

Zeitschrift: Matières
Herausgeber: École polytechnique fédérale de Lausanne, Institut d'architecture et de
 la ville
Band: 14 (2018)

Artikel: Entre le même et l'autre : le temps et le monument
Autor: Steinmann, Martin / Zurbuchen, Bernard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-984539>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.03.2025

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



Entre le même et l'autre. Le temps et le monument

Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen

Le thème de ce *matières* est «l'œuvre et le temps». Notre contribution prend le temps dans sa dimension pratique: le temps, qui demande de modifier un bâtiment pour répondre à de nouveaux besoins. Elle prolonge ainsi des réflexions préalablement développées dans *Le Patrimoine habité* où nous avons traité de la structure constructive et spatiale d'un bâtiment et de sa relation avec une nouvelle organisation fonctionnelle¹. Cette fois, nous nous penchons sur une autre facette de la question: la relation architecturale, formelle si l'on veut, entre un bâtiment et l'extension qui implique le temps. Ou plus généralement, le traitement d'un monument architectural.

Weiterbauen

Cette relation peut prendre différentes formes. Celle qui nous intéresse en particulier est le «weiterbauen», une démarche qui se situe quelque part entre deux pôles, le même – la copie – et l'autre, mais nous allons considérer aussi la question de la limite d'une telle démarche. Les deux attitudes extrêmes nient l'histoire en quelque sorte, tout en prétendant se mettre en rapport avec elle. Et ce qui est vrai pour un seul bâtiment est aussi vrai pour la ville. En prenant position contre ces deux attitudes, Roger Diener développe un engagement pour une ville dans laquelle le changement s'inscrit en continuité d'action. Pour l'architecte bâlois, c'est probablement la leçon la plus importante que la ville puisse nous donner.

«Le critère d'une architecture d'aujourd'hui qui doit faire ses preuves dans le contexte de la ville semble être sa valeur d'architecture autonome. [...] Si l'architecture ne repose pas en elle-même, elle n'est pas capable de prendre une part responsable dans la ville. [...] Un bâtiment ne peut pas se référer à un autre; il se réfère d'abord à lui-même. Réfléter une autre architecture ne permet pas de produire de la continuité.»² Cela ne signifie pas que

*Herzog & de Meuron,
Stadtcasino de Bâle, extension
de la Musiksaal, 2012-2019.*

Diener & Diener ne se servent pas d'éléments qu'ils trouvent en un lieu donné. Mais ces éléments doivent avoir une autre raison que celle d'être des signes qui renvoient au lieu. Discutons alors le problème soulevé par Roger Diener en regardant quelques projets qui le posent de manière évidente, des projets où la relation entre l'ancien et le nouveau est précisément la question à laquelle il faut répondre : l'extension d'un monument.

Les éléments de l'ancien sont des signes, certes, ils renvoient le spectateur – qui sait les lire – aux conditions matérielles et spirituelles de la période de sa construction. Mais comme tous les signes, leur signification peut changer avec le temps, ou plus précisément avec de nouveaux éléments qui modifient la perception du monument. Si Diener & Diener développent un projet en relation avec l'histoire de son site, ils le font «*en considérant la perception modifiée que le nouveau bâtiment suscitera*»³. L'architecture qui résulte d'une telle conception se définit dans des termes qui relient la ville, la société et la mémoire collective, de manière inséparable.

Une responsabilité culturelle

La responsabilité qui en découle dépasse donc l'utilité d'un bâtiment. Il s'agit d'une responsabilité culturelle. La perception du bâtiment, qui sera modifiée par les compléments apportés, demande de peser soigneusement les mesures à prendre. L'intention de donner à un bâtiment sa forme propre ne doit pas aller au détriment de la ville en tant qu'œuvre collective. L'architecture de Diener & Diener démontre combien est prise au sérieux cette responsabilité. Nous l'avons décrite ailleurs comme «*une architecture pour la ville*», pour la distinguer d'une architecture qui se sert de la ville pour s'en «*différencier*» et qui est, dans ce sens, «*une architecture contre la ville*»⁴. Et la responsabilité qui détermine l'architecture est d'autant plus grande quand il s'agit d'un bâtiment qui occupe une position significative dans la mémoire collective : un monument.

Diener & Diener ont agrandi bon nombre de tels bâtiments, et ils ont démontré la force que l'architecture peut tirer de la réflexion sur le lieu. Pouvons-nous dire que, par la rencontre immédiate de l'ancien et du nouveau, leur architecture se trouve elle-même ? Parce qu'elle a un passé, tout en étant fondée dans le présent ? L'ambassade suisse à Berlin est l'exemple, bien connu, d'une telle architecture. «*Toute extension doit tirer sa structure du monument concerné – écrit Diener. Cependant, à l'intérieur de cette structure, elle doit conduire à un élargissement de l'existant, matériellement et immatérielle-ment. Nous ne devons pas nous contenter de moins. Une extension fait seulement sens si elle rend plus riche le monument comme élément architectural, urbain ou paysager. Peut-être que la condition pour qu'un monument reste intact est que nous l'élargissions.*»⁵

Ce propos est moins paradoxal qu'il ne paraît. Il dit qu'à tout moment nous devons regarder les faits du passé par le regard que nous jetons sur eux et qui est forcément le regard du présent. Nous le comprenons dans ce sens : si nous agrandissons un monument – ou tout autre bâtiment, dans la mesure où il représente son temps – dans l'attitude que nous avons appelée «*weiterbauen*», nous articulons nécessairement un rapport entre l'ancien



et le nouveau. Et dans ce rapport, non seulement le nouveau prend forme, mais également l'ancien qui est vu de manière nouvelle. Confrontées avec les formes du nouveau, celles de l'ancien gagnent une nouvelle signification.

Le musée d'histoire naturelle de Berlin

L'évolution du projet de Diener & Diener pour la reconstruction de l'aile est du musée d'histoire naturelle de Berlin est une démonstration impressionnante de l'architecture qui peut résulter d'une telle attitude. Le musée constitue la partie principale d'un ensemble monumental, réalisé sur les plans d'August Tiede en 1875-1889, avec au centre une grande halle couverte de vitrages. A l'arrière, quatre ailes d'instituts complètent l'ensemble strictement symétrique, aujourd'hui protégé au titre de monument historique. Il a survécu à la guerre avec des dommages importants ; l'aile est fut frappée par une bombe de sorte que de son front seulement quelques parties des murs en brique restèrent debout.

Cet ensemble ayant été négligé pendant de longues années, un concours fut lancé en 1996 pour sa rénovation dans le respect de sa qualité de monument et pour la reconstruction de l'aile est. Le concours fut gagné par Diener & Diener, mais les travaux prirent du retard pour des raisons financières. C'est finalement entre 2004 et 2007, après des examens soigneux de l'existant, sur lesquels seraient basés la rénovation et l'extension du musée, qu'une série de salles dans la partie centrale fut remise à neuf, entre autres la halle des dinosaures. D'ailleurs, ce travail continue. Pour l'aile est, le problème se posait différemment : là, il s'agissait de reconstruire la partie détruite.

Diener & Diener, musée d'histoire naturelle de Berlin, reconstruction de l'aile est, projet de concours, 1996.

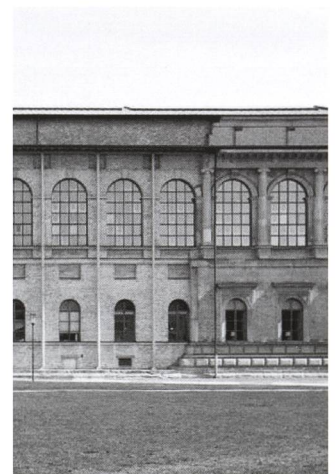
La reconstruction de l'aile est, le projet de 1996

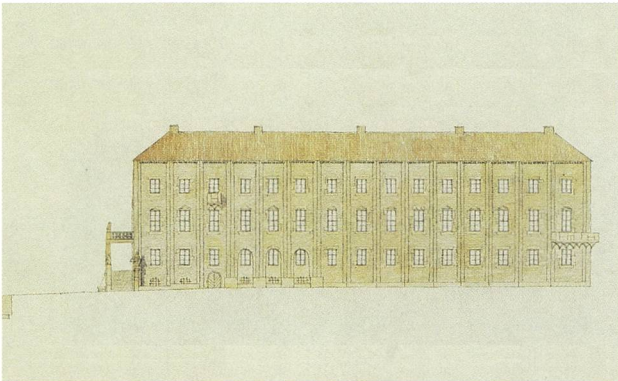
Cette aile abrite une collection extraordinaire de verres contenant des préparations animales trempées dans de l'alcool. Celles-ci sont très sensibles, doivent être protégées de la lumière et maintenues dans des conditions stables. Pour répondre à cette nécessité, les architectes décidèrent de reconstruire l'aile est sans fenêtres. Dans le projet de 1996, les quelques murs restés debout après le bombardement furent démontés et remplacés par un haut mur plat en brique, sur lequel trouvèrent place quelques sentences en grandes lettres, tirées du journal du chercheur Alexandre von Humboldt, telle par exemple : « *Les côtes vues de loin se comportent comme des nuages, où chacun voit les choses qui occupent son imagination.* » Sur la planche qui présente l'image de l'aile est, les architectes notent : « *Ces lignes écrites sur la façade mettent en tension le volume glissé entre les parties existantes. Cette tension représente la vitalité de la recherche conduite dans les instituts du musée.* »

Par son matériau, les mêmes briques gris-jaune que dans tout le bâtiment, le mur s'inscrit dans l'architecture du musée, mais l'absence de toute structure le rapproche aussi de bâtiments industriels du XIX^e siècle, comme ceux que Karl Friedrich Schinkel avait vus à Manchester et qui lui avaient donné l'impression « *de monstrueuses masses érigées en brique rouge par un simple maître d'œuvre, sans architecture* »⁶. Dans le contexte d'une réparation de dommages de guerre, le mur éveille une association plus pertinente, celle de l'Alte Pinakothek à Munich où Hans Döllgast avait reconstruit la partie détruite par un mur de briques sans copier les éléments architecturaux du bâtiment néoclassique de 1826-1836. Aujourd'hui, cette réparation de 1952-1957, qui permet de lire le destin du monument, est largement considérée comme exemplaire. Les murs nus correspondent à l'esthétique de l'architecture moderne, mais également aux points relatifs au traitement des monuments formulés dans la Charte de Venise de 1964. L'article 12 de cette « charte sur la conservation et la restauration des monuments et sites » précise en effet que les éléments voués à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer dans l'ensemble, mais qu'en même temps ils doivent se distinguer de ces parties pour ne pas falsifier le monument⁷.

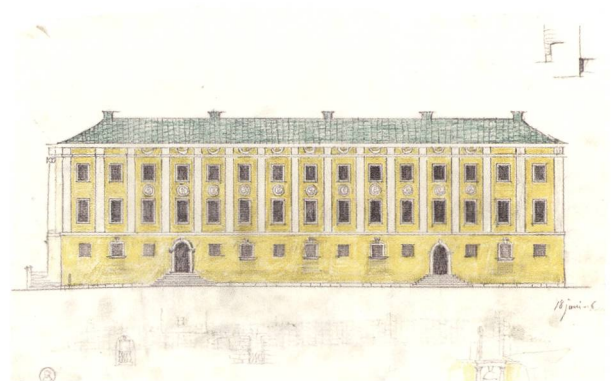
Le tribunal de Göteborg : les projets entre 1913 et 1934

Dans le cas du musée de Berlin, il s'agit de « réparer » un monument et de savoir comment rendre lisibles les mesures prises pour le faire. Nous reviendrons sur le projet de Diener & Diener. Mais ouvrons le problème de la relation entre l'ancien et le nouveau en regardant le cas qui sert régulièrement à illustrer le thème de l'extension d'un monument : le projet d'Erik Gunnar Asplund pour le tribunal de Göteborg, réalisé en 1935-1937. En tant que monument, ce bâtiment figurait aussi sur une des planches de Diener & Diener pour leur projet de l'ambassade à Berlin. Nous ne voulons pas discuter une énième fois cet exemple canonique du « *weiterbauen* », nous préférons regarder la série de projets qu'Asplund élabore entre 1913 et 1934 préalablement à l'extension de l'ancien Radhus, un bâtiment construit entre 1669 et 1672 par Nicodemus Tessin





Erik Gunnar Asplund, extension du tribunal de Göteborg, projet de concours de 1913 et projet de 1915.



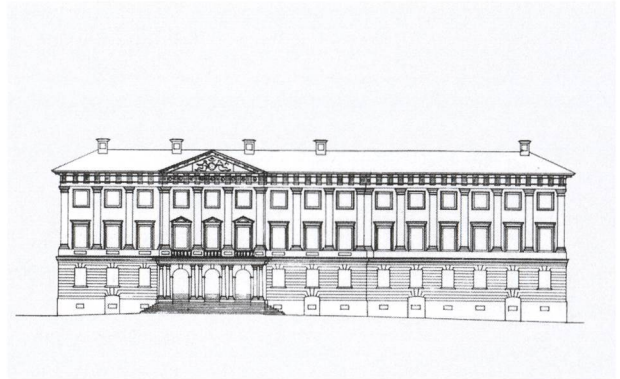
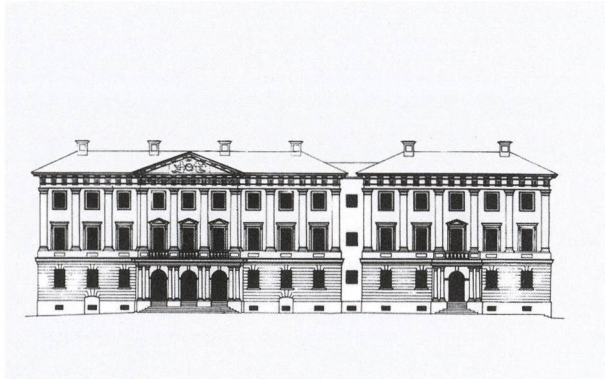
Hans Döllgast, Alte Pinakothek, Munich, reconstruction partielle, 1952-1957.

l'aîné dans des formes baroques, et modifié plus tard. Ces projets déclinent le rapport de deux bâtiments dans toutes ses formes, de l'adaptation architecturale de l'ancien au nouveau jusqu'à son contraire, l'adaptation du nouveau à l'ancien. Ils documentent ainsi la «recherche patiente» qu'Asplund mène pour un mandat qui le préoccupera pendant presque toute sa vie d'architecte. Ainsi, ces projets peuvent nous servir à dresser le catalogue des différentes formes que la relation entre l'ancien et le nouveau peut prendre, avec *une* exception : celle d'un contraste systématique.

Asplund gagne le concours pour l'extension du tribunal en 1913, avec un projet qui unifie les deux parties par des façades national-romantiques, une tendance qui marquait alors la recherche d'une nouvelle architecture dans les pays germaniques. Les plans coloriés indiquent des façades en briques rouges, structurées par des pilastres «plissés», et des tuiles de la même couleur. Ainsi, elles ressemblent à celles de l'office des brevets à Stockholm de Ragnar Östberg, en construction depuis 1911. Comme le projet d'Asplund, ce dernier est constitué d'un grand volume fermé de brique – un «*Klump*»⁸. Seulement, les pilastres qui structurent les façades sont cannelés.

A la critique de la commission de construction en charge du suivi du projet qui évoquait que «*les anciennes façades doivent être prises en compte*»⁹, Asplund répond en concevant des façades structurées par des pilastres plats, s'inspirant du classicisme nordique, sans renoncer à l'idée d'un front régulier qui délimite la grande place Gustav Adolf à l'ouest. Les façades du bâtiment existant sont de nouveau transformées, cette fois avec les formes néoclassiques que Carl Wilhelm Carlsberg lui avait données en 1814-1817. Les façades sont en plâtre, les couleurs sont le jaune, le blanc et le vert – la teinte du cuivre. Asplund commente : «*il est plus important de suivre le style du lieu plutôt que le style du temps*»¹⁰ En d'autres termes : maintenant l'architecture de l'existant détermine un bâtiment dont on ne peut de nouveau pas distinguer les parties.

Le travail se poursuit et dans les projets développés après 1918, Asplund abandonne l'idée d'un front uniforme qui est généralement considéré comme trop important, écrasant les autres bâtiments qui limitent la place. A partir de ce moment, la tâche consiste à mettre en relation deux bâtiments autonomes, l'ancien, qui n'est pas touché, et le



nouveau, reliés par un joint nu. Entre 1918 et 1934, les projets cherchent la solution en adoptant le langage néoclassique de l'existant de différentes manières, en variant le nombre et la forme des éléments architecturaux de l'extension. Le dernier, daté de 1934, est le plus radical. Contrairement aux autres projets historisants où l'extension prend la forme d'un bâtiment autonome, il se présente comme une véritable extension, sans l'axe central qui soulignait jusque-là son autonomie. Le nouveau se subordonne à l'ancien, tout en copiant son langage néoclassique.

Erik Gunnar Asplund, extension du tribunal de Göteborg, projets de 1918-1925 et de 1934.

Dans le cas de l'extension d'un monument, l'observation d'Arnold Hauser, qui dit que l'on ne voit de l'art du passé que ce qui est visible depuis le présent, s'avère particulièrement pertinente : « *L'histoire de l'art montre l'image d'un mouvement dialectique : le nouveau naît de l'ancien, mais l'ancien change à son tour à la lumière du nouveau et prend des traits qui n'étaient pas visibles avant.* »¹¹ L'extension se réfère sans doute au bâtiment classique, mais dans cette référence nous percevons l'ancien bâtiment différemment : depuis le présent que l'extension représente. Seulement reprendre telles quelles les formes de l'ancien, comme Asplund le propose dans ses projets, semble enlever au bâtiment existant la possibilité de regagner du présent. Cependant, dans l'histoire de l'architecture il existe de tels cas, et ils méritent une réflexion sans œillères, une réflexion qui se détache du projet finalement réalisé par Asplund.

Le Stadthaus de Winterthur

En effet, la question que ces cas posent est : sous quelles conditions une extension mimétique est-elle la bonne réponse ? Prenons un premier exemple : l'extension du Stadthaus de Winterthur, un bâtiment construit par Gottfried Semper en 1865-1870. La grande salle, devenue trop petite pour les assemblées communales après 1918, a servi dès lors de salle de concert. Devenue trop petite même pour une telle affectation, il fut décidé de la modifier. Après de violents débats sur l'opportunité d'une telle solution, le bâtiment fut allongé de deux axes par Leberecht Völki en 1932, dans les formes du bâtiment de Semper¹². La façade arrière fut démontée, pierre par pierre, puis remontée après la construction des deux axes supplémentaires.

(gauche) Gottfried Semper, Stadthaus Winterthur, 1865-1870.

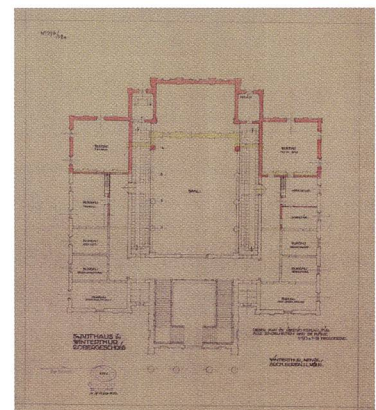
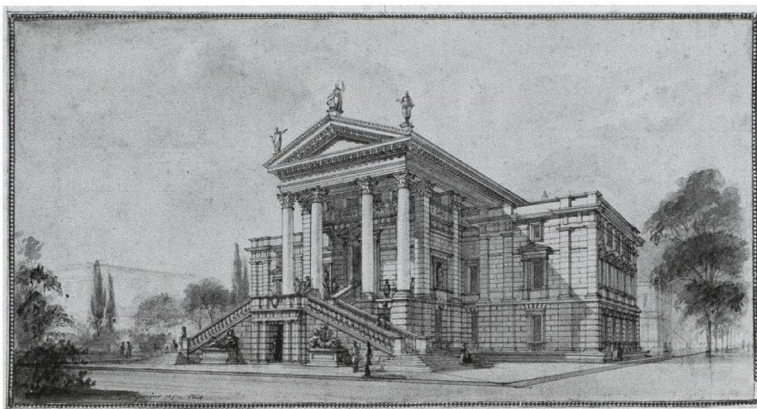
(droite) Leberecht Völki, extension du Stadthaus Winterthur, 1932-1934.

Quelle serait l'alternative à une telle mimesis? Avant de répondre, regardons les conséquences de la solution adoptée pour le Stadthaus. Limitons-nous à l'extérieur du bâtiment et, en guise de réponse, citons Heinrich Wölfflin, originaire de Winterthur: «Avec l'extension de la salle, l'aspect extérieur du bâtiment changera, évidemment, il subira des dommages dans ce que nous ressentons être son vrai caractère: l'élan, le léger. Ce n'est pas possible autrement. En architecture, les proportions sont décisives, les relations de hauteur, largeur, profondeur. Et dans le cas d'une extension, ces relations sont complètement changées.»

Dans son article dans un journal de Winterthur, Wölfflin admet que de tout temps des bâtiments ont été transformés pour répondre aux besoins de la vie: «[...] le patrimoine ne doit pas [les] étouffer. Finalement, en cas de légitime défense il est permis de tuer. Mais tant qu'il existe seulement l'ombre d'une possibilité de trouver une autre solution [...], il serait inexcusable, pensons-nous, de ne pas saisir cette ombre.»¹³ Cependant les responsables défendaient l'extension par une note de la main de Semper sur un des nombreux plans, disant que le bâtiment pourrait être allongé à l'arrière. Seulement le plan concernait un avant-projet, l'assertion «le maître lui-même est intervenu dans le débat» était fautive, volontairement fautive afin de légitimer l'extension. Dans un article dans la *Schweizerische Bauzeitung*, Peter Meyer à son tour conclut que le prolongement des ailes signifie la destruction du volume construit par Semper: «La nécessité peut nous forcer à le faire, mais dans ce cas nous devons admettre, tout modestement, que nous avons gâché une œuvre d'art importante pour une nécessité quelconque, nous ne devons pas prétendre que cette destruction va tout à fait dans le sens de son architecte et qu'elle signifie, au contraire, une amélioration [...]»¹⁴

Quelle alternative?

Mais, quelle serait l'alternative, du moment que l'on admet le besoin d'une salle plus grande? Une extension qui se déclare comme telle, par une architecture moderne? Et une telle extension, serait-elle moins nuisible au Stadthaus qui est l'œuvre de l'un des



architectes les plus importants du XIX^e siècle ? Nous touchons là à une question qui s'est posée maintes fois, et à laquelle la Charte de Venise donne une réponse, cette charte qui définit les lignes directrices du traitement des monuments historiques. Dans l'article 12 cité plus haut, elle dit que le nouveau – en réalité, il est question d'éléments destinés à remplacer des éléments manquants – doit se distinguer de l'ancien pour «*ne pas falsifier le document d'art et d'histoire*».

L'extension du Stadthaus ne correspond pas à ce principe, évidemment, son architecture masque l'intervention dans le bâtiment de Semper, en adoptant son architecture. Cela ne répond pas encore à la question des alternatives possibles. L'une serait de renoncer à l'extension et de construire une nouvelle salle de concert ailleurs, au risque que celle-ci ne trouve pas l'utilisation convenable que, dans son article 5, la Charte déclare être la condition de la conservation de monuments¹⁵. Il est pourtant des cas où la conservation d'un bâtiment demande de s'en dissocier, conformément à l'article 7 de la Charte de Venise qui constate que «*le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin*»¹⁶. Et c'est le cas du Gauforum à Weimar.

La «Halle der Volksgemeinschaft», Weimar

Dans les 36 villes du III^e Reich, capitales des provinces allemandes, un Gauforum devait marquer le pouvoir du NSDAP. Weimar est le seul exemple d'une telle installation largement terminée en 1944, comprenant une grande place, bordée de bâtiments administratifs, et la «Halle der Volksgemeinschaft». En 1974, on installa différentes salles dans sa monumentale ossature en béton, puis en 2001 on envisagea de la transformer en centre commercial. Si l'utilisation de la halle pendant la DDR avait porté atteinte à son rôle de monument historique, une telle affectation le détruirait définitivement. Pour cette raison, le Service des monuments de Thüringen mandata trois bureaux d'architectes pour une expertise.



Weimar-Atrium.



Diener & Diener, la «Halle der Volksgemeinschaft», Weimar, reconstruction à l'état de 1944.

Avec leur projet, Diener & Diener assumaient la responsabilité culturelle de l'architecte devant une tâche qu'ils ne pouvaient se contenter de limiter à l'aménagement, même soigneux, d'une nouvelle affectation dans cette halle. Cela ne changerait rien à la banalisation du lieu. Ils proposèrent donc de libérer la halle des aménagements du temps de la DDR, de la reconduire à l'état de 1944, quand le cours de la guerre arrêta les travaux, et de la montrer comme une énorme construction de béton nue, rappelant l'orgueil du national-socialisme.

La banalisation d'un monument

La mesure proposée permettrait de faire l'expérience de la «Halle der Volksgemeinschaft» dans ses dimensions architecturale et politique comme monument ouvert à l'air libre. «Ce n'est qu'en dénudant le bâtiment, que sa signification, qui s'est fanée, serait à nouveau révélée : la halle qui n'a jamais été affectée à sa destination de lieu de propagande, s'élève là, sans usage», écrivent les architectes. Il faudrait ajouter : sans usage autre que celui de nous rappeler l'aveuglement du III^e Reich. Au lieu d'effacer l'histoire par une affectation commerciale du bâtiment, elle serait récupérée par ce monument du national-socialisme – et de sa chute.

Et le centre commercial ? Il serait construit sur la grande place devant la halle, qui sert aujourd'hui de parking. Le Service des monuments était convaincu par le projet de Diener & Diener, contrairement aux instances responsables de la ville : aujourd'hui le «Weimar-Atrium» est un fait, l'ossature nue qui est le monument lui-même, est utilisée de manière banale, avec de grandes figures du *Déjeuner sur l'herbe* d'Edouard Manet sur la façade fermée aux étages supérieurs, qui effacent la dernière référence à la signification politique du bâtiment.

Le Stadtcasino de Bâle

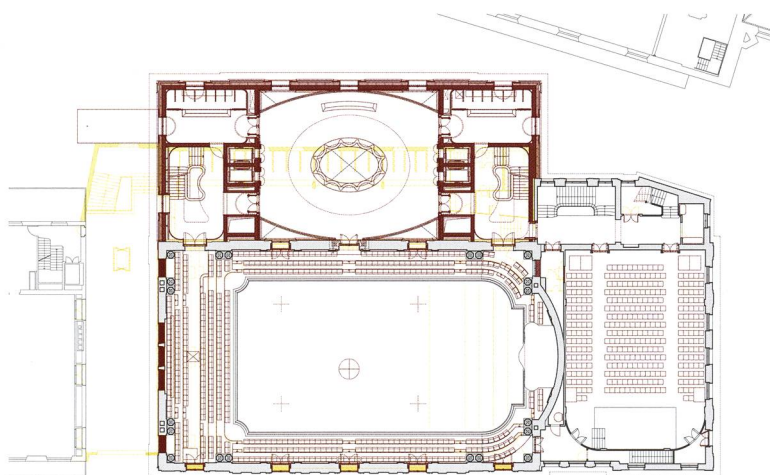
Revenons à la question que soulève le Stadthaus de Winterthur : sous quelle forme ce bâtiment aurait-il pu être allongé sans être altéré en tant que document ? Afin de répondre, regardons un autre cas d'extension qui lui ressemble : celle du Stadtcasino à Bâle, dont le projet de Herzog & de Meuron est en construction. Il s'agit de nouveau d'une salle de concert, la Musiksaal de Johann Jakob Stehlin, construite en 1876. Le bâtiment partageait son entrée avec le nouveau Stadtcasino de Wilhelm Brodtbeck et Willi Kehlstadt, construit en 1937-1939 à la place d'un bâtiment qui servait les mêmes fonctions¹⁷. Un projet de Zaha Hadid devait le remplacer, mais avait été refusé par la population en 2007 parce qu'il aurait écrasé la ville environnante.

Plus tard, pour satisfaire aux besoins urgents de cette très réputée Musiksaal, le maître d'ouvrage, la Casino-Gesellschaft Basel, mandata Herzog & de Meuron pour une étude de la réorganisation des espaces nécessaires à son fonctionnement. Ces espaces étaient trop restreints pour les 1500 places et pour les besoins d'une salle de concert contemporaine. Une extension s'imposait donc pour les augmenter, avant tout par des escaliers et des foyers spacieux. Et le seul endroit possible était l'arrière du bâtiment où Stehlin avait construit une annexe d'un étage pour les loges.

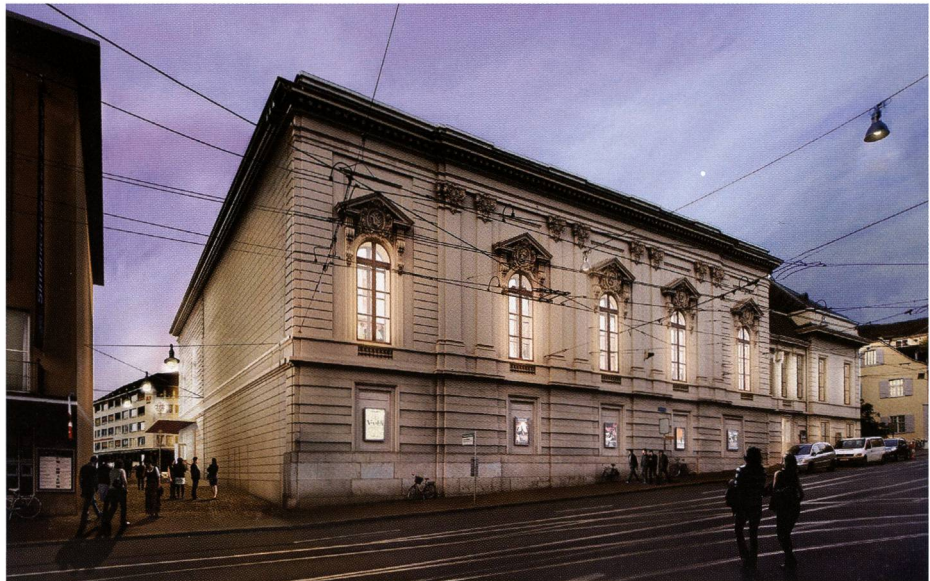


Le projet de Herzog & de Meuron

Comme pour le Stadthaus, nous n'entrerons pas dans les détails du projet qui a résulté de cette étude. Nous nous limiterons à notre question, la relation entre l'ancien et le nouveau. De prime abord, le choix de Herzog & de Meuron étonne : la partie du Stadtcasino qui le reliait à la Musiksaal et qui contenait l'entrée et l'escalier de cette dernière est démolie, créant un passage qui mène de la rue Steinenberg à ce qui était autrefois une cour derrière la Musiksaal et qui fait partie du parvis de la Barfüsserkerche, quelques marches au-dessus de la Barfüsserplatz.



*Herzog & de Meuron,
le Stadtcasino de Bâle, extension
de la Musiksaal, plan du 1^{er} étage.*



Herzog & de Meuron, le Stadtcasino de Bâle, extension de la Musiksaal, «mock up» de la façade et vue depuis la rue Steinenberg.

La décision de libérer ainsi la façade latérale de la Musiksaal pose un problème semblable à celui rencontré à Winterthur : quel langage architectural adopter pour l'extension au nord du Stadtcasino ? Avec la création du passage, c'est d'un seul regard qu'on verra le bâtiment, composé de deux parties. Les architectes ont opté pour un seul langage : le néo-baroque de 1876, manquant ainsi, semble-t-il, à l'article 9 de la Charte de Venise¹⁸. Dans l'histoire de l'architecture, la Musiksaal n'a pas du tout la position du bâtiment de Sempër. Mais le dilemme est le même : au cas où l'extension porterait «la marque de notre temps» que cet article demande pour tout complément, le bâtiment serait déchiré en deux parties, à l'encontre de sa situation qui réclame un bâtiment unitaire pour jouer son rôle dans la ville.

Le projet de Herzog & de Meuron est plus complexe qu'il n'y paraît au premier regard, aussi du point de vue de l'urbanisme. De fait, la façade «libérée» par la démolition de l'entrée existante n'a jamais été libre : une aile reliait la Musiksaal à l'ancien Stadtcasino de 1821, une œuvre du jeune Melchior Berri, l'important architecte néoclassique de Bâle. Au rez-de-chaussée de cette aile s'ouvrait un passage, mais la Musiksaal n'a jamais été présente dans la ville comme volume. Dans ce cas-là, les nouvelles proportions n'importent pas. Pour leur projet, les architectes reprennent le langage architectural de la façade sur cour, plus modeste que celle sur rue, parce qu'il s'agit d'une façade arrière, précisément. Pourtant, les deux façades partagent le fait que leur «architecture» Beaux-Arts est modelée en plâtre et peinte.

Les travaux seront terminés en 2019. Nous ne pouvons pas encore approcher le bâtiment, nous ne pouvons pas encore découvrir, en tapant sur son mur, que notre geste ne produit pas un son de plâtre, mais de bois. En effet, la matérialisation de l'extension invalide une critique basée sur l'article 9 de la Charte de Venise, même si le bois ne se manifeste pas,

car il est peint de la même couleur que le plâtre de la façade sur rue. On peut imaginer un autre matériau pour modeler une architecture néobaroque. Pourtant, c'est la différence avec la pierre, fausse pierre faut-il préciser, qui donne au bois sa signification. Dans l'histoire, il est souvent utilisé pour se substituer à la pierre. On peut penser aux maisons américaines en «*carpenters Greek*», cette architecture classique de bois peint en blanc. Ainsi, ce «*Stoffwechsel*» – pour reprendre la notion de Semper qui désigne la transmission des formes caractéristiques d'un matériau à un autre – permet à Herzog & de Meuron le grand écart : donner à la Musiksaal une nouvelle signification urbaine par son unité architecturale tout en respectant les règles relatives à l'extension d'un monument¹⁹.

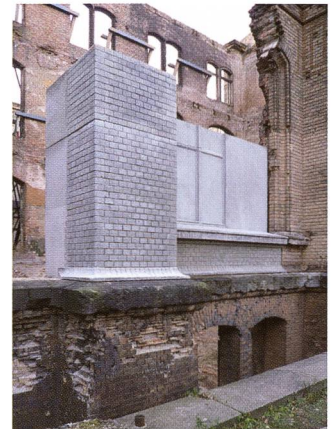
La banalisation de l'article 9

Certes, la Charte de Venise concerne la conservation et la restauration de monuments. Néanmoins, ce que son article 9 stipule vaut également pour les parties qu'on y ajoute. Nous avons vu la problématique d'une architecture mimétique dans le cas du tribunal de Göteborg – et la solution qu'Asplund a finalement trouvée, faisant de cette œuvre une référence jusqu'à nos jours. Mais il faut également constater que cet article 9 est devenu la licence pour une démarche qui cherche la marque de notre temps dans une architecture de contraste.

A plusieurs occasions, Diener a pris position contre une telle interprétation banale de l'article 9 de cette charte, pour deux raisons dont l'une découle de la charte-même : L'article 12 précise que les éléments destinés à remplacer les parties manquantes «*doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble*». Il précise aussi que ces éléments doivent se distinguer des parties originales pour ne pas falsifier le monument. Nous venons de discuter le problème d'une architecture mimétique. Mais il nous semble qu'une architecture de contraste ne le résout pas, car une telle architecture va à l'encontre de «*l'équilibre de la composition*» qui reste pour l'article 13 la condition fondamentale de toute extension d'un monument²⁰.

Dans une journée dédiée à la collaboration de l'architecte, de l'ingénieur et du conservateur, Diener constate une entente entre les acteurs : indépendamment du rang d'un bâtiment, il est nécessaire de lui donner une forme qui le rende aussi dense que possible. Pourtant, quand il s'agit de l'extension d'un monument, il n'est pas évident de trouver une telle forme. Trop souvent, la Charte de Venise n'est pas lue correctement. «*Une relation polarisante prend la place d'une relation consensuelle : c'est l'histoire du nouveau qui doit se distinguer clairement de l'ancien, ou celle du "droit" du nouveau de s'exprimer au même titre que l'ancien. Malheureusement sous ce titre, trop souvent une simple trivialité s'est étalée.*»²¹ Une telle approche conduit à la perte de l'ancien, car si elle est acceptée, le nouveau échappe à toute catégorie d'harmonie.

Concernant leurs nombreux projets dans ce domaine, Diener continue : «*Dans notre travail, nous avons cherché à prendre une autre voie, nous avons cherché à atteindre la plus grande cohérence du bâtiment. C'est-à-dire, nous avons chaque fois sondé la possibilité d'atteindre, avec notre projet, un bâtiment dont l'effet soit fort et ferme. Cette position*



Diener & Diener, musée d'histoire naturelle de Berlin, reconstruction de l'aile est, «*mock up*».

semble générale, voire banale. Mais si on se réfère à la transformation d'un bâtiment, elle devient tout à coup pertinente : elle signifie renoncer à des effets narratifs qui font de l'intervention le thème architectural. [...] Une telle attitude n'a pas de sens, nous semble-t-il. Elle détruit l'expérience la plus importante et la plus impressionnante que nous devons à ces bâtiments : celle de la continuité de l'action culturelle. Une mise en forme par contraste coupe cette bande : le vieux se met en valeur contre le nouveau (ou l'inverse). Ainsi, une attitude qui prétend parler du temps fait taire l'histoire.»²²

La reconstruction de l'aile est, le projet de 2010

Aux conservateurs qui craignent que les interventions subtiles qu'il défend ainsi menacent la lisibilité du monument, il répond : «Plus nous cherchons à continuer l'ancien par le nouveau avec détermination, plus finement l'ancien sera visible dans sa valeur particulière.»²³ L'aile est du musée d'histoire naturelle de Berlin en est la preuve ! Revenons donc sur ce projet dont nous avons regardé la version de 1996, mais revenons cette fois sur le projet tel qu'il a été réalisé en 2010. Au début, les architectes proposaient de fermer la brèche entre les bâtiments existants avec un simple mur de brique, sans ouvertures, correspondant aux conditions fonctionnelles de la collection humide que ce bâtiment contient, mais aussi à celles, formelles, de la Charte de Venise. Une réponse simple et claire – trop simple peut-être. En tout cas, les architectes se décidèrent finalement pour une réparation qui ne doive pas son effet à des constructions différentes, qui n'oppose donc pas des parties planes à des parties structurées par des piliers et des corniches.



Diener & Diener, musée d'histoire naturelle de Berlin, reconstruction de l'aile est, 2007-2010.

De fait, la façade semble être restaurée dans son architecture néobaroque, elle semble être construite de brique gris-brun, et il faut bien regarder pour comprendre que ce n'est pas le cas partout. Il faut faire attention à la différence de couleur de certaines parties, qui laisse penser qu'elles sont construites d'une autre brique, grise. Voici ce que nous percevons : six sections de mur à trois étages, séparées par de forts piliers à ressaut, construites avec des briques gris-brun et grise, avec de grandes fenêtres aveugles ; dans les sections de droite celles-ci sont murées de briques gris-brun, dans celles de gauche de pans de béton qui imitent les fenêtres du musée.

Les différentes couleurs des briques, comme nous continuons de penser, nous amènent à la conclusion que les traces laissées par la guerre ont été subtilement inscrites dans la façade reconstruite. Le traitement des fenêtres dément toutefois une telle interprétation. Étant donné que les fenêtres murées donnent l'impression de résulter d'un changement d'utilisation, les sections préservées semblent plus récentes que celles reconstruites, à cause des châssis des fenêtres. C'est pourquoi les références à la Alte Pinakothek ne sont guère pertinentes : Döllgast avait décidé de ne pas reconstruire les piliers, contrairement à Diener & Diener. Ainsi, la nudité de sa façade rend sans autre lisibles les nouvelles parties, dans l'esprit du modernisme.

Brique ? béton !

Mais, les nouvelles parties sont-elles vraiment reconstruites avec des briques grises afin de ressembler aux anciennes ? Non, à l'instar des «fenêtres», elles ont été moulées en ciment. Nous ne le voyons pas, nous le savons, parce que nous avons lu quelque part que ces sections de mur «en briques» ont été assemblées sans joints visibles à partir de grands éléments en béton, pesant jusqu'à 45 tonnes, coulés dans des moules de silicone réalisés, selon un procédé techniquement très difficile, à partir des anciennes façades ²⁴.

Diener s'est souvent exprimé contre l'idée d'un projet qui articulerait la relation entre l'ancien et le nouveau en terme d'opposition. Agir de telle sorte reviendrait, pour lui, à renoncer à l'unité qu'un bâtiment peut avoir même s'il est constitué de différentes parties. Dans leur architecture, Diener & Diener cherchent à atteindre un effet d'ensemble fort. Ce n'est pas évident si l'on pense à l'article 9 de la Charte de Venise qui demande que tout complément porte la marque de son temps. Dans le cas du musée d'histoire naturelle, cette marque est réduite à son strict minimum, concrètement au matériau et à la couleur, déterminée par le matériau. La raison ne réside pas dans la crainte de donner une expression contemporaine aux parties reconstruites. Un seul regard à cet ensemble monumental suffit pour comprendre qu'il fallait reconstruire l'aile est selon ce deuxième projet pour assurer l'unité architecturale du monument, et le faire sans nier son destin.

Notes

¹ Martin Steinmann, Bernard Zurbuchen, «Habiter le patrimoine», *Cahier de théorie* (Le Patrimoine habité), n°9, 2014, pp.7-29.

² Roger Diener, conférence donnée à Vienne, 1992.

³ *Ibidem*.

⁴ Bernard Huet, «L'architecture contre la ville», *Architecture Mouvement Continuité* (AMC), n°14, 1986, pp.10-13.

⁵ Roger Diener, «Bauliche Veränderungen in der Gegenwart», conférence donnée à Graz, 2003.

⁶ Cité dans Erik Forssman, *Karl Friedrich Schinkel – Bauwerke und Baugedanken*, Schnell & Steiner, Munich-Zurich, 1981, p.143.

⁷ La Charte de Venise de 1964 fut établie lors du II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques et adoptée par l'ICOMOS en 1965. L'article 12 indique en effet que : «Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.»

⁸ Voir: Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1940, pp.29-30.

⁹ Cité dans Björn Fredlund, «E. G. Asplund om och Tillbyggnad av Göteborg Radhus», *Arkitektur*, novembre 1966.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Arnold Hauser, *Kunst und Gesellschaft*, C.H. Beck, Munich, 1973, p.103.

¹² Peter Wegmann, *Gottfried Semper und das Stadthaus Winterthur*, Stadtbibliothek, Winterthur, 1985, pp.204-211.

¹³ Heinrich Wöfflin, article paru probablement dans *Der Landbote*, repris dans *Schweizerische Bauzeitung*, vol. 95, 1930, p.177.

¹⁴ Peter Meyer, «Das Sempersche Stadthaus in Winterthur und seine geplante Erweiterung», *Schweizerische Bauzeitung*, vol. 95, 1930, p.169. Selon le Conseil de la ville, les proportions du Stadthaus n'étaient pas définitives, ce qui découle «d'une esquisse, désignée projet IIb, qui prévoit des relations plus petites de la salle [...], où l'on trouve une note de la main de Semper "NB ici on peut allonger la salle communale vers l'arrière comme on veut"».

¹⁵ Article 5 de la Charte de Venise de 1964 : «La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.»

¹⁶ Article 7 de la Charte de Venise de 1964 : «Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence, le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.»

¹⁷ Voir: Dorothee Huber, Doris Huggel et le Musée d'architecture de Bâle, *Melchior Berri 1801-1854 – Architekt des Klassizismus*, Schwabe, Bâle, 2001.

¹⁸ Article 9 de la Charte de Venise de 1964 : «La restauration est une opération qui doit garder

un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.»

¹⁹ Une discussion plus détaillée de ce projet passionnant doit attendre la fin de sa construction, et elle doit alors porter sur tous ses niveaux: urbanisme, architecture et conservation de monuments.

²⁰ Article 13 de la Charte de Venise de 1964 : «Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.»

²¹ Roger Diener, conférence donnée à la Journée de la SIA, 1994.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibid*.

²⁴ Utiliser des éléments qui imitent la brique pour distinguer les parties reconstruites signifie en même temps une reconnaissance de l'histoire du ciment. La popularité de ce matériau dans la vie quotidienne du XIX^e siècle provient notamment de sa capacité à imiter des formes de manière économe. C'est pourquoi, avec leur solution surprenante, Diener & Diener font discrètement allusion à l'esprit de la fin du XIX^e siècle, et non juste à ses formes, imitées.