suite de colonnes appelée « colonnade ». A un autre degré de perception, cette colonnade est une partie d'un temple, soit d'un édifice dans son entièreté. Finalement, le temple est aussi un fragment car il s'insère dans un contexte plus vaste : la ville.²⁵

Cette traversée des échelles qu'induit le concept du tout difficile se reflète dans la charte de Venise de 1964 qui fait autorité dans le champ du patrimoine. En effet, ce traité défend la prise en compte de toutes les strates liées à l'œuvre patrimoniale, en l'occurrence, la création architecturale en tant que telle, toutes les parties intéressantes d'un édifice, le cadre traditionnel ainsi que le site urbain ou rural dans lequel prend place un monument.²⁶ Bien que ce document international sur la conservation et la restauration des monuments et des sites ne soit pas à jour, l'intention de prendre en considération les différentes couches de « rapport au lieu » est toujours présente dans notre manière actuelle de questionner le paysage existant. De fait, le concept récent d'« *actualisation* » est confronté aux rapports des parties entre elles à différentes échelles. L'intervention contemporaine dans le patrimoine implique des rapports entre les parties existantes d'un bâtiment et les parties neuves d'un bâtiment à l'échelle de l'édifice ainsi que des liens entre le monument hybride qui résulte de l'actualisation et le site urbain dans lequel il s'implante à l'échelle de la rue.²⁷

Par ailleurs, le concept du « *tout difficile* » ne correspond pas au tout facile à obtenir par exclusion de la complexité et de la contradiction en architecture. Le « tout difficile » est un tout qui inclut de multiples éléments de diverses natures dont les relations sont parfois incompatibles

²⁴ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, 1999. p. 90-103.

²⁵ Ibid.

²⁶ GAZZOLA, P. LEMAIRE, R. BASSEGODA-NONELL, J. BENAVENTE, L. BOSKOVIC, D. DAIFUKU, H. . . . S. ZBISS, M. *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*. Communication présentée au 2^{ème} Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, (1964).

²⁷ GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon). Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).

et dont la perception est difficile.²⁸ Qui plus est, c'est ce tout difficile à réaliser qui produira une impression d'unité. Dans l'essai « *Complexity and contradictions in architecture* » Robert Venturi donne l'exemple de la façade de la villa Savoye comme résolution de l'ensemble complexe. Les colonnes sont implantées de manière ordonnée au-devant de l'édifice. Toutefois, la position de certaines colonnes est déplacée et une colonne est supprimée pour répondre à une certaine spatialité interne. En définitive, la façade de la villa Savoye est un tout difficile à obtenir car il inclut des éléments architecturaux de positions différentes et d'ordres variés. Ce compromis provoque une intensité de la régularité de la composition et unifie l'ensemble.²⁹ A l'inverse, dans le cas où une colonne est répétée de manière ordonnée et est la symétrie parfaite d'une autre colonne par simple recherche de la facilité et par exclusion de la complexité en architecture, la composition architecturale manquera certainement d'unité.

Cette facette du « *tout difficile* » qui consiste à inclure plutôt qu'à exclure concerne directement le concept récent d'« *actualisation* ». Effectivement, puisque l'actualisation du patrimoine porte sur l'insertion d'une partie de bâtiment neuf dans une architecture d'époque différente, le résultat de l'actualisation implique l'inclusion de diverses strates historiques au sein d'un même ensemble. D'autre part, le résultat de l'actualisation doit trouver un compromis entre ces multiples parties d'époques différentes, soit entre architecture existante et intervention contemporaine.³⁰ En définitive le concept d'actualisation repose sur un tout difficile à obtenir et c'est sans doute pourquoi il est encore sujet à débat dans la pratique.

En outre, le concept du « *tout difficile* » dépend du concept d'« *inflexion* ». En effet, l'impression d'unité produite par un ensemble découle de l'inflexion des parties au tout.³¹

« *En s'infléchissant vers quelque chose d'autre en dehors d'elles-mêmes les parties incluent leurs propres liaisons avec les autres parties : des parties infléchies sont mieux intégrées au tout que des parties non infléchies. L'inflexion permet de distinguer des parties différentes tout en impliquant une continuité.* »³²

²⁸ Le tout difficile ne rejette pas la simplicité valide. Par ailleurs, la juste simplicité participe à une architecture de complexité.

(SALERNO, R. «Representing Identity and Contradictions of Contemporary Landscape ». In : F. BIANCONI, M. FILIPPUCI (dir.), *Digital draw connections*. (Vol. 107, pp. 215-224). Cham : Springer, (2021).)

²⁹ Ibid. p. 54.

³⁰ GEORGESCU PAQUIN, A. *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*. Québec : PU QUEBEC, (2014). p. 1-19.

³¹ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 90-103.

³² Ibid. p. 91-93.

En d'autres termes, l'inflexion est un procédé par lequel des éléments s'articulent et forment un tout. L'inflexion implique l'art de manipuler le fragment et est le moyen par lequel on peut arriver au « *tout difficile* ». En outre, comme exemplifié par Robert Venturi dans son essai « *Complexity and contradictions in architecture* », les statues et éléments des autels de l'église des pèlerins à Birnau en Bavière sont des parties infléchies car elles ont des positions symétriques qui se lient à la symétrie de l'ensemble en même temps que d'avoir une forme asymétrique permettant la distinction des différentes parties du tout.³³ En fin de compte, l'inflexion n'est valable que si et seulement si les parties s'intègrent à l'ensemble de la même manière qu'elles se différencient de cet ensemble et assument leur autonomie.

Le concept d'inflexion semble être en lien avec le concept d'actualisation et présenter des similitudes avec le concept de médiation. La médiation rassemble la production, la transformation et les effets d'une intervention contemporaine sur l'existant.³⁴ Elle est le processus qui permet l'actualisation tout comme l'inflexion est la composante du tout difficile à réaliser. De plus, le concept d'inflexion se rapproche du concept d'actualisation par les conditions qui permettent la création d'un tout difficile. En effet, l'actualisation est provoquée lorsque les différentes strates historiques d'un édifice sont respectées de même que, pour s'infléchir, les parties doivent s'intégrer à l'ensemble. D'un autre côté, l'actualisation n'est permise que dans le cas où il existe un contraste entre l'ajout architectural et le bâtiment existant de la même façon que, pour qu'il y ait inflexion entre les parties, elles doivent s'affirmer en tant que fragment.³⁵

En fin de compte, le concept du « *tout difficile* » traverse les mêmes enjeux que le domaine actuel du patrimoine bâti et le concept récent d'« *actualisation* ». Ainsi, les questions d'échelles, de relations des parties au tout et d'inflexions seront abordées dans les chapitres qui suivent et serviront de base afin d'appuyer la pertinence des apports théoriques des Venturi dans le champ du patrimoine.

³³ Ibid. p. 93.

³⁴ GEORGESCU PAQUIN, A. *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*. Québec : PU QUEBEC, (2014). p. 1-19.

³⁵ Ibid.

Chapitre 2 :

LE TOUT DIFFICILE A L'ŒUVRE : PRESENTATION DE DEUX INTERVENTIONS SUR
L'EXISTANT

Le musée d'art contemporain de San Diego et le musée Unterlinden sont des « *tout difficile* ». C'est pourquoi, ils ont été choisis pour mettre à l'épreuve les couples de concepts venturiens.

Dans ce chapitre, il s'agira de passer en revue les modifications que les deux cas d'étude ont connues dans le but de supporter l'analyse conceptuelle. Ensuite, il conviendra de décrire les deux musées tels qu'ils seront décortiqués dans ce mémoire ainsi que les ambitions qui les forgent au regard du « *tout difficile* » précédemment étudié.

Premièrement, le musée d'art contemporain de San Diego est une extension et rénovation située dans le sud de la Californie, à La Jolla, et réalisée par les architectes Denise Scott Brown, Robert Venturi et Steven Izenour, soit par le bureau d'architectes américains VSBA en 1996.

Début du siècle passé, le centre d'art de La Jolla est la résidence d'Ellen Browning Scripps, une journaliste engagée. Réalisée en 1916 par Irving Gill, architecte originaire de San Diego, cette résidence est appelée la Scripps House. Cet architecte moderniste est également l'auteur d'autres réalisations dans le quartier de La Jolla dont le La Jolla Women's Club et la rénovation de l'église épiscopale de St James by-the Sea. Ces deux œuvres d'Irving Gill font toujours partie du paysage de La Jolla et se situent à proximité directe du musée d'art contemporain de San Diego.³⁶

Suite à la crise économique des années 30 aux Etats-Unis, la Scripps House reste inhabitée jusqu'en 1940. En 1941, une organisation privée donne la possibilité à la résidence de reprendre vie et y organise de petites expositions d'œuvres d'art et autres activités. C'est ainsi que la Scripps House devient un centre d'art.³⁷

En 1950, le président du centre d'art décide de faire appel à deux architectes de San Diego, Robert Mosher et Roy Drew, afin de modifier la structuration des espaces de vie de la Scripps House et d'en faire des galeries. Jusqu'en 1959, le musée connaît d'importantes modifications et rénovations, en l'occurrence, l'ajout de diverses annexes, la création d'un nouvel auditorium, la suppression de l'entrée et la couverture de la façade principale de la Scripps house. Par conséquent, la nouvelle esthétique, beaucoup plus moderne, des interventions de Robert Mosher et Roy Drew modifie drastiquement l'apparence et la structure du centre d'art de La Jolla si bien que la Scripps House n'est plus lisible.³⁸

³⁶ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 5-9.

³⁷ Ibid. p. 9-10.

³⁸ Ibid. p. 13.

A partir de 1970, le centre d'art voit son statut institutionnel devenir de plus en plus important. En outre, il subit quelques rénovations entre 1976 et 1980.³⁹

Dans les années 80, au vu de sa réputation croissante, le musée doit être rénové et agrandi de manière drastique. C'est ainsi qu'en 1985, un appel à projets est lancé. Le but du projet étant non seulement de réaliser une extension et une rénovation du musée mais également d'intégrer davantage le centre d'art au sein de son environnement culturel et historique dans le cadre d'un plan pour la planification de la ville. La volonté d'agrandir un musée ayant subi divers ajouts et changements complexes au fil du temps ainsi que de l'harmoniser avec le quartier dans lequel il prend place est, de toute évidence, une problématique adaptée aux ambitions des architectes du bureau VSBA. C'est ainsi qu'en 1994, après presque 10 ans de latence, les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Iznour remportent l'appel à projets et sont choisis pour la conception du nouveau centre d'art de La Jolla. Dès lors, ce dernier s'appelle le musée d'art contemporain de San Diego, un musée régional reconnu.⁴⁰

Finalement, l'extension et la rénovation du musée d'art contemporain de San Diego des architectes du bureau VSBA sont inaugurées en 1996. C'est l'état du musée à cette date qui sera étudié dans ce travail de fin d'études.

Dans le cadre de cette intervention sur l'existant, les architectes vont faire du musée, de ses détails et de son environnement un ensemble cohérent de parties d'époques différentes.

Tout d'abord, les conditions mêmes du projet d'extension et de rénovation du musée impliquent l'intégration de toutes les échelles, du détail architectural, en passant par les parties de bâtiments et annexes, jusqu'à l'échelle du quartier culturel et historique ainsi que la ville de San Diego.⁴¹

Par ailleurs, le bureau VSBA prend en compte toutes les strates liées d'une manière ou d'une autre au musée d'art contemporain de San Diego dans le projet. Premièrement, ils redonnent un sens à l'ancienne maison d'Ellen Browning Scripps, encombrées par les interventions des années 1950. Par ailleurs, les interventions de la moitié du 20^e siècle gardent une place dans le projet d'extension du musée au même titre que les autres parties de son histoire complexe. En outre, ils sont soucieux des autres œuvres de l'architecte Irving Gill dans le processus de conception et portent une attention particulière à l'environnement bâti de La Jolla. En même temps que de se

³⁹ Ibid. p. 13-15.

⁴⁰ Ibid. p. 16-19.

⁴¹ Ibid.

soucier de l'existant, les architectes Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour répondent aux nouveaux besoins complexes du musée, c'est-à-dire aux nécessités fonctionnelles et aux enjeux d'identité et de reconnaissance publique du centre d'art.⁴²

Finalement, les Venturi prennent en considération chaque partie du projet d'extension et de rénovation avec attention. Ces parties forment un « *tout difficile* » car elles combinent anciennes interventions, environnement existant, et nouvelle conception.

Deuxièmement, le musée Unterlinden conçu par les architectes bâlois Herzog et de Meuron en 2016 est une extension et restauration se trouvant dans la ville de Colmar, en France. Ce musée prend en compte différentes parties de bâtiment de différentes époques.

Autrefois, le musée Unterlinden était un lieu de recueil pour des religieuses. En 1269, l'Eglise des moniales est construite et en 1300, la construction du cloître s'achève.⁴³ C'est ainsi que le couvent médiéval des dominicains voit le jour.

Les années suivantes, le couvent agrandit son domaine et des fermes au nord de l'Eglise, des champs et vignes, des propriétés ainsi qu'un moulin servant de bâtiment d'entrée forment un ensemble appelé Ackerhof avec le cloître de part et d'autre du canal de Sinn.⁴⁴

Suite à la Révolution française, les religieuses quittent le couvent. En 1793, le monastère est confié à la propriété de Colmar et sa fonction passe de lieu de culte à entrepôt. Dans la même année, l'église est rénovée et les bâtiments plus conventuels de l'ensemble Ackerhof sont détruits pour laisser place à des bains municipaux et à une école.⁴⁵

Au 19^e siècle, les bâtiments du couvent sont menacés de destruction. Ainsi, en 1847, la société bénévole Schongauer est créée et permet aux édifices du monastère d'être conservés. Peu de temps après, les édifices religieux sont reconvertis en musée.⁴⁶

En outre, le canal de Sinn est enfoui au 20^e siècle pour laisser place à des infrastructures liées au transport.⁴⁷

⁴² Ibid. p. 16-22.

⁴³ SIMSEK, O. « Le musée Unterlinden de Herzog & De Meuron et son rapport à la théorie urbaine d'Aldo Rossi » In : *BAB Journal de la Faculté d'architecture et de design de FSMVU*, Vol 2, n°1, pp. 3-21. Url : https://www.academia.edu/44961489/Herzog_and_De_Meuronun_Musee_Unterlinden_Yap%C4%B1s%C4%B1_ve_Aldo_Rossinin_%C5%9Fehir_Teorisiyle_Olan_ili%C5%9Fkisi, (2021, janvier).

⁴⁴ Musée Unterlinden, ancien couvent (Colmar). In : *Archi-wiki.org*. Repéré le 4 juillet 2022, url : [https://www.archi-wiki.org/Adresse:Mus%C3%A9e_Unterlinden,_ancien_couvent_\(Colmar\)](https://www.archi-wiki.org/Adresse:Mus%C3%A9e_Unterlinden,_ancien_couvent_(Colmar))

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. *Agir, contempler*. Colmar, France : Editions Artlys, (2016).

A la fin du 20^e siècle, suite à de nombreuses donations, le musée agrandit sa collection. Il devient alors nécessaire d'agrandir et de restaurer le centre d'art.⁴⁸

Finalement, un projet d'extension et de restauration du musée Unterlinden voit le jour début du 21^e Siècle et un concours est organisé. L'un des enjeux les plus importants du projet d'intervention est de s'insérer dans un paysage comportant de nombreux monuments historiques et ayant conservé son caractère médiéval. Connu pour ses interventions dans l'existant, c'est le bureau Herzog et de Meuron qui est choisi pour prendre en charge la conception et la rénovation du centre d'art. Le projet d'extension et de rénovation est inauguré en 2016 et cet état du musée est celui que nous étudierons dans ce mémoire de fin d'études.⁴⁹

Le musée Unterlinden, tel qu'il a été conçu par le bureau Herzog et de Meuron, tend vers un ensemble cohérent de parties de bâtiments différents.

Dans le projet d'intervention sur l'existant, les architectes bâlois rouvrent le canal de Sinn faisant partie du bassin culturel triangulaire de Colmar et replacent le piéton comme privilégié sur la place Unterlinden. Par ailleurs, ils réimplantent une annexe de petite taille sur l'espace public et remémorent, de cette façon, l'ancien portail d'entrée de l'ensemble Ackerhof. De plus, une annexe de grande taille est ajoutée sur la Place Unterlinden, sur le versant du canal se trouvant être opposé au couvent médiéval. Cette annexe, qui s'inspire de l'église Gothique du monastère, les architectes Herzog et de Meuron la nomment « la nouvelle aile Ackerhof ». En outre, un sous-sol est créé et relie le couvent à la nouvelle annexe Ackerhof en passant sous la place. En dernier lieu, les anciens bains municipaux, ayant perdu leur fonction de piscine en 2003, sont réinvesti en espaces d'exposition, en salle événementielle et font partie du projet d'extension et de rénovation du musée Unterlinden.⁵⁰

En fin de compte, le projet d'intervention sur l'existant des architectes bâlois concilie l'histoire de l'architecture de Colmar, le patrimoine existant avec les nouvelles interventions. Ainsi, l'extension et rénovation du musée est un « *tout difficile* » à obtenir car il inclut des bâtiments

⁴⁷ SIMSEK, O. « Le musée Unterlinden de Herzog & De Meuron et son rapport à la théorie urbaine d'Aldo Rossi » In : *BAB Journal de la Faculté d'architecture et de design de FSMVU*, Vol 2, n°1, pp. 3-21. Url : https://www.academia.edu/44961489/Herzog_and_De_Meuronun_Musee_Unterlinden_Yap%C4%B1s%C4%B1_ve_Aldo_Rossinin_%C5%9Fehir_Teorisiyle_Olan_ili%C5%9Fkisi, (2021, janvier).

⁴⁸ HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. *Agir, contempler*. Colmar, France : Editions Artlys, (2016).

⁴⁹ SIMSEK, O. « Le musée Unterlinden de Herzog & De Meuron et son rapport à la théorie urbaine d'Aldo Rossi » In : *BAB Journal de la Faculté d'architecture et de design de FSMVU*, Vol 2, n°1, pp. 3-21. Url : https://www.academia.edu/44961489/Herzog_and_De_Meuronun_Musee_Unterlinden_Yap%C4%B1s%C4%B1_ve_Aldo_Rossinin_%C5%9Fehir_Teorisiyle_Olan_ili%C5%9Fkisi, (2021, janvier).

⁵⁰ Ibid.

de styles et d'époques différents. De plus, le projet traverse les échelles, du bassin et de la ville traditionnelle de Colmar, en passant par l'espace public de la place Unterlinden, jusqu'au détail architectural des annexes.

En définitive, le musée d'art contemporain de San Diego et le musée Unterlinden sont en lien avec le concept du « *tout difficile* ». En effet, ils questionnent les échelles et la relation des différentes parties d'architecture à leur tout. C'est pourquoi, il semble pertinent de prendre ces deux projets d'extension et de rénovation comme base pour supporter l'analyse au regard des apports théoriques de Robert Venturi et Denise Scott Brown.

Par ailleurs, les projets choisis pour soutenir cette étude ainsi que les deux projets optionnels choisis pour étayer l'analyse sont tous des projets d'extension et de rénovation de musée. D'un côté, ils ont des enjeux fonctionnels d'agrandissement des surfaces et de modernisation des espaces. De ce fait, ils impliquent des relations de contact avec l'existant. D'un autre côté, le musée de La Jolla tout comme le musée Unterlinden, la National Gallery Sainsbury Wing et le Allen Memorial Art Museum sont confrontés au rapport des nouvelles interventions avec les anciennes interventions de façon indirecte et l'histoire des lieux.⁵¹ Ainsi, ces points communs permettront une étude de cas impartiale et plus stable. Nous pourrons nous concentrer sur les liens qui gravitent autour des cas d'exemple au regard des concepts développés par les Venturi plus que sur la typologie des projets concernés. Toutefois, Robert Venturi et Denise Scott Brown ont réalisé d'autres types de bâtiments en ayant recours aux mêmes méthodes de conception et en faisant appel aux mêmes concepts.

⁵¹ GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon). Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).

Chapitre 3 :

LE CONCEPT DU « *BOTH-AND* »: INTRODUCTION AUX COUPLES DE CONCEPTS

Maintenant que le concept du « *tout difficile* » est défini et que les deux projets d'extension et de rénovation choisis pour cette étude sont présentés, nous pouvons introduire le concept du « *both-and* » qui se trouve être un concept sous-jacent au concept du « *tout difficile* » et qui assumera en grande partie l'étude de cas.

Le concept du « *both-and* », ou du « *à la fois - et* » traduit de l'anglais vers le français, provient du livre « *de l'ambiguïté en architecture* » de Robert Venturi et est une composante du concept du « *tout difficile* » précédemment défini. En effet, il est un moyen d'arriver au « *tout difficile* » et concerne plus précisément le rapport qu'entretiennent les parties d'un édifice et son tout. En ce sens, il est un procédé architectural intimement lié au concept d'« *inflexion* ». ⁵²

Le concept du « *à la fois - et* » consiste à favoriser l'inclusion de divers niveaux de signification et de fonctionnements dans un même ensemble. Comme son nom l'indique, il s'agit de favoriser « l'un et l'autre » plutôt que « l'un ou l'autre » dans la pratique architecturale. Cette pluralité des sens permet la richesse des interactions d'un tout et de ses parties et produit une architecture de vitalité. ⁵³

De plus, le concept du « *à la fois - et* » implique une hiérarchie entre les parties d'un bâtiment. En effet, les éléments d'un tout ont des valeurs diverses et sont classés selon divers niveaux de signification. ⁵⁴ Parfois, une signification domine une autre signification et ces rapports de dominance sont susceptibles de changer avec le temps. ⁵⁵

En définitive, cette étude s'appuiera sur le concept du « *tout difficile* » et par extension sur le concept du « *à la fois-et* ». De toute évidence, l'analyse de cas traversera les échelles du musée de La Jolla et du musée Unterlinden, du paysage urbain jusqu'au détail architectural. Aussi, l'étude questionnera les contradictions des parties de musées au sein des différents « tout » des cas d'étude et la complexité d'arriver à un « *tout difficile* ». Finalement, le concept du « *à la fois - et* » issu du concept plus large d'« *inflexion* » aiguillera l'étude des deux extensions de musée. Il s'agira d'analyser la manière dont les parties de bâtiments s'infléchissent entre elles au moyen du principe d'inclusion, soit en favorisant l'intégration de l'un et l'autre dans un même tout. De plus, il conviendra de mettre en miroir les divers niveaux de signification des parties et du tout du musée d'art contemporain de San Diego ainsi que du musée Unterlinden. Par ailleurs, nous

⁵² VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, 1999. p. 30-38.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

ferons émerger de cette étude la richesse et la vitalité des liens qui unissent les fragments des musées à leur entièreté. En sus, il s'agira parfois de voir apparaître des dominances dans les niveaux de signification des diverses parties du tout des cas d'étude.

Pour se faire, nous structurerons l'étude qui suit par des couples de mots complémentaires et contradictoires issus des apports théoriques de Robert Venturi et Denise Scott Brown et empruntés de divers ouvrages clés. Ces couples de concepts émergeront de certains cas d'exemple du musée d'art contemporain de San Diego et du musée Unterlinden et seront supportés par le concept du « *à la fois – et* ». En d'autres mots, il s'agira de voir apparaître à la fois un concept et à la fois son concept complémentaire et contradictoire au sein d'un même exemple. Ensuite, nous appuierons les liens qui existent entre les exemples analysés sur base des couples de concepts au moyen du concept du « *à la fois-et* » et le concept plus grand du « *tout difficile* ».

Les couples de concepts choisis pour l'étude sont :

« *Analogous/Contrasting* » issu de l'ouvrage « *Learning from La Jolla* ». ⁵⁶

« *Forms in space/Symbols in space* » issu de l'ouvrage « *L'enseignement de Las Vegas* ». ⁵⁷

« *Order/Chaos* » issu de l'ouvrage « *De l'ambiguïté en architecture* ». ⁵⁸

« *Clarity/Ambiguity* » issu de l'ouvrage « *De l'ambiguïté en architecture* ». ⁵⁹

« *Scholar culture/Popular culture* » issu de l'ouvrage « *Vu depuis le capitole, et autres textes* ». ⁶⁰

« *Connotative/Denotative* » issu de l'ouvrage « *L'enseignement de Las Vegas* ». ⁶¹

Ces couples de concepts ne sont pas le résumé d'une théorie figée. En effet, il existe une multitude d'autres concepts auxquels le couple d'architectes a eu recours et qui peuvent se rapprocher de près ou de loin des concepts choisis pour cette étude. Par ailleurs, la terminologie d'un même couple de concepts change d'un texte à un autre. De plus, les couples de concepts

⁵⁶ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 17.

⁵⁷ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 126.

⁵⁸ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 102.

⁵⁹ Ibid. p. 31.

⁶⁰ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 6.

⁶¹ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 111.

peuvent parfois se croiser. Le couple de concepts « *clarity/ambiguity* » peut se retrouver dans le concept « *order/chaos* » et inversement. En définitive, les couples de mots complémentaires et contradictoires choisis pour l'analyse ainsi que leur terminologie sont flexibles et résultent de prises de décisions qui semblent judicieuses pour expérimenter la transposition des apports théoriques des Venturi dans le champ du patrimoine.

Finalement, les exemples tirés du musée de La Jolla et du musée Unterlinden donnés dans l'analyse qui suit ne représentent pas la totalité des exemples qui existent dans la réalité. En effet, le but de cette étude n'est pas d'être exhaustive mais bien de comprendre les processus architecturaux et les grands principes qui gravitent autour des cas d'exemple.

Dans cette première partie de chapitre, nous tenterons de définir le couple de concepts complémentaires et contradictoires « *analogous/contrasting* » tel qu'il a été explicité et exemplifié par Robert Venturi et Denise Scott Brown au sein de leurs ouvrages clés. La terminologie du couple de concepts « *analogous/contrasting* » provient du livre « *Learning from La Jolla* » de Robert Venturi. Toutefois le fond du couple de concepts sera traversé par les ouvrages « *Vu depuis le capitol, et autres textes* » et « *De l'ambiguïté en architecture* » ainsi que divers outils de ressources textuelles et lexicales. Premièrement, nous séparerons temporairement le couple de mots afin de donner une définition du concept « *analogous* » indépendamment du concept « *contrasting* » et inversement. Finalement nous donnerons une définition du couple de concepts « *analogous/contrasting* » en architecture.

Dans le livre « *Vu depuis le capitol, et autres textes* », Robert Venturi et Denise Scott Brown décrivent le concept « *analogous* » comme « (...) *L'emploi heuristique de modèles historiques* ». ⁶² Dans le cadre de l'élaboration de leurs projets, ils ont extrait des modèles de leur contexte historique, « (...) *ne retenant parfois pour les étudier qu'un aspect de leur teneur – pour créer de nouvelles comparaisons, aider l'analyse et stimuler l'invention.* » ⁶³

En d'autres mots, le concept « *analogous* » en architecture, ou « *analogique* » traduit de l'anglais vers le français, consiste à conserver un ou plusieurs aspects d'un ou plusieurs modèles historiques afin de s'en servir comme outil de découverte à la création d'un nouveau modèle.

Dans l'outil de ressources textuelles et lexicales CNRTL, le concept « *analogique* » est défini comme suit :

« (...) *Rapport de ressemblance, d'identité partielle entre des réalités différentes préalablement soumises à comparaison ; trait(s) commun(s) aux réalités ainsi comparées, ressemblance bien établie, correspondance.* » ⁶⁴

⁶² SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitol, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 81.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ ANALOGIE. In : *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales en ligne*. url : <https://www.cnrtl.fr/definition/analogie>, (s. d.).

Afin de préciser le concept « *analogique* » dans le champ de l'architecture, nous pouvons retenir de cette définition que le concept implique des rapports de ressemblances partiels. En d'autres termes, le concept « *analogique* » ne se limite pas à copier un tout mais plutôt à lui emprunter une de ses parties pour en faire un tout différent.

Dans l'essai « *De l'ambiguïté en architecture* », Robert Venturi explique comment le concept « *contrasting* » se manifeste dans la Villa Palomba :

« (...) *La Villa Pignatelli adapte des différences, mais la Villa Palomba juxtapose des contrastes : les rapports contradictoires deviennent évidents dans la discordance des rythmes, des orientations ou des voisinages et surtout dans ce que j'appellerai les surcontiguïtés – la superposition d'éléments variés.* »⁶⁵

Comme décrit dans cet extrait, le concept « *contrasting* » en architecture, ou « *contrastant* » traduit de l'anglais vers le français, est le rapport contradictoire qu'entretiennent une succession d'éléments au sein d'un projet. Il peut s'agir de juxtapositions discordantes, c'est-à-dire de juxtapositions d'éléments de rythmes, d'orientations et d'harmonies différents. Il peut également s'agir de surcontiguïtés, c'est-à-dire de superpositions d'éléments variés.

Finalement, le couple de concepts « *analogique/contrastant* » en architecture va se manifester par la combinaison de l'« *analogique* » et du « *contrastant* » au sein d'un même ensemble. En résumé, il s'agit d'un procédé méthodologique qui consiste à employer, à la fois, des modèles déjà existants au sein d'une entité architecturale et des parties contrastantes au sein de cette même entité dans le but de former un nouveau tout stimulant et différent de celui dont il s'inspire.

⁶⁵ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 60.

Le couple de concepts « *analogique/contrastant* » étant défini, nous tenterons dans cette seconde partie de chapitre de faire émerger les concepts complémentaires et contradictoires au sein du musée d'art contemporain de San Diego et du musée Unterlinden, soit au sein de deux interventions sur le patrimoine bâti. Dans ce cas-ci, il sera intéressant de faire appel au projet d'extension de la National Gallery Sainsbury Wing pour nourrir la réflexion. Ensuite, il conviendra de lier les cas d'exemples au concept du « *tout difficile* » qui sous-tend le couple de concepts « *analogique/contrastant* ».

Premièrement, le couple de concepts « *analogique/contrastant* » peut s'exemplifier à travers le lanterneau qui surplombe la façade avant du musée d'art contemporain de San Diego. A la fois, le lanterneau est analogue aux dômes et aux tours des bâtiments voisins, en l'occurrence à la tour de l'Eglise épiscopale de St James by the-Sea, dans sa conception ; il a de multiples côtés, les angles des baies sont dédoublés et chaque face du lanterneau accueille une ouverture (fig. 1). A la fois, le lanterneau contraste avec le dôme classique des églises avoisinantes par sa forme particulière en étoile et par son expressivité (fig. 2 ; 10).⁶⁶



Fig. 1 : Vue de l'Eglise épiscopale de St James by the Sea et du musée d'art contemporain de San Diego depuis Prospect Street (croquis).

⁶⁶ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 24.



Fig. 2 : Vue de nuit du lanterneau du musée d'art contemporain de San Diego depuis l'entrée (croquis).

Deuxièmement, le couple de concepts « *analogique/contrastant* » se retrouve dans le projet d'extension du musée de Colmar. D'un côté, les façades de la maisonnette (fig. 12) située sur la place Unterlinden sont analogues à celles du couvent ainsi qu'à celles des bâtiments voisins. De fait, la rugosité qu'induit la mise en œuvre de la brique fait écho à la pierre de taille usée de la chapelle (fig. 3 ; 4).⁶⁷ Par ailleurs, les façades de briques rouge foncé rentrent en dialogue avec les façades des maisons typiques de Colmar (fig. 11).⁶⁸ D'un autre côté, les façades de la maisonnette contrastent avec le couvent ainsi qu'avec son environnement bâti par la mise en œuvre originale du matériau en façade qui consiste à casser la brique à la main de sorte à mettre son contour en valeur (fig. 5). Ainsi, les architectes Herzog et de Meuron s'éloignent, par contraste, des pratiques traditionnelles des autres façades en utilisant des techniques innovantes.⁶⁹

⁶⁷ GOERGE CLARK, J. Herzog et de Meuron – Musée Unterlinden – Colmar. In : *T.E.M.P.O.* Url : https://issuu.com/jamesclarknewc/docs/200107_design_history_submission_james_clark, (2020, janvier).

⁶⁸ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a.* Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

⁶⁹ SIMSEK, O. « Le musée Unterlinden de Herzog & De Meuron et son rapport à la théorie urbaine d'Aldo Rossi » In : *BAB Journal de la Faculté d'architecture et de design de FSMVU*, Vol 2, n°1, pp. 3-21. Url : https://www.academia.edu/44961489/Herzog_and_De_Meuronun_Musee_Unterlinden_Yap%C4%B1s%C4%B1_ve_Aldo_Rossinin_%C5%9Fehir_Teorisiyle_Olan_ili%C5%9Fkisi, (2021, janvier).



Fig. 3 : Représentation de la maisonnette du musée Unterlinden (croquis).

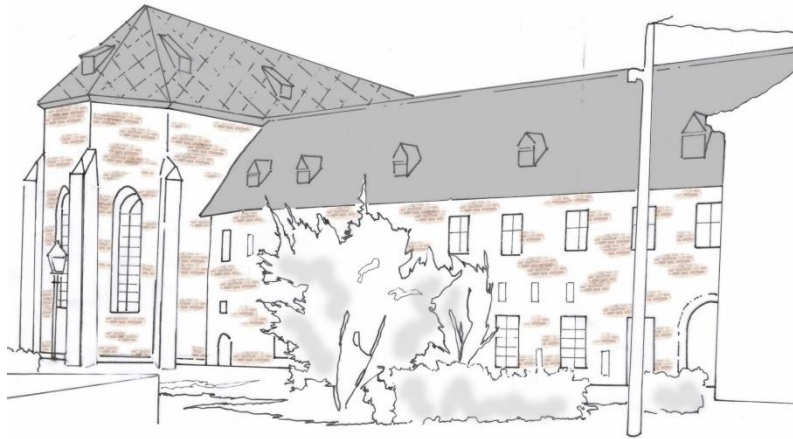


Fig. 4 : Représentation de la chapelle et d'une partie du cloître du musée Unterlinden (croquis).



Fig. 5 : Photo de la matérialité de la maisonnette du musée Unterlinden.

Le lanterneau du musée de La Jolla et les dômes des églises voisines sont des parties d'un tout de même que les façades de la maisonnette du musée Unterlinden forment un tout avec les façades de la chapelle gothique du projet d'extension et les bâtiments voisins. Ces ensembles sont des « *touts difficiles* » car ils incluent, à la fois, des configurations et des matériaux analogues à leur environnement proche et, à la fois, des éléments architecturaux, d'époques, de formes, d'expressivités et de mises en œuvre contrastantes.

L'échelle traversée par le « *tout difficile* » du musée d'art contemporain de San Diego est l'échelle de la rue. En effet, dans le premier exemple, le tout difficile questionne les rapports qui existent entre le lanterneau du musée de La Jolla et les dômes des églises voisines depuis l'extérieur.

L'échelle traversée dans le musée Unterlinden est l'échelle du détail architectural et de l'espace de la rue. Dans le second exemple, la difficile entièreté questionne la manière dont on perçoit les détails de la matérialité de la maisonnette du musée de Colmar par rapport aux autres façades du projet et du quartier depuis la place Unterlinden.

Dans le cas du musée de La Jolla, le lanterneau s'infléchit en dehors de lui-même vers les autres dômes de La Jolla car il est à la fois similaire à ces derniers par l'agencement de ses fenêtres à claire-voie et son positionnement en façade et à la fois différent par sa forme originale et ses nouveaux éléments ornementaux.⁷⁰

Dans le cas du musée de Colmar, les façades de la maisonnette s'infléchissent vers les façades des maisons traditionnelles, de l'ancien couvent et de la nouvelle aile Ackerhof puisqu'elles ont des matériaux, des teintes et des aspects similaires en même temps que d'avoir une mise en œuvre différente.⁷¹ En d'autres termes, les parties que sont le lanterneau du musée de La Jolla et les façades de la maisonnette du musée Unterlinden traduisent une continuité architecturale par analogie aux édifices adjacents tout en assumant leur autonomie par une architecture contrastante.

En fin de compte, ces ensembles complexes permettent une architecture riche de signification et la façon dont les parties de ces ensembles s'infléchissent entre elles unit l'existant aux nouvelles interventions.

⁷⁰ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 24.

⁷¹ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

En effet, le lanterneau, tel qu'il a été conçu par Robert Venturi et Denise Scott Brown dans le projet d'extension, permet d'intégrer le centre d'art dans son environnement bâti et de redonner un sens à l'architecture d'Irving Gill dans le quartier puisqu'il s'inspire de l'Église épiscopale de St James by the-Sea. D'un autre côté, il permet de forger la singularité et l'originalité du bâtiment culturel à La Jolla par une architecture contrastante.

De la même manière, les façades de la petite maison du projet d'extension de Herzog et de Meuron permettent d'harmoniser subtilement le nouveau musée avec l'existant en même temps que de conférer au centre d'art un cachet innovant et propre au bureau d'architectes.

Finalement, les parties des toits difficiles des deux extensions et rénovations possèdent divers niveaux de signification.⁷² Dans le cas du centre d'art de La Jolla, le lanterneau est tout de même plus contrastant qu'analogue aux dômes et aux tours des églises voisines. Autrement dit, il souligne davantage la singularité et l'originalité du musée qu'il ne s'intègre dans son environnement. Dans le cas du musée de Colmar, les façades de la maisonnette sont bien plus analogues aux façades des bâtiments voisins par leur matérialité qu'elles ne contrastent par leur mise en œuvre. En effet, il est nécessaire de s'approcher de près et d'être un minimum informé pour déceler la particularité de la matérialité de la petite maison.⁷³ En résumé, les façades de la maisonnette se confondent plus avec les façades des bâtiments voisins qu'elles ne s'en différencient par des techniques originales.

En outre, le couple de concepts « *analogique/contrastant* » s'exemplifie à travers les colonnes des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego. A la fois, les colonnes sont analogues à celles du La Jolla Women's Club (fig. 14) et à celles de la Scripps House. La typologie des colonnes s'inspire des deux œuvres d'Irving Gill et la position en façade de celles-ci fait référence à la position des colonnes de l'ancienne résidence d'Ellen Browning Scripps. A la fois, les colonnes contrastent avec la Scripps House et le La Jolla Women's Club par leur taille et leur épaisseur surdimensionnée (fig. 6 ; 13).⁷⁴

⁷² VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 30-38.

⁷³ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

⁷⁴ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 28.

La Jolla Women's Club

Scripps House

Musée de La Jolla

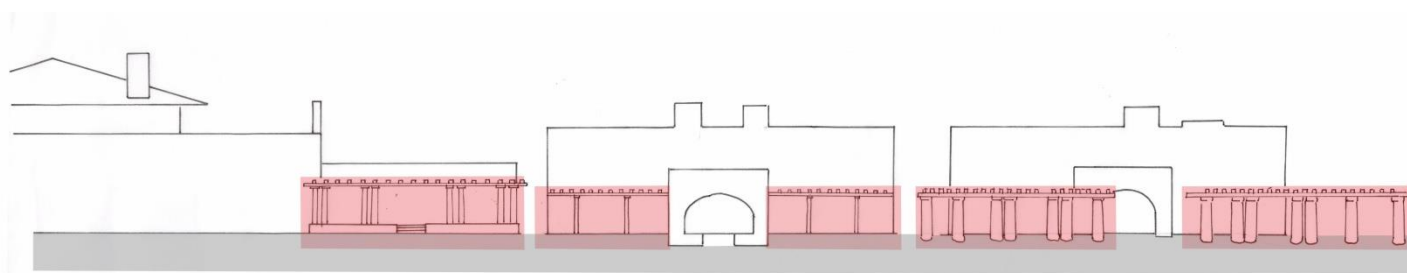


Fig. 6 : Elévation schématique des pergolas du La Jolla Women's Club, de la Scripps House, et du musée de La Jolla.

Aussi, le concept « *analogique/contrastant* » se retrouve dans la conception des baies du nouvel ensemble Ackerhof. D'un côté, certaines fenêtres de l'extension reproduisent la forme des ouvertures en ogives de l'architecture gothique du cloître. D'un autre côté, elles contrastent par leur système structural plus contemporain qui permet d'obtenir une grande baie vitrée dépourvue de tout élément intermédiaire (fig. 7).⁷⁵

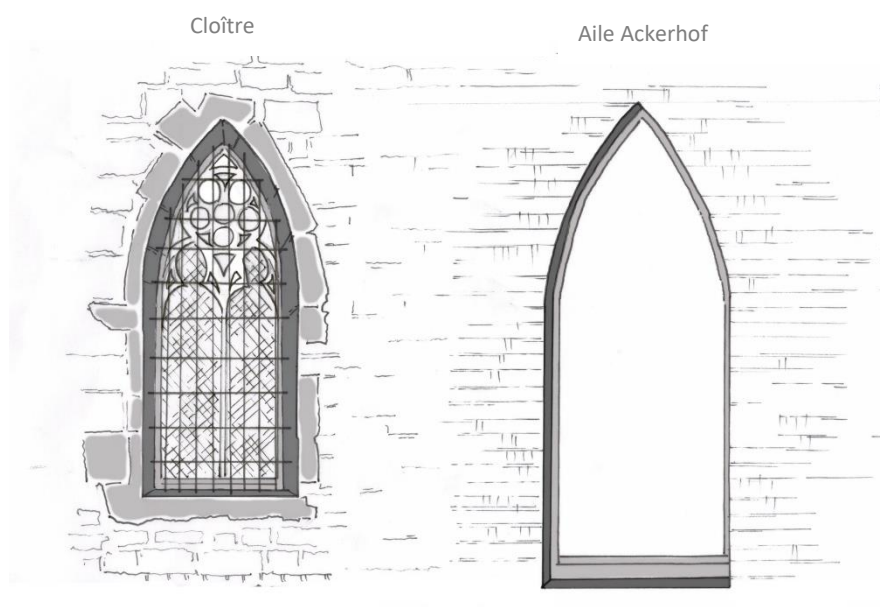


Fig. 7 : Elévation de l'ouverture en ogive du cloître et de l'aile Ackerhof du musée Unterlinden (croquis).

⁷⁵ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

Les colonnes des pergolas de la rue Prospect forment un tout avec les colonnes du La Jolla Women's Club et les anciennes colonnes de la Scripps House de même que les ouvertures de la nouvelle annexe Ackerhof forment un tout avec les fenêtres du cloître de l'ancien couvent du musée Unterlinden. Ces tous sont des « *touts difficiles* » car ils incluent des éléments architecturaux de typologie et de forme similaires en même temps qu'ils incluent des parties de taille, d'épaisseur et des systèmes structurels différents.

Dans ce cas-ci, l'échelle traversée par ces « *touts difficiles* » est l'échelle du détail architectural ainsi que l'échelle de la rue. En effet, le premier exemple questionne la façon dont on perçoit le détail des colonnes des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego par rapport au détail des colonnes de son bâtiment voisin et de la Scripps House depuis Prospect street. Par ailleurs, le second exemple questionne la manière dont le détail des ouvertures de l'aile Ackerhof est perçue au regard des détails des fenêtres du cloître de l'ancien couvent depuis la place Unterlinden.

Dans le musée d'art contemporain de San Diego, les colonnes des pergolas s'infléchissent vers les colonnes du La Jolla Women's Club et celles de la Scripps House car en même temps que d'être similaires au vu de leur typologie et de leur position en façade, elles sont différentes et s'assument en tant qu'élément à part entière du musée par leur taille et leur épaisseur.

Dans le musée Unterlinden, les ouvertures de la nouvelle annexe s'infléchissent vers les ouvertures du cloître. De fait, elles sont à la fois analogues par leur forme, ce qui induit une continuité architecturale dans le projet d'intervention, et à la fois contrastantes par leur système structurel, ce qui leur permet de se différencier et d'assumer leur autonomie fragment.

En fin de compte, le « *tout difficile* » du centre d'art de La Jolla et le « *tout difficile* » du musée de Colmar sont des ensembles variés et riches d'altérité. La façon dont les parties de ces tous s'infléchissent entre elles permet d'intégrer les nouvelles facettes des musées dans leur environnement bâti existant et de les lier symboliquement aux interventions passées.

A La Jolla, les colonnes des pergolas telles qu'elles ont été conçues par Robert Venturi et Denise Scott Brown permettent d'intégrer subtilement le musée dans son contexte bâti passé et existant par analogie et, aussi, d'asseoir la substance et la permanence de la nouvelle fonction civique du musée de San Diego par contraste.⁷⁶

⁷⁶ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 26.

A Colmar, la forme en ogive des baies rappelle l'architecture existante, soit le cloître du couvent et à la fois, le système structurel contrastant des ouvertures permettant d'avoir une grande baie vitrée amène plus de lumière naturelle dans les nouveaux espaces d'exposition.⁷⁷

Finalement, il existe souvent des rapports de dominance entre la signification des différentes parties d'un tout difficile. Dans les deux exemples étudiés ci-dessus, les parties des musées semblent être plus ou moins en équilibre au sein de leur tout.⁷⁸ En effet, les colonnes des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego sont autant analogues que contrastantes par rapport au bâtiment voisin et à l'ancienne maison d'Ellen Browning Scripps tandis que les fenêtres de la nouvelle aile Ackerhof semblent être autant analogues que contrastantes par rapport aux ouvertures du cloître.

Par ailleurs, Robert Venturi et Denise Scott Brown résolvent l'unité difficile de la même façon dans le projet d'extension de la National Gallery, l'aile Sainsbury Wing. A la fois, la façade à l'angle sud-ouest du projet d'extension donnant sur Trafalgar Square est analogue aux façades du Wilkins Building, l'aile existante de la National Gallery, ainsi qu'aux façades des édifices voisins. En effet, les corniches de l'aile Sainsbury Wing se prolongent dans la continuité des corniches du bâtiment Wilkins et les matériaux utilisés ainsi que les éléments ornementaux ajoutés sont similaires à ceux de l'ensemble des monuments sur Trafalgar Square (fig. 8). A la fois, la façade du projet d'extension du bureau VSBA contraste avec le reste des façades sur la place. De fait, la façade se dédouble et est percée au rez-de-chaussée pour laisser place à un espace d'entrée ouvert et à une deuxième façade entièrement vitrée (fig. 9).⁷⁹

⁷⁷ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

⁷⁸ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 30-38.

⁷⁹ HALL, A T. *Venturi, Scott Brown and Associates: An Analysis of the Architects' Approach to Additions for Historic Buildings*. (Préservation historique, Université de Pennsylvanie). Url : https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1477&context=hp_theses, (2000).

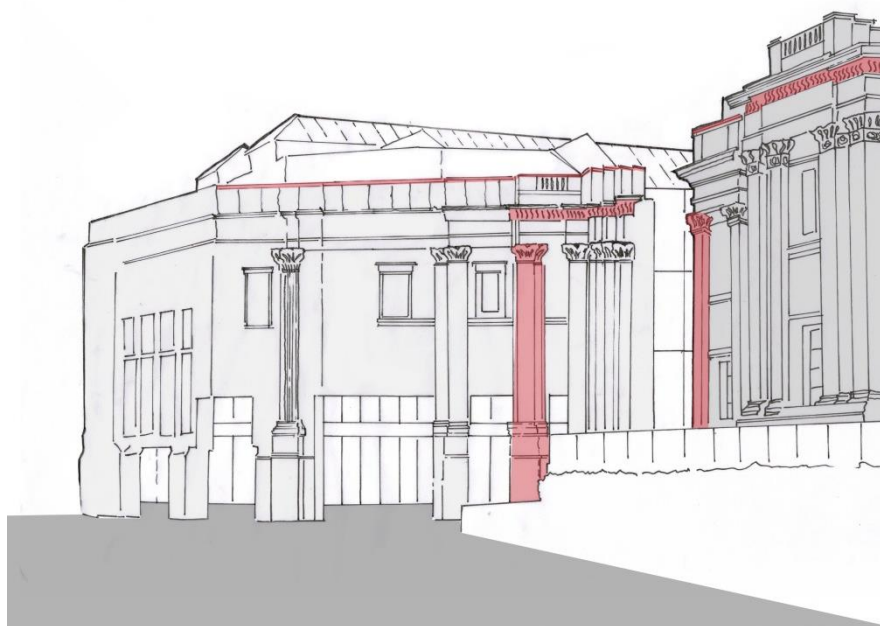


Fig. 8 : Vue depuis Trafalgar Square montrant les analogies entre l'aile Sainsbury Wing et le Wilkins Building (croquis).

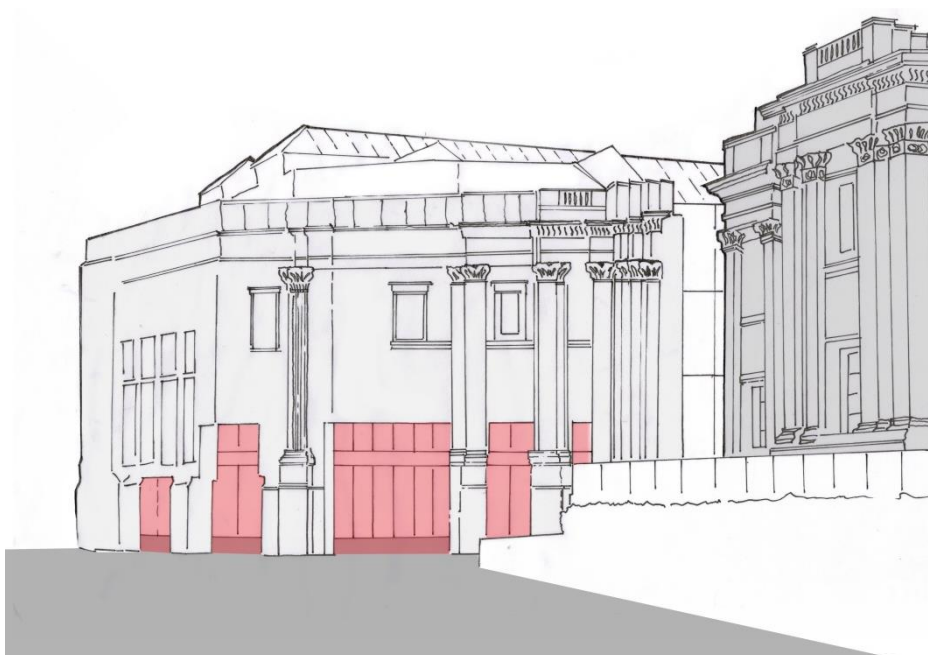


Fig. 9 : Vue depuis Trafalgar Square montrant le contraste entre l'aile Sainsbury Wing et le Wilkins Building (croquis).

La façade sud-ouest de l'aile Sainsbury Wing de la National Gallery forme un tout avec le Wilkins Building et les différentes façades sur Trafalgar Square. Cet ensemble est un « *tout difficile* » à réaliser. Effectivement, il inclue des matériaux et éléments ornementaux similaires en même temps qu'il inclut des traitements d'épaisseurs différents dans la façade.

L'échelle traversée par ce « *tout difficile* » est l'échelle de la rue. En effet, cet ensemble questionne la façon dont on perçoit la façade sud-est de l'aile Sainsbury wing dans son ensemble depuis la place publique.

La façade sud-ouest du projet d'extension s'infléchit vers les façades existantes de la National Gallery et des édifices adjacents car en même temps que de forger la continuité architecturale des bâtiments sur Trafalgar square par analogie, elle se différencie et est une façade à part entière par contraste.

Par ailleurs, ce « *tout difficile* » produit une architecture riche de sens et l'inflexion des parties au tout participe à lier l'existant aux nouvelles interventions.

En effet, la nouvelle aile répond à un contexte bâti physiquement détaché et de style néoclassique grâce au traitement de sa façade par analogie aux autres édifices. D'un autre côté, la nouvelle aile Sainsbury Wing résout son emplacement complexe en angle renfermé en créant un micro espace public dans l'épaisseur de sa façade par une architecture contrastante.

Finalement, il existe des dominances de signification dans le traitement de la façade de l'aile Sainsbury Wing qui semblent dépendre de la position dans l'espace de celui qui regarde. De loin, sur Trafalgar Square, la façade est plus analogue que contrastante à son contexte bâti. De près, le rez-de-chaussée étant percé et ouvert, la façade semble plus contrastante qu'analogue aux bâtiments voisins.



Fig. 10 : Photo de nuit de la façade avant et du lanterneau illuminé du musée d'art contemporain de San Diego.



Fig. 11 : Photo des maisons typiques de Colmar depuis la cour de la nouvelle aile Ackerhof du musée Unterlinden.



Fig. 12 : Photo de la maisonnette du musée Unterlinden depuis les escaliers de la place.



Fig. 13 : Photo des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego.



Fig. 14 : Photo des pergolas du La Jolla Women's Club.

FORMS IN SPACE/SYMBOLS IN SPACE

Dans ce second chapitre, nous tenterons de définir le couple de concepts complémentaires et contradictoires « *forms in space/symbols in space* » tel qu'il a été explicité et exemplifié par Robert Venturi et Denise Scott Brown au sein de leurs apports théoriques. La terminologie, le fond et les définitions du couple de concepts « *forms in space/symbols in space* » proviennent du livre « *L'enseignement de Las Vegas* » du couple d'architectes. De multiples ouvrages parlent de ce couple de concepts avec des terminologies différentes. Toutefois, l'ouvrage analysant le paysage vernaculaire commercial de Las Vegas a semblé être le plus pertinent pour comprendre le couple de mots en architecture. Premièrement, nous donnerons une définition du concept « *forms in space* » séparément du concept « *symbols in space* ». Deuxièmement, nous croiserons les définitions des concepts afin de donner la définition du couple de concepts « *forms in space/symbols in space* » en architecture.

Dans l'ouvrage « *L'enseignement de Las Vegas* », les Venturi décrivent le concept « *forms in space* » comme une architecture fondée essentiellement sur des relations formelles et spatiales.⁸⁰ Le processus architectural pour arriver à ce type d'architecture est décrit comme tel :

« (...) La création de la forme architecturale devait être un processus logique, dégagé de toutes les images déjà expérimentées, déterminée uniquement par le programme et la structure, avec le concours occasionnel, comme le suggérait Alan Colquhoun, de l'intuition. »⁸¹

En fin de compte, le concept « *forms in space* », ou « *formes dans l'espace* » traduit de l'anglais vers le français, est un procédé qui consiste à définir l'architecture en tant qu'espace et forme au service du programme et de la structure. Il s'agit de considérer l'espace comme principal moyen d'expression en architecture. Qui plus est, le produit de cette architecture faite de formes et d'espace renvoie à des significations qui relèvent uniquement des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme.⁸²

⁸⁰ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 21.

⁸¹ Ibid. p. 21-22.

⁸² Ibid. p. 21.

Dans le livre « *L'enseignement de Las Vegas* », Denise Scott Brown et Robert Venturi nous renseignent sur le concept « *symbols in space* » à travers le paysage commercial du strip. Ils décrivent ce paysage urbain comme suit :

« (...) Cette architecture faite de styles et d'enseignes est antispatiale ; c'est une architecture de communication qui prévaut sur l'espace ; la communication domine l'espace en tant qu'elle est un élément à l'intérieur de l'architecture et dans le paysage. »⁸³

Lorsque Robert Venturi et Denise Scott Brown parlent d'enseignes dans cet extrait, ils parlent directement de symboles dans l'espace. En d'autres termes, le concept « *symbols in space* » ou « *symboles dans l'espace* », traduit de l'anglais vers le français, est attaché au message symbolique que transmet l'architecture au moyen d'un système d'images.⁸⁴ Ce qui importe dans une architecture symbolique c'est le message transmis par la forme architecturale et non la forme architecturale en elle-même.⁸⁵ Par ailleurs, le message que fait passer une architecture symbolique s'insère inévitablement à l'intérieur d'une société. Ainsi, les formes architecturales sont interprétées par l'intermédiaire d'associations dans une ambiance culturelle particulière.⁸⁶

En définitive, le couple de concepts « *formes dans l'espace/symboles dans l'espace* » va se manifester par l'inclusion de l'architecture en tant que « formes dans l'espace » et de l'architecture en tant que « symboles dans l'espace » au sein d'un même tout. En d'autres termes, le couple de concepts complémentaires et contradictoires concilie architecture et symbolisme, forme et signification. Une architecture issue de ce couple de concepts communique à la fois des messages fonctionnels par le biais d'un système de caractéristiques physiologiques et à la fois des messages symboliques relayés par un système d'images au sein d'une société.⁸⁷

⁸³ Ibid. p. 22.

⁸⁴ Ibid. p. 86

⁸⁵ MASSU, C. « Post-modernisme architectural et littérature dans *Complexer and Contradiction in Architecture* (1996) de Robert Venturi ». In : P. HYPOLITE (dir.), *Architecture et littérature contemporaines* (pp. 381-390). Presses universitaires de Limoges : coll. Espaces Humains, (2012).

⁸⁶ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 141.

⁸⁷ Ibid. p. 86

Maintenant, que le couple de concepts « *formes dans l'espace/symboles dans l'espace* » est défini, nous pouvons exemplifier le couple de mots au moyen de deux cas d'intervention sur l'existant, en l'occurrence, le musée d'art contemporain de San Diego et le musée Unterlinden. Finalement, nous tenterons de faire émerger les liens qui existent entre les exemples et le concept du « *tout difficile* ».

Dans le musée d'art contemporain de San Diego, la cour « *Axline* » reflète particulièrement bien le couple de concepts « *formes dans l'espace/symboles dans l'espace* ». D'un côté, la cour Axline remplit un rôle fonctionnel dans le musée de La Jolla. En effet, sa position stratégique dans le centre d'art résout les problèmes d'entrée et de sortie dans le bâtiment. Par ailleurs, la cour articule les différentes pièces d'exposition avec les pergolas de Prospect street et les terrasses sur Coast Boulevard (fig. 15). De plus, les ailettes du lanterneau qui surplombent la pièce remplissent une fonction d'insonorisation et permettent d'accroître la lumière naturelle provenant des fenêtres à claire-voie du dôme. D'un autre côté, la cour Axline est un moment symbolique du projet d'extension de Robert Venturi et Denise Scott Brown. Effectivement, la forme en étoile du lanterneau de la cour Axline, ses ailettes organiques ainsi que les colonnes qui le soutiennent rendent spectaculaires les premiers pas à l'intérieur du musée et confèrent à cet espace particulier une forte expressivité (fig. 16 ; 19).⁸⁸

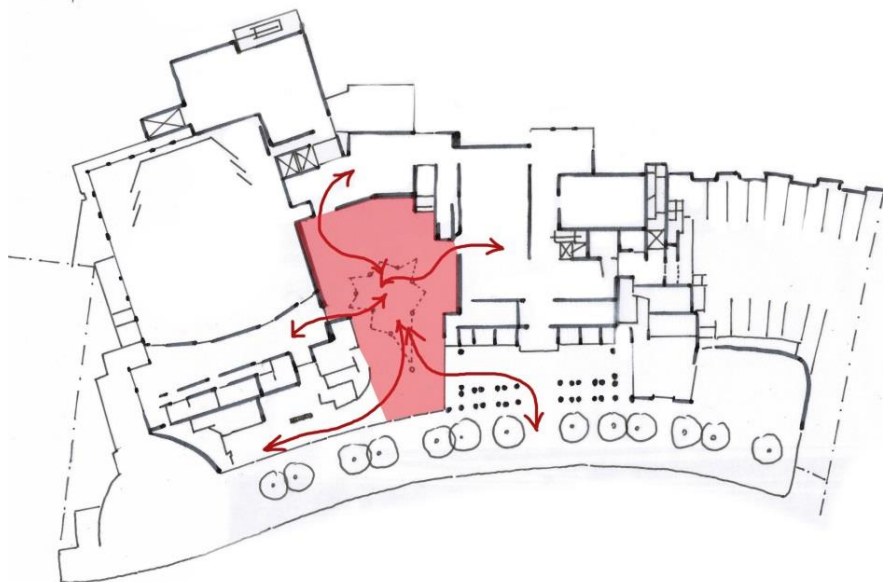


Fig. 15 : Plan schématique la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego.

⁸⁸ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 24.

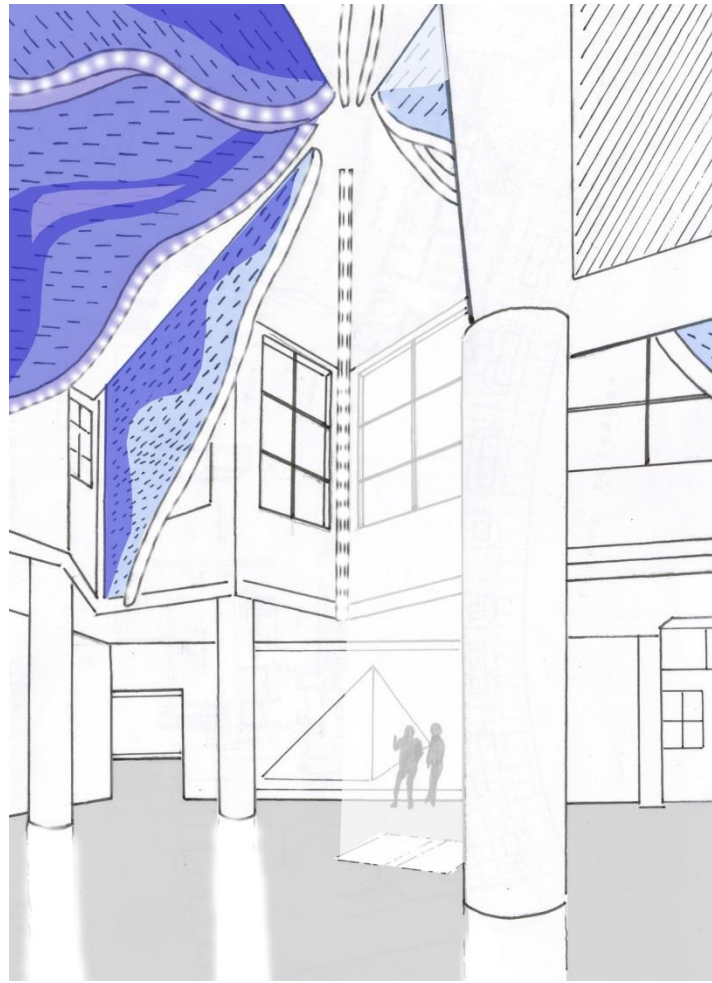


Fig. 16 : Vue de l'intérieur de la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).

Dans cette même optique, les escaliers en spirale du projet d'extension du musée de Colmar se situant de part et d'autre du souterrain remplissent un rôle fonctionnel et transmettent également un message symbolique. D'une part, les escaliers font partie d'une séquence spatiale de transition entre les étages et ils résolvent le passage de deux entités interconnectées par un sous-sol (fig. 17). En outre, les circulations étant en colimaçon, elles permettent un recul pour laisser plus de place aux galeries et privilégier les espaces d'exposition.⁸⁹ De plus, la forme particulière de ces articulations permet d'intégrer discrètement un éclairage et une trappe de désenfumage au sein de sa structure. D'autre part, les escaliers en spirale recréent deux moments symboliques dans le projet d'extension du musée. En effet, ils sont conçus telles des

⁸⁹ SIMSEK, O. « Le musée Unterlinden de Herzog & De Meuron et son rapport à la théorie urbaine d'Aldo Rossi » In : *BAB Journal de la Faculté d'architecture et de design de FSMVU*, Vol 2, n°1, pp. 3-21. Url : https://www.academia.edu/44961489/Herzog_and_De_Meuronun_Musee_Unterlinden_Yap%C4%B1s%C4%B1_ve_Aldo_Rossinin_%C5%9Fehir_Teorisiyle_Olan_ili%C5%9Fkisi, (2021, janvier).

sculptures parmi d'autres œuvres du musée (fig. 18 ; 20). Ainsi, les escaliers interrompent le cheminement lié à l'exposition des œuvres, faisant passer le visiteur de l'expérience de l'art à l'expérience de l'architecture.⁹⁰



Fig. 17 : Coupe schématique à travers les escaliers en spirale du musée Unterlinden.



Fig. 18 : Vue de l'intérieur des espaces de circulation du musée Unterlinden (croquis).

⁹⁰ 1. LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars). 2. RESCH ROSIN, N. SIMON-TRUJILLO, B. Dossier de présentation – Les métamorphoses d'un ancien couvent. Url : <https://www.musee-unterlinden.com/wp-content/uploads/2021/08/Nouvel-Unterlinden.pdf>, (2016).

Dans le musée de La Jolla, la cour Axline forme un tout avec les espaces d'exposition, l'auditorium, les pergolas de l'entrée et les terrasses au nord. Dans le musée Unterlinden, les escaliers en spirale, l'ancien couvent, les galeries souterraines et la nouvelle annexe sont aussi des parties d'une entèreté. Ces ensembles correspondent à des « *touts difficiles* » puisqu'ils incluent à la fois architecture fonctionnelle et à la fois architecture symbolique.

L'échelle traversée par ces deux « *touts difficiles* » est l'échelle du bâtiment. En effet, le tout du musée de La Jolla questionne la façon dont la cour Axline existe et coexiste avec ses galeries adjacentes depuis l'intérieur du musée. De la même manière, le « *tout difficile* » du musée Unterlinden questionne les relations qui existent entre les escaliers en colimaçon et les espaces d'exposition contigus à l'intérieur du centre d'art.

Dans le premier cas d'exemple, la cour Axline s'infléchit vers ses espaces proches car en même temps que de se lier à l'existant en permettant un plan régulateur pour les annexes disparates, elle se distingue de son ensemble car elle est une pièce lumineuse, à double hauteur et riche en expressivité.⁹¹

Dans le second cas d'exemple, les escaliers s'infléchissent en dehors d'eux mêmes vers leurs espaces adjacents puisqu'ils se lient au tout en résolvant le parcours complexe des galeries par des ponctuations fonctionnelles de même qu'ils font de ces interruptions des parenthèses symboliques et uniques où le visiteur se recentre sur le langage de l'architecture.⁹²

Ainsi, la cour Axline du centre d'art de La Jolla et les escaliers en spirale du musée de Colmar donnent une impression de continuité et de fluidité dans le parcours de leurs différentes pièces existantes et annexes tout en assumant leur statut de partie à part entière par une architecture symbolique.

Finalement, ces ensembles complexes à réaliser permettent une architecture riche de sens et l'inflexion des parties aux « *touts difficiles* » des musées combine architecture existante et nouvelles interventions des projets d'extension.

En effet, en plus de lier la cour Axline aux interventions passées par la résolution physiologique des espaces complexes, la dualité « *forme dans l'espace/ symboles dans l'espace* » confère à la

⁹¹ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 24.

⁹² LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

cour du centre d'art de La Jolla une vitalité et un sens qui lui permet d'exister au-delà de ses qualités fonctionnelles.

De façon semblable, les escaliers en colimaçon résolvent fonctionnellement et symboliquement les connexions entre l'ancienne chapelle et la nouvelle aile Ackerhof.

En dernier point et comme expliqué par Robert Venturi dans son ouvrage « *De l'ambiguïté en architecture* », les parties d'un tout possèdent divers niveaux de signification.⁹³ Dans les deux cas d'exemple précédemment explicités, les significations des parties des touts difficiles sont plutôt de valeur égale. En d'autres termes, les relations qu'entretiennent les interventions des années 1950 avec la cour Axline dans le musée d'art contemporain de San Diego sont autant fonctionnelles que symboliques. De la même manière, les relations qu'entretiennent les escaliers en spirale du musée Unterlinden avec les autres parties du tout difficile semblent être en équilibre et renvoyer à des significations fonctionnelles de la même façon qu'ils renvoient à des significations symboliques.

⁹³ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 30-38.



Fig. 19 : Photo de la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego.



Fig. 20 : Photo du dessous des escaliers en spirale du musée Unterlinden.

Dans le chapitre qui suit, il s'agira de définir le couple de concepts « *order/chaos* » tel qu'il a été décrit par Robert Venturi et Denise Scott Brown au sein de leurs ouvrages significatifs. La terminologie du couple de concepts « *order/chaos* » est issue de l'essai « *de l'ambiguïté en architecture* » de Robert Venturi. Cependant, le couple de concepts sera étudié sur la base de l'ouvrage « *L'enseignement de Las Vegas* » du couple d'architectes ainsi que du livre « *La controverse, Learning from Las Vegas* » de Valéry Didelon. D'abord, nous donnerons une définition du concept « *order* » en le séparant de son concept complémentaire et contradictoire « *chaos* » et inversement. Ensuite, il conviendra de mettre en commun les deux définitions afin de donner une description du couple de concepts « *order/chaos* » dans le champ de l'architecture.

Dans l'ouvrage « *L'enseignement de Las Vegas* », Robert Venturi et Denise Scott Brown nous informent sur le couple de concepts « *order/chaos* » à travers les discordances de rythme et d'implantation qui existent sur les bords du Strip. Le paysage vernaculaire de Las Vegas est caractérisé par la régularité de l'implantation des poteaux de la route ainsi que par les rythmes inégaux des affiches lumineuses. Pour les Venturi, « (...) *Ce contrepoint renforce le contraste entre deux ordres sur le Strip : celui, visuel, évident, des éléments de la rue et l'ordre visuel difficile à percevoir des bâtiments et des enseignes.* »⁹⁴

En d'autres mots, l'ordre visuel et facile s'apparente à l'éclairage public caractérisé par la régularité de son implantation et est une manifestation du concept « *order* ». L'ordre visuel et difficile, quant à lui, se trouve dans la complexité des rythmes inégaux des enseignes et des bâtiments du Strip. Ce dernier correspond à ce que le couple d'architectes entend par le concept « *chaos* ». ⁹⁵

Ainsi, le concept « *order* », ou « *ordre* » traduit de l'anglais vers le français, est un système architectural dans lequel il existe une structuration cohérente des éléments architecturaux. Dans

⁹⁴ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 34.

⁹⁵ Ibid.

le champ de l'architecture, il va se traduire par la régularité de l'implantation, par le rythme constant des éléments architecturaux ainsi que par la continuité des espaces.⁹⁶

Dans le dictionnaire de rhétorique le MOLINIE, la définition du concept « *ordre* » s'apparente à la définition du mot « *disposition* ». Cette description précise que :

« (...) *L'ordre est variable selon la cause, et il est toujours nécessaire d'adapter le progrès de son discours en fonction de la situation concrète, ne serait-ce, par exemple, que pour le choix de mettre d'abord ou ensuite ses arguments les plus forts ou les plus faibles.* »⁹⁷

Afin de préciser le concept « *ordre* » en architecture, nous pouvons retenir de sa définition rhétorique que l'ordre visuel et évident n'est pas à confondre avec un ordre pur, rigide et qui n'admet aucun compromis. Comme expliqué par Robert Venturi dans son ouvrage « *de l'ambiguïté en architecture* », l'ordre visuel et évident est un ordre qui s'adapte aux contradictions d'une réalité complexe et aux circonstances.⁹⁸

En outre, le concept « *chaos* », ou « *chaos* » traduit de l'anglais vers le français, est également une forme d'ordre. Robert Venturi et Denise Scott Brown le définissent comme un ordre visuel et difficile à percevoir qui fait partie d'un système architectural dont l'organisation des éléments architecturaux entre eux est plus subtile et moins évidente.⁹⁹ En architecture, le concept « *chaos* » se manifeste par des artefacts et des agencements de toutes natures et est composé d'ordres juxtaposés et changeants. Toutefois, il n'est pas à associer au mot « *chaos* » au sens propre du terme dans la mesure où il admet une approche inattendue de l'unité et une cohérence de style¹⁰⁰

Finalement, le couple de concepts « *ordre/chaos* » se manifeste en architecture par l'inclusion de l'ordre évident, soit du concept « *ordre* » et de l'ordre complexe, soit du concept « *chaos* » dans un même ensemble architectural. Il implique à la fois des rythmes constants et à la fois des rythmes inégaux, à la fois les implantations régulières et à la fois des agencements de toutes natures au profit de la diversité et du changement.¹⁰¹

⁹⁶ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011). p. 66.

⁹⁷ MOLINIE, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, (1997). p. 119.

⁹⁸ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, 1999. p. 54.

⁹⁹ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011). P. 66.

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 34.

Le couple de concepts « ordre/chaos » étant défini, nous tenterons dans cette deuxième partie de chapitre de mettre en exergue le couple de mots complémentaires et contradictoires à travers deux interventions sur le patrimoine, à savoir à travers le musée d'art contemporain de San Diego et le musée Unterlinden. Finalement, il conviendra d'expliciter les liens qui existent entre les cas d'exemple et le concept du « *tout difficile* ».

Tout d'abord, le couple de concepts « *ordre/chaos* » prend sens le long de Prospect Street à l'extérieur du musée d'art contemporain de San Diego. Premièrement, l'ordre des éléments architecturaux sur Prospect Street est un ordre visuel et évident (fig. 21). En effet, les palmiers réimplantés par le bureau VSBA et qui avaient été supprimés lors des interventions des années 1950 se positionnent de manière ordonnée et régulière sur la voie publique. Deuxièmement, l'ordre visuel depuis la rue est un ordre difficile à percevoir (fig. 22). En effet, la façade avant du centre d'art se située à l'arrière-plan des palmiers est fragmentée en plusieurs parties et implique des rythmes particuliers, différentes échelles, différentes tailles et parfois différentes orientations d'éléments architecturaux.¹⁰²



Fig. 21 : L'ordre visuel et évident de Prospect Street au-devant du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).

¹⁰² VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 28.



Fig. 22 : L'ordre visuel et difficile de la façade avant du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).

De la même manière, il existe un ordre visuel et évident ainsi qu'un ordre visuel et difficile à déceler sur l'espace public du musée de Colmar. D'un côté, des marches s'insèrent dans le sol et suivent le tracé du Canal de Sinn de façon rigoureuse. Des garde-corps amènent une rythmique régulière sur la place Unterlinden et des arbres s'implantent de manière assidue entre les pavages répétitifs de la cour de la nouvelle aile Ackerhof (fig. 23).¹⁰³ D'un autre côté, le projet d'extension du musée de Colmar est constitué de multiples parties différentes en termes d'implantation et d'échelle. En effet, les ailes du musée ont des proportions et des directions discordantes et sont dispersées à côté, au-dehors et sous l'existant (fig. 24).¹⁰⁴



Fig. 23 : L'ordre visuel et évident de la place Unterlinden et de la cour du musée de Colmar (croquis).

¹⁰³ GOERGE CLARK, J. Herzog et de Meuron – Musée Unterlinden – Colmar. In : *T.E.M.P.O.* Url : https://issuu.com/jamesclarknewc/docs/200107_design_history_submission_james_clark, (2020, janvier).

¹⁰⁴ CALDERONI, A. « Signes, traces et latences. Travailler avec l'histoire. Un projet global d'un musée à Colmar ». In : *Firenze Architettura*, Vol 21, n°2, pp. 48-57. DOI : 10.13128/FiAr-22640, (2017).

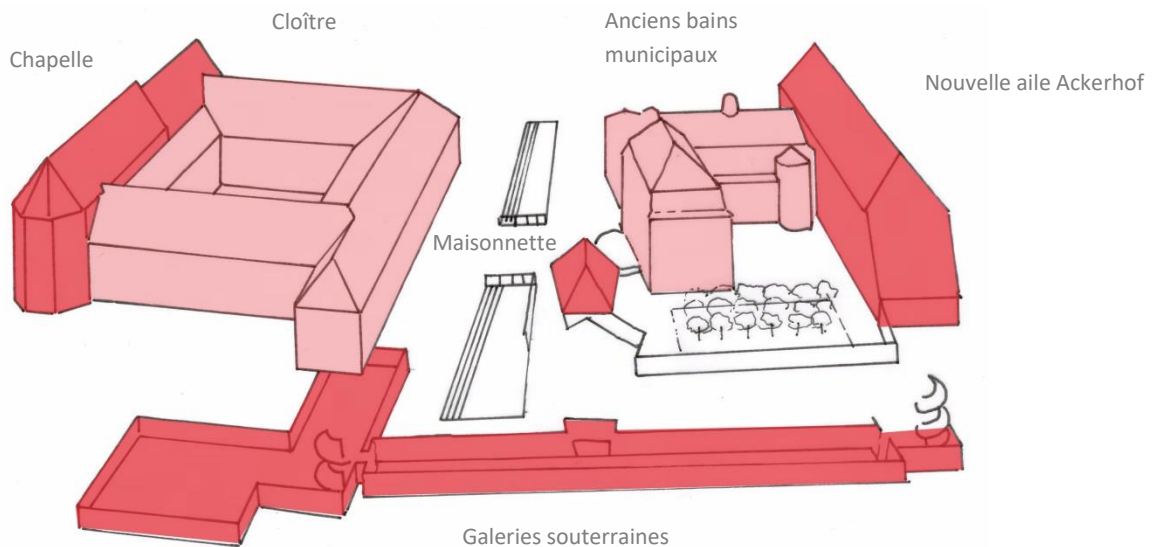


Fig. 24. Schéma d'implantation du musée Unterlinden.

Les palmiers, les colonnes des pergolas, les baies arquées et les volumes disparates de la façade avant du musée d'art contemporain de San Diego sont des parties d'un tout de même que les marches, les garde-corps, les arbres et les différentes parties de bâtiment éparpillées du musée de Colmar forment une entièresité. Ces ensembles sont des « *touts difficiles* » à obtenir car ils incluent des rythmes et des implantations variées, soit des ordres juxtaposés et changeants.

L'échelle traversée par ces « *touts difficiles* » à réaliser est l'échelle de la rue. Dans le cas du musée de La Jolla, l'exemple questionne la façon dont on perçoit la façade avant de l'édifice et l'aménagement urbain depuis Prospect Street. Dans le cas du musée de Colmar, les rapports entre les parties et leur tout s'établissent sur l'espace public, en outre, sur la place Unterlinden et questionnent la manière dont on perçoit le centre d'art et ses aménagements urbains depuis l'extérieur.

A La Jolla, les parties du tout s'infléchissent entre elles car lorsque l'ordre rigoureux de la végétation de la rue Prospect amène la clarté du chemin dans le quartier de La Jolla, l'ordre moins évident des baies s'adapte aux exigences internes du musée, le rythme contrapuntique des colonnes s'adapte à la spatialité interne des pergolas et le positionnement inégal des différents volumes à l'avant du centre d'art met en évidence l'entrée du musée et encadre la partie de façade restaurée en mémoire de la Scripps House.¹⁰⁵ En d'autres termes, les parties se

¹⁰⁵ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 28.

lient entre elles en même tant qu'elles se différencient les unes des autres en répondant aux enjeux du projet d'extension du musée.

A Colmar, les fragments du tout s'infléchissent entre eux car l'ordre évident de l'aménagement extérieur de la place Unterlinden clarifie le cheminement sur l'espace public et, en même temps, la position ponctuelle moins évidente de la maisonnette révèle en fait le sous-sol et remémore l'ancien ensemble Ackerhof.¹⁰⁶ En d'autres mots, les fragments forment un ensemble en même temps qu'ils assument leur autonomie en s'adaptant aux besoins du centre d'art.

En fin de compte, l'ensemble des parties de l'avant du musée de La Jolla ainsi que l'ensemble des parties se situant sur l'espace public du musée Unterlinden permettent une architecture signifiante et parlante. Ces ensembles complexes renforcent également les liens entre l'histoire des musées, leur architecture existante et leurs nouvelles interventions.

A La Jolla, le tout difficile au-devant du centre d'art trouve un équilibre entre ordre pur et chaos, entre évidence et confusion. Il permet d'appuyer la qualité idéale de l'ordonnement depuis la rue en remémorant l'ancienne allée de palmiers en même temps que de répondre aux enjeux du nouveau musée et de valoriser, par la même occasion, l'ancienne façade de la Scripps House.

De manière similaire, le tout sur la place Unterlinden s'adapte aux subtilités du musée et répond à l'ancien bâtiment d'entrée de l'ancien ensemble Ackerhof par un ordre visuel et difficile tout en soulignant, par contraste, la capacité des espaces extérieurs à guider le passant dans un paysage riche d'altérité par un ordre visuel et évident.

Finalement, il existe des dominances entre les niveaux de significations des différentes parties des tous difficiles des musées respectifs. Dans le cas du musée d'art contemporain de San Diego, l'ordre sur Prospect Street est tout de même plus chaotique que rigoureux. En d'autres termes, les enjeux et les ambitions du nouveau musée de La Jolla l'emportent sur clarté et l'évidence de l'ordonnement des espaces. Dans le musée Unterlinden, l'ordre visuel et évident semble se manifester à valeur égale par rapport à l'ordre visuel difficile à percevoir. En d'autres mots, le musée s'adapte aux exceptions de l'édifice de la même façon qu'il structure l'aménagement de la place publique.

¹⁰⁶ GOERGE CLARK, J. Herzog et de Meuron – Musée Unterlinden – Colmar. In : *T.E.M.P.O.* Url : https://issuu.com/jamesclarknewc/docs/200107_design_history_submission_james_clark, (2020, janvier).

Dans ce quatrième chapitre, nous commencerons par définir le concept « *clarity/ambiguity* » au regard des apports théoriques de Robert Venturi et Denise Scott Brown. La terminologie du couple de concepts provient du livre « *De l'ambiguïté en architecture* » de Robert Venturi. En plus, le fond du couple de concepts « *clarity/ambiguity* » sera nourri par l'ouvrage « *Vu depuis le capitole, et autres textes* » du couple d'architectes ainsi que divers outils de ressources textuelles et lexicales. Dans un premier temps, il conviendra de donner une définition du concept « *clarity* » séparément de son concept complémentaire et contradictoire « *ambiguity* » et inversement. Après, il s'agira de rassembler les définitions afin de comprendre le couple de concepts « *clarity/ambiguity* » en architecture.

Dans le livre « *Vu depuis le capitole, et autres textes* », le concept « *clarity* », ou « *clarté* » traduit de l'anglais vers le français, est défini comme une architecture fondée sur un vocabulaire architectural cohérent et idéal censé imprégner et unifier l'environnement. Une architecture de clarté n'admet que très peu de variations et de diversité. Le processus adéquat pour arriver à ce type d'architecture est la recherche de la simplicité, de l'harmonie et de l'impression d'unité des éléments architecturaux. Le message communiqué par une architecture issue de ce concept est transparent, univoque et n'admet aucune imprécision du sens.¹⁰⁷

Qui plus est, le dictionnaire de rhétorique le MOLINIE précise que :

« (...) la clarté doit cependant être ménagée par tout un jeu d'entourage ou d'emboîtement lexicaux, avec éventuellement circonlocutions et figures. La contradiction doit être assumée et gérée au profit de la tendance à la clarté. »¹⁰⁸

En ce sens, nous retiendrons de la définition rhétorique du concept « *clarté* » qu'une architecture de simplicité doit assumer les contradictions d'une réalité complexe afin de renforcer la justesse de son tout.

Dans l'ouvrage « *De l'ambiguïté en architecture* », Robert Venturi décrit le concept « *ambiguity* » comme l'expression volontairement ambiguë d'un édifice. Une expression faite de

¹⁰⁷ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 203-205.

¹⁰⁸ MOLINIE, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, (1997). p. 79.

contradictions et de complexités « (...) se fonde sur le caractère confus de l'expérience telle qu'elle se reflète dans le programme du bâtiment. »¹⁰⁹ Par ailleurs, une architecture volontairement ambiguë engendre une qualité architecturale appelée « *tension* », soit : « (...) Elle favorise la richesse de signification aux dépens de la clarté de la signification. »¹¹⁰

En d'autres termes, le concept « *ambiguity* » ou « *ambiguïté* » traduit de l'anglais vers le français, se manifeste en architecture par la recherche de la diversité, de la redondance, de la contradiction et de la complexité des éléments architecturaux.¹¹¹

En outre, Robert Venturi précise dans son essai « *De l'ambiguïté en architecture* » qu'il existe une bonne et une mauvaise ambiguïté. La bonne ambiguïté est celle qui correspond au concept étudié. Utilisé à bon escient et consciemment, le concept « *ambiguïté* » est le reflet d'une remise en question du sens des éléments architecturaux plus que le signe d'une incohérence du discours architectural. Il produit des points de tension riches de signification plus que des idées confuses.¹¹²

Finalement, le couple de concepts « *clarté/ambiguïté* » se manifeste en architecture par l'inclusion du concept « *clarté* » et du concept « *ambiguïté* » au sein d'un même tout. En d'autres mots, il s'agit d'intégrer des compositions simples et idéales ainsi que des compositions complexes et contradictoires au sein d'un même ensemble architectural. Le message transmis par une architecture issue du couple de concepts « *clarté/ambiguïté* » est à la fois clair, transparent et à la fois ambigu, contradictoire.

¹⁰⁹ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 28-30.

¹¹⁰ Ibid. p. 30.

¹¹¹ Ibid. p. 28-30.

¹¹² Ibid.

Le couple de concepts « *clarté/ambiguïté* » étant défini, nous pouvons tenter de le préciser en l'exemplifiant au sein de deux projets d'extension, en l'occurrence, le musée d'art contemporain de San Diego et le musée Unterlinden. Par ailleurs, il sera intéressant de faire appel au projet d'extension et de rénovation du Allen Memorial Art Museum du bureau VSBA dans le but d'enrichir la compréhension du couple de concepts « *clarté/ambiguïté* » en architecture. Ensuite, nous lierons les cas d'exemples au concept du « *tout difficile* ».

En premier lieu, le concept « *clarté/ambiguïté* » peut s'exemplifier à l'intérieur du musée dans les espaces d'exposition du centre d'art de La Jolla. D'un côté, les salles d'exposition sont des espaces simples qui permettent de servir d'arrière-plan aux œuvres d'art (fig. 25 ; 31). Ainsi, les couleurs, l'éclairage et l'aménagement des pièces sont neutres. En outre, le sol est légèrement différent des murs blancs dans sa teinte pour permettre la lecture du cheminement dans le musée indépendamment de l'expérience de l'art. D'un autre côté, l'emboîtement bordélique des annexes entre elles (fig. 33), datant des années 1950, induit une certaine complexité dans le projet d'extension du musée et se reflète par l'ambiguïté de la configuration des galeries d'art (fig. 26 ; 32).¹¹³



Fig. 25 : Vues de l'intérieur de la galerie Farris et de la galerie Fayman du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).

¹¹³ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 35.

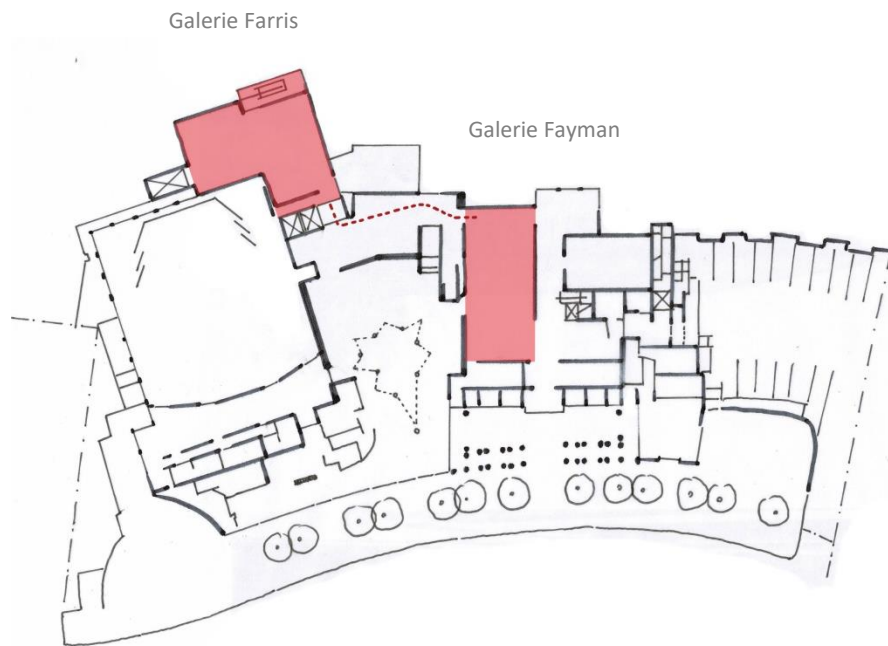


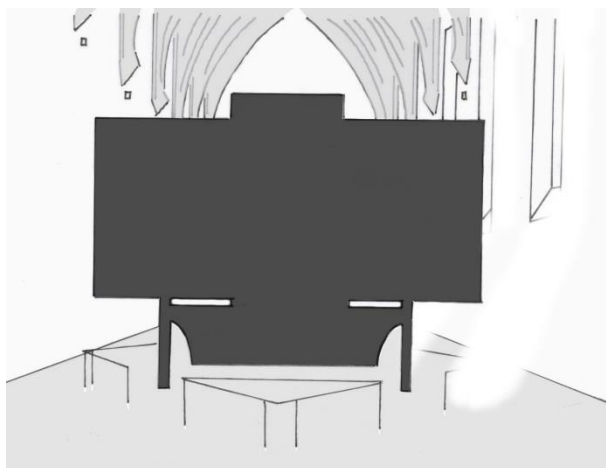
Fig. 26 : Plan schématique de la galerie Farris et de la galerie Fayman du musée d'art contemporain de San Diego.

De manière semblable, les espaces d'exposition du musée Unterlinden sont simples au vu de leur langage muséographique (fig. 27 ; 34) et ambigus compte tenu de leur implantation complexe (fig. 28). En effet, de fins éléments métalliques soutiennent les œuvres d'art et un enduit blanc recouvre le mobilier intérieur afin de neutraliser les galeries. Par ailleurs, des podiums en béton et des panneaux de plâtre de couleurs neutres redessinent un parcours évident pour le visiteur.¹¹⁴ Parallèlement, la chapelle gothique, la nouvelle extension, la maisonnette et le sous-sol sont dispersés dans l'espace et impliquent un cheminement contradictoire ponctué par des circulations verticales.¹¹⁵

¹¹⁴ CALDERONI, A. « Signes, traces et latences. Travailler avec l'histoire. Un projet global d'un musée à Colmar ». In : *Firenze Architettura*, Vol 21, n°2, pp. 48-57. DOI : 10.13128/FiAr-22640, (2017).

¹¹⁵ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

Galerie de la chapelle



Galerie de l'aile Ackerhof



Fig. 27 : Vues de la galerie de la chapelle et la galerie de l'aile Ackerhof du musée Unterlinden (croquis).

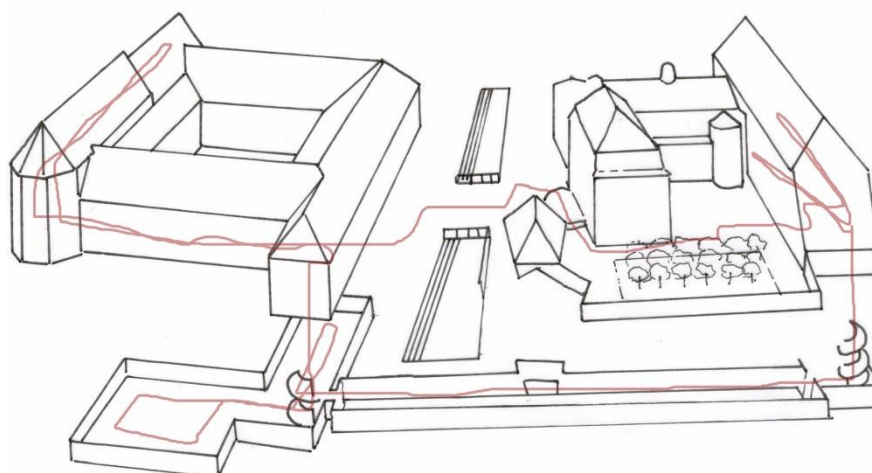


Fig. 28 : Schéma du parcours muséographique du musée Unterlinden.

Les galeries datant des interventions des années 1950 et l'aménagement intérieur des espaces d'exposition du musée d'art contemporain de San Diego forment un tout. Dans le musée Unterlinden, les éléments de support métalliques, les podiums en béton, les panneaux de plâtre forment un tout avec le couvent, la nouvelle extension, la maisonnette et le sous-sol. Ces tous sont des « *touts difficiles* » à obtenir. En effet, ils incluent à la fois des compositions simples et idéales et à la fois des compositions variées et ambiguës.

Ces ensembles complexes traversent les rapports des parties au tout à l'échelle du bâtiment. En effet, les deux cas d'exemple questionnent la façon dont les galeries sont perçues depuis l'intérieur des musées.

Dans le musée d'art contemporain de San Diego, les parties du tout s'infléchissent entre elles car les espaces d'exposition sont clairs et harmonieux au vu de leur design mais aussi ambigus compte tenu de l'emboîtement complexe des pièces entre elles. En fait, l'harmonie des galeries permet de lier de façon continue les pièces entre elles tandis que les configurations complexes des annexes du siècle passé différencient chaque morceau du parcours artistique du musée.¹¹⁶

Dans le projet d'extension du musée Unterlinden, les parties de l'ensemble complexe s'infléchissent entre elles puisque, d'une part, la simplicité de la couleur, des textures et de l'éclairage imprègne et unifie l'environnement et, d'autre part, la complexité du cheminement ascendant et descendant fragmente l'expérience des galeries et amène de la diversité aux espaces neutres.¹¹⁷

De ce fait, le couple de concept « *clarté/ambiguïté* » participe à lier les anciennes interventions au nouveau chemin prévu pour les galeries des deux musées.

En fin de compte, les espaces d'exposition du musée d'art contemporain de San Diego et ceux du musée Unterlinden sont des tous riches de signification.

Dans le centre d'art de La Jolla, la dualité « *espaces simples/configurations ambiguës* » permet d'amener la clarté nécessaire aux chemins des galeries ainsi que de respecter les codes de récessivité des musées mais aussi d'enrichir le caractère confus propre à l'expérience de l'art.

De la même façon, la dualité « *espaces simples/configurations ambiguës* » du musée Unterlinden permet d'offrir au musée une intégrité typologique, de la nouvelle aile jusqu'à la chapelle gothique en passant par le sous-sol et en plus d'immerger le visiteur dans un cheminement énigmatique.

Finalement, les parties des tous difficiles étudiés ci-dessus ont des niveaux de signification différents. Dans le musée d'art contemporain de San Diego, tout comme dans le musée de Colmar, les galeries semblent apporter plus de clarté que d'ambiguïté en ce qui concerne la

¹¹⁶ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 35.

¹¹⁷ CALDERONI, A. « Signes, traces et latences. Travailler avec l'histoire. Un projet global d'un musée à Colmar ». In : *Firenze Architettura*, Vol 21, n°2, pp. 48-57. DOI : 10.13128/FiAr-22640, (2017).

perception de celles-ci depuis l'intérieur. En d'autres mots, la nécessité de créer des espaces simples et récessifs pour l'exposition des œuvres d'art l'emporte sur l'ambiguïté de la configuration des galeries.

Par ailleurs, Robert Venturi et Denise Scott Brown résolvent l'unité difficile de façon similaire au sein du projet d'extension et de rénovation du Allen Memorial Art Museum (fig. 35). A la fois, les espaces d'exposition sont simples car ils répondent à des codes liés à la fonction d'exposer des œuvres d'art (fig. 29). En effet, les galeries sont dotées d'un système d'éclairage universel et de panneaux flottants qui articulent les espaces. En plus, l'entièreté des murs sont de couleur neutre. A la fois, les galeries sont complexes et contradictoires (fig. 30). Premièrement car le musée devait répondre à des restrictions liées au site. La parcelle d'implantation était limitée. Ainsi, l'ancien et le nouveau sont comme deux entités séparées physiquement et interconnectées par un espace intermédiaire de transition. Deuxièmement car le projet devait respecter des exigences liées aux demandes de la clientèle. De ce fait, il y a un apport de lumière naturel dans les galeries (fig. 29 ; 36). Celui-ci contraste et est contradictoire par rapport à l'éclairage artificiel des codes de récessivité des musées.¹¹⁸

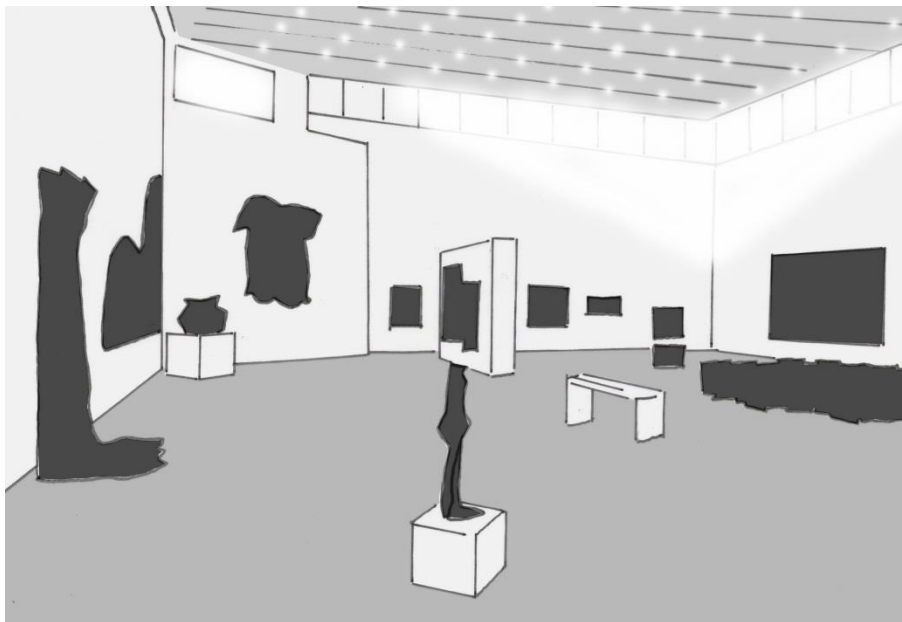


Fig. 29 : Vue de l'intérieur de la galerie Ellen Johnson du Allen Memorial Art Museum (croquis).

¹¹⁸ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitol, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 99-115.

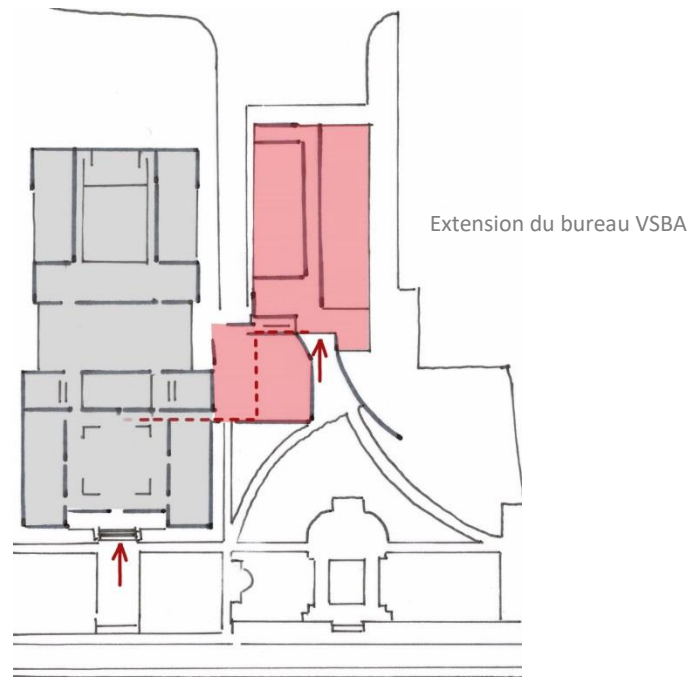


Fig. 30 : Plan schématique de l'implantation du Allen Memorial Art Museum.

Les galeries du Allen Memorial Art Museum de Cas Gilbert et la nouvelle aile du musée des Venturi forment un tout. Ce tout est un tout difficile car il inclut des aménagements simples, des implantations complexes et des apports de lumière contradictoires, soit des agencements de toutes natures.¹¹⁹

L'échelle traversée par ce tout difficile est l'échelle du bâtiment car il questionne la perception des espaces d'exposition depuis l'intérieur du musée.

Les galeries s'infléchissent entre elles car en même temps que de se lier par une architecture de neutralité, elles se différencient les unes des autres par leur implantation fragmentée et leurs apports de lumière contradictoires.

Ce tout difficile à réaliser permet une architecture riche de signification. En effet, le couple de concepts « *clarté/ambiguïté* » fait du projet d'extension et de rénovation un musée qui respecte à la fois les codes traditionnels des galeries et à la fois les enjeux du site qui impliquaient une

¹¹⁹ Ibid.

parcelle limitée d'intervention ainsi que les attentes des clients qui demandaient de la lumière naturelle dans les galeries d'art.¹²⁰

Finalement, il n'existe pas de dominance particulière entre les significations des parties de ce tout difficile. En effet, la complexité de l'implantation des galeries semble être en équilibre avec la simplicité des espaces d'exposition. Par ailleurs, la lumière artificielle semble conférer au musée un sens pour les œuvres d'art de la même façon que la lumière naturelle confère au centre d'art un sens du lieu.¹²¹

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

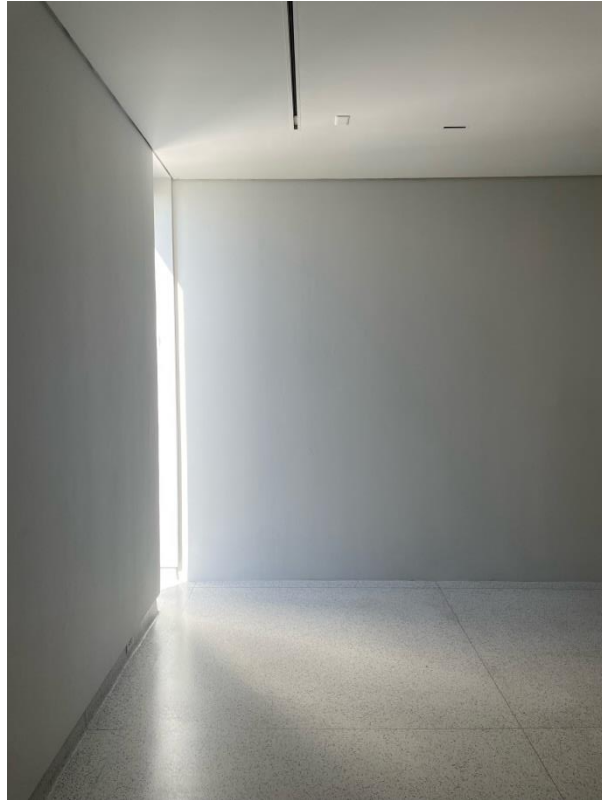


Fig. 31 : Photo du chemin des galeries du musée d'art contemporain de San Diego.

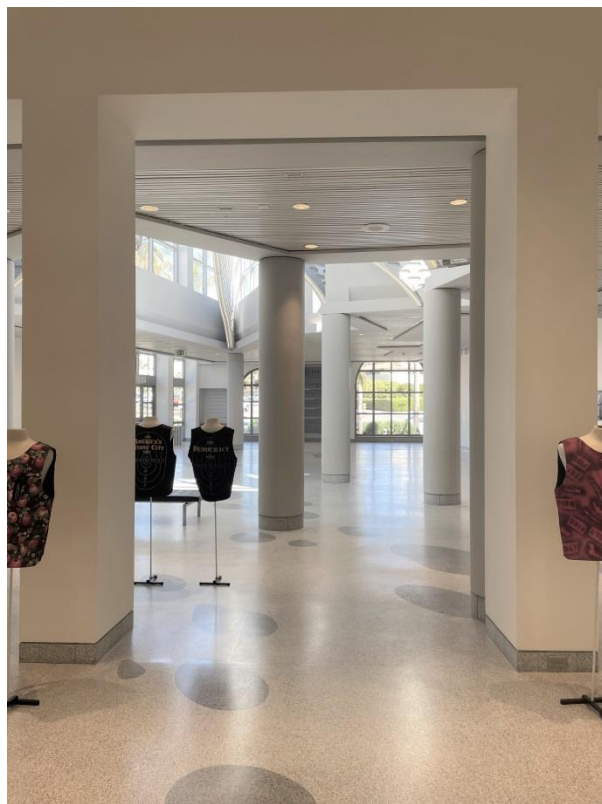


Fig. 32 : Photo des petits espaces d'exposition longeant la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego.



Fig. 33 : Photo de l'emboîtement complexe des annexes entre elles du musée d'art contemporain de San Diego depuis Coast Boulevard.



Fig. 34 : Photo des anciens bains municipaux, galerie et lieu dédié à l'événementiel, du musée Unterlinden.

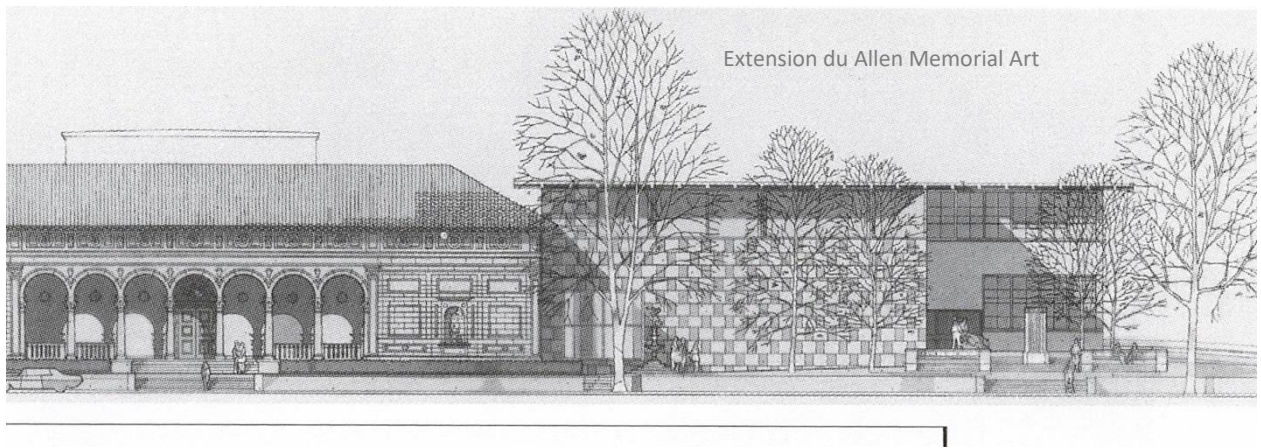


Fig. 35 : Dessin du Allen Memorial Art Museum avec l'extension du bureau VSBA.



Fig. 36 : Photo de l'intérieur de la galerie Ellen Johnson du Allen Memorial Art Museum.

SCHOLAR CULTURE/POPULAR CULTURE

Dans cette première partie de chapitre, nous verrons comment le couple de concepts « *scholar culture/popular culture* » est défini au sein des ouvrages clés de Robert Venturi et Denise Scott Brown. La terminologie du couple de concepts provient de l'ouvrage « *Vu depuis le capitole, et autres textes* » du couple d'architectes. Toutefois, le fond du couple de concepts sera traversé par d'autres ouvrages, notamment par le livre « *La controverse, Learning from Las Vegas* » de Valéry Didelon. Par ailleurs, nous préciserons la définition du couple de concepts « *scholar culture/popular culture* » en architecture au moyen du livre « *Theories and Manifestoes of contemporary architecture* » de Charles Jencks compte tenu de sa pertinence dans le champ de l'architecture propre à Robert Venturi et Denise Scott Brown. Dans un premier temps, nous donnerons une définition du concept « *scholar culture* » séparément du concept « *popular culture* » et inversement. Finalement nous donnerons une définition commune des concepts en architecture.

Dans l'ouvrage « *Vu depuis le capitole, et autres textes* », Robert Venturi et Denise Scott Brown décrivent le concept « *scholar culture* », ou « *culture savante* » traduit de l'anglais vers le français, comme l'utilisation des arts raffinés en architecture.¹²² Le livre « *La controverse, Learning from Las Vegas* » précise que le langage de ce type d'architecture parle plus à l'élite, aux spécialistes, aux architectes et aux urbanistes qu'au grand public.¹²³ Par ailleurs, une architecture fondée uniquement sur un discours savant s'impose comme canon dominant du goût en architecture.¹²⁴

Dans le livre « *Vu depuis le capitole, et autres textes* », le couple d'architectes décrit le concept « *popular culture* », ou « *culture populaire* » traduit de l'anglais vers le français, comme l'emploi des arts du quotidien et des styles ordinaires en architecture.¹²⁵ Dans l'ouvrage « *La controverse, Learning from Las Vegas* », Valéry Didelon explique que le langage de ce type d'architecture parle plus au grand public au vu de ses emprunts aux techniques et images appartenant à la

¹²² SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 69-78.

¹²³ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011). p. 33-34.

¹²⁴ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 133.

¹²⁵ *Ibid.* p. 69-78.

société. Par ailleurs, une architecture qui s'inspire des arts populaires diffère des médiations traditionnelles et des standards admis par les spécialistes.¹²⁶

Finalement, le couple de concepts « *culture savante/culture populaire* » se manifeste en architecture par l'inclusion du concept « *culture savante* » et du concept « *culture populaire* » au sein d'un même ensemble. Le couple de mots complémentaires et contradictoires peut se définir comme l'inclusion d'un discours architectural savant parlant plus aux spécialistes et d'un discours traditionnel parlant plus au grand public en architecture. Ce couple de concepts est à rapprocher du concept de « *double codage* » de Charles Jencks dans le but de préciser sa définition.

Dans son ouvrage « *Theories and manifesto of contemporary architecture* », Charles Jencks définit le concept du « *double codage* » comme :

« *the combination of modern techniques and methods with something else (often traditional building) in order for architecture to communicate with both the public and a concerned minority, usually other architects.* »¹²⁷

En d'autres termes, le « *double codage* » est un langage architectural hybride qui implique plusieurs niveaux de lecture. Ce langage communique à la fois avec les majorités concernées, soit un public élargi et à la fois avec les minorités concernées, soit les autres architectes et professionnels.¹²⁸

¹²⁶ DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011). p. 112.

¹²⁷ JENCKS, C. *Theories and Manifestoes of contemporary architecture*. Grande-Bretagne : Academy editions, (1997). p. 10.

¹²⁸ Ibid.

Maintenant que le couple de concepts « *culture savante/culture populaire* » est défini, nous tenterons d'exemplifier le couple de mots complémentaires et contradictoires au sein du musée de La Jolla et du musée Unterlinden, soit au sein de deux interventions sur l'existant. Par ailleurs, il conviendra d'expliciter les liens qui existent entre les cas d'exemple et le concept du « *tout difficile* ».

Premièrement, le couple de concepts « *culture savante/culture populaire* » peut s'exemplifier à travers la conception du lanterneau du musée d'art contemporain de San Diego. A la fois, le lanterneau fait référence à l'architecture de Bertram Goodhue et, de ce fait, parle plus aux architectes et urbanistes du coin. En effet, les ailettes organiques, le graphisme et les teintes du lanterneau rappellent les nervures et les détails de revêtement de la coupole du California building de l'architecte influent à San Diego (fig. 37 ; 38). Par ailleurs, la première ébauche du lanterneau était d'autant plus proche du dôme de la tour California (fig. 40). A la fois, le lanterneau transmet un message évident et parle au grand public. De fait, la position en façade et la forme particulière du lanterneau évoquent la fonction civique du musée et permettent au passant d'identifier l'entrée de l'édifice.¹²⁹



Fig. 37 : Vue de l'intérieur de la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).

¹²⁹ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 24.



Fig. 38 : Dôme du California Building de Bertram Goodhue (croquis).

De manière semblable, l'architecture de la maisonnette du musée de Colmar est faite de plusieurs subtilités que seules les personnes pour qui le centre d'art a de l'intérêt pourront relever de même qu'elle renvoie des messages évidents pour tout visiteur ou habitant. D'un côté, la position, le volume et la forme de la petite maison s'inspirent de l'ancien bâtiment d'entrée de l'ensemble Ackerhof (fig. 39).¹³⁰ Ces traces du passé parlent plus aux spécialistes. D'un autre côté, les teintes et la matérialité de la maisonnette permettent de rappeler l'architecture typique de Colmar. De plus, la position ponctuelle de la petite maison sur la place Unterlinden attire l'attention du visiteur et affirme la présence d'un musée sur et sous la place. Par ailleurs, la petite échelle de la maisonnette établit une transition entre la grande échelle du centre d'art et son environnement suburbain. Ces messages que renvoie l'architecture de la petite maison parlent plus à un public large.¹³¹

¹³⁰ GOERGE CLARK, J. Herzog et de Meuron – Musée Unterlinden – Colmar. In : *T.E.M.P.O.* Url : https://issuu.com/jamesclarknewc/docs/200107_design_history_submission_james_clark, (2020, janvier).

¹³¹ LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a.* Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).

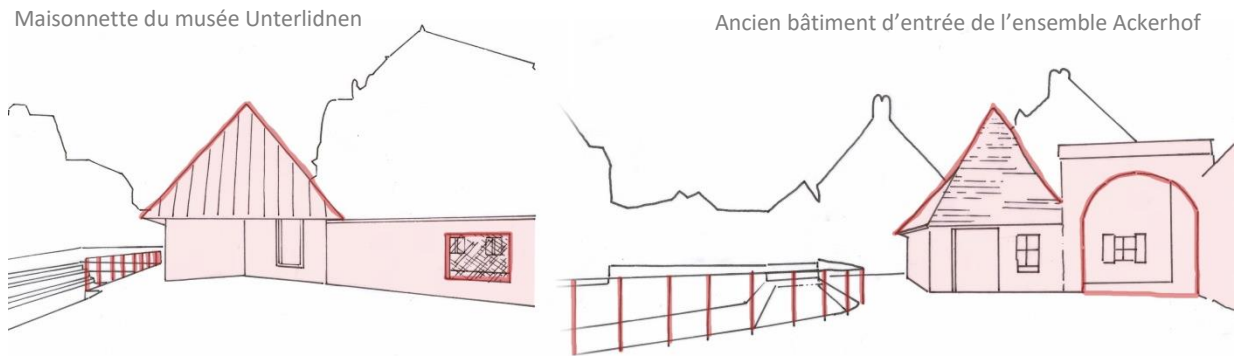


Fig. 39 : Correspondance entre la maisonnette du musée Unterlinden et l'ancien bâtiment d'entrée de l'ensemble Ackerhof (croquis).

Dans le musée de la Jolla, le lanterneau, l'entrée du musée, l'espace de la rue et le California building forment un tout de même que la maisonnette du musée Unterlinden forme un tout avec l'ancien bâtiment d'entrée de l'ensemble Ackerhof, les différentes annexes du projet d'extension et l'environnement suburbain du centre d'art. Ces tous sont des « *touts difficiles* » à réaliser car ils incluent architectes, urbanistes et historiens de la même façon qu'ils incluent habitants et visiteurs dans le processus architectural.

L'échelle traversée par le tout difficile du musée de La Jolla est multiple. En effet, les parties se lient entre elles à l'échelle de Prospect Street ainsi qu'à l'échelle de la ville de San Diego. Qui plus est, le lanterneau fait référence à l'architecture de Bertram Goodhue au moyen de subtilités et part ainsi de l'échelle du détail architectural. Par conséquent, cet ensemble est comparable à ce que Robert Venturi appelle une « *grande séquence complexe* », c'est-à-dire à un tout contenant des parties éloignées.¹³² Par ailleurs, la particularité de cette grande séquence complexe est qu'elle permet des effets de suspense. Effectivement, le lanterneau de La Jolla s'infléchit vers quelque chose d'extérieur à lui-même et ne faisant pas partie de son environnement proche, en l'occurrence le California building. Ainsi, les relations qui unissent les parties à leur tout ne seront rendues évidentes que lorsque le lanterneau de La Jolla et le California building auront été réunis dans la séquence.¹³³ Dans le cas du musée Unterlinden, les liens qui unissent la maisonnette aux autres maisons de l'environnement suburbain de Colmar ainsi qu'à l'ancien bâtiment d'entrée de l'ensemble Ackerhof se limitent à l'échelle du quartier.

¹³² VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 90-103.

¹³³ Ibid.

Dans le musée de La Jolla, les parties de la grande séquence complexe s'infléchissent entre elles car le lanterneau se différencie de son environnement proche en faisant référence à une œuvre de l'architecte Bertram Goodhue par des messages subtils destinés aux spécialistes du domaine en même temps qu'il se lie à son environnement proche par des messages évidents pour le passant.

Dans le musée Unterlinden, les parties du tout difficile s'infléchissent entre elles car, d'une part, la maisonnette de la place Unterlinden assume son autonomie de fragment en remémorant l'ancien portail de l'Ackerhof et en parlant, de ce fait, aux architectes, urbanistes et historiens soucieux du projet d'extension et d'autre part, l'échelle, la matérialité et la position dans l'espace de la maisonnette lient cette dernière à son environnement voisin en renvoyant des messages pertinents pour le visiteur ou l'habitant.

En définitive, l'ensemble complexe du musée de La Jolla et l'ensemble complexe du musée Unterlinden sont des tous qui favorisent la pluralité des sens et la richesse de signification puisqu'ils mettent en place un double code en parlant aux uns et aux autres. Cette architecture d'inclusion implique plusieurs niveaux de lecture.¹³⁴

A un certain niveau de lecture, le lanterneau du musée de La Jolla s'ancre dans son contexte élargi de la ville de San Diego au moyen de références architecturales tandis que la maisonnette du musée Unterlinden remémore son passé au moyen de références historiques.

A un autre niveau de lecture, le lanterneau du centre d'art de San Diego valorise la fonction civique de même que l'entrée de l'édifice et la petite maison du musée de Colmar informent le passant de la présence d'un musée et d'un sous-sol sur la place Unterlinden au moyen d'un langage évident pour tous.

Finalement, il existe des rapports de dominance dans la signification des parties du tout à La Jolla et des parties du tout à Colmar. Dans le musée d'art contemporain de San Diego, le lanterneau semble révéler l'entrée et valoriser la fonction civique du centre d'art de manière plus évidente et semble faire référence au California building de Bertram Goodhue de manière moins évidente. En conséquence, le lanterneau parle plus au grand public qu'aux spécialistes. Dans le musée Unterlinden, la maisonnette attire l'œil du passant et révèle les galeries souterraines de façon plus flagrante qu'elle ne remémore l'ancien ensemble Ackerhof. En d'autres termes, la

¹³⁴ JENCKS, C. *Theories and Manifestoes of contemporary architecture*. Grande-Bretagne : Academy editions, (1997). p. 10.

maisonnette parle plus à une majorité concernée qu'aux professionnels. Ces rapports de dominance paraissent évidents étant donné qu'il faut déjà connaître le Colifornia building de Bertram Goodhue pour pouvoir faire le lien avec le lanterneau du centre d'art de La Jolla et qu'il faut d'abord se renseigner sur l'histoire de la place Unterlinden pour faire le lien entre la maisonnette et l'ancien ensemble Ackerhof.

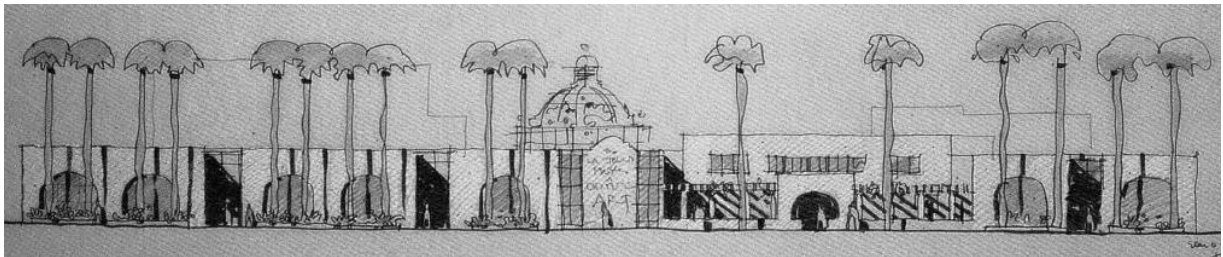


Fig. 40 : Dessin de la première ébauche du dôme du musée d'art contemporain de San Diego.

En ce début de chapitre, il conviendra de définir le concept « *denotative/connotative* » sur la base des apports théoriques de Denise Scott Brown et Robert Venturi. La terminologie, le fond et les définitions du couple de concepts « *denotative/connotative* » proviennent du livre « *L'enseignement de Las Vegas* » du couple d'architectes. Divers livres et textes parlent de ce couple de concepts avec des terminologies différentes. Cependant, l'ouvrage portant un regard nouveau sur les bords du Strip paraît le plus utile pour comprendre le couple de mots en architecture. D'abord, nous séparerons le couple de mots complémentaires et contradictoires dans le but de donner une définition du concept « *denotative* » indépendamment du concept « *connotative* » et inversement. Ensuite, il s'agira de donner une définition commune et de comprendre le couple de concepts « *denotative/connotative* » en architecture.

Dans l'ouvrage « *L'enseignement de Las Vegas* », Robert Venturi et Denise Scott Brown prennent l'exemple de la Guild House comme moyen pour expliciter le concept « *denotative* » et le concept « *connotative* ».

A chaque niveau, la Guild House est dotée de briques blanches vernissées. Celles-ci sont décoratives et marquent les étages de l'édifice.¹³⁵

Dans le cas du concept « *denotative* », les briques blanches « (...) *dénotent la décoration en tant qu'application unique et riche sur les briques rouges normales.* »¹³⁶ En d'autres mots, les briques blanches sont perçues dans l'espace comme « *une décoration en tant qu'application unique et riche* » par des associations explicites.

En fait, le concept « *denotative* », ou « *dénotatif* » traduit de l'anglais vers le français, désigne la signification explicite et spécifique des briques blanches. Il se rattache à des éléments imagés de l'architecture qui paraissent être ce qu'ils sont pour ce qu'ils sont et pour ce qu'ils rappellent.¹³⁷

Dans le cas du concept « *connotative* », les briques blanches connotent la séparation des étages à l'image des Palazzos italiens.¹³⁸ En d'autres termes, les briques blanches sont perçues dans l'espace comme des séparations d'étages par des associations implicites.

¹³⁵ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008). p. 110.

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Ibid. p. 102-112.

En ce sens, le concept « *connotative* », ou « *connotatif* » traduit de l'anglais vers le français, est attaché à la signification implicite des briques blanches. Souvent, la signification peut être multiple. En effet, la brique blanche pourrait connoter autre chose que la séparation des niveaux à l'image des Palazzos. En fin de compte, le concept « *connotatif* » renvoie à des qualités physiologiques de l'architecture qui paraissent être autre chose que ce qu'ils sont ou rappellent autre chose que leurs associations explicites.¹³⁹

En fin de compte, le couple de concepts « *dénotatif/connotatif* » en architecture se manifeste par l'inclusion du concept « *dénotatif* » et du concept « *connotatif* » au sein d'un même ensemble. Il s'exprime par une prise en compte du symbolisme explicite ainsi que du symbolisme implicite des formes architecturales. Le tout issu du concept « *dénotatif/connotatif* » est un tout qui renvoie à la fois à des associations spécifiques et évidentes dépendant de ses caractéristiques imagées et à la fois à des associations diverses et tacites dépendant de ses qualités physiologiques.¹⁴⁰

¹³⁸ Ibid. p. 110.

¹³⁹ Ibid. p. 102-112.

¹⁴⁰ Ibid. p. 110.

Dans cette seconde partie de chapitre, nous tenterons d'exemplifier le couple de concepts « *dénotatif/connotatif* » précédemment défini à travers des interventions sur le patrimoine bâti, en l'occurrence le musée d'art contemporain de San Diego et le musée Unterlinden. En outre, il conviendra de faire ressortir des cas d'exemple leurs liens avec le concept du « *tout difficile* ».

Tout d'abord, l'œuvre murale située sur une des façades est au dehors du musée d'art contemporain de San Diego peut servir d'exemple au couple de concepts « *dénotatif/connotatif* ». D'une part, l'œuvre d'Edward Rusha (fig. 41) nous parle explicitement d'art et de ce qui se passe à l'intérieur du musée. D'autre part, la position de la peinture nous parle implicitement d'architecture (fig. 42). En effet, cette dernière est placée sur un mur qui se devait d'être dénué de toute ouverture pour mener à bien les expositions intérieures et qu'il fallait donc orner pour faire vivre les terrasses extérieures sur Coast Boulevard. En d'autres termes, l'œuvre murale dénote la présence de l'art à l'extérieur du musée en même temps qu'elle connote une fonction architecturale pour les espaces intérieurs de l'édifice.¹⁴¹

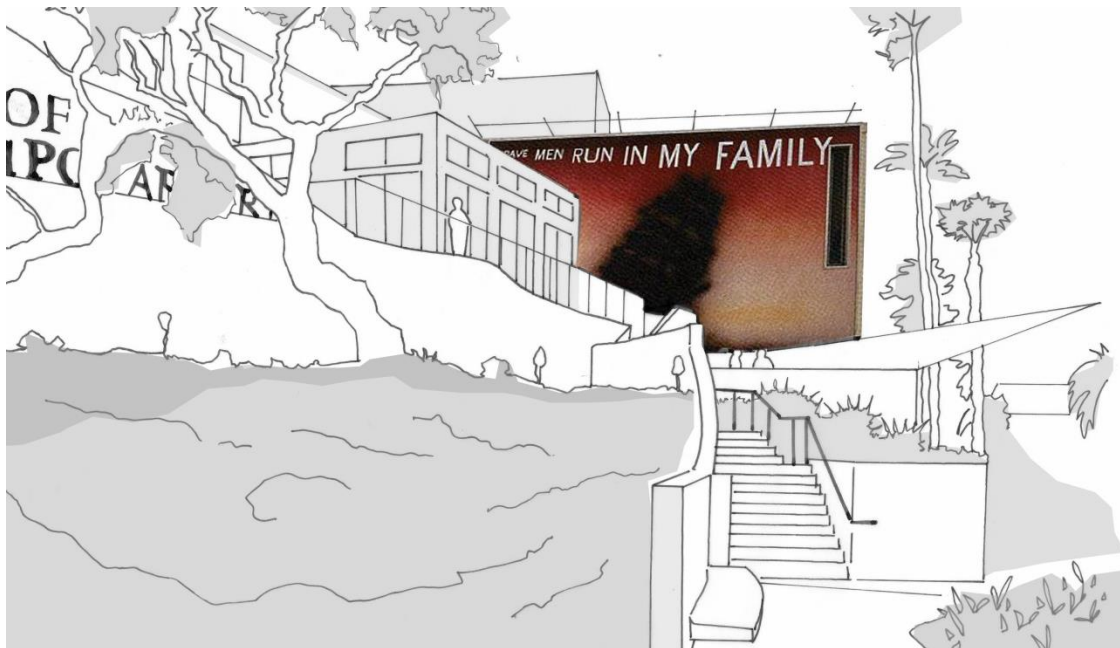


Fig. 41 : Vue de l'œuvre murale d'Edward Rusha depuis les terrasses du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).

¹⁴¹ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 41.

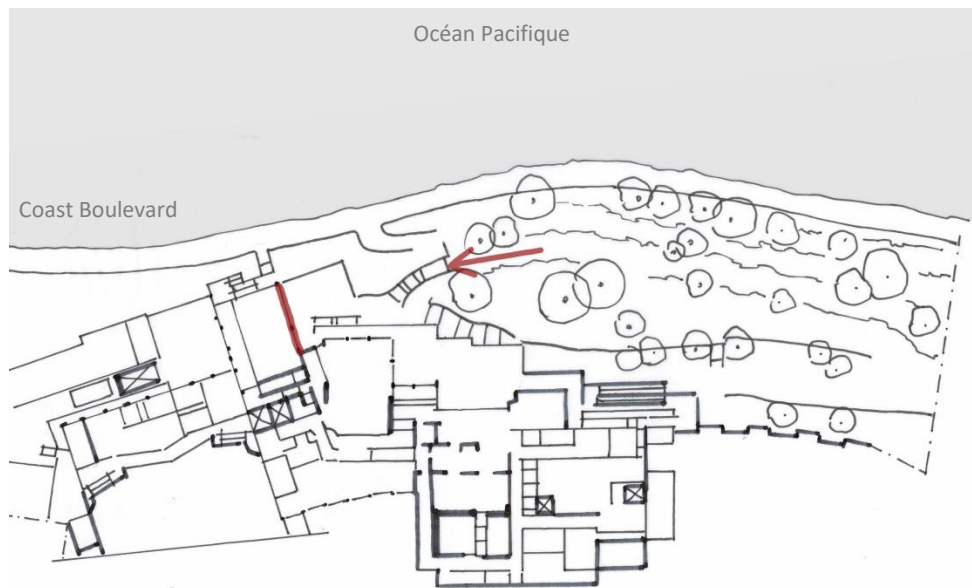


Fig. 42 : Plan schématique du R-1 du musée d'art contemporain de San Diego montrant l'emplacement de l'œuvre murale d'Edward Rusha.

Dans le musée Unterlinden, la configuration des diverses parties du projet d'extension illustre justement le couple de concepts « *dénotatif/connotatif* ». A la fois, le projet d'extension du musée nous parle explicitement de connexions et de liaisons spatiales. En effet, l'ancienne chapelle est reliée à une nouvelle annexe, l'aile Ackherof, par un espace d'exposition souterrain. Cette intervention architecturale dénote un lien physique entre deux parties de bâtiment (fig. 44). A la fois, les relations qu'entretiennent les parties de musée entre elles se retrouvent implicitement dans le retable d'Issenheim, l'œuvre la plus célèbre que la chapelle accueille. De fait, la nouvelle annexe Ackerhof est l'homologue transfiguré de l'ancien couvent se trouvant de l'autre côté de la place Unterlinden (fig. 43). La relation que ces deux parties de musée d'époques différentes entretiennent semble faire référence, de manière moins évidente, à la séquence liturgique de l'œuvre de Matthias Grunewald soit : la crucifixion, la transfiguration et la résurrection d'un nouveau corps.¹⁴²

¹⁴² LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).



Fig. 43 : Vue de la chapelle et de la nouvelle aile Ackerhof du musée Unterlinden (croquis).

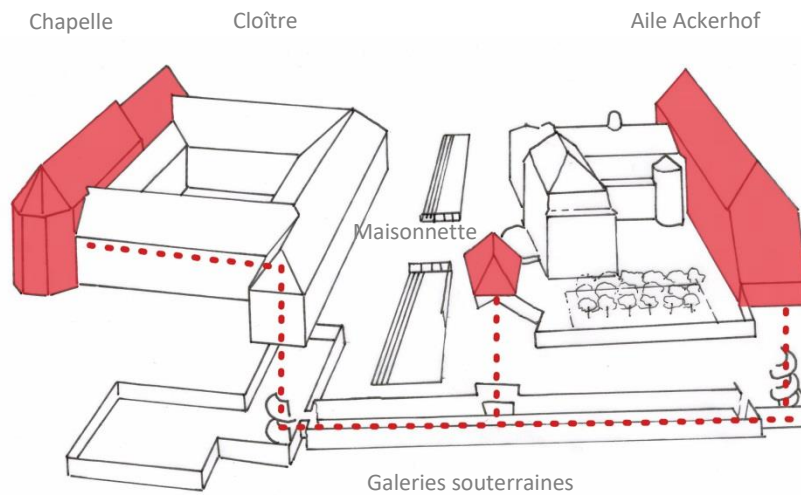


Fig. 44 : Schéma illustrant les connexions physiques dans le musée Unterlinden.

L'œuvre d'Edward Rusha forme un tout avec les terrasses sur Coast Boulevard et la galerie Farris se situant de l'autre côté de la peinture murale. De la même manière, le retable d'Issenheim, le couvent, le sous-sol et la nouvelle aile Ackerhof sont des parties d'un tout. Ces ensembles sont des « *touts difficiles* » à réaliser car ils incluent des significations spécifiques et explicites de même qu'ils incluent des significations implicites. Ils juxtaposent l'abstrait, le connotatif et l'iconographique, le dénotatif.¹⁴³

L'échelle traversée par le tout difficile du musée d'art contemporain de San Diego est multiple. Il inclut les espaces extérieurs ainsi que l'échelle de l'édifice. En effet, ce premier cas d'exemple

¹⁴³ VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998). p. 41.

questionne la façon dont est perçue l'œuvre murale d'Edward Rusha depuis les terrasses du centre d'art et la façon dont celle-ci résout une problématique architecturale à l'intérieur de l'édifice. Par conséquent, le tout difficile du centre d'art de La Jolla peut être qualifié de « *grand ensemble complexe* ». ¹⁴⁴ En outre, le second cas d'exemple questionne la façon dont on perçoit les espaces d'exposition du musée Unterlinden au regard de leurs liens physiques et du retable d'Issenheim depuis l'intérieur. Dans ce cas-ci, l'échelle traversée se limite à celle du bâtiment.

Dans le centre d'art de La Jolla, l'œuvre murale s'infléchit en-dehors d'elle-même vers les autres parties du tout car en même temps que de se distinguer par son iconographie explicite, elle se lie à la composition du projet d'extension par sa fonction architecturale implicite.

Dans le musée Unterlinden, les parties du tout s'infléchissent entre elles puisque le sous-sol assume son autonomie de lien physique de manière plutôt explicite entre deux parties de bâtiment en même temps qu'il lie symboliquement de façon plutôt implicite le projet d'extension au retable d'Issenheim.

Par ailleurs, le tout que forment les terrasses, l'œuvre murale et la galerie Farris du musée de San Diego ainsi que le tout que forment l'œuvre de Mathias Grunewald, l'ancien couvent, les galeries souterraines et la nouvelle annexe du musée Unterlinden sont des tous complexes qui permettent une architecture de vitalité.

Dans le cas du musée d'art contemporain de San Diego, la dualité « *dénotatif/connotatif* » permet au mur sur lequel prend place l'œuvre murale d'exister au-delà de sa fonction architecturale et permet à l'art d'exister au-delà des murs du musée de La Jolla.

Dans le cas du musée Unterlinden, la dualité « *dénotatif/connotatif* » permet, à la fois de rendre plus évident le tout que forme l'ancien couvent avec la nouvelle annexe et à la fois de lier subtilement l'architecture du musée à l'histoire des œuvres qu'il expose.

En fin de compte, il existe des niveaux de signification différents au sein du tout difficile à La Jolla et au sein du tout difficile à Colmar. Dans le musée d'art contemporain de San Diego, l'œuvre murale dénote plus la présence de l'art à l'extérieur du musée qu'elle ne connote une fonction architecturale. En d'autres termes, la peinture murale est d'avantage dénotative que connotative. Dans le musée Unterlinden, les liens qui unissent le couvent à la nouvelle annexe semblent être plus explicitement liés au sous-sol qu'implicitement liés au retable d'Issenheim.

¹⁴⁴ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 90-103.

Par conséquent, les liens sont plus dénotatifs que connotatifs. Ces rapports de dominance sont facilement déductibles étant donné que le dénotatif est explicite et évident et le connotatif est implicite et plus subtil.

Chapitre 4 :

EPILOGUE D'UN MODE OPERATOIRE

En fin de compte, qu'il s'agisse du couple de concepts « *analogique/contrastant* », « *formes dans l'espace/symboles dans l'espace* », « *ordre/chaos* », « *clarté/ambiguïté* », « *culture savante/culture populaire* » ou « *dénotatif/connotatif* », le mode opératoire reste le même dans le musée d'art contemporain de San Diego et dans le musée Unterlinden.

Ce mode opératoire consiste à s'appuyer sur une approche perceptivo-formelle de l'architecture. Autrement dit, il s'agit d'envisager l'architecture comme un ensemble perceptif de fragments faisant partie d'un système complexe à différentes échelles.¹⁴⁵

A l'échelle du détail architectural, les parties d'architecture peuvent être des éléments d'une colonne comme dans l'exemple des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego tiré du chapitre « *analogous/contrasting* ».

A l'échelle de la rue, les parties d'architecture peuvent être des façades d'une place publique comme dans l'exemple des façades sur la place Unterlinden dans le chapitre « *analogous/contrasting* ».

A l'échelle de la ville, les parties d'architecture peuvent être des édifices différents comme dans l'exemple du musée d'art contemporain de San Diego faisant référence à l'architecture de Bertram Goodhue dans le chapitre « *scholar culture/popular culture* ».

Evidemment, comme des poupées russes, ces échelles s'imbriquent les unes dans les autres et peuvent se croiser. C'est d'ailleurs le cas pour l'exemple des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego du chapitre « *analogous/contrasting* » car en plus de prendre en compte le détail architectural, cet exemple questionne la perception des pergolas depuis la rue.

Par ailleurs plus l'ensemble architectural traverse d'échelles, plus il tend vers ce que Robert Venturi appelle une « *grande séquence complexe* ».¹⁴⁶ En outre, c'est le cas de l'exemple issu du chapitre « *scholar culture/popular culture* » concernant le musée d'art contemporain de San Diego et le California Building.

Comme son nom l'indique, l'approche perceptivo-formelle de Robert Venturi et Denise Scott Brown est soucieuse de celui qui regarde. Elle considère que les fragments d'architecture sont perçus d'une certaine façon dans l'espace en fonction de leurs interactions. Ces interactions sont

¹⁴⁵ DIDELO, V. SCOTT BROWN, D. « Learning from Las Vegas : un manifeste rétroactif du suburbanisme ». In : *EAV*, n°11, P. 4-9. url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02297057/document>, (2006).

¹⁴⁶ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 90-103.

complexes et sont supportées par le concept d'inflexion.¹⁴⁷ En d'autres termes, la façon dont les fragments architecturaux s'infléchissent entre eux influe sur notre manière de percevoir les parties comme un ensemble, comme un « *tout difficile* ».

Les interactions complexes des fragments sont menées à bien chez les Venturi par le concept du « *à la fois-et* » et semblent être traitées de la même manière par le bureau Herzog et de Meuron. Dans le musée de La Jolla ainsi que dans le musée Unterlinden, les parties incluent « *à la fois* » un concept « *et* » un autre, totalement opposé et contradictoire dans leur ensemble. Ainsi, l'ensemble renvoie « *à la fois* » à des significations particulières « *et* » à d'autres significations. Souvent, un concept (qui renvoie à des significations spécifiques) permet de mettre en lien l'ancien et le nouveau tandis que son concept complémentaire et contradictoire (qui renvoie à d'autres significations), par sa différence, permet d'affirmer le caractère neuf des projets d'extension et de rénovation. De ce fait, les projets ne se confondent pas avec l'ancien, ne le nient pas non plus et sont perçus comme des tous cohérents de parties différentes.

Par ailleurs, la perception des fragments d'architecture dépendent de leur position dans l'espace, soit, de l'échelle traversée. Comme expliqué par Robert Venturi dans son essai « *De l'ambiguïté en architecture* », si un fragment d'architecture se lie à un autre fragment d'architecture ne faisant pas partie de son environnement proche, en d'autres mots s'il s'agit d'une grande séquence complexe, notre perception des parties comme ensemble impliquera 2 temps : un premier temps pour percevoir la première partie d'architecture, et un second temps pour percevoir l'ensemble que forme la première partie d'architecture avec la seconde partie d'architecture. Entre ces deux temps, la grande séquence complexe permet l'intégration du « *suspense* ».¹⁴⁸

Finalement, un concept domine parfois son concept complémentaire et contradictoire. Autrement dit, certaines significations des parties des projets d'extension et de rénovation sont plus évidentes que d'autres.¹⁴⁹ Dans les cas étudiés, les parties d'architecture sont parfois plus analogues à l'existant que contrastantes, parfois plus fonctionnelles que symboliques, parfois moins ordonnées et plus chaotiques, parfois plus claires qu'ambiguës, parfois plus parlantes pour les uns et moins pour les autres, et parfois plus dénotatives que connotatives. Ces divers degrés de signification des parties d'architecture dépendent souvent des enjeux et des

¹⁴⁷ DIDELON, V. SCOTT BROWN, D. « Learning from Las Vegas : un manifeste rétroactif du suburbanisme ». In : *EAV*, n°11, P. 4-9. url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02297057/document>, (2006).

¹⁴⁸ VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999). p. 90-103.

¹⁴⁹ Ibid.

circonstances des différents projets. Par exemple, le lanterneau du musée d'art contemporain de San Diego, nous l'avons vu, est plus contrastant qu'analogue aux dômes des églises voisines. Toutefois, la première esquisse du dôme était plus analogue que contrastante. Cette dernière n'a pas abouti au vu des conditions qui régissaient le projet d'extension du musée. Par ailleurs, les nouvelles interventions du musée Unterlinden, dans leur globalité, s'intègrent généreusement dans leur contexte au moyen d'analogies avec l'existant et de relations symboliques avec l'histoire du lieu. Cette importance accordée à l'environnement du musée Unterlinden par le bureau Herzog et de Meuron est en partie déterminée par la forte identité et l'histoire significative de Colmar.

CONCLUSION OU GENESE D'UNE BOITE A OUTILS POSTMODERNE POUR LE
PROJET D'ARCHITECTURE

Finalement, les couples de concepts complémentaires et contradictoires issus des apports théoriques des Venturi et liés au concept plus large du « *tout difficile* » se retrouvent de manière évidente dans le projet d'agrandissement du musée d'art contemporain de San Diego et de manière latente dans le projet d'extension récent du musée Unterlinden à travers une approche perceptivo-formelle de l'architecture.

En effet, dans le musée de La Jolla tout comme dans le musée de Colmar, les parties des projets d'extension et de rénovation renvoient à des significations à la fois analogiques et à la fois contrastantes, à la fois fonctionnelles et à la fois symboliques, ordonnées en même temps que chaotiques, claires mais aussi ambiguës, à la fois explicites et à la fois implicites ainsi que codées pour les uns et aussi pour les autres. Par ailleurs, les fragments des projets d'extension du musée d'art contemporain de San Diego et du musée Unterlinden favorisent l'inclusion de ces diverses significations à travers les échelles, du détail architectural à la dimension urbaine, en faveur d'un « *tout difficile* ».

En d'autres termes, les couples de concepts « *analogique/contrastant* », « *formes dans l'espace/symboles dans l'espace* », « *ordre/chaos* », « *clarté/ambiguïté* », « *culture savant/culture populaire* » et « *dénotatif/connotatif* » peuvent être utiles à l'analyse d'un projet d'extension récent. Aussi, le concept du « *tout difficile* » semble pouvoir supporter les ambitions d'une intervention contemporaine dans l'existant.

Par ailleurs, le concept du « *tout difficile* » tel qu'il se manifeste au sein des deux cas d'étude à travers les couples de concepts tend vers l'inclusion des multiples facettes changeantes et contradictoires de l'architecture de façon transcalaire. De ce fait, il reflète l'intention récente dans le champ du patrimoine de considérer notre héritage bâti comme un ensemble complexe intégrant des valeurs matérielles et immatérielles, un rapport au temps et un rapport au lieu, des constructions historiques et identitaires à différentes échelles.¹⁵⁰ Ainsi, le concept du « *tout difficile* » paraît être un concept adapté à notre manière actuelle de prendre en compte la complexité des systèmes architecturaux, urbains et paysagés.¹⁵¹

De plus, le principe d'inclusion supporté par le concept du « *à la fois-et* » et issu du concept du « *tout difficile* » conduit, dans les deux cas d'intervention étudiés, à la réconciliation entre

¹⁵⁰ GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon). Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).

¹⁵¹ SALERNO, R. « Representing Identity and Contradictions of Contemporary Landscape ». In : F. BIANCONI, M. FILIPPUCI (dir.), *Digital draw connections*. (Vol. 107, pp. 215-224). Cham : Springer, (2021).

l'histoire, l'existant et le nouveau. En effet, le bureau VSBA de même que le bureau Herzog et de Meuron jouent avec les différentes parties des « *touts difficiles* » des projets d'extension et de rénovation au moyen d'analogie et de contraste, de symbolisme et d'espace, de conceptions ordonnées et chaotiques, de clarté et d'ambiguïté, d'un langage doublement codé ou encore de connotation et de dénotation de sorte à révéler, prolonger ou mettre en valeur l'ancien et l'existant en même temps que d'asseoir le caractère novateur des musées respectifs.¹⁵² De cette façon, les anciennes interventions acquièrent de nouvelles significations et sont rendues évidentes par les nouvelles interventions. En d'autres termes, le concept du « *tout difficile* » apporte une piste d'investigation pour la question de l'actualisation du patrimoine bâti.

En résumé, si les couples de concepts venturiens et le concept du « *tout difficile* » sus-jacent semblent utiles à l'analyse du processus d'une œuvre contemporaine ayant trait à l'existant, ils le sont d'autant plus compte tenu de leurs liens avec notre manière actuelle de questionner le paysage urbain et du mode opératoire qu'ils proposent pour l'actualisation des œuvres patrimoniales.

Dès lors, ces concepts pourraient-ils être pertinents dans le cas d'un projet contemporain entièrement neuf et participer à la création en architecture ?

Premièrement, la création d'un projet d'architecture quel qu'il soit pose des questions de relation au contexte. De fait, un projet s'insère d'une manière ou d'une autre dans une architecture et un paysage particuliers. Il est une partie d'un « *tout difficile* » qui inclut la rue, l'espace public, le quartier et la ville. Ainsi, il devra se lier à d'autres parties existantes à différentes échelles de façon indirecte. S'il est vrai que les relations avec l'existant dans le cas d'une conception neuve sont moins évidentes car elles ne s'imposent pas par un contact physique comme dans le cas d'une extension, elles restent bien réelles de manière phatique.¹⁵³

De ce fait, l'approche perceptivo-formelle des Venturi semble adéquate tant pour les projets d'agrandissement que pour les projets de conception contemporains.

Robert Venturi et Denise Scott Brown ont d'ailleurs réalisé plusieurs conceptions neuves en ayant recours aux mêmes procédés architecturaux que dans les cas d'intervention sur l'existant présentés dans ce travail et en faisant du « *tout difficile* » leur cheval de bataille.

¹⁵² GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon). Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).

¹⁵³ Ibid.

Deuxièmement, l'architecte ne part pas de rien pour innover. Il se sert de ce qui est déjà à sa disposition.¹⁵⁴

« (...) Revenir à l'ordinaire, regarder de nouveau l'existant, mettre en valeur le conventionnel sont de vieilles manières de faire du nouvel art. »¹⁵⁵

Ainsi, la capacité des couples de concepts venturiens à manipuler le « déjà-là » de façon heuristique pour produire une architecture nouvelle semble pouvoir servir le processus de création en architecture.

En conclusion, les couples de concepts venturiens et le concept du « *tout difficile* » pourraient faire partie d'une boîte à outils et constituer un « *gentle manifesto* » pour le projet d'intervention. Au vu de leurs terminologies flexibles et de leur capacité à transcender l'architecture, les couples de concepts de Robert Venturi et Denise Scott Brown pourraient se décliner en d'autres couples de concepts et s'adapter en fonction des projets. Il serait intéressant d'investiguer cette piste sur la base de l'approche perceptivo-formelle du couple d'architectes dans le cadre d'une étude ultérieure.

¹⁵⁴ DIDELON, V. SCOTT BROWN, D. « Learning from Las Vegas : un manifeste rétroactif du suburbanisme ». In : *EAV*, n°11, P. 4-9. url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02297057/document>, (2006).

¹⁵⁵ SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014). p. 130-132.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages :

1. DIDELON, V. *La controverse, learning from Las Vegas*. Wavre, Belgique: Mardaga, (2011).
2. DUPRIEZ, B. *GRADUS, les procédés littéraires*. Paris, France : Editions 10/18, (1984).
3. GEORGESCU PAQUIN, A. *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*. Québec : PU QUEBEC, (2014).
4. HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. *Agir, contempler*. Colmar, France : Editions Artlys, (2016).
5. JENCKS, C. *Le langage de l'architecture postmoderne* (4e éd.). Paris, France : Denoël, (1985).
6. JENCKS, C. *Theories and Manifestoes of contemporary architecture*. Grande-Bretagne : Academy editions, (1997).
7. MOLINIE, G. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairie générale française, (1997).
8. SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. *Vu depuis le capitole, et autres textes*. Marseille, France : Editions Parenthèses, (2014).
9. SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. IZENOUR, S. *L'enseignement de Las Vegas* (2e éd.). Wavre, Belgique: Mardaga, (2008).
10. STIERLI, M. BROWNLIE, D. *Complexity and Contradiction at Fifty. On Robert Venturi's « Gentle Manifesto »*. New York, Etats-Unis : The museum of modern Art, (2018).
11. VENTURI, R. *De l'ambiguïté en architecture* (3e éd.). Paris, France : Dunod, (1999).
12. VENTURI, R. *Learning from La Jolla*. San Diego, Etats-Unis : Museum of Contemporary Art San Diego, (1998).

Articles :

1. AKAY, A. « Depuis quand le postmodernisme fait-il débat ». In : *Tumultes*, n° 34, pp. 95-111. Doi : <https://doi.org/10.3917/tumu.034.0095>, (2010).
2. CALDERONI, A. « Signes, traces et latences. Travailler avec l'histoire. Un projet global d'un musée à Colmar ». In : *Firenze Architettura*, Vol 21, n°2, pp. 48-57. DOI : 10.13128/FiAr-22640, (2017).
3. CHADOIN, O. « Les formes informent : le retour du symbolique dans la fabrique de la ville néolibérale ». In : *Questions de communication*, n°25, pp. 21-39. Doi : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.8918>, (2014).
4. CHAMPY, F. CHOAY, F. « Françoise Choay, L'Allégorie du patrimoine (compte rendu) », In : *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, Tome 42 n°2, pp. 348-352, (1995).

5. CHAMPY, F. « Architecture contemporaine et patrimoine. La construction ou l'intervention dans un site ? ». In: *Les Annales de la recherche urbaine*, n°82, pp. 38-47. Doi : <https://doi.org/10.3406/aru.1999.2222>, (1999).
6. DE MONCHAUX, T. «Don't call it a comeback. Postmodernism in architecture was always already a revisitation. ». In : *Metropolis*, url : <https://www.metropolismag.com/architecture/postmodernism-books/pic/36129/>, consulté le 25 Mars 2021, (2018, 14 février).
7. DIDELON, V. « Le postmodernisme mort/vivant », In : F. FERRARI (dir.), *La fabrique des images, l'architecture à l'ère postmoderne* (pp. 21-27). Gollion, Suisse : Infolio, (2017).
8. DIDELON, V. SCOTT BROWN, D. « Learning from Las Vegas : un manifeste rétroactif du suburbanisme ». In : *EAV*, n°11, P. 4-9. url : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02297057/document>, (2006).
9. FERRER, C. « Changement de paradigme, biais disciplinaire et virage idéologique : postmodernité, post colonialisme et globalisation ». In : *Protée*, vol 38 n°3, pp. 29–37. Doi : <https://doi.org/10.7202/045614ar>, (2010).
10. GOERGE CLARK, J. Herzog et de Meuron – Musée Unterlinden – Colmar. In : *T.E.M.P.O.* Url : https://issuu.com/jamesclarknewc/docs/200107_design_history_submission_james_clark, (2020, janvier).
11. GOLDBERGER, P. « ARCHITECTURE VIEW; Refashioning the Old, With All Due Respect ». In : *The New York Times*, url : <https://www.nytimes.com/1996/05/05/arts/architecture-view-refashioning-the-old-with-all-due-respect.html>, consulté le samedi 27 mars 2021, (1996, 5 mai).
12. JACOBS, S. « "Postmodernism's real qualities are mean and difficult, yet also psychedelically positive" ». In : *Dezeen*, url : <https://www.dezeen.com/2015/08/13/sam-jacob-opinion-postmodernism-revival-we-are-all-postmodern-now/>, consulté le samedi 27 mars 2021, (2015, 13 août).
13. LECLERC, D. « La résurrection du musée Unterlinden à Colmar ». In : *D'a*. Url : <https://www.darchitectures.com/la-resurrection-du-musee-unterlinden-colmar-a2901.html>, (2016, 1 mars).
14. LUCAN, J. « Langage de la critique, critique du langage. La transition postmoderne ». In : *Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, n° 24/25, pp. 113-120. Doi : <https://doi.org/10.4000/crau.309>, (2009).
15. MARPEAU, E. MARTIN, F-R. « RECEPTION, art et littérature ». In : *Encyclopédia Universalis*. url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/reception-art-et-litterature/>, consulté le jeudi 11 mars 2021, (2021).
16. MASSU, C. « Post-modernisme architectural et littérature dans *Complexer and Contradiction in Architecture* (1996) de Robert Venturi ». In : P. HYPOLITE (dir.), *Architecture et littérature*

contemporaines (pp. 381-390). Presses universitaires de Limoges : coll. Espaces Humains, (2012).

17. MENDEL, D. « Un intérêt croissant au Québec ». In : *Continuité*, n° 18, pp. 10–13. (1983).
18. PLEVOETS, B. SOWINSKA-HEIM, J. « Community initiatives as a catalyst for regeneration of heritage sites: Vernacular transformation and its influence on the formal adaptive reuse practice ». In : *Research gate*. url : https://www.researchgate.net/publication/323378300_Community_initiatives_as_a_catalyst_for_regeneration_of_heritage_sites_Vernacular_transformation_and_its_influence_on_the_formal_adaptive_reuse_practice, consulté le jeudi 22 avril 2021, (2018).
19. SALERNO, R. «Representing Identity and Contradictions of Contemporary Landscape ». In : F. BIANCONI, M. FILIPPUCCI (dir.), *Digital draw connections*. (Vol. 107, pp. 215-224). Cham : Springer, (2021).
20. SAPIRO, G. « LITTÉRATURE - Sociologie de la littérature ». In : *Encyclopædia Universalis*. url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/litterature-sociologie-de-la-litterature/>, consulté le jeudi 11 mars 2021, (2021).
21. SIMSEK, O. « Le musée Unterlinden de Herzog & De Meuron et son rapport à la théorie urbaine d'Aldo Rossi » In : *BAB Journal de la Faculté d'architecture et de design de FSMVU*, Vol 2, n°1, pp. 3-21. Url : https://www.academia.edu/44961489/Herzog_and_De_Meuronun_Musee_Unterlinden_Yap%C4%B1s%C4%B1_ve_Aldo_Rossinin_%C5%9Fehir_Teorisiyle_Olan_ili%C5%9Fkisi, (2021, janvier).
22. SOWINSKA-HEIM, J. « Adaptive Reuse of Architectural Heritage and Its Role in the Post-Disaster Reconstruction of Urban Identity: Post-Communist Łódź » In : *Sustainability*, Vol 12, n°19, pp. 90-136. Doi : <https://doi.org/10.3390/su12198054>, (2020).
23. STIERLE, K. « JAUSS HANS ROBERT (1921-1997) ». In : *Encyclopédia Universalis*. url : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hans-robot-jauss/>, consulté le jeudi 11 mars 2021, (2021).
24. TELLIER, T. « Jean-Louis Violeau, *Les architectes et Mai 68*, Paris, Éditions Recherches, 2005, 476 p » In : *Histoire urbaine*, n°20, pp. 173-174. Doi : <https://doi.org/10.3917/rhu.020.0173>, (2007).
25. VAN CLEEMPOEL, K. PLEVOETS, B. *Adaptive Reuse as a Strategy towards Conservation of Cultural Heritage: a Survey of 19th and 20th Century Theories* (conférence). Rie international conference 2012, Ravensbourne. url : (PDF) Adaptive Reuse as a Strategy towards Conservation of Cultural Heritage: a Survey of 19th and 20th Century Theories. (researchgate.net), consulté le jeudi 22 avril 2021, (2012, 28-29 mars).
26. VERMANDEL, F. « POSTMODERNISME, DISCOURS ET MÉTADISCOURS. L'architecture comme paradigme et paradoxe ». In : *Tumultes*, n° 34, pp. 25-48. Doi : <https://doi.org/10.3917/tumu.034.0025>, (2010).

27. VOYE, L. « Architecture et urbanisme postmodernes : une expression du relativisme contemporain ? ». In : *Revue européenne des sciences sociales*, n°126, pp. 117-124. Doi : <https://doi.org/10.4000/ress.542>, (2003).

Communication présentée lors d'un Congrès :

1. GAZZOLA, P. LEMAIRE, R. BASSEGODA-NONELL, J. BENAVENTE, L. BOSKOVIC, D. DAIFUKU, H. . . . S. ZBISS, M. *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*. Communication présentée au 2^{ème} Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, (1964).

Mémoires et thèses:

1. GEORGESCU PAQUIN, A. *L'actualisation du patrimoine par la médiation de l'architecture contemporaine*. (Sciences de l'information et de la communication, Université d'Avignon).
Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01037943/file/pdf2star-1404137730-GEORGESCU_PAQUIN_THESE.pdf, (2013).
2. HALL, A T. *Venturi, Scott Brown and Associates: An Analysis of the Architects' Approach to Additions for Historic Buildings*. (Préservation historique, Université de Pennsylvanie). Url : https://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1477&context=hp_theses, (2000).

Notes de cours :

1. GIRAUDO, A. KIRY, G. JOLY, P. QUINIOU, C. SCHEER, L. SIMON-TRUJILLO, B. Dossier d'arts appliqués – *L'extension du musée Unterlinden à Colmar*. Url : https://www.musee-unterlinden.com/wp-content/uploads/2021/08/L_extension_du_Musee_Unterlinden.pdf , (2016).
2. RESCH ROSIN, N. SIMON-TRUJILLO, B. Dossier de présentation – *Les métamorphoses d'un ancien couvent*. Url : <https://www.musee-unterlinden.com/wp-content/uploads/2021/08/Nouvel-Unterlinden.pdf> , (2016).

Wikis :

1. Musée Unterlinden, ancien couvent (Colmar). In : *Archi-wiki.org*. Repéré le 4 juillet 2022, url : [https://www.archi-wiki.org/Adresse:Mus%C3%A9e_Unterlinden,_ancien_couvent_\(Colmar\)](https://www.archi-wiki.org/Adresse:Mus%C3%A9e_Unterlinden,_ancien_couvent_(Colmar))

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Première de couverture :

Déclinaisons de la baie en forme d'ogive dans le musée Unterlinden (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Figures :

Fig. 1 : Vue de l'Église épiscopale de St James by the Sea et du musée d'art contemporain de San Diego depuis Prospect Street (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 2 : Vue de nuit du lanterneau du musée d'art contemporain de San Diego depuis l'entrée (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 3 : Représentation de la maisonnette du musée Unterlinden (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 4 : Représentation de la chapelle et d'une partie du cloître du musée Unterlinden (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 5 : Photo de la matérialité de la maisonnette du musée Unterlinden. COQ, M.

Fig. 6 : Elévation schématique des pergolas du La Jolla Women's Club, de la Scripps House, et du musée de La Jolla. KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 7 : Elévation de l'ouverture en ogive du cloître et de l'aile Ackerhof du musée Unterlinden (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 8 : Vue depuis Trafalgar Square montrant les analogies entre l'aile Sainsbury Wing et le Wilkins Building (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 9 : Vue depuis Trafalgar Square montrant le contraste entre l'aile Sainsbury Wing et le Wilkins Building (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 10 : Photo de nuit de la façade avant et du lanterneau illuminé du musée d'art contemporain de San Diego. Reproduit à partir de « *Learning from La Jolla* », par VENTURI, R. p. 33. Museum of Contemporary Art San Diego, (1996).

Fig. 11 : Photo des maisons typiques de Colmar depuis la cour de la nouvelle aile Ackerhof du musée Unterlinden. Reproduit à partir de « *Agir, contempler* », par HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. p. 7. Editions Artlys, (2016).

Fig. 12 : Photo de la maisonnette du musée Unterlinden depuis les escaliers de la place.
Reproduit à partir de « *Agir, contempler* », par HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. p. 2.
Editions Artlys, (2016).

Fig. 13 : Photo des pergolas du musée d'art contemporain de San Diego. Reproduit à partir de « *Learning from La Jolla* », par VENTURI, R. p. 36. Museum of Contemporary Art San Diego, (1996).

Fig. 14 : Photo des pergolas du La Jolla Women's Club. COQ, M.

Fig. 15 : Plan schématique la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego.
KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 16 : Vue de l'intérieur de la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego (croquis).
KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 17 : Coupe schématique à travers les escaliers en spirale du musée Unterlinden. KONIECZNY,
L. (2022).

Fig. 18 : Vue de l'intérieur des espaces de circulation du musée Unterlinden (croquis).
KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 19 : Photo de la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego. COQ, M.

Fig. 20 : Photo du dessous des escaliers en spirale du musée Unterlinden. Reproduit à partir de
« *Agir, contempler* », par HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. p. 12. Editions Artlys, (2016).

Fig. 21 : L'ordre visuel et évident de Prospect Street au-devant du musée d'art contemporain de
San Diego (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 22 : L'ordre visuel et difficile de la façade avant du musée d'art contemporain de San Diego
(croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 23 : L'ordre visuel et évident de la place Unterlinden et de la cour du musée de Colmar
(croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 24 : Schéma d'implantation du musée Unterlinden. KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 25 : Vue de l'intérieur de la galerie Farris et de la galerie Fayman du musée d'art
contemporain de San Diego (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 26 : Plan schématique de la galerie Farris et de la galerie Fayman du musée d'art contemporain de San Diego. KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 27 : Vue de la galerie de la chapelle et la galerie de l'aile Ackerhof du musée Unterlinden (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 28 : Schéma du parcours muséographique du musée Unterlinden. KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 29 : Vue de l'intérieur de la galerie Ellen Johnson du Allen Memorial Art Museum (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 30 : Plan schématique de l'implantation du Allen Memorial Art Museum. KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 31 : Photo du chemin des galeries du musée d'art contemporain de San Diego. COQ, M.

Fig. 32 : Photo des petits espaces d'exposition longeant la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego. COQ, M.

Fig. 33 : Photo de l'emboîtement complexe des annexes entre elles du musée d'art contemporain de San Diego depuis Coast Boulevard. Reproduit à partir de « *Learning from La Jolla* », par VENTURI, R. p. 34. Museum of Contemporary Art San Diego, (1996).

Fig. 34 : Photo des anciens bains municipaux, galerie et lieu dédié à l'événementiel, du musée Unterlinden. Reproduit à partir de « *Agir, contempler* », par HERZOG & DE MEURON. CHEVRIER, J-F. p. 11. Editions Artlys, (2016).

Fig. 35 : Dessin du Allen Memorial Art Museum avec l'extension du bureau VSBA. Reproduit à partir de « *Vu depuis le capitol, et autres textes* », par SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. p. 107. Éditions Parenthèses, (2014).

Fig. 36 : Photo de l'intérieur de la galerie Ellen Johnson du Allen Memorial Art Museum. Reproduit à partir de « *Vu depuis le capitol, et autres textes* », par SCOTT BROWN, D. VENTURI, R. p. 111. Éditions Parenthèses, (2014).

Fig. 37 : Vue de l'intérieur de la cour Axline du musée d'art contemporain de San Diego (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 38 : Dôme du California Building de Bertram Goodhue (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 39 : Correspondance entre la maisonnette du musée Unterlinden et l'ancien bâtiment d'entrée de l'ensemble Ackerhof (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 40 : Dessin de la première ébauche du dôme du musée d'art contemporain de San Diego. Reproduit à partir de « *Learning from La Jolla* », par VENTURI, R. p. 22. Museum of Contemporary Art San Diego, (1988).

Fig. 41 : Vue de l'œuvre murale d'Edward Rusha depuis les terrasses du musée d'art contemporain de San Diego (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 42 : Plan schématique du R-1 du musée d'art contemporain de San Diego montrant l'emplacement de l'œuvre murale d'Edward Rusha. KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 43 : Vue de la chapelle et de la nouvelle aile Ackerhof du musée Unterlinden (croquis). KONIECZNY, L. (2022).

Fig. 44 : Schéma illustrant les connexions physiques dans le musée Unterlinden. KONIECZNY, L. (2022).