



Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
UFR Arts & Médias
Département de Médiation culturelle
Mention « Direction des Projets ou Établissements Culturels »
Master 2 Musées et Nouveaux Médias

**L'INFLUENCE DE L'ESPACE SUR
L'EXPÉRIENCE DE LA VISITE :**
**LE CAS DE L'APPARTEMENT-ATELIER DE LE
CORBUSIER**

Mémoire de recherche par

D'APRILE Isabella

Sous la direction de **François MAIRESSE**

Soutenu à la session de juin 2021

Déclaration sur l'honneur

Je, soussignée Isabella D'Aprile, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées.

Toutes les utilisations des textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles.

Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 30 juin 2021

Signature de l'étudiante
Isabella D'Aprile

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de mémoire, Monsieur François Mairesse, professeur en Muséologie à l'Université Sorbonne Nouvelle, pour sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je tiens spécialement à remercier Florence Slitine, Melody Robine et Louis Sandor qui m'ont offert leur temps pour relire et corriger ce mémoire. Leurs conseils de rédaction ont été très précieux. Merci également à ma sœur Gabriella. Pouvoir compter sur elle et sur son support technique a rendu l'analyse de cet étude de cas plus professionnel.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance également à Benedicte Gandini, architecte de la Fondation Le Corbusier, pour avoir répondu à mes questions et avoir partagé ses connaissances et son expérience personnelle à la Fondation.

Je remercie ma mère, mon père, Gabriella et Felice, pour leur soutien constant, leurs encouragements et leur amour. Un grand merci à toute ma famille, à mes grands-parents, toujours présents dans mes pensées, et à mes cousins.

Enfin, mes remerciements sincères vont également à mes amies, Marion, Paola, Prune, Jeanne, Camilla et Zyan qui m'ont apporté un essentiel soutien moral et intellectuel tout au long de ces deux années.

Tutto questo è grazie a voi!

Sommaire

Avant-propos	7
Introduction	11
Problématique	36
Chapitre 1 : L'espace, un système signifiant	38
1. La construction de sens à travers l'architecture	38
2. La construction de sens à travers l'expographie.....	42
3. La construction de sens à travers la configuration spatiale interne	50
Chapitre 2 : L'exposition et l'interprétation d'un dispositif architectural.....	59
1. Exposer l'architecture à travers la représentation	60
2. Exposer l'architecture à travers le patrimoine bâti.....	63
3. Méthodologie d'analyse spatiale	66
Chapitre 3 : Le fonctionnement sémiotique de l'Appartement - Atelier.....	76
1. Description de l'espace.....	86
2. Découpage de l'espace	94
3. Analyse de l'espace	98
Chapitre 4 : Les caractéristiques de l'Appartement-Atelier	139
1. Le caractère authentique	139
2. Le caractère évocateur	144
3. Le caractère architectural	149
Conclusion.....	153
Bibliographie	157
Annexes	167

Avant-propos

J'ai véritablement commencé à m'intéresser à l'architecture et au design en 2017, lors d'un séjour à Paris. Alors que je visitais la Maison La Roche, construite par Le Corbusier dans les années 1920, j'ai vécu pour la première fois l'expérience que pouvait offrir l'architecture par la construction de ses volumes, le jeu de ses lumières ou encore la variété de sa polychromie. D'une pièce à une autre, le visiteur se sent très vite impliqué dans son parcours à tel point que ces espaces, bien qu'ils ne soient pas initialement conçus pour accueillir les visiteurs, parviennent à développer chez quiconque une réelle émulation sur le plan de la perception, mais également des sens : un engagement recherché et recréé dans les musées d'aujourd'hui.

J'ai eu l'opportunité pendant trois mois de travailler en tant que stagiaire pour la Fondation Le Corbusier, sur la mise en œuvre d'une stratégie marketing visant à améliorer les revenus économiques générés par la vente de produits dérivés. J'ai pu alors réfléchir à l'importance de l'espace dans les musées et surtout dans les maisons-musées. En effet, à la différence des musées traditionnels, ces entités ne peuvent pas prévoir un véritable point de vente à placer à la fin de la visite. Donc, afin de trouver des solutions à cette contrainte, j'ai élaboré une stratégie de marketing culturel et j'ai effectué une analyse externe, dont l'objectif était d'établir un repère pour la Fondation sur la gestion de la boutique ; et une analyse interne, visant à repenser dans sa globalité l'offre des produits dérivés. Cette stratégie impliquait des entretiens avec les responsables de musées et des maisons-musées parisiennes suivantes : le *Musée Clemenceau*, la *Maison d'Auguste Comte*, la *Villa Savoye*, la *Cité d'Architecture et du Patrimoine*, la *Maison Louis Carré*, le *Palais de Tokyo* ou encore le *Pavillon de l'Arsenal*, qui

ont mis en évidence deux besoins communs à toutes ces entités, à savoir : la nécessité commune d'augmenter les revenus économiques grâce aux ventes de produits dérivés et enfin la nécessité de trouver davantage d'outils de médiation, d'exposition et de communication proches des nouveaux besoins du public et susceptibles de mieux valoriser ces lieux.

Je me suis approchée de la première problématique, liée aux aspects plus économiques, à l'occasion de l'écriture de mon mémoire de fin de Licence en Économie et Gestion du Patrimoine et du Spectacle, dont le titre était « *Le marketing expérientiel dans les maisons-musées : Le cas de la Fondation Le Corbusier* ».

Mettant à profit mon expérience en tant que médiateur à l'Appartement-Atelier de Le Corbusier, qui m'a permis d'entrer en contact avec les visiteurs, de découvrir leurs curiosités et leurs attentes, puis d'observer leur rapport à l'architecture, leur façon de vivre l'espace et de développer leurs sens, je souhaite analyser dans ce travail de recherche comment l'espace architectural de l'Appartement-Atelier de Le Corbusier s'engage dans le processus communicationnel de l'exposition et participe à sa fonction significative.

Avant d'entamer une analyse sur l'influence de l'espace dans l'expérience de la visite, je souhaite faire une réflexion sur l'importance de l'espace en ce moment historique. Je rédige mon mémoire en période de crise sanitaire due à la propagation du virus Covid-19. Bien qu'étant encore au début de cette épidémie, l'énorme changement social qu'elle implique est déjà évident. Les mesures restrictives adoptées par les gouvernements obligent une grande partie de la population mondiale à vivre en isolement à leurs domiciles. Aujourd'hui plus que jamais, l'espace influence nos vies, et aujourd'hui plus que jamais, son étude sémiotique, anthropologique et communicationnelle revêt pour moi une importance cruciale.

« Rimaniamo più distanti oggi per riabbracciarci domani »¹
« Nous restons plus éloignés aujourd'hui pour nous embrasser demain ».

¹ Giuseppe CONTE, Discours à la Nation du Président italien du Conseil des Ministres, 11 mars 2020.

« Dans le dilemme “architecture et révolution”, ce qui est supposé c’est le pouvoir de l’ordre spatial d’induire l’ordre social »².

² Marion SEGAUD, *Mythe et idéologie de l'espace chez Le Corbusier*, Paris, RAUC, 1969.

Introduction

Les recherches qui alimentent ce mémoire se développent autour de différents champs académiques, tels que la muséologie, pour ce qui concerne la réflexion autour de la définition de maison-musée, sa différence par rapport au musée et son processus de patrimonialisation et médiation culturelle ; le champ de la communication pour tout ce qui porte sur la diffusion des messages et sur la réception des contenus par le visiteur et enfin sur la sémiotique de l'espace pour ce qui touche à la construction du sens à travers l'espace pendant la visite. Le fil rouge qui liera toutes mes réflexions autour de la construction de significations à la Fondation Le Corbusier part du principe que l'espace dans lequel le visiteur fait sa visite a une grande influence sur la réussite de son expérience sensorielle, cognitive et émotionnelle.

Une approche sémiologique de l'espace

Dans le champ de l'histoire des musées et du patrimoine le livre *L'Art, une histoire d'exposition* inspire ma réflexion. D'après son auteur, Jérôme Glicenstein, l'aménagement de l'espace, l'expographie, la muséographie, la circulation des visiteurs, la médiation, la diffusion d'informations et en général l'attention vers le public changent pour la première fois quand le premier musée public voit le jour³. L'un des premiers bâtiments expressément construits pour être un musée est le *Kassel Museum*, en 1779. Avant cette date, les musées consistaient en une simple ouverture des collections dans des bâtiments privés sans une réelle pensée expographique et communicationnelle. Comme le sociologue Pierre Bourdieu nous l'explique, les premiers bâtiments museaux sont expressément construits en style néoclassique, loin de l'accueillante ambiance domestique, pour séparer la

³ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 23.

culture de la vie quotidienne, en privilégiant une approche solennelle et respectueuse de la culture⁴. Je pense au *Metropolitan Museum of Art* construit en 1872 et inspiré des temples grecs et romains. Ses escaliers extérieurs, qui le surélèvent, n'ont pas une valeur utilitaire, mais plutôt une volonté expressive et une valeur symbolique. D'après Umberto Eco :

*« Il est considéré un signe tout ce que peut être admis comme un substitut
signifiant de quelque chose d'autre »⁵.*

Ou encore :

*« Ce que nous appelons signe doit être vu comme le résultat d'opérations
complexes, au cours desquelles entrent en jeu diverses modalités de production et
de reconnaissance »⁶.*

La production, la codification et la communication de signes sont l'objet d'étude de la sémiotique, aussi dite sémiologie⁷. Cela peut être comparé à un vrai langage, ou mieux à un métalangage, parce qu'elle prend comme objet d'analyse un langage premier, qui peut se présenter sous-forme autant de paroles que d'une autre nature comme, la peinture ou bien l'architecture. En effet, d'après Jean-Marie Floch, docteur en sciences sociales et chercheur de sémiotique visuelle :

« Tout ce qui fait sens peut être soumis à l'analyse »⁸.

⁴ Pierre BOURDIEU et Alain DARBEL, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, Coll. Le sens commun, 1969, p. 164 - 166.

⁵ Umberto ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milan, La nave di Teseo, 2016, p. 17.

⁶ Umberto ECO, *La production des signes*, Paris, Le livre de poche, 1992, p. 5.

⁷ Julia KRISTEVA, « Sémiologie », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/semiologie/>, consulté le 8 avril 2020.

⁸ Jean-Marie FLOCH, « Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique », in *Droit et société*, 2, 1986, p. 148.

Si derrière les choix architecturaux et expographiques on reconnaît la volonté de communiquer un message, on peut affirmer que l'espace nous parle et par conséquent, son aménagement change par rapport au message qu'il veut communiquer. Le phénomène sémiotique se crée lorsque le plan de l'expression (le visible) se lie avec le plan du contenu (le dicible) et contribue à la production de signification. C'est pourquoi, désormais dans ce mémoire, le terme espace sera compris au sens de son signifiant sémiologique.

L'espace muséal dans sa dimension communicationnelle

La muséologie nous enseigne que les musées qui ont provoqué la crise muséale des années 1960 sont des musées dits d'objets, c'est-à-dire des musées où l'importance était donnée aux collections. Les visiteurs, dans les enceintes muséales, ne trouvaient ni point de repère, ni aucune information qui leur soit destinée.

« *Les sols en marbre sont trop froids pour les petits pieds nus* »⁹.

C'est pour cette raison que Hugues de Varine et George Henri Rivière, respectivement directeur à partir de 1966 et directeur honoraire de l'ICOM, se sont posé la question sur la manière de démocratiser la culture, de recréer un rapport avec sa population et de régénérer un sentiment d'appartenance. Visant à un vrai changement dans le rôle social et dans la dimension communicationnelle du musée, l'ICOM reformule sa définition en proposant le musée comme institution au service de la société.

⁹ Duncan CAMERON, « Marble floors are cold for small, bare feet », Conférence au congrès triennal de l'Association des musées du Commonwealth, Ottawa, Canada, 1992. Repris sous le titre : « Les parquets de marbre sont trop froids pour les petits pieds nus », in André DESVALLEES, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994, p. 39-57.

« *Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation* »¹⁰.

Dès les années 1980, la Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale, MNES, suggère un processus de contextualisation, qui permet une plus facile compréhension et par conséquent une démocratisation et une désacralisation des contenus et des savoirs. Cette contextualisation est effectuée grâce à la mise en récit et à la médiation¹¹. D'après Glicenstein :

« *Ce ne sont pas les œuvres d'art, mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art ou sur le monde au sein d'une situation donnée* »¹².

Glicenstein parle de présentation, qui peut être considérée soit d'un point de vue expographique, soit d'un point de vue médiatique. En tout état de cause, l'exposition est pour lui un dispositif de langage et pour cette raison, il parle de « sous-texte » pour se référer à l'ensemble des discours sous-jacents à l'exposition, qui sont parfois explicites¹³. Par conséquent, la mission des concepteurs des expositions ne consiste plus seulement en la disposition des objets, mais aussi en la médiatisation des savoirs, à travers la contextualisation. Cette considération laisse entendre que, pour faciliter la lecture, la manière de présenter les contenus n'est pas moins importante que les contenus eux-mêmes.

¹⁰ Statut de l'ICOM, adopté lors de la 11e Assemblée générale à Copenhague en Danemark le 14 juin 1974. Voir *Archives*, http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html, consulté le 10 avril 2020.

¹¹ Serge CHAUMIER, « Introduction », in *Culture et Musées*, 5, 2005, p. 25.

¹² Jérôme GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions*, *Op. Cit.*, p. 14.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

Concernant l'espace muséal dans sa dimension communicationnelle, les études de Jean Davallon ont inspiré Glicenstein et ont été déterminantes pour mes recherches.

« *L'exposition, non seulement montre les choses, mais montre comment les regarder* »¹⁴.

L'exposition, dans cette optique, est un média, « un média fondé sur l'espace »¹⁵. L'exposition, selon le muséologue, a une « intention déclarée » dans le sens qu'elle peut viser à un effet esthétique, signifiant, instrumental ou didactique. En tout état de cause, l'intention n'est pas la production d'un objet-exposition, mais plutôt d'une opération de mise en exposition, portant sur les choses, sur les espaces et sur les acteurs sociaux¹⁶. Donc, au moment de sa conception, l'exposition doit être toujours construite pour être interprétée par son destinataire. L'interprétation est nécessaire puisqu'il existe une dissymétrie, due aux différentes compétences du sujet émetteur et du sujet destinataire. Le texte d'exposition dans son processus génératif doit alors prévoir une stratégie communicationnelle, qui permettra la transmission du message d'un sujet à l'autre. Lorsque l'on parle de cette stratégie de communication, on parle d'une sorte de construction de « Lecteur modèle » ou de « Visiteur modèle »¹⁷. Comprendre qui est le « Visiteur modèle » sert à anticiper sa modalité de déplacement, sa capacité à relier les concepts ou mieux à capter le lien entre l'agencement formel et sa signification. Par ailleurs, le visiteur n'assiste pas seulement à une présentation des contenus, mais participe pleinement à leur

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ Jean DAVALLON, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition? », *Hermès, La Revue*, 61, 2011, p. 38.

¹⁶ Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, l'Harmattan, Coll. Communication, 1999, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

production. L'exposition est donc vue comme dispositif sociosymbolique. Par contraste avec Glicenstein, Davallon voit l'exposition :

« Non plus comme objet de langage, mais comme espace où se produit le langage »¹⁸.

Le deuxième point que je souhaite relever quant à la pensée de Davallon concerne l'origine du rôle de l'espace dans l'exposition. Le sociologue considère que la place de l'espace dans l'exposition peut être conçue « soit à partir de ce qui est dit (discours) soit à partir de ce qui est fait (l'exposition elle-même) »¹⁹. Pour comprendre ces deux différences, on peut penser à l'organisation des expositions d'art dit patrimonialisé, c'est-à-dire d'art classique et moderne. Dans ces cas, le spécialiste du contenu (le commissaire d'exposition) travaille avec le commissaire de la mise en espace (le scénographe), mais, malgré cela, en résulte une attention particulière à l'objet, et non au scénario, au point que comme justement souligne Davallon, on assiste à un retour à la muséologie d'objet. Si, au contraire, on conçoit l'espace à partir de l'exposition elle-même, on observe qu'on assiste à des expositions dont l'impact est fortement esthétique. Il suffit de penser au Musée du Quai Branly, où l'expographie domine la scène, où le jeu des lumières et l'aménagement de l'espace sont les vrais protagonistes.

À cet égard, il est intéressant de considérer la perspective particulièrement innovante proposée par Davallon dans l'article « *Le pouvoir sémiotique de l'espace : vers une nouvelle conception de l'exposition* ». Il identifie trois muséologies, d'objet, de savoir et de point de vue, qui peuvent être interprétées comme les différentes façons de construire l'aménagement de l'espace en faveur du visiteur (voir Figure 1).

¹⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹ Jean DAVALLON, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition? » in *Op. Cit.*, p. 39.

TABLEAU I
Caractéristiques des trois formes de muséologie

	<i>Muséologie d'objet</i>	<i>Muséologie de savoir</i>	<i>Muséologie de point de vue</i>
Modalité de fonctionnement	<i>L'objet est rencontré par le visiteur</i>	<i>Le savoir est présenté au visiteur</i>	<i>Le visiteur traverse un point de vue</i>
Type de rapport au visiteur	Une rencontre	Une communication	Une représentation
Unité de présentation	Objet ou vitrine	Panneau ou interactif	Séquence ou exposition
Le personnage central est...	Le conservateur	Le scientifique	Le chef de projet
Matrice communicationnelle	Réflexive	Transitive	Inclusive
Niveau institutionnel pertinent	La relation	La communication	L'organisation

Figure 1

Caractéristiques des trois formes de muséologie

par Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, l'Harmattan (Coll. Communication), 1999.

Dans la muséologie d'objet, l'exposition est le résultat d'un rassemblement d'expôts et d'étiquettes qui sont croisés par le visiteur pendant la visite. Selon Davallon, deux registres médiatiques sont donc fournis. Au contraire, dans la muséologie du savoir, le visiteur se voit présenter le savoir à travers la communication. La juxtaposition de plusieurs outils de communication comme objets, textes, vidéos, photos, etc. porte le visiteur à se focaliser soit sur une petite partie de l'exposition, soit à choisir un registre médiatique. Enfin, c'est avec la muséologie de point de vue que l'espace revendique son rôle de constructeur du sens de la visite pour le visiteur.

« *Dans les années 1980, le développement de la muséologie de point de vue est venu considérablement modifier la place accordée à l'espace dans la*

signification, puisque l'organisation de l'espace dans son ensemble est devenue la matérialisation d'une construction mentale destinée à prendre en charge le visiteur »²⁰.

Concernant les effets de la place de l'espace dans la muséologie de point de vue, Davallon remarque que :

1. *« ce type d'exposition organise avant tout l'expérience du visiteur »²¹. Dans la conception d'expositions, il y a la tendance à faire vivre de plus en plus au visiteur une expérience immersive, grâce à la mise en scène d'un espace sémiotiquement construit pour développer les sens. Surtout, on considère que l'expérience vécue n'est pas moins importante que le savoir transmis.*

« Le point de vue, que le dispositif soumet au visiteur, n'est pas seulement visuel, intellectuel, cognitif, mais d'abord et avant tout corporel, mémoriel et émotionnel »²².

2. On assiste à un *« jeu entre le proximal et le temporel »²³, c'est-à-dire à une découverte des contenus pendant la promenade. « Au cours de la visite, le proximal correspond à ce que le visiteur, situé à un moment donné de son parcours, peut appréhender : ce qu'il découvre, fait, voit, lit et vit à ce moment-là. (...) Le temporel est au contraire fondamentalement lié au parcours en tant qu'il est déplacement dans l'espace »²⁴. Concevoir cette exposition veut dire créer une scansion entre la promenade et les points forts, entre le voyage et les stations.*

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

²¹ *Ibid.*, p. 42.

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

« Certes, la disposition spatiale générale correspond, peu ou prou, à un découpage du contenu (en aires géographiques et, à l'intérieur de celle-ci, en thématiques) et participe ainsi à faire de l'exposition un texte que l'on parcourt, saisit et comprend au cours de la visite »²⁵.

3. On constate un « fonctionnement sémiotique de l'espace », qui porte à un développement de discours et à une construction de sens, dépliés sur l'exposition entière.

« Il existe un glissement d'un usage de l'espace comme support d'écriture à une écriture par l'espace »²⁶.

En résumé, on peut observer que l'espace, vu dans une dimension communicationnelle, devient le support plus efficace pour mettre en œuvre une médiation immersive qui place au centre le visiteur.

La médiation au sein du musée

Dans les champs de la muséologie, étudier les enjeux liés au système de relations des objets à travers l'espace, permet de relancer la réflexion autour de la médiation au sein du musée. En effet, comme Jean Davallon nous le dit :

« Dans sa plus grande généralité, on peut alors définir l'exposition résultant d'un agencement de choses dans un espace avec l'intention (constitutive) de rendre celles-ci accessibles à des sujets sociaux »²⁷.

Nous avons déjà évoqué le principe selon lequel « le scénographe, le commissaire, le muséographe ne se contentent pas de poser des objets en un lieu,

²⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, *Op. cit.*, p. 11.

mais visent à produire du sens par la mise en relation de ces objets entre eux, avec le lieu et avec des textes ou certains éléments visuels »²⁸. Cette mise en relation dont parle Glicenstein, est avant tout objet d'étude de la médiation culturelle. Jean Caune, docteur en esthétique et sciences de l'art, ainsi que docteur d'État en sciences l'information et de la communication, affirme que :

« *Se focaliser sur le phénomène de médiation, c'est mettre l'accent sur la relation plutôt que sur l'objet ; c'est s'interroger sur l'énonciation, plutôt que sur le contenu de l'énoncé ; c'est privilégier la réception plutôt que la diffusion* »²⁹.

Le terme médiation, dont la racine du terme « *med* » indique la position médiane³⁰, est utilisé dans le champ culturel depuis une trentaine d'années, mais était précédemment employé dans d'autres contextes, notamment administratifs, juridiques ou diplomatiques, pour indiquer le rôle d'un intermédiaire, qui essaye d'atténuer et de résoudre les conflits entre deux parties. Selon Jean Caune, l'utilisation accrue du terme « médiation » est « symptôme d'une société qui peine à reconnaître les conflits [...] et aspire à renouer le tissu social déchiré »³¹. En effet, l'utilisation progressive de ce terme dans le monde muséal dérive du rapprochement de la population au patrimoine artistique, historique, scientifique et au monde de la culture en général, dans le cadre du processus de démocratisation culturelle.

²⁸ Jerome GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions*, *Op. Cit.*, p. 85.

²⁹ Jean CAUNE, *La Démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006, p. 132.

³⁰ «Étymologiquement, nous retrouvons dans la médiation la racine *med* signifiant «milieu» et rappelle que la médiation est liée à l'idée d'une position médiane, à celle d'un tiers qui se place entre deux pôles distants et agit comme un intermédiaire», Raymond MONTPETIT, « Médiation », in *Dictionnaire Encyclopédique de la Muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 215.

³¹ Jean CAUNE, *La Médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Coll. Communication médias et sociétés, 2017, p. 12.

Dès la seconde moitié du XIXe siècle, les enjeux liés à la mise en relation des collections muséales avec le grand public commencent à susciter de l'intérêt parmi les experts, et les fonctions éducatives et de diffusion des savoirs au sein du musée subissent un essor considérable en conséquence. Nous pensons au *Victoria & Albert Museum*³² fondé en 1852 par Henry Cole, dans le but d'inspirer et d'éduquer les ouvriers à l'art industriel, qui ouvre ses portes à des horaires adaptés pour accueillir les travailleurs après leur journée dans les usines. Toutefois, en se référant à cette période, plus que de médiation, il faut parler d'éducation.

« “Je t'apprends”, dit l'enseignant, “Je te fais savoir”, dit le médiateur »³³.

Cette distinction est révélatrice, car elle nous indique que l'éducation sous-entend une obligation et vise à former à travers une approche didactique. En revanche, la médiation vise à éveiller la connaissance à travers la sensibilisation. Elle stimule l'ouverture à l'interprétation et donc à l'appropriation, d'une manière libre, des contenus offerts³⁴.

Il faut reconnaître que cette distinction entre médiation et éducation, spécifiquement francophone, n'a pas toujours été aussi nette³⁵. En effet, à la fin du XIXe siècle, un des fondateurs de la *Smithsonian Institution*, George Brown Goode, inspiré par Henry Cole, définit le musée « éducatif » comme « une collection instructive de cartels, chacun illustré par un spécimen adéquatement

³² V&A · *Building The Museum*, <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum>, consulté le 30 avril 2020.

³³ Elisabeth CAILLET et Evelyne LEHALLE, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 15.

³⁴ André DESVALLÉES et François MAIRESSE, « Education » in *Concepts clés de muséologie*, Paris, France, ICOM, 2010, p. 34-35.

³⁵ Les anglophones préfèrent utiliser les termes de “*live interpretation*” ou de “*personal interpretation*” pour se référer à la médiation. L'origine de cette définition se trouve dans le contexte des sites naturels et historiques, à l'intérieur desquels les “gardiens” offraient leurs personnelles interprétations au service des visiteurs, lesquels sans leur aide n'auraient pu apprécier le sens du visible. Voir Raymond MONTPETIT, “Médiation”, in *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie, Op. Cit.*, p. 10-11.

choisi ». Cette vision audacieuse met l'accent sur l'importance des étiquettes explicatives, plus que sur les objets des collections, car le musée, selon Goode, était conçu pour le développement des connaissances, donc à des fins d'instruction publique.

En désaccord avec les théories de Goode, Benjamin Ives Gilman, secrétaire du *Museum of Fine Arts* de Boston, établit la distinction « entre les fonctions d'un musée de science, composé de spécimens, et celles d'un musée d'art composé d'objets uniques »³⁶. Il crée dans son musée un service des guides bénévoles, les « *docents* », qui accompagnaient les visiteurs vers les œuvres. Bien que guidé, cet accompagnement était loin d'être pédagogique ; il se voulait très discret afin que les visiteurs puissent élaborer leurs propres interprétations. La raison en était que les beaux-arts étaient considérés « par essence intuitifs »³⁷ et objet d'une contemplation esthétique³⁸, loin des buts éducatifs propres aux musées de sciences ou d'arts appliqués. C'est pourquoi Glicenstein, en se référant à la vision de Gilman, parle de « conception esthétisante de la médiation »³⁹.

Cette vision résume l'approche purement esthétique de certains musées d'art, qui, hier comme aujourd'hui, regardent avec méfiance la médiation, en se basant sur deux idées principales, à savoir que le monde de l'art est par essence élitiste et que « les œuvres se présentent d'elles-mêmes »⁴⁰.

³⁶ François MAIRESSE, « Musée », in *Dictionnaire Encyclopédique de la Muséologie*, *Op. Cit.*, p. 8.

³⁷ Michael CONFORTI, «La tradition éducative et le concept des musées des beaux-arts aux États-Unis», in *Le Regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, Paris, La Documentation française, 2000, p. 59.

³⁸ Christine BERNIER, *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 124.

³⁹ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions*, *Op. Cit.*, p. 127.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 132.

« *L'art comporterait, du moment qu'il soit de bonne qualité, sa propre médiation* »⁴¹.

Au nom du même principe, André Malraux, ministre des Affaires culturelles de 1959 à 1969, basait son action culturelle sur le concept de « choc esthétique », c'est-à-dire sur le sentiment provoqué par la rencontre directe avec l'œuvre d'art. Le mot « choc », utilisé par le ministre, évoque l'idée d'immédiateté, donc le contraire de médiation. Pour lui, le message que l'œuvre devait communiquer était accessible seulement par le dialogue direct avec elle.

En opposition avec la logique esthétique, Nelson Goodman, philosophe et collectionneur d'art, nous dit que :

« *Les vieux mythes de l'œil innocent, de l'intellect insulaire, de l'émotion pure sont dépassés. (...) Les œuvres fonctionnent quand elles informent la vision. Informer n'est pas ajouter de l'information, mais former, reformer ou transformer la vision. Et la vision n'est pas seulement la perception oculaire, mais une forme générale de compréhension* »⁴².

En ce sens, si on considère l'émotion comme préambule de l'information et de la compréhension, alors il est possible de voir la médiation comme stratégie de communication à caractère éducatif capable de susciter la curiosité.

Dès les années 1910, John Cotton Dana, directeur du *Newark Museum* et précurseur du *community museum*, voyait le musée comme lieu de convergence des membres de la communauté, avant d'être un lieu de collection. Pour Dana, à l'intérieur des enceintes muséales, le public jouait le rôle le plus important, qui dépassait celui des collections scientifiques de Goode ou celui de l'esthétique

⁴¹ François MAIRESSE et Serge CHAUMIER, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 28.

⁴² Nelson GOODMAN, « La fin du musée », in *Esthétique et connaissance*, sous la direction de Nelson GOODMAN et Catherine ELGIN, Paris, L'éclat, 1990, p. 74.

élitiste de Gilman. Les visiteurs se reconnaissent dans les collections et se sentaient partis de la communauté. Dans cette perspective, et en se référant à la pensée de John Cotton Dana, Glicenstein parle de médiation avec un but utilitaire⁴³. Elle est, en citant Caune, « le vivre-ensemble »⁴⁴, un exercice démocratique, un moyen de construction des communautés et des individus⁴⁵.

Comme l'observent Serge Chaumier et François Mairesse, certains conservateurs encore réticents posent les questions relatives à sa nécessité et à ses avantages⁴⁶, surtout en cas de déficits budgétaires. Les scepticismes naissent souvent de l'idée que la médiation pourrait remplacer le rôle joué par l'œuvre d'art ou encore qu'elle minerait la libre interprétation du visiteur. À ce propos, Goodman oppose que :

« Il ne s'agit pas de se substituer à l'œuvre, mais d'orienter la perception dans une direction donnée »⁴⁷.

L'artiste, à travers son œuvre, communique sa vision personnelle du monde ainsi qu'un message. Jean-Marc Poinot parle de « récit autorisé »⁴⁸ pour indiquer l'intention déclarée de l'artiste, voire la façon dont il voudrait que son œuvre soit vue, que son discours soit développé, que les sentiments soient ressentis. En complément, la médiation joue ainsi le rôle d'intercesseur, c'est-à-dire de celui qui transmet la parole⁴⁹ et « légitime » certaines conceptions.

⁴³ Jerome GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions, Op. Cit.*, p. 128.

⁴⁴ Jean CAUNE, *La Médiation culturelle, Op. Cit.*

⁴⁵ Jean-Charles CHABANNE, « Jean Caune, La Médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble », in *Questions de communication*, 33, 2018, p. 355-357.

⁴⁶ François MAIRESSE et Serge CHAUMIER, *La médiation culturelle, Op. Cit.*, p. 28.

⁴⁷ Nelson GOODMAN, « La fin du musée », in *Op. Cit.*, p. 121.

⁴⁸ Jean - Marc POINOT, *Quand l'oeuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999, p. 53.

⁴⁹ François MAIRESSE et Serge CHAUMIER, *La médiation culturelle, Op. Cit.*, p. 62.

En tout état de cause, cela ne signifie pas que le visiteur n'est pas libre d'interpréter. Marcel Duchamp, en se référant à ses *Ready-made*, affirme que :

« Il y a le pôle de celui qui fait une œuvre et le pôle de celui qui la regarde. Je donne à celui qui la regarde autant d'importance qu'à celui qui la fait »⁵⁰.

À ces considérations, nous pouvons ajouter celles de Duncan Cameron, qui dans les années 1960 s'attarde notamment sur la communication des messages au sein du musée⁵¹. Le spécialiste élabore un système de communication selon lequel l'exposition se place au centre entre l'*exhibitor* et le *visitor*. Bien que le concepteur décide les messages, c'est le visiteur qui crée le sens grâce à l'observation des objets. Toutefois, d'après Cameron, cette forme de communication est possible seulement si les « real things » sont présentes. Les « real things », signifiant les « vraies choses » une fois traduit, sont les objets authentiques, « les choses que nous présentons telles qu'elles sont et non comme des modèles, des images ou des représentations de quelque chose d'autre »⁵². Les vraies choses représentent les médias primaires, qui parfois nécessitent d'autres éléments pour mieux expliquer le propos, c'est-à-dire les médias secondaires, représentés par les textes, les images, les substituts ou les manipulations⁵³.

Il faut reconnaître qu'au fil du temps, le besoin croissant de placer le public au centre comme « raison d'être de l'institution »⁵⁴ a poussé les musées à investir sur des formes de communication et médiation de plus en plus

⁵⁰ Pierre CABANNE et Marcel DUCHAMP, *Ingénieur du temps perdu: entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, P. Belfond, 1977, p. 122.

⁵¹ Duncan CAMERON, « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education », in *Curator : The Museum Journal*, 11, 2010 (1968), p. 33-40.

⁵² *Ibid.*

⁵³ François MAIRESSE, « Un demi-siècle d'expographie » in *Culture & Musées*, 16, 2010, p. 221.

⁵⁴ François MAIRESSE et Serge CHAUMIER, *La médiation culturelle, Op. Cit.*, p. 29.

interactives. Si en 1969, Marshall McLuhan et Harley Parker, dans le livre « *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée* »⁵⁵ condamnaient l'excessive passivité des visiteurs ; en 1980, le sociologue américain Alvin Toffler crée le mot-valise « *prosumer* »⁵⁶, de l'union des termes *producer* et *consumer*. Ce terme, utilisé dans le marketing culturel, illustre la tendance croissante à voir les producteurs et les consommateurs comme co-créateurs des expériences culturelles.

Avoir un rôle actif veut dire « s'orienter vers le message de l'exposition »⁵⁷, notamment vers le récit autorisé, aussi bien que vers une élaboration personnelle des significations. Si le visiteur élabore ses significations et qu'il a une possibilité de réponse, alors la communication instaurée au sein du musée est interactive (E↔C↔R). Au contraire, si l'émetteur transmet, dans le temps et dans l'espace, le message au récepteur sans instaurer une certaine réciprocité, alors la forme de communication est unilatérale (E→C→R)⁵⁸.

Pour toutes les raisons précitées, dans ce travail de recherche, la médiation ne sera pas considérée comme simple intermédiaire d'une communication unilatérale, qui se limite à transmettre des messages d'un émetteur à un récepteur, mais plutôt comme outil qui permet de lier les lieux de création des contenus culturels aux lieux de transmission de ces savoirs, avec une attention particulière pour la création de liens sociaux, qui effacent les logiques élitistes et permettent la libre expression des minorités.

⁵⁵ Marshall McLuhan, Harley Parker, Jacques Barzun, *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, tr. fr. par Deloche B. et Mairesse F. avec la collab. de S. Nash, Lyon, Aléas, 2008 (1969).

⁵⁶ Alvin Toffler, *The Third Wave*, New York, William Morrow, 1980, p. 27-28.

⁵⁷ Jean Davallon, *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, MNAM/CCI, 1986, p. 245-246.

⁵⁸ André Desvallées et François Mairesse, « Communication » in *Concepts clés de muséologie, Op. Cit.*, p. 31.

L'espace des maisons-musées

Les études de Davallon et Glicenstein ont été déterminantes, en m'offrant une clé de lecture sur la relation entre espace, expôts et visiteur, voire une approche communicationnelle de l'exposition. Par ailleurs, les écrits de Marco Folin et Monica Preti⁵⁹, dont nous parlerons plus tard, m'ont éclairée les idées sur la nature de mon étude de cas, c'est-à-dire les maisons-musées. En effet, ces entités présentent des caractéristiques, relatives à l'espace, différentes de celles des musées en général, qui s'ajoutent aux considérations déjà faites.

Soumaya Gharsallah, chercheuse à l'Université du Québec à Montréal et à l'Université D'Avignon et des Pays de Vaucluse, réfléchit sur la nature du musée. D'après cette chercheuse, l'espace du musée peut être étudié sous deux angles : « comme support de travail pour d'autres objets de recherche ou comme étant lui-même un objet d'étude »⁶⁰. Un exemple du premier cas est la recherche d'Eliseo Veron et Martine Levasseur sur l'analyse du comportement des visiteurs dans l'exposition *Vacances en France : 1860-1982* au Centre George Pompidou. Cette étude montre que l'espace sert d'outil pour analyser le parcours que les visiteurs tracent pendant la visite ; parcours qui permet de classer les visiteurs en quatre catégories : la fourmi, qui fait la visite proximale, le papillon, dont la visite est pendulaire, le poisson qui glisse entre les parois muséales et la sauterelle, qui progresse par points d'intérêt⁶¹.

⁵⁹ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, Avignon, Avignon Université, 2019.

⁶⁰ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition: analyse du processus communicationnel et signifiant*, Thèse de doctorat, Muséologie, sous la dir. de DAVALLON J., SAOUTER C., Université du Québec à Montréal et Université D'Avignon et des pays de Vaucluse, Montréal, 2008, p. 11.

⁶¹ Martine LEVASSEUR, Eliseo VERON, *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 29-32.

Le deuxième volet d'étude de l'espace est celui qui considère le lieu muséal comme étant lui-même un objet d'étude. Von Moss en identifie quatre catégories⁶²:

- « le musée classique à enfilade » ; en est un exemple la Grande Galerie d'Evolution ;
- « le musée ouvert », qui ne qualifie pas l'espace en donnant une liberté d'expression maximale aux visiteurs ;
- « le musée-spectacle ou musée-attraction », qui est apprécié comme si c'était lui-même une œuvre d'art ;
- « le musée-monument historique recyclé », où le palais ou l'espace industriel est préexistant et successivement réaménagé comme musée.

Cette distinction se rend nécessaire parce qu'en raison de leur nature, ces musées font face à différentes missions, enjeux et contraintes. Dans ce travail de recherche, nous voulons mettre en lumière ceux qui concernent les « monuments historiques recyclés », enfin des maisons-musées.

À ce propos, l'ouvrage qui fonde mes recherches est « *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres* »⁶³ de Marco Folin et Monica Preti. Ce livre, dans son introduction, part de deux constats :

- l'on assiste aujourd'hui à un véritable enthousiasme envers les maisons-musées et à leur réévaluation ;
- que leur catégorisation est particulièrement difficile.

Les réseaux créés pendant les vingt dernières années dans différents pays attestent de ce regain d'intérêt. Je pense à l'association *Literary Homes and*

⁶² Stanislas VON MOSS, «Le musée et l'explosion des typologies », in *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS), Lausanne, 21-22 avril 1995, Neuchâtel, CDRS Université de Neuchâtel, 1996, p. 3-31.

⁶³ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, Op. Cit.

*Museum of Great Britain*⁶⁴ (2003), *l'Associazione Nazionale Case della Memoria*⁶⁵ et *Case Museo*⁶⁶ (2005) en Italie, et le label *Maison des Illustres*⁶⁷ (2011) en France. Cet engouement est pour la première fois reconnue à l'échelle internationale en 1999, lorsque l'ICOM fonde un comité international consacré à la conservation, gestion et interprétation des maisons-musées⁶⁸ : le *Demhist*, dont le nom vient de l'union des mots « demeures » et « historiques ». En 2016, le *Artist's Studio Museum Network*⁶⁹ voit le jour, un réseau européen qui ressemble 148 ateliers d'artistes. Mais comme Marco Folin et Monica Preti le soulignent, bien que les dates de fondation de ses réseaux soient récentes, l'intérêt du public envers les maisons des illustres remonte déjà à l'époque de Pétrarque⁷⁰. En effet, le poète florentin avait créé autour de lui une sorte de culte laïque, qui s'est reporté avec curiosité et vénération sur l'espace de sa maison après sa mort.

Comme le disait Jean Davallon, le « devenir-patrimoine »⁷¹ des maisons habitées par les personnalités illustres vient d'un sentiment d'identification « aux valeurs incarnées dans les murs »⁷². Les maisons-musées font partie du

⁶⁴ *LitHouses - Literary Homes and Museums of Great Britain*, <http://www.lithouses.org/>, consulté le 17 avril 2020.

⁶⁵ *Associazione Nazionale Case della Memoria - Case della Memoria*, <https://www.casedellamemoria.it/it/>, consulté le 17 avril 2020.

⁶⁶ *Case Museo in Italia*, <https://casemuseoitalia.it/it/>, consulté le 17 avril 2020.

⁶⁷ Label «Maisons des illustres», <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres>, consulté le 17 avril 2020.

⁶⁸ « *Demhist | International Committee for historic house museums* », <https://icom-demhist.org>, consulté le 3 avril 2020.

⁶⁹ *Artist's Studio Museum Network - Artist's Studio Museum Network*, <https://www.artiststudiomuseum.org/>, consulté le 17 avril 2020.

⁷⁰ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, *Op. Cit.*, p. 17.

⁷¹ Jean DAVALLON, « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions » in *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Actes du colloque à Lisbonne, 2014, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document>, consulté le 2 avril 2020.

⁷² *Ibid.*, p. 21.

« processus de patrimonialisation des lieux de mémoire, un des phénomènes plus caractéristiques de notre époque »⁷³. En effet, le concept de patrimoine, qui depuis sa lointaine origine a toujours été lié au concept de transmission⁷⁴, a subi au cours du temps une extension chronologique, topographique, catégorielle et conceptuelle de sa signification⁷⁵. C'est à partir du 1972, lorsque l'UNESCO vote pour la protection du patrimoine culturel mondial, que le phénomène de patrimonialisation se propage très rapidement, au point que Nathalie Heinich parle d'« inflation patrimoniale »⁷⁶. Les auteurs, Marco Folin et Monica Preti, définissent très bien le souci patrimonial des maisons-musées, en disant que ces lieux contribuent « à la fabrique de l'œuvre en son temps » et ils continuent à témoigner de la fabrique du patrimoine dans le présent⁷⁷.

La deuxième remarque que ce livre offre est relative au caractère multiforme des maisons-musées. Il est intéressant de constater que les maisons-musées dans leur vision d'ensemble sont très hétéroclites, donc difficiles à inscrire dans des catégories précises. En règle générale, la distinction la plus nette est celle entre les maisons d'écrivains et les lieux de vie ou de travail des artistes, peintres, sculpteurs et architectes. Mais à part cette macro-différentiation, on assiste à un éventail infini d'alternatives.

« Les différentes époques de fondation et les processus spécifiques de muséalisation, l'identité des personnes et des organismes impliqués, l'activité, les inclinaisons et jusqu'au sexe même des personnages commémorés, autant que le hiatus temporel qui les sépare de l'ouverture de leur maison au public, pour ne

⁷³ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, *Op. Cit.*, p. 16.

⁷⁴ André DESVALLÉES et François MAIRESSE et Bernard DELOCHE, « Patrimoine », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *Op. Cit.* p. 1.

⁷⁵ Nathalie HEINICH, *Fabrique du patrimoine: « de la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 17-19.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, *Op. Cit.*, p. 21.

pas dire les caractères architecturaux et la position géographique de celle-ci, ses destinations d'usage successives, l'existence ou l'absence de vestiges et de mobiliers d'origine, quand il ne s'agit pas d'une véritable collection, représentent autant de variables qui rendent la notion de maison ou d'atelier-musée tout à fait hétérogène »⁷⁸.

Toutefois au-delà des nombreuses différences, les deux historiens de l'art et de l'architecture observent qu'il est possible de trouver des facteurs récurrents. Ceux-ci ont été la clé de lecture qui m'a permis d'étudier le lieu de l'Appartement-Atelier de Le Corbusier depuis différents points de vue. Je ne vois pas cette maison-musée seulement comme un espace avec un fonctionnement sémiotique architectural, mais aussi comme un espace évocateur, authentique et intime. Ainsi, la base théorique énoncée dans ce livre a guidé la structuration de ce mémoire. Bien que ces caractéristiques seront analysées plus dans le détail dans les pages qui suivent, dans cette partie il est important d'être clair quant à la définition des caractères évocateur, authentique et intime.

1. Le caractère « évocateur » est ce qui permet de créer une atmosphère suggestive, qui raccourcit la distance « à la fois historique et existentielle » entre le visiteur et le personnage commémoré⁷⁹.

*« Une atmosphère suggestive qui éveille chez les visiteurs des émotions lui permettant d'entrer dans la sphère intime du lieu et de ses habitants.
(...) Le but est de construire des aménagements fondés sur la charge émotionnelle ou empathique des accrochages conçus comme des*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁹ Jean DAVALLON, « Produire les hauts lieux du patrimoine », in *Des hauts-lieux : La construction sociale de l'exemplarité*, sous la direction de MICOUD A., Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 85-102.

assemblages de memorabilia : vestiges, reliques, objets porteurs de sens
(ou sémiophores, comme dirait Pomian⁸⁰ »⁸¹

2. Concernant le caractère authentique, il est nécessaire de rappeler que les maisons-musées, à la différence des musées traditionnels, utilisent des édifices préexistants préservés dans leurs authenticités. Cet aspect conditionne les choix muséographiques lors du processus de muséalisation. Nous constatons que, souvent, la recherche de la mise en valeur du caractère évocateur peut tomber en désaccord avec le caractère de l'authenticité. Nous pensons aux maisons-musées qui décident de recréer les décors intérieurs de manière fictive à travers des dispositifs de médiation numériques comme audioguides, tablettes, bandes-son, installations en réalité virtuelle. Ces maisons-musées privilégient l'expérience immersive au caractère authentique. Parmi les exemples, ceux qui ont éveillé mon attention sont la maison d'Anne Frank à Amsterdam⁸² et la maison de Giacomo Leopardi à Recanati⁸³.

3. Si les caractères authentique et évocateur peuvent très bien être présents dans d'autres lieux patrimoniaux comme par exemple les châteaux, en revanche le caractère intime est véritablement le trait le plus distinctif des maisons-musées. Les maisons-musées peuvent être considérées comme des traces de la vie privée des artistes ou écrivains qui y ont habité.

Tous ces caractères influencent la construction de la signification et le fonctionnement sémiotique de l'espace. Pour cela, ils seront des éléments fondamentaux dans notre analyse.

⁸⁰ Krzysztof POMIAN, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », in *Pour une histoire culturelle*, sous la direction de RIOUX J.P., SIRINELLI J.F., Paris, Seuil, 1996, p. 73-100.

⁸¹ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, Op. Cit., p. 29.

⁸² *The official website of the Anne Frank House*, <https://www.annefrank.org/en/>, consulté le 8 avril 2020.

⁸³ *Casa Leopardi*, <https://www.giacomoleopardi.it/>, consulté le 6 avril 2020.

Premières pratiques de visite dans les maisons-musées

En dernière instance, avant de conclure, il est également question de présenter brièvement quand et comment naissent les premières pratiques de visite dans les maisons-musées. C'est d'ailleurs avec la décision de muséaliser que naît le souci de transmettre la mémoire de l'artiste.

Historiquement, les maisons-musées ont véritablement commencé à attirer un grand nombre de visiteurs entre le XVIIIe et XIXe siècle, à l'occasion des pèlerinages littéraires organisés pour visiter les maisons des grands écrivains. Grâce à cette forme de protourisme, les maisons, désormais transformées en musées, ont abordé la question des modalités de visite et du réaménagement des espaces. C'est à cette occasion que les primordiaux dispositifs de médiation, parcours de visite, règlements, livre d'or, inventaires, catalogues, cartels explicatifs, images-souvenirs, plans et guides pour le visiteur voient le jour⁸⁴.

Le premier exemple notable en termes de protomédiation est le *Codici di Arqua* pour la maison de Pétrarque. Ce *Codici* du XVIIIe siècle peut être considéré comme l'ancêtre du livre d'or présent dans les maisons-musées d'aujourd'hui, puisqu'il se présente sous forme de registre de signature. Son origine est assez particulière, puisqu'il naît par la volonté de faire cesser la pratique, alors courante pour les visiteurs, d'inscrire leurs noms sur les parois de la maison. Avec le temps, le *Codici* a été aussi utilisé pour récolter des poèmes ou des remarques sur la visite. Ces réflexions et commentaires, très utiles pour améliorer le service de visite au site, ont été publiés par la maison-musée, puisqu'ils présentaient ce lieu comme l'un des plus évocateurs de l'époque.

Le deuxième exemple que nous citerons représente l'un des modèles les plus anciens de guides de maisons-musées. La *Description of the Villa of*

⁸⁴ Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, *Op. Cit.*, p. 21.

*Mr. Horace Walpole Strawberry-Hill*⁸⁵ a été rédigée par le propriétaire en personne, Horace Walpole en 1774, et publiée à ses frais dix ans plus tard. Il s'agissait d'un inventaire illustré, mais surtout d'un outil qui guidait le regard des visiteurs dans les espaces. Walpole lui-même écrivait :

*« Je ne veux pas défendre par des arguments une petite maison capricieuse. Elle a été construite pour plaire à mes goûts et, dans une certaine mesure, pour réaliser mes propres visions. J'ai décrit son contenu : pourrais-je décrire la scène gaie, mais tranquille où elle se trouve, et ajouter la beauté du paysage à la distribution romantique de la résidence, cela susciterait des sensations plus agréables qu'une liste aride de curiosités ne peut exciter : au moins, la description mettrait de bonne humeur ceux qui pourraient être disposés à condamner cette construction fantastique, et à la considérer comme une habitation tout à fait appropriée de l'auteur du Château d'Otrante, car c'est bien le scénario qui l'a inspiré ».*⁸⁶

En plus de cet inventaire, le propriétaire de la maison accompagnait, en petits groupes, ses invités et leur présentait un discours similaire au récit du guide *Description*, mais enrichi de curiosités sur l'origine, l'identification et l'interprétation des objets⁸⁷. À propos de cet argument, Harald Hendrix, auteur de l'article « *Les guides de maisons d'écrivains et d'artistes : les débuts (1780-1840)* » affirme que, le propriétaire de la maison fournissait son interprétation de ce que le visiteur était autorisé à voir⁸⁸. On peut en déduire que,

⁸⁵ Horace WALPOLE, *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c* , Londres, Pallas Athena, 2010 (1784).

⁸⁶ Horace WALPOLE, *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c* , Londres, Pallas Athena, 2010 (1784), cité par Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, Op. Cit., p. 75.

⁸⁷ Harald HENDRIX, « Les guides de maisons d'écrivains et d'artistes : les débuts (1780-1840) » in Marco FOLIN et Monica PRETI, *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, Avignon, Avignon Université, 2019, p. 56.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 54.

déjà au XVIII^e siècle, il existait un débat sur la question de l'encadrement de la visite et que le propriétaire privilégiait un « contrôle étroit et permanent », qui pouvait surmonter le point de vue du visiteur. La pratique d'accompagner les visiteurs dans la maison permettait ainsi d'orienter le regard et de proposer un parcours spatial jalonné d'informations, qui influençaient l'expérience du visiteur et la rendait plus interactive.

Enfin, le dernier exemple, qui évoque la question de la visite dans les maisons-musées, est l'inventaire de la Gypsothèque Canoviana à Possagno. Cet inventaire donne seulement des informations concernant les sujets, les dates de réalisation et les commanditaires des sculptures. Le cas de cette maison, muséalisée après la mort d'Antonio Canova par la volonté de son héritier et demi-frère Giovanni Battista Sartori, montre la tendance au XIX^e siècle de présenter aux touristes les collections d'une manière moins personnelle, romantique ou philosophique, mais plutôt succincte et neutre.

Dans l'ensemble, nous avons ouvert cette revue de littérature en présentant la théorie de Davallon sur le « Visiteur modèle », autour duquel il fallait concevoir un discours de visite. Ainsi, après avoir évoqué ces exemples, nous avons constaté que, historiquement, la construction de parcours de visite a été toujours liée aux exigences des visiteurs. Dans les faits, le circuit a changé sa forme et son contenu, en fonction du changement du statut des visiteurs. Si, à la fin du XVIII^e siècle, Walpole en personne accompagnait ses hôtes et « imposait » son interprétation personnelle, au début du XIX^e siècle Sartori laissait les touristes libres de se promener dans la maison, en leur donnant seulement les informations objectives, utiles à favoriser leur propre esprit critique.

En définitive, les arguments abordés ci-dessus prouvent que la muséalisation des maisons des illustres naît d'un besoin d'honorer leur mémoire et surtout de la transmettre à la postérité. D'où la mise en place d'outils pour structurer la visite à un nombre toujours croissant de visiteurs.

Problématique

Les considérations abordées dans l'introduction me permettent de faire valoir deux idées, à savoir que l'espace influence l'expérience de la visite et qu'il est un enjeu d'expérimentation de la transmission, à partir notamment de l'observation et de la connaissance des publics.

« L'agencement matériel et l'organisation conceptuelle sont indissolublement liés dans le fait de prendre en charge le visiteur, de s'adresser à lui »⁸⁹.

À partir de ces réflexions, ce mémoire, en deux années d'études, vise à répondre aux questions suivantes : *Comment s'opère la production de significations dans les maisons-musées ? Dans quelle mesure l'espace influence-t-il l'expérience cognitive, émotionnelle et sensorielle du public ? Comment intervient-il dans la construction de sens chez le visiteur ?*

Pour répondre à ces questions, ce mémoire étudie le cas spécifique de l'Appartement-Atelier de Le Corbusier et est partagé en quatre chapitres.

Les recherches de la première année adoptent une méthodologie qui vise à comparer, à travers une analyse des facteurs spatiaux, les différents processus de communication des maisons-musées par rapport aux musées traditionnels. Les recherches se nourrissent également de mes réflexions et observations, résultat de trois mois de stage à la Fondation, pendant lequel j'ai pu étudier le comportement des visiteurs de la perspective de médiateur. En revanche, les recherches de la deuxième année adoptent une méthodologie d'analyse qui cherche à étudier le fonctionnement sémiotique de l'Appartement-Atelier à travers trois phases : la description de l'espace, sa segmentation mais aussi l'analyse des relations existantes qui permettent de construire la signification.

⁸⁹ Jean DAVALLON, *L'exposition à l'oeuvre, Op. Cit.*, p. 36.

Le premier chapitre a pour finalité la présentation d'un cadre réflexif sur l'établissement de liens entre objets, lieu et visiteurs dans les musées. Il prend en compte les trois composantes qui déterminent la structure et surtout le fonctionnement sémiotique de l'espace, à savoir l'architecture, l'expographie et la configuration spatiale interne.

Ensuite, le deuxième chapitre s'interroge sur la manière dont un discours doit se construire autour d'un dispositif architectural et sur les enjeux relatifs à son exposition et à son interprétation. Il présente également la méthodologie d'analyse spatiale qui sera utilisée dans le chapitre suivant.

Après une courte introduction sur la vie de Le Corbusier et sur son innovation dans différents milieux, dont celui muséographique, la troisième partie applique la méthodologie d'analyse élaborée à notre étude de cas, afin de comprendre la manière dont l'espace de cette maison-musée s'engage dans le processus de communication et contribue à son fonctionnement sémiotique.

Enfin, le quatrième chapitre se penche sur la question du rôle de l'espace de l'Appartement-Atelier dans l'expérience de visite, par le biais d'une analyse de ses caractères authentique, évocateur et architectural.

Chapitre 1 :

L'espace, un système signifiant

Si l'on a précédemment précisé que la médiation revêtait un rôle de mise en relation, destiné à sensibiliser à la connaissance, il s'avère désormais important de définir un autre terme similaire, celui de « médiatisation ». D'après le *Dictionnaire Encyclopédique de la Muséologie*, médiatiser signifie « faire connaître par un média »⁹⁰. Sachant que ce mémoire soutient la pensée de Jean Davallon sur l'exposition en tant que « média fondé sur l'espace »⁹¹, alors la médiatisation sera vue comme la mise en forme d'un processus de communication à travers l'espace. En d'autres termes, la médiatisation à travers des dispositifs, constitue le caractère sémiotique et communicationnel de l'exposition, en tant qu'écriture particulière⁹². La médiatisation, grâce à l'organisation de l'espace, établit la relation entre le contenu et les visiteurs en vue de la réception.

1. La construction de sens à travers l'architecture

L'espace muséal est le produit de deux projets : le projet expographique et le projet architectural. Nous commencerons cette analyse en prenant en compte le facteur spatial le plus visible d'un bâtiment, c'est-à-dire son architecture extérieure. Le concept d'architecture muséale est souvent associé à celui d'un

⁹⁰ Raimond MONTPETIT, « Médiation », in *Dictionnaire Encyclopédique de la Muséologie, Op. Cit.*, p. 15.

⁹¹ Jean DAVALLON, « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition? », *Op. Cit.*, p. 38.

⁹² Jean DAVALLON, *L'exposition à l'oeuvre, Op. Cit.*, p. 36.

« *container* », ou bien en citant Jacques Fontanille, à celui d'une « enveloppe »⁹³, à l'intérieur de laquelle se déploie l'exposition. Comme à propos le rapporte Soumaya Gharsallah, cette enveloppe, qui possède à la fois deux façades, une intérieure et une extérieure, peut être « neutre », « perceptible » ou comme on le verra dans certains cas, « productrice de signification »⁹⁴.

D'après la chercheuse, lorsque l'architecture est neutre, elle n'assume aucune signification au sein de l'exposition et ce sont seulement les objets et la relation entre eux qui produisent le sens. En se promenant à l'intérieur de ces espaces, le plus souvent ouverts ou mobiles⁹⁵, le visiteur se concentre sur l'exposé. Nous postulons que l'architecture se neutralise en deux situations différentes. Dans un premier cas, c'est l'expographie qui la rend neutre. Un exemple représentatif est le Musée des Arts et Traditions Populaires, à l'intérieur duquel George Henri Rivière, cache complètement l'architecture, en utilisant des effets de lumière sombres, qui produisent une expérience de visite dans un style « nocturne ». Dans d'autres cas, l'architecture peut ne pas être complètement invisible, mais plutôt anonyme, grâce à la simplicité de sa forme et aux couleurs neutres, comme le blanc, utilisées pour ses parois. Nous pensons aux *white cubes*, espaces d'expositions apparus dans les années 1970 avec le but de supprimer le parasite visuel autour de l'art, voire de le purifier des « pollutions extérieures »⁹⁶.

D'autre part, il existe des circonstances où l'architecture, comme dirait Yves Nacher, d'outil se fait message⁹⁷. Cela signifie que non seulement elle se fait

⁹³ Jacques FONTANILLE, « Espace du sens: Morphologies spatiales et structures sémiotiques », in *Semiotic Inquiry*, 19, 2-3, p. 21.

⁹⁴ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition: analyse du processus communicationnel et signifiant*, *Op. Cit.*, p. 21.

⁹⁵ Dominique POULOT, *Musée et Muséologie*, Paris, Ed La découverte, Coll. Repère, 2005, p. 92.

⁹⁶ Serge CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition » in *Hermès, La Revue*, 61, 2011, p. 47.

⁹⁷ Yves NACHER, « Un outil devenu message : l'architecture des musées aujourd'hui », in *Museum International*, 49, 1997, p. 4.

visible, mais elle contribue à la production de sens en rapport avec l'exposé. Pour ces raisons, elle peut être considérée comme un véritable objet médiatique⁹⁸. Ce sont le cas des bâtiments anciens qui au fil du temps ont subi le processus de muséalisation et de patrimonialisation ou qui, tout simplement, dans leur construction interne abritent des expositions dont la thématique est en lien avec la fonction d'origine de l'établissement. Je pense au Parc-Musée de la Mine Couriot à Saint Étienne⁹⁹, ou encore à la *Reggia di Caserta*¹⁰⁰. C'est dans ces cases que s'insère notre terrain d'étude, c'est-à-dire une maison-musée, dont l'architecture, comme on le verra plus tard, participe pleinement à la structuration discursive de la visite.

Enfin, ils existent des musées dont l'architecture se fait bien visible, mais ne participe pas au processus de médiatisation de l'exposition, puisqu'elle possède sa propre signification.

« L'architecture et l'exposé fonctionnent indépendamment l'un de l'autre. (...) Chacun produit des effets de sens de manière isolée et menace les significations produites par l'autre »¹⁰¹.

C'est le cas des « musées spectaculaires », à l'intérieur desquels les visiteurs sont beaucoup plus enclins à expérimenter le lieu en tant qu'attraction, plutôt que visiter l'exposition abritée dans ces enceintes. Le *Guggenheim Museum*

⁹⁸ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit., p. 22.

⁹⁹ Parc-Musée de la Mine - Ville de Saint-Étienne, <http://www.musee-mine.saint-etienne.fr/>, consulté le 20 mai 2020.

¹⁰⁰ *Reggia di Caserta | Sito ufficiale*, <https://www.reggiadicaserita.beniculturali.it/>, consulté le 20 mai 2020.

¹⁰¹ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit., p. 25.

de Bilbao¹⁰², construit par Frank Gehry en 1997, est devenu le manifeste de cette tendance. Ou encore le *MAXXI*¹⁰³, *Musée National des Arts du XXIe siècle* de Rome, conçu par Zaha Hadid. Dans ce genre de musées, il semble plutôt que les logiques de marketing pour attirer les visiteurs prennent le dessus sur la mise en valeur des collections. Cela parce que, dans le contexte concurrentiel du domaine culturel des années 1980, la morphologie architecturale est devenue la vitrine médiatique des musées, déterminante sur la notoriété des établissements et du territoire dans lequel ils s'insèrent¹⁰⁴. En effet, entre la fin du XXe et le début du XXIe siècle, l'importance croissante de l'architecture muséale a conduit les directeurs des musées à s'adresser à un nombre limité d'architectes célèbres, connus sous le nom *d'archistars*, pour leur confier la responsabilité précieuse de séduire les visiteurs.

« *Après tout, il faut bien répondre aux attentes du public, et seuls les noms de ces architectes célèbres sont capables de faire revenir celui-ci vers des collections qui n'attiraient autrefois qu'un petit nombre d'amateurs d'art* »¹⁰⁵.

Ce que Cluus Käpplinger nous dit indirectement dans l'article « *L'architecture et la commercialisation du musée* » c'est que l'architecture crée un « *appeal* » pour un grand public que l'art contemporain arrive peu à générer.

En tout état de cause, il faut reconnaître que la propension à l'expérimentation architecturale typique des nouveaux musées fait parfois perdre de vue la fonction de ces projets d'accueillir les collections, en produisant « *une multiplication de coquilles vides qui n'ont rien d'autre à offrir que leur*

¹⁰² *Guggenheim Bilbao Museum. Come in and plan your visit*, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en>, consulté le 2 juin 2020.

¹⁰³ *MAXXI | Museo nazionale delle arti del XXI secolo*, <https://www.maxxi.art/en/chi-siamo/>, consulté le 14 mai 2020.

¹⁰⁴ François MAIRESSE, « Musée », in *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie*, *Op. Cit.*, p. 20.

¹⁰⁵ Cluus KÄPPLINGER, « L'architecture et la commercialisation du musée », in *Museum International*, 49, 1997, p. 8.

enveloppe »¹⁰⁶. Comme on le verra plus tard, contre la tendance à créer des « bâtiments - coquilles vides », où l'exposition est complètement détachée de l'architecture, Kali Tzortzi, maître de conférences en muséologie à l'Université de Patras et chargée d'enseignement en master de muséologie à l'Université d'Athènes, dédie ses recherches à l'interaction entre la programmation architecturale et celle muséologique¹⁰⁷. De fait, parler d'architecture signifie faire référence à sa macrostructure extérieure, mais il est également question de considérer la morphologie spatiale intérieure, dans la mesure où la disposition des murs modèle les espaces, en permettant une production différente d'effets de sens de l'exposition.

2. La construction de sens à travers l'expographie

En plus de l'architecture, l'expographie joue un rôle crucial dans le travail de médiatisation. Avant de spécifier comment elle joue ce rôle, nous rappelons que l'expographie est souvent confondue avec la muséographie et la scénographie. C'est pourquoi il s'avère important de bien expliquer leurs différences. En outre, en définissant ces mots on verra que les expressions communément utilisées avec elles prêtent aussi à confusion dans leur utilisation, puisqu'elles possèdent différentes nuances de sens. Nous nous référons aux expressions de « mise en scène », de « mise en exposition » et de « mise en espace », que l'on clarifiera plus tard.

La muséographie désigne « *l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition* »¹⁰⁸. En ce

¹⁰⁶ Yves NACHER, « Un outil devenu message : l'architecture des musées aujourd'hui » in *Op.Cit.*, p. 5.

¹⁰⁷ Kali TZORTZI, *Museum space: where architecture meets museology*, London, Ashgate, 2015.

¹⁰⁸ François MAIRESSE, « Muséographie », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, *Op. Cit.*, p. 321.

sens, la muséographie relie des questions fonctionnelles, comme celles qui portent sur l'aménagement de l'espace, avec celles relatives à la définition et à la présentation du programme scientifique. Le muséographe est ainsi la figure qui coordonne les différents professionnels qui travaillent pour la gestion des œuvres, pour leur sécurité et pour leur conservation préventive et curative.

En revanche, l'expographie est :

« l'art d'exposer (...) pour désigner la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions à l'exclusion des autres activités muséographiques, comme la conservation (...). L'expographie vise à la recherche d'un langage et d'une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d'une exposition »¹⁰⁹.

Cela signifie que l'expographie part des expôts pour l'écriture d'un discours, qui rend explicatifs les contenus scientifiques. L'expographie est à la recherche du meilleur mode d'expression, du meilleur langage, pour faire parler les expôts¹¹⁰.

Comme André Desvallées, Martin Schärer et Noémie Drouguet nous le disent :

« Une exposition, sans expographie, s'avérerait impossible : tout objet, même sans aucune indication, placé simplement dans une vitrine, produit inévitablement un message et son interprétation »¹¹¹.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 599.

¹¹⁰ André DESVALLÉES et François MAIRESSE, « Exposition », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Op. Cit.*, p. 40.

¹¹¹ André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER, Noémie DROUGUET, « Exposition », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Op. Cit.*, p. 13.

Serge Chaumier est du même avis que ces trois muséologues. Dans l'article « *Les écritures de l'exposition* »¹¹², il réfléchit en effet au fait que depuis le temps des *Wunderkammer* le seul fait de sélectionner, classer, regrouper, hiérarchiser et présenter les expôts dans une certaine manière représentait une première forme de proposition de lecture, qui toutefois, au fil du temps s'est avérée insuffisante pour la compréhension. Ainsi à partir du XIXe siècle, dès que le seul accrochage des objets s'est révélé insatisfaisant, il a été de progressivement admis qu'une structuration narrative de l'exposition, à travers des dispositifs expographiques, puisse s'avérer utile aux visiteurs dans leur travail de compréhension et construction de sens. Avec les mots « dispositifs expographiques » on désigne les unités d'exposition, organisées dans un espace expositionnel, dont les dimensions variables sont dictées par les limites de la construction de sens¹¹³. Cela signifie que les dispositifs expographiques visent à la réalisation d'un contexte à l'intérieur duquel les objets interagissent entre eux, en produisant nouvelles significations.

En 2003, Martin R. Schärer invente le mot « exposème »¹¹⁴, un néologisme qui indique l'unité élémentaire du langage-exposition, l'unité sémantique ou porteuse de sens dont le rassemblement crée le texte d'exposition. Cette unité ne doit pas obligatoirement être composée d'une seule unité physique, mais plutôt de tous les éléments qui créent une unité significative. L'exposème représente ainsi :

« une sorte de “phrase” qui fait partie d’un “chapitre” de l’exposition »¹¹⁵.

¹¹² Serge CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », in *Op. Cit.*, p. 47.

¹¹³ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, *Op. Cit.*, p. 28.

¹¹⁴ Martin SCHÄRER, *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, München, Müller-Straten, Wunderkammer 5, 2003, p. 133.

¹¹⁵ André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER, Noémie DROUGUET « Exposition », in *Dictionnaire Encyclopédique de la Muséologie*, *Op. Cit.*, p. 19.

À ce propos, Davallon identifie deux catégories d'objets qui peuvent être présentés à l'intérieur, à savoir :

1. les « objets exposés »¹¹⁶, c'est-à-dire les objets authentiques, notamment les « *real things* »¹¹⁷ de Duncan Cameron ;
2. les « objets outil d'expositions », constitués par :
 - les « substituts »¹¹⁸, reproductions d'objets authentiques qui servent à la transmission ;
 - les outils de présentation, comme les vitrines ou les cloisons de séparation de l'espace ;
 - les outils d'information comme les textes, les films ou les multimédias ;
 - la signalisation utilitaire.

André Desvallées invente le nom d'expôt, pour indiquer « *l'unité élémentaire mise en exposition, quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son* »¹¹⁹. De toute façon, il n'intègre presque jamais, dans cette catégorie, les outils d'exposition comme les vitrines. Par la suite, en 1998 Marc-Olivier Gonsseth affine la définition, en se référant à l'expôt comme « *le concept désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition* »¹²⁰. La

¹¹⁶ Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, *Op. Cit.*, p. 72.

¹¹⁷ Duncan CAMERON, «Un point de vue : le musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux», *Op. Cit.*

¹¹⁸ Un substitut «*est une reproduction qui, lors de la collecte ou, le plus souvent lors de l'exposition, est destinée à remplacer de vraies choses. Selon la forme de l'original et selon l'usage qui doit en être fait, elle peut être exécutée à deux ou à trois dimensions*». Voir André DESVALLEES, « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition » in *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des responsables de musée*, sous la direction de DE BARY M. O., Tobelem J. M., Biarritz, Séguier, 1998, p. 245.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 223.

¹²⁰ Marc-Olivier GONSETH, « L'Illusion muséale » in *La Grande illusion*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2000, p. 157.

définition d'expôt est, sans doute, celle qui conçoit l'exposition dans son entièreté, de la manière la plus globale possible.

Quant à l'écriture du discours expographique, on constate l'existence de visions divergentes parmi les muséologues. Pour Jacques Hainard exposer signifie « *raconter une histoire, avec un début et une fin* »¹²¹, notamment à travers l'utilisation des objets, qui sont pour cela mis à disposition pour un propos théorique et non l'inverse¹²². « *L'objet n'est pas la vérité de rien du tout* »¹²³, affirme le muséologue. C'est pourquoi leur authenticité n'est pas fondamentale pour l'écriture. En outre, pour lui les objets sont polysémiques et assument donc leur signification particulière en fonction du contexte dans lequel ils sont insérés. Dès lors, Jacques Hainard, identifie le musée comme « *un dictionnaire qui définit et analyse des objets jouant eux-mêmes le rôle de mots* »¹²⁴.

De manière opposée, Rivière, connu comme le magicien des vitrines, croit en la vérité des objets. Ces objets sont « *signe matériel de quelque chose de vivant* »¹²⁵. C'est pourquoi son expographie se base sur la constitution des « unités écologiques », c'est-à-dire des unités expographiques créées par la transposition d'un contexte *ex-situ* dans les enceintes muséales, par la restitution à l'identique de toutes ses composantes, dans la démarche scientifique la plus fidèle possible¹²⁶.

¹²¹ Jacques HAINARD, « Pour une muséologie de la rupture » in *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Op. Cit., p. 531.

¹²² Jacques HAINARD, *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2005, p. 369.

¹²³ Jacques HAINARD et Roland KAEHR, (éd.). *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, MEN, 1984, p. 189.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Georges Henri RIVIÈRE, « Les musées de folklore à l'étranger et le futur Musée français des Arts et Traditions populaires », *Revue du folklore français et colonial*, mai-juin, 1936, p. 58-71.

¹²⁶ Bénédicte ROLLAND-VILLEMOT, « Unités écologiques, period rooms : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique », in *In Situ*, 29, 2016, p. 1-21.

Jean Davallon, à l'instar d'Hainard, pour se référer à l'écriture de l'exposition, utilise la métaphore du musée-dictionnaire. Il pense que le concepteur choisit un objet comme l'homme de langage choisit un mot, mais si dans cette opération d'extraction l'homme de langage ouvre le dictionnaire, en revanche le concepteur ouvre le monde, la réalité et le quotidien¹²⁷. Pour Davallon l'objet, en ayant perdue sa signification liée au contexte d'origine et transporté dans le nouveau, assume une nouvelle signification grâce à la relation qu'il instaure avec les autres objets. Donc c'est grâce à la grammaire expographique, c'est-à-dire à la composition des objets dans l'espace, que la création de significations s'avère possible.

De toute façon, ce qui unit les différentes visions sur la structuration du propos est l'importance donnée à l'opération de « mise en exposition ». Roy Harris, professeur de linguistique générale à l'université d'Oxford, affirme que la seule « mise en contexte » est déjà un acte d'écriture¹²⁸. La mise en contexte agit comme liant et grâce à son activité d'intégration d'éléments déjà signifiants par eux-mêmes, produit une nouvelle signification qui n'aurait pas été produite en présentant les éléments seuls ou ailleurs. Serge Chaumier affirme ainsi que :

« La mise en espace de l'exposition par la sélection et les choix relatifs à la présentation devient "un espace écrit" »¹²⁹.

Quant à la terminologie, André Desvallées, identifie les termes « mise en exposition » et « mise en espace », de la même manière, à savoir :

¹²⁷ Jean DAVALLON, « Gestes de mise en exposition », in *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Op. Cit., p. 244.

¹²⁸ Roy HARRIS, *La Sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS éditions, Coll. « CNRS Langage », 1993.

¹²⁹ Serge CHAUMIER, « Les écritures de l'exposition », in *Op. Cit.*, p. 48.

« *L'action de donner à voir à quelqu'un des choses placées dans un espace spécialement consacré à cette action* »¹³⁰.

En ce sens, les deux termes peuvent être substitués aux mots « mise en valeur », « mise en montre » et « ostention ». Mais comme on l'a précisé précédemment, la « mise en exposition » n'est pas une simple mise en vue, c'est pourquoi le « donner à voir » dont parle Desvallées est en quelque sorte plus lié à la « décoration », étant donné qu'elle mobilise les objets dans l'espace en fonction des simples critères esthétiques¹³¹. Jean Davallon définit avec les mots « *technologie de la présence* », la « *disposition des objets dans l'espace pour donner à voir* »¹³². De manière opposée, la « *technologie de l'écriture* » voit à la « mise en exposition » comme un « *donner à voir pour faire comprendre* »¹³³.

« *La mise en exposition est l'opération de créer un espace de médiatisation entre le visiteur et les objets, en constituant un environnement cognitif organisé, pour présenter un ensemble d'informations* »¹³⁴.

Cependant, le terme « mise en espace » est communément utilisé dans différents domaines, en dehors du contexte muséal et il n'associe pas l'intention déclarée de donner à voir dans le but de communiquer quelque chose. Pour cela dans ce mémoire, il ne sera pas utilisé à la place de celui de « mise en exposition ».

¹³⁰ André DESVALLEES, «Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in *Op. Cit.*, p. 228.

¹³¹ André DESVALLEES, « L'expression muséographique. Introduction » in *Rencontres européennes des Musées d'Ethnographie* (1993), Paris, Musée National des Arts et Traditions Populaires-Ecole du Louvre, 1996, p. 173-221.

¹³² Jean DAVALLON, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », in *Culture & Musées*, 16, 2010, p. 229.

¹³³ *Ibid.* p. 230.

¹³⁴ Jean DAVALLON, *L'exposition à l'oeuvre*, *Op. Cit.*, p. 124.

« Elle est un simple travail d'agencement et d'organisation, qui peut servir pour l'exposition comme pour tout autre usage, entre autres utilitaires, tels que d'habitation, de commerce, de service, etc. »¹³⁵.

Enfin, l'expression « mise en scène », bien qu'utilisée souvent en se référant à l'exposition, elle est couramment liée davantage au domaine théâtral et par conséquent à la scénographie. La scénographie est « l'art de concevoir les décors scéniques, c'est-à-dire l'ensemble des éléments picturaux, plastiques et techniques qui permettent l'élaboration d'une mise en scène, notamment théâtrale, ou d'un spectacle quelconque »¹³⁶. La scénographie se sert ainsi des expôts comme instruments de spectacle pour soutenir un propos, mais sans qu'ils soient nécessairement les sujets centraux¹³⁷, raison pour laquelle elle se différencie de l'expographie.

Pour conclure, nous avons vu comment l'expographie sert à la construction du sens de la visite. Ensuite, nous postulons qu'au travail d'écriture propre de l'expographie, suit le travail de lecture de la part du visiteur. Toutefois, ces deux travaux ne se suivent pas toujours de façon linéaire, c'est-à-dire qu'à l'écriture ne correspond presque jamais une simple et univoque lecture. La raison découle du fait que les éléments signifiants mis en contexte, selon les théories de Krzysztof Pomian, sont des *sémiophores*, c'est-à-dire des objets porteurs de signification¹³⁸. La portée innovante de cette interprétation est ainsi celle de voir les objets non seulement comme signes illustreurs d'un propos, mais comme signes producteurs d'autres signes en fonction du récepteur. C'est pourquoi

¹³⁵ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, *Op. Cit.*, p. 25.

¹³⁶ Définitions: scénographie - Dictionnaire de français Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>, consulté le 21 mai 2020.

¹³⁷ André DESVALLEES, « Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in *Op.Cit*, p. 205-251.

¹³⁸ Krzysztof POMIAN, « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », in *Op. Cit*, p. 73-100.

l'exposition, plus qu'un texte, s'apparente à un « hypertexte »¹³⁹, qui se prête à une multilecture. De façon similaire, Marc-Olivier Gonseth affirme que grâce à la propriété de l'exposition de présenter une quantité de matériels d'informations différents et des registres d'interprétations différents, on peut parler d'une multiplicité d'histoires qui sont proposées par l'expographie et d'une seule, une propre histoire, qui est choisie par le visiteur¹⁴⁰.

3. La construction de sens à travers la configuration spatiale interne

« *L'exposition est à la fois discours et parcours* »¹⁴¹ écrit Catherine Martin-Payen dans son article « *Muséographe, quel métier?* ». Avec cette phrase, la muséographe veut dire que l'exposition, en étant un programme narratif spatialisé, dépend non seulement de l'écriture du discours expographique et de l'interprétation du visiteur. La compréhension du propos et la construction de l'histoire découlent également du parcours qui est tracé, voire de l'interaction avec les objets, qui a lieu pendant l'activité de déplacement. Andrée Desvallées précise que les termes de parcours et de circuit « *sont sensiblement synonymes pour désigner l'itinéraire suivi par le visiteur dans l'espace d'une exposition, sauf de considérer que le circuit est l'itinéraire défini par le programme de mise en espace et que le parcours est le cheminement emprunté effectivement, mais librement, par le visiteur dans le cadre de cet espace* »¹⁴².

¹³⁹ Yves JEANNERET et Jean DAVALLON, « La fausse évidence du lien hypertexte », in *Communication & Language*, 140, 2004, p. 43-53.

¹⁴⁰ Marc-Olivier GONSETH, « L'Illusion muséale » in *La grande illusion, Op. Cit.*, p. 155-164.

¹⁴¹ Catherine MARTIN-PAYEN, « Muséographe, quel métier? », in *La Lettre de l'OCIM*, 88, 2003, p. 5.

¹⁴² André DESVALLEES, « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition » in *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des responsables de musée*, sous la direction de DE BARY M. O., Tobelem J. M., Biarritz, Séguier, 1998, p. 238.

« *L'espace ne prend son sens qu'en fonction de l'usage qui en est fait, du faire qui s'y déroule* »¹⁴³,

affirme le Groupe 107, un groupe de chercheurs qui dans les années 1974-1976, a tenté de jeter les bases pour une étude sur la sémiotique des plans en architecture. Cette affirmation semble suggérer que le travail architectural, qui traite le contenant, et le travail expographique, qui s'intéresse au contenu, ne sont pas suffisants à la construction du sens de l'exposition. Ce sont les utilisateurs, participants à l'expérience de visite, qui font du simple espace, un espace narratif. André Desvallées et François Mairesse, dans les *Concepts Clés de la Muséologie*, réfléchissent au rôle des utilisateurs dans l'espace d'exposition et affirment que :

« *L'espace d'exposition, dans cette perspective, se définit alors non seulement par son contenant et son contenu, mais aussi par ses utilisateurs (...). Le lieu de l'exposition se présente alors comme un lieu spécifique d'interactions sociales, dont l'action est susceptible d'être évaluée* »¹⁴⁴.

Comme nous le dit Jean Davallon au sujet de l'interaction, c'est grâce à la liberté de mouvement donnée au visiteur dans l'environnement expositionnel, qu'il peut y avoir différentes modalités de rencontre avec les objets et par conséquent différentes formations d'unités de sens.

« *Le visiteur élabore la signification finale à travers l'interaction qu'il a avec les éléments qui lui sont proposés. C'est à l'évidence le cas du parcours comme l'interaction du visiteur avec l'espace qui fait que l'organisation du contenu prévu par la trame narrative est recomposée, et même partiellement détruite, au cours de la visite* »¹⁴⁵.

¹⁴³ Manar HAMMAD, et al., « L'espace du séminaire » in *Op. Cit.* p. 28.

¹⁴⁴ André DESVALLEES et François MAIRESSE, « Exposition », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Op. Cit.*, p. 38.

¹⁴⁵ Jean DAVALLON, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », in *Op. Cit.*, p. 236.

La trame narrative construite pendant le travail d'écriture de l'exposition peut ainsi être modifiée et restructurée par le parcours. On se demande dès lors si le parcours peut être orienté vers le discours proposé par le concepteur, d'une manière telle que le visiteur ne bouleverse pas le travail effectué jusqu'alors. D'après le sémiologue, les deux premières phases du travail d'écriture de l'exposition, notamment la conception du propos et la construction de sa trame, doivent être suivies par l'organisation du contenu dans l'espace, en vue de la relation contenu - visiteur, aussi bien que par la construction de l'interface spatiale. Pour orienter le parcours vers le discours expographique il faut alors concevoir un *schéma scénationnel*, c'est-à-dire qu'il faut déterminer en avance les « *éléments, moments et modalités de la participation du visiteur au fonctionnement de l'exposition* »¹⁴⁶. Il s'agit de concevoir un espace qui, à travers sa configuration spatiale interne, soit capable de créer un environnement particulier dans lequel le visiteur peut être plus ou moins laissé libre de choisir son parcours, ou bien de suivre un itinéraire préétabli.

Parler des différents éléments et modalités de participation des visiteurs pendant la visite porte ainsi à évoquer la question de la morphologie spatiale interne des musées. À cet égard, se révèlent intéressantes les théories du *Space Syntax*¹⁴⁷, qui permettent de retracer la configuration spatiale et visuelle du musée dans la perspective du visiteur, en vue de comprendre les effets sociaux des projets architecturaux. Conçue par un groupe de chercheurs de l'université *The Bartlett School of Architecture* de Londres entre les années 1970-1980, la syntaxe spatiale représente l'ensemble des théories et des techniques d'analyse de la configuration spatiale¹⁴⁸, qui se basent sur l'idée que l'usage des espaces ne dépend pas seulement de ses caractéristiques intrinsèques, mais aussi de leur

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Space Syntax | Thriving life in buildings & urban places*, <https://spacesyntax.com/>, consulté le 11 mai 2020.

¹⁴⁸ Carlo RATTI, « Space Syntax: Some Inconsistencies », in *Environment and Planning B: Planning and Design*, 31, 2004, p. 487-499.

interconnexion¹⁴⁹. D'après ces théories, l'espace n'est pas un arrière-plan de l'activité de l'homme, mais il est plutôt compris vis-à-vis de l'utilisation humaine. Pour cela, le bâtiment architectural n'est pas vu comme un ensemble d'unités spatiales déconnectées, mais comme un système de relations qui supporte le mouvement. En considérant les différentes pièces du bâtiment comme composants de choix pour l'individu, alors il est possible de tracer son déplacement et de décrire la connexion des espaces entre eux¹⁵⁰.

D'après Kali Tzortzi, dont j'ai fait mention plus haut, ce qu'il est important de retenir pour les musées, concernant les théories du *Space Syntax*, est le concept de profondeur.

« *Un espace peu profond par rapport à tous les autres espaces d'un plan, et donc plus facilement accessible, est un espace intégré. Un espace profond, et donc plus indirectement connecté aux autres espaces est un espace ségrégué* »¹⁵¹.

Pour expliquer ce point, Tzortzi prend en analyse deux exemples : le Centre Pompidou, à Paris et la Tate Modern, à Londres. Ces deux musées, bien que présentant des caractéristiques intrinsèques, comme notamment deux plans similaires, construisent deux expériences de visite complètement différentes, puisqu'il existe une différente connexion des espaces intérieurs (voir Figure 2).

¹⁴⁹ Bill HILLIER et Kali TZORTZI, « Space Syntax : the language of museum space », in *A companion to museum studies*, sous la direction de Sharon MACDONALD, Oxford, Blackwell, 2006, p. 282-301.

¹⁵⁰ Selon ces théories, le bâtiment peut présenter trois types d'espace: *the isovist*, c'est-à-dire l'espace qui peut être vu d'un point particulier; *the axial space*, c'est-à-dire l'espace qui peut être tracé par une ligne droite; *the convex space*, c'est-à-dire l'espace à l'intérieur duquel tous les points sont visibles de tous les autres points et aucune ligne à partir de de ces points ne traverse le périmètre. En revanche, pour ce qui concerne les méthodes d'analyse du comportement, existent trois concepts relationnels, à savoir l'intégration, le choix et la profondeur. Voir. *Space Syntax | Thriving life in buildings & urban places*, <https://spacesyntax.com/>, consulté le 11 mai 2020.

¹⁵¹ Kali TZORTZI, « Interroger le rôle de l'espace dans le musée », in *La Lettre de l'OCIM*, 169, 2017. p. 17.

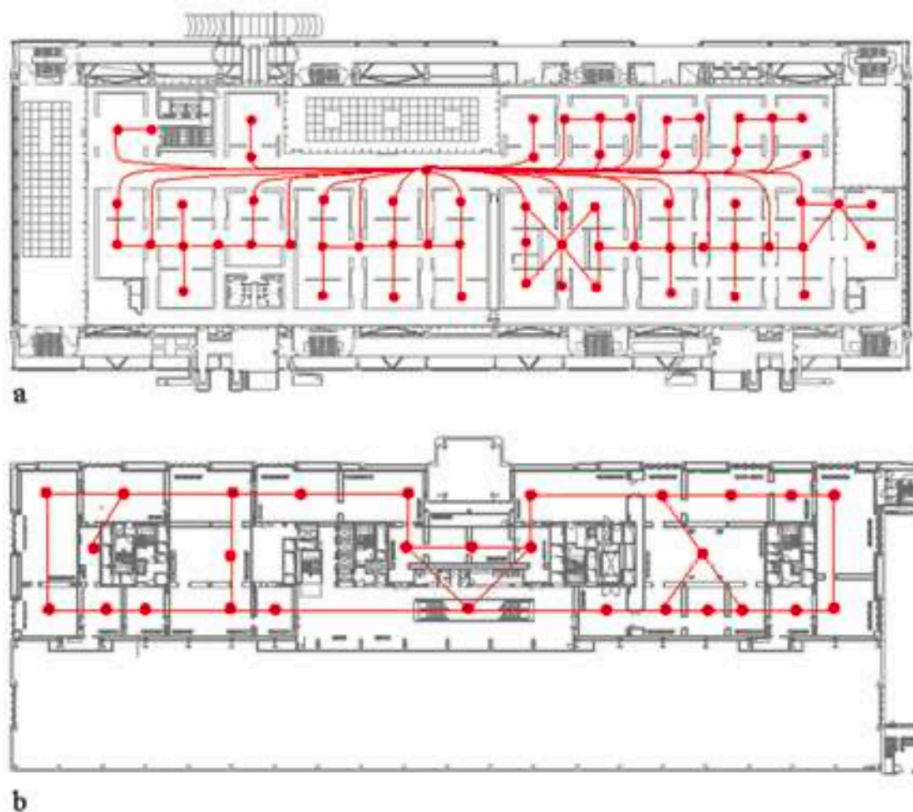


Figure 2

Graphe du parcours à l'intérieur du Centre Pompidou, niveau 5 (a)
et celui de la Tate Modern, niveau 3 (b).

par Kali TZORTZI, « Interroger le rôle de l'espace dans le musée », in *La Lettre de l'OCIM*, 169, 2017, p. 18.

Dans les graphes, les points en rouge représentent les espaces, tandis que les lignes en rouge représentent leurs liens.

Dans son article « *Interroger le rôle de l'espace dans le musée* »¹⁵², Kali Tzortzi, observe que Le Centre Pompidou établit une connexion très dense entre les espaces. Grâce à cette interconnexion, le visiteur est fortement invité à déambuler librement, en créant une multiplicité de petits circuits. La déambulation

¹⁵² *Ibid.*, p. 12-18.

qui en résulte est ainsi multidirectionnelle. En revanche, la Tate Modern organise son espace, en vue de créer une grande séquence spatiale périmétrique, ou bien deux plus petites semi-périmétriques, qui conduise le visiteur à déambuler de manière linéaire.

De plus, la connexion très dense entre les espaces du Centre Pompidou porte aussi l'utilisateur à avoir, de la salle où il se trouve, une perception visuelle simultanée des différentes pièces. C'est également grâce à cette organisation visuelle articulée, que naît dans le visiteur un grand sens d'exploration et de découverte, qui le pousse à se promener librement et à changer souvent de direction. Au contraire, le rythme en séquence de la Tate Modern produit une minime connexion visuelle entre les salles et pourtant, une vision en perspective plus homogène de pièce en pièce.

Quant à la typologie d'expérience, le Centre Pompidou amène l'utilisateur à vivre une visite en solitaire, puisque sa flexibilité intérieure ne prévoit aucun parcours préétabli conduisant les gens à se regrouper et à découvrir les salles dans le même ordre. Par conséquent, le visiteur, bien qu'il croise un nombre significatif de gens, est porté à décider de son parcours individuellement. En revanche, l'organisation spatiale de la Tate Modern porte le visiteur à se déplacer de manière systématique et à suivre le groupe de gens qu'il a rencontrés au début de la visite.

En outre, pour ce qui concerne la présentation des collections, au Centre Pompidou, les chefs-d'œuvre les plus célèbres sont positionnés dans les pièces les plus intégrées, donc dans celles peu profondes et/ou celles qui se penchent sur l'axe central. En revanche, à la Tate Modern, l'accrochage des œuvres ne dépend pas des angles visuels, des perspectives ou des relations diagonales entre les salles. Leur organisation est plutôt autonome par rapport à l'aménagement des collections et vice-versa.

Au Centre Pompidou, l'ordre de présentation des collections est chronologique, mais en même temps, la possibilité de se déplacer en manière

multidirectionnelle conduit le visiteur à créer des combinaisons et relations toujours nouvelles entre les œuvres des différentes salles, en en tirant un sens toujours original.

« Regarder un objet au Centre Pompidou signifie découvrir des relations nouvelles, voir la même œuvre dans des combinaisons différentes et percevoir simultanément les réalités visuelles environnantes »¹⁵³.

À l'inverse, la Tate Modern ne suit pas un ordre chronologique, mais plutôt thématique, qui empêche de mettre en relation les œuvres exposées dans les différentes pièces et permet de créer des liens seulement entre les artistes présents dans la même salle.

En résumé, on peut observer que, les deux musées, bien que possédant deux plans de forme rectangulaire très similaire, invitent à vivre, soit d'un point de vue social soit d'un point de vue sémiotique, deux expériences de visite complètement différentes. La visite à la Tate Modern se révèle plus traditionnelle du point de vue de la présentation des œuvres, et parfois plus efficace, étant donné que le visiteur est moins distrait de l'orientation spatiale et peut se concentrer majoritairement sur les contenus de la visite. D'autre part, il n'est pas stimulé du point de vue relationnel, puisque le parcours linéaire le porte à déambuler avec le même groupe de gens.

Au contraire, la configuration spatiale du Centre Pompidou donne la possibilité de vivre une expérience qui optimise les opportunités de rencontre avec les gens et favorise la création de relations sociales. Elle travaille de manière complémentaire aux collections dans le processus de signification de l'exposition et cela parce que la profondeur influe sur l'accessibilité des espaces et donc sur leur intégration. L'intégration à son tour, exerce, une influence sur la logique d'aménagement des objets ou d'accrochage des œuvres dans les différentes salles.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 19.

Bien que le parcours plus dynamique puisse parfois porter le visiteur à rater une salle et à manquer des contenus, le but de l'espace du Centre Beaubourg est de créer :

« un dispositif narratif pour susciter des relations entre les œuvres. Étant étroitement liée à l'accrochage, l'organisation spatiale du Centre Pompidou, avec son accent mis sur les choix, les axes et les champs de vue, crée du sens et devient partie de l'esthétique visuelle et donc de l'expérience totale de la visite »¹⁵⁴.

À la lumière de ces considérations, Kali Tzortzi affirme qu'en général :

« L'organisation spatiale est importante dans un triple sens : elle crée des liaisons entre les salles, structurant l'exploration que nous en faisons ; entre les objets, influençant leur perception et leur lecture ; et entre les visiteurs, affectant leur co-présence et leur interaction »¹⁵⁵.

Ainsi conçu en 1977, le Centre Beaubourg offre flexibilité intérieure et ouverture à l'environnement urbain. Il s'avère ainsi novateur, puisqu'il se révèle indéniablement fonctionnel, sans perdre le caractère ludique, voire spectaculaire. C'est grâce à la capacité de concilier divertissement maximal et représentation culturelle¹⁵⁶ que son influence dans le monde muséal est aussi considérable au point que François Mairesse parle d'« Effet Pompidou »¹⁵⁷. À la base du projet de Renzo Piano et Richard Rodgers, il existe la volonté d'imaginer un musée pour les

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵⁶ Cluus KÄPPLINGER, « L'architecture et la commercialisation du musée », in *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁵⁷ François Mairesse parle d'« effet Pompidou » en référence à un ouvrage dont le titre était « *The Museum Transformed: Design and Culture in the Post-Pompidou Age* ». Voir François MAIRESSE, « Musée », in *Dictionnaire encyclopédique de la muséologie, Op. Cit.*, p. 20.

masses, qui investit sur la muséographie, sur la communication et sur la professionnalisation du personnel.

Aujourd'hui, non seulement le Centre Pompidou, mais tous les musées doivent être conçus pour abriter les visiteurs. En ce sens, l'architecture, l'expographie et la configuration spatiale concourent à la création d'une expérience unique pour le visiteur.

« La forme architecturale et spatiale du musée peut créer un sens d'exploration personnelle ou exprimer une intention plus didactique ; privilégier une expérience spatiale ou transformer la visite à un événement social ; permettre aux visiteurs de voir des relations complexes entre périodes, lieux et objets, ou compléter le contenu de l'exposition plus explicite et rationnel par un mode d'appréhension affectif »¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Kali TZORTZI, « Interroger le rôle de l'espace dans le musée », *Op. Cit.*, p. 22.

Chapitre 2 : L'exposition et l'interprétation d'un dispositif architectural

D'une manière similaire, mais en même temps peu étudiée par rapport aux musées traditionnels, l'expérience culturelle vécue dans les maisons-musées est fortement influencée par l'espace où la visite a lieu. Toutefois, si les musées traditionnels exploitent les dispositifs architecturaux et expographiques ainsi que la configuration spatiale interne pour intégrer les expôts au discours de l'exposition et créer des effets de sens, les maisons-musées connaissent plusieurs contraintes en termes de mise en espace et de mise en exposition et possèdent un fonctionnement sémiotique particulier.

Manar Hammad, chercheur spécialisé dans le domaine de la sémiotique définit le « dispositif architectural » comme : « *une unité à trois dimensions (géométriquement parlant) dont les frontières, peuvent être déterminées en considérant simultanément les deux niveaux de l'expression et du contenu* »¹⁵⁹.

Nous considérerons notre terrain d'étude, l'Appartement - Atelier de Le Corbusier, non seulement comme une maison-musée, mais aussi comme un dispositif architectural constitué de ces deux plans, de l'expression et du contenu, dont nous voulons en connaître les liens.

Pour donner évidence de la grande différence qui existe entre le dispositif architectural et celui muséal nous citons François Mairesse et Cecilia Hurley :

¹⁵⁹ Manar HAMMAD, et al «L'espace du séminaire », in *Communications*, 27, 1977, p. 28-54.

« *Le musée semble avoir été conçu comme un dispositif spécifique visant à magnifier la grandeur de l'humanité, à travers les témoins matériels de son environnement* »¹⁶⁰.

Ces deux définitions nous permettent de comprendre les principales caractéristiques et divergences entre les deux dispositifs : muséal et architectural. Leur principal point en commun est le fait d'être tous les deux des supports de langage, visant à la communication de la signification, donc à la facilitation de l'appréhension sensible de l'homme. Toutefois, le dispositif muséal utilise comme principal moyen du discours les objets pris de l'environnement extérieur. En revanche, le dispositif architectural communique sans faire appel à des objets extérieurs, mais à travers ses trois dimensions géométriques.

Pour étudier le fonctionnement sémiotique existant dans l'Appartement-Atelier, il faut élaborer une méthodologie d'analyse spatiale. C'est exactement ce que nous essayerons de formuler au sein de ce chapitre. Mais avant cela, nous nous interrogerons sur la manière dont un discours doit se construire autour de l'architecture et sur les enjeux relatifs à son exposition et à son interprétation.

1. Exposer l'architecture à travers la représentation

Concevoir des expositions sur l'architecture a toujours posé des défis bien spécifiques. En effet, comme Wallis Miller, docteur en histoire de l'architecture, nous l'explique dans son article « *The Ambiguity of the Architecture Museum* » ces défis dérivent du caractère multidisciplinaire de l'architecture, qui oscille entre l'art, le génie et la construction¹⁶¹. Marie Élisabeth Laberge, docteur en muséologie et spécialiste en médiation de l'architecture par le biais de l'exposition, dans son article « *Expositions d'architecture : le travail du visiteur* »

¹⁶⁰ François MAIRESSE et Cecilia HURLEY, « Eléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal » in *MediaTropes eJournal*, 3, 2012, p. 1.

¹⁶¹ Wallis MILLER, *The Ambiguity of the Architecture Museum*, Edimbourg, University of Edinburgh, 2005, [en ligne], <http://www.arts.ed.ac.uk/chb/matcult2005/abstracts/>, consulté le 19 mai 2021.

face à la complexité » ajoute que l'architecture est profondément ancrée dans la culture, le patrimoine, l'identité et l'histoire¹⁶². La pluralité de ces aspects contribue à complexifier non seulement le travail du musée qui décide d'exposer les artefacts architecturaux, mais également la position du visiteur qui doit décrypter ces éléments.

« Nous relevons trois facettes de cette complexité : l'architecture est multidisciplinaire, les artefacts utilisés pour l'exposer ne sont pas aisés à interpréter et leur mise en exposition contribue à les complexifier davantage »¹⁶³.

Marie Elizabeth Labarge parle ainsi d'artefacts utilisés pour exposer l'architecture. Dans la majorité des cas, en effet, en parlant d'expositions d'architecture, l'on se réfère aux expositions qui pour « rendre présente » l'architecture recourent aux éléments qui la représentent, à savoir les dessins, les perspectives, les projections orthogonales, les maquettes, les moulages, les photographies ou plus récemment les nouveaux médias¹⁶⁴. Nous pensons par exemple à la Cité de l'architecture et du patrimoine¹⁶⁵ ou encore au Pavillon de l'Arsenal¹⁶⁶.

Pour Carson Chan, curateur et docteur en architecture à la Princeton University, il s'agit d'un véritable problème de fond des expositions qui ont pour objet l'architecture, celui de recourir à la représentation¹⁶⁷. Face à l'impossibilité

¹⁶² Marie Elizabeth LABARGE, « Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité » in *Muséologies*, 1, 2006, p. 45.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Fabienne COUVERT, *Exposer l'architecture : Le musée d'architecture en question*, Rome, Diagonale, 1997, p. 30.

¹⁶⁵ *Cité de l'architecture et du patrimoine*, <http://www.citedelarchitecture.fr/fr/home>, consulté le 20 juin 2021.

¹⁶⁶ *Pavillon de l'Arsenal*, <https://www.pavillon-arsenal.com/en/>, consulté le 20 juin 2021.

¹⁶⁷ Carson CHAN, «Esporre l'architettura: illustra, non parlare», in *Domus*, 2010, [en ligne], <https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/09/17/espore-l-architettura-illustra-non-parlare.html>, consulté le 4 juin 2021

de faire rentrer le bâtiment à l'intérieur du musée, la majorité des expositions d'architecture se réduisent à des expositions de représentations.

Chan nous explique que l'origine de la pratique de la représentation dans les expositions d'architecture coïncide avec la fondation de l'École des Beaux-Arts au XIXe siècle. Si préalablement la formation en architecture se faisait sous forme d'apprentissage, ce nouveau système académique impliquait le suivi des cours, la réalisation de projets et, à la fin de l'année académique, la conception d'expositions¹⁶⁸.

Jean Paul Carlhian, architecte renommé et formé à l'École de Beaux Arts de Paris, affirme que ces expositions représentaient le moment où les enseignants jugeaient les travaux des étudiants présentés uniquement par le biais de plans, de coupes et d'élévations d'édifices dessinées sur des tableaux rectangulaires¹⁶⁹.

Bien que le temps ait passé et que les formations en architecture soient de plus en plus nombreuses en Europe, nous constatons que leur fonctionnement demeure identique malgré quelques exceptions¹⁷⁰. En définitive, nous pouvons en déduire que ni l'École des Beaux-Arts ni les écoles d'architectures suivantes n'ont pensé à exposer l'architecture différemment que par le processus de représentation et que celui-ci est devenu intrinsèquement lié au processus de communication de l'architecture.

¹⁶⁸ Paul P. CRET, « The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education », in *The Journal of the American Society of Architectural Historians*, 1,1941, p. 3-15.

¹⁶⁹ Jean Paul CARLHIAN, « The Ecole des Beaux-Arts: Modes and Manners », in *Journal of Architectural Education*, 33,1979, p. 7-17.

¹⁷⁰ La Sommerfeld House est une maison commissionnée au directeur du Bauhaus, Walter Gropius, et construite avec la participation de ses élèves entre 1920 et 1921. Voir *Sommerfeld House, Berlin*, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/architecture/sommerfeld-house-berlin/>, consulté le 15 mai 2021.

« *Les maquettes, on les regarde, mais le regard ne suffit pas. (...) Un bâtiment lui-même, dans son entièreté, peut se visiter comme s'il s'agissait d'une exposition, puisque tous ses éléments s'offrent à l'observation du visiteur* »¹⁷¹.

Comme l'affirme Sophie Gironnay lors de son entrevue avec Alessandra Mariani, encore plus que dans des expositions traditionnelles, lorsqu'on propose une exposition d'architecture il serait nécessaire d'offrir au visiteur une véritable expérience de visite qui engage le corps en entier et qui ne se limite pas au seul regard. C'est à travers le mouvement du corps dans l'ensemble de l'espace qu'il est possible de capter toutes les caractéristiques que celui-ci peut offrir.

Dès lors, comment exposer l'architecture sans faire appel à sa représentation ? La réponse peut sembler évidente. Si le site le permet, il est possible de visiter l'architecture à travers son propre patrimoine bâti, comme c'est le cas de l'Appartement-Atelier de Le Corbusier. Néanmoins, plusieurs défis se présentent et une autre question se pose : comment alors interpréter ce patrimoine architectural ? Pour répondre à cette question et pour comprendre la nature de ces défis, nous essayerons de faire le point de la situation dans la partie suivante.

2. Exposer l'architecture à travers le patrimoine bâti

La première considération à faire en matière d'exposition de l'architecture à travers son patrimoine bâti est que l'architecture est l'objet même de l'exposition. Dans ce cas, l'enveloppe et l'exposé fonctionnent en complémentarité. Le dispositif expographique et celui architectural sont intrinsèquement liés. Il s'avère donc plus compliqué d'insérer une mise en exposition là où la mise en espace est déjà importante et produit elle-même des effets de sens. Ensuite, le deuxième problème qui se pose est la construction d'un parcours de visite, qui puisse être en accord avec la mise en espace déjà présente.

¹⁷¹ Alessandra MARIANI « Entrevue avec Mme Sophie Gironnay, directrice de la galerie MONOPOLI : en lien avec l'article Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité » in *Muséologies*, 1(1), 2006, p. 58.

Nous rappelons que la construction d'un espace d'exposition prévoit le déploiement d'informations présentées à travers des dispositifs expographiques et organisées dans l'espace expositionnel par des opérations de mise en exposition et de mise en espace. Ensuite, nous postulons que la manifestation de la signification se produit par deux moments consécutifs : le premier relatif à la construction du circuit de visite par le moyen de l'écriture du scénario, autrement appelé trame narrative ou en anglais *story line* ; et un deuxième moment qui prévoit l'interprétation du texte grâce aux effets de sémiologie¹⁷².

Quant au premier moment, c'est-à-dire la mise en place du circuit, nous considérons particulièrement intéressant l'avertissement d'André Desvallées, à savoir que :

*« Même pour les expositions où la visite est laissée libre, aucune mise en espace ne doit se concevoir sans un circuit de visite où toutes les hypothèses de parcours sont envisagées »*¹⁷³.

Pour cette raison, lorsqu'il s'agit d'expositions d'architecture par leur bâti, nous saisissons déjà le premier problème relatif à la mise en espace qui n'a pas été conçue originellement en vue d'un circuit de visite. Il s'avère donc nécessaire de le construire a posteriori.

¹⁷² Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition: analyse du processus communicationnel et signifiant*, *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁷³ André DESVALLEES, «Cent quarante termes muséologiques ou petit glossaire de l'exposition », in *Op. Cit.*, p. 238.

Ensuite, en ce qui concerne le deuxième moment, c'est-à-dire l'interprétation pour les effets de sémiologie¹⁷⁴, nous considérons que les expositions d'architecture à travers le bâti portent le risque de n'opérer que sur la connotation. Pour expliquer ce point, nous nous basons sur l'explication du processus de production de signification de Roland Barthes¹⁷⁵, qui distingue le sens premier du sens second. Le *sens premier*, aussi appelé d'ordre dénotatif est habituellement intentionnel, c'est-à-dire voulu, conscient, décidé ; tandis que le *sens second*, d'ordre connotatif peut être intentionnel ou attentionnel, c'est-à-dire éveillé, qui dépend de la faculté d'attention¹⁷⁶.

Le risque de n'opérer que sur le sens second dérive du fait que les expositions d'architecture à travers leur bâti ne sont pas exprimées en langue naturelle, mais en langage spatial et visuel. Mais surtout, la fonction première de leur originaire mise en espace n'est ni la présentation ni l'explication de concepts.

En effet comme Soumaya Gharsallah nous le dit :

« Nous pouvons dire que les dispositifs architecturaux ne sont pas médiatiques à l'origine, car ils ne découlent pas d'une intentionnalité de communication. Mais lorsqu'ils sont réfléchis en fonction de l'expographie ou investis par celle-ci, ils peuvent devenir médiatiques »¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Nous rappelons que le concept de sémiologie introduit par Charles Sanders Peirce désigne la signification formulée en fonction du contexte, donc dans un certain sens en fonction du lieu où les informations sont fournies. Voir Gérard DELEDALLE, *Charles S. Peirce: écrits sur le signe*, Paris, Ed du Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1978.

¹⁷⁵ Roland BARTHES, *Les œuvres complètes*, tome I, Paris, Ed du Seuil, 1993.

¹⁷⁶ « Pour William James, psychologue américain de la fin du XIXe siècle, l'attention est la prise de possession par l'esprit d'un élément de la pensée ou d'un objet du monde extérieur, afin que cet élément ou cet objet paraisse plus clair ». Voir SIÉROFF E., « Attention », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/attention/>, consulté le 5 juin 2021.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 27.

C'est pourquoi nous partons du principe que le patrimoine architectural ait besoin d'une guide, d'un traducteur ou d'un interprète qui aide le travail d'interprétation du visiteur. Le journaliste Freeman Tilden, en 1957, dans son ouvrage devenu une référence : « *Interpreting our Heritage* » affirme que :

« *L'interprétation du patrimoine est une activité éducative qui vise à révéler des significations et des relations grâce à l'utilisation d'objets originaux, par l'expérience personnelle, et par les médias illustratifs, plutôt que de simplement de communiquer des informations factuelles* »¹⁷⁸.

Dans le cadre de ce mémoire, l'enjeu est de comprendre comment s'opère la production de la signification par le biais du bâti à l'Appartement-Atelier de Le Corbusier et comment il se produit un discours de visite cohérent. Pour répondre à cette question, dans la partie suivante, nous essayerons d'élaborer une méthodologie d'analyse qui puisse nous permettre de comprendre comment l'espace s'engage dans le processus communicationnel de l'exposition et participe à sa fonction significative.

3. Méthodologie d'analyse spatiale

En manque d'un protocole, d'un système d'analyse qui soit réellement au point pour archiver et suivre la logique d'une exposition, d'un bâtiment, d'un espace, nous nous inspirons de l'architecte et muséologue, Soumaya Gharsallah qui dans sa thèse a élaboré une méthodologie capable d'étudier la fonction significative de l'espace et de la communication qu'il peut opérer¹⁷⁹.

La méthodologie repose sur trois phases, à savoir la description de l'espace, le découpage de l'espace et l'analyse des relations qui existent entre

¹⁷⁸ Freeman TILDEN, *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina, Carolina Press, 1957, p. 119.

¹⁷⁹ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit.

l'espace et ses composantes, voire l'analyse de leur processus de signification¹⁸⁰. Avant d'analyser ces points plus attentivement, Gharsallah explique le but de la méthode formulée :

« D'un côté, il faut étudier le processus de production de signification de chacun des dispositifs isolément. D'un autre côté, il est important de comprendre comment certains dispositifs fonctionnent en complémentarité avec d'autres. L'objectif est de parvenir à analyser le contenu de l'exposition dans le moindre détail générateur de sens »¹⁸¹.

A. Description de l'espace

Cette première partie, qui constituera le corpus de notre analyse, sert à identifier le *plan de l'expression*, autrement dit les signifiants. C'est en partant de cette description qu'il sera possible ensuite de faire une analyse du *plan du contenu*, autrement dit les signifiés. Nous rappelons que pour « signifiant » le linguiste Ferdinand de Saussure entend la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe, tandis que pour « signifié », il désigne la représentation mentale du concept associé au signe¹⁸². Ici, dans un premier temps, il s'agit donc de décrire les aspects formels de l'espace architectural, tout ce qui est possible à observer à travers les yeux¹⁸³.

« Les éléments de l'expression sont directement accessibles à nos sens, ils sont aisément reproductibles et se prêtent bien à l'observation ainsi qu'à l'analyse. À

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 42.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Ferdinand DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972, p. 97.

¹⁸³ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, *Op. Cit.*, p. 42.

l'opposé, les éléments du contenu ne sont pas directement accessibles à l'observation, d'où la difficulté de leur étude » ¹⁸⁴

Pour décrire l'espace, nous utilisons donc trois outils de relevé : le plan, le texte et la photo¹⁸⁵.

Le plan sert à la description de l'espace dans sa particularité architecturale. Il représente le document primordial sur lequel se baser pour la description, l'orientation et le repérage. Afin que l'espace soit le plus fidèle possible à la réalité, nous retracerons le positionnement de chaque dispositif et objet présent à des fins de visite. Ensuite, nous délimiterons les thématiques.

Néanmoins, pour représenter la réalité en trois dimensions, le plan s'avère insatisfaisant. Il faut donc associer un relevé écrit qui puisse fonctionner de manière complémentaire. Le deuxième outil que nous utiliserons pour notre méthodologie est en effet le texte, un support qui peut enrichir la description de l'espace en apportant des informations sur l'ambiance¹⁸⁶. Pour représenter verbalement l'espace, il est important de définir préalablement un parcours de description qui puisse établir l'enchaînement des espaces et des dispositifs. Ensuite, il faut répertorier les dispositifs et spécifier leur signifiant (volume, couleur, matériaux), aspect que le plan ne peut pas montrer. En dernière instance, il faut définir les simultanités visuelles (lumière) et sonores (son, bruits, musiques).

Enfin, pour une description réellement exhaustive, nous faisons appel à un relevé photographique qui puisse détailler en langue visuelle l'espace dans sa spécificité tridimensionnelle.

¹⁸⁴ GROUPE 107, *Sémiotique des plans en architecture*, Tome II, Paris, C.O.RD.A, 1976, p. 115.

¹⁸⁵ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, *Op. Cit.*, p. 42.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 43.

Nous estimons que la description effectuée par le biais du plan, du texte et de la photo sera la plus objective possible. Pour décrire l'espace dans le moindre détail, il est toutefois nécessaire de le segmenter. C'est pourquoi dans la partie suivante nous indiquerons le protocole de découpage de l'espace.

B. Protocole de découpage de l'espace

Soumaya Gharsallah propose comme deuxième phase de la méthodologie, la segmentation de l'espace selon un principe d'emboîtement, c'est-à-dire selon un procédé régressif allant du général au particulier¹⁸⁷. Pour définir les limites de chaque segmentation, nous suivons le critère sémantique et topologique, c'est-à-dire que chaque dispositif s'arrête là où sa signification se termine. Nous distinguons ainsi les segments suivants : l'environnement, l'enveloppe, la séquence, l'unité, la sous-unité, l'élément et le seuil¹⁸⁸.

L'*environnement (O)* indique le contexte spatial extérieur au bâtiment, qui parfois peut préparer le public à sa visite, avant même d'y rentrer. L'*enveloppe (P)* désigne la structure porteuse qui permet de construire les volumes ; donc cela comprend à la fois la structure architecturale et si présente, également la structure expographique. Les *séquences (Q)* représentent des parties d'espace tridimensionnel dont les limites sont déterminées par le sens et qui permettent la communication. L'*unité (U)* est une partie de séquence, un syntagme ayant un sens bien déterminé qui peut fonctionner d'une manière indépendante ou en complémentarité avec les autres unités. La *sous-unité (SU)* est un ensemble d'éléments qui sont réunis pour représenter un concept. C'est pourquoi ils sont souvent regroupés ensemble sur un même support spatial. L'*élément (E)* est la plus petite partie, souvent isolée, qui même si non accompagnée d'outils de médiatisation, contribue à l'harmonisation de l'exposition. Enfin, le *seuil (S)* est

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸⁸ *Ibid.*

un marqueur de limite, une entité symbolique qui manifeste le passage d'un espace à un autre. Représenté par les portes, des escaliers, un ascenseur ou une rampe, normalement le seuil n'est pas investi dans le discours expographique, mais s'il l'est, il constitue une unité¹⁸⁹.

Les subdivisions décrites plus haut peuvent être résumées par le schéma suivant :

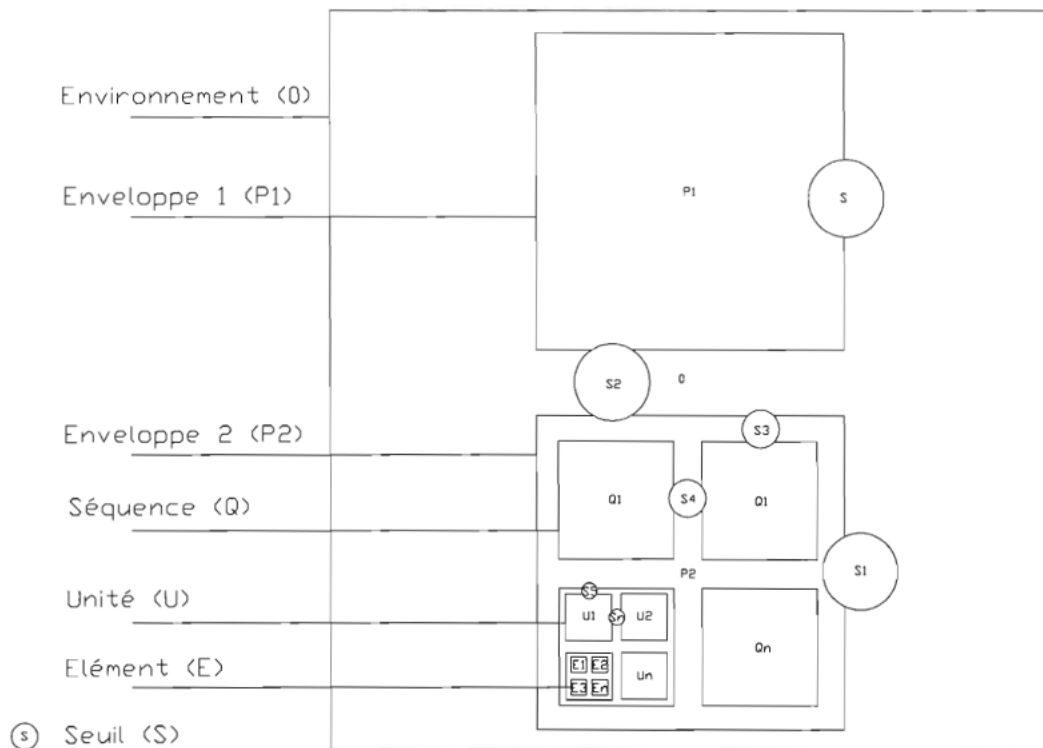


Figure 3

Schéma de la subdivision de l'espace d'exposition

par Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans*

l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant, Op. Cit., p. 54.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 48-56.

C. Méthodologie d'analyse de l'exposition

Après avoir décrit l'espace dans ces différents segments, afin d'analyser le processus de production de signification, nous analyserons dans un premier temps ce que Garshallah définit comme les « relations topiques » et ensuite le contenu de chaque dispositif.

« En admettant qu'un dispositif expographique ou architectural signifie grâce à des processus de mise en relation qui définissent son organisation interne et son organisation dans l'ensemble de l'exposition, son analyse doit partir de ces spécificités. Le dispositif est alors considéré à la fois comme une entité spatiale qui signifie par ses propriétés intrinsèques et en tant qu'élément d'un réseau de dispositifs dont l'articulation spatiale et sémantique produit la signification de la trame narrative de l'exposition »¹⁹⁰

I. Relations topiques

Analyser les relations topiques signifie examiner comment les dispositifs expographiques sont organisés dans l'espace et quels principes déterminent leur emplacement. Il signifie ainsi comprendre la construction du discours d'exposition¹⁹¹. Le Groupe 107 en distingue trois typologies, à savoir les relations intra-topiques, les relations inter-topiques et les relations extra-topiques¹⁹².

Les *relations intra-topiques* permettent de comprendre le fonctionnement sémiotique interne à un ensemble d'objets qui se réunissent pour construire un dispositif signifiant. Les *relations inter-topiques* étudient en revanche les liens qui s'établissent entre les dispositifs voisins. Ce sont les relations inter-topiques qui,

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

¹⁹² Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite GROUPE 107, *Sémiotique de l'espace*, Paris, Groupe 107, 1973.

en déployant dans l'espace les dispositifs signifiants selon la trame narrative, en déterminent la logique. Enfin, les *relations extra-topiques* concernent l'environnement extérieur et son rapport avec l'exposition. Ces dernières sont étudiées seulement si elles participent au processus de signification de l'exposition¹⁹³.

II. Modèle d'analyse des processus de signification

Enfin, la dernière partie de cette méthode d'analyse vise à appréhender la manière dont les significations sont déterminées par l'association de l'espace à l'exposé, car comme Gharsallah nous le dit « *c'est ce rapport qui fait que l'exposition communique* »¹⁹⁴. Il est question de saisir l'intégration de la mise en espace à la mise en exposition.

Gharsallah distingue trois typologies d'espaces : « l'espace empirique », « l'espace conceptuel » et « l'espace référentiel ».

- *L'espace empirique* constitue l'espace de départ pour formuler la signification. Il s'agit de l'espace où se trouvent les « representamen » ou les « signes » de Peirce¹⁹⁵, c'est-à-dire tout ce qui communique une notion définie d'un objet. C'est dans cet espace, invariable et tangible, que le visiteur rentre en contact avec l'expôt et est amené à interpréter.

- Comme Garshallah nous le dit, « *L'interprétation passe par une opération de conceptualisation qui va permettre d'attribuer des effets de sens à ces*

¹⁹³ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit., p. 56-69.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹⁹⁵ Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite David SAVAN, « La sémiotique de Charles S. Peirce », in *Langages*, 58, 1980, p. 9-23.

phénomènes »¹⁹⁶. Pour Davallon, la conceptualisation représente en effet le moment où est élaboré le concept de l'exposition, c'est-à-dire l'idée ou le point de vue¹⁹⁷. *L'espace conceptuel* est ainsi le lieu où se forment les représentations mentales à partir de l'espace empirique. En dépendant des habitudes sociales, des patrimoines de connaissances, des besoins individuels, cet espace contient le « ground » peirciens, c'est-à-dire l'« idée » en référence à laquelle se réalise la représentation ou encore l'angle selon lequel l'objet est visé¹⁹⁸. Jean Davallon identifie cet espace comme « monde utopique »¹⁹⁹, alors que Philippe Boudon l'appelle « espace de représentation » ou « espace mental »²⁰⁰.

- Enfin, *l'espace référentiel* est le lieu où l'on va placer ce à quoi on se réfère pour construire le discours sur un objet donné. Il est l'espace où émergent les connotations²⁰¹.

¹⁹⁶ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit., p. 61.

¹⁹⁷ Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, Op. cit., p. 94.

¹⁹⁸ Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite Gérard DELEDALLE, *Charles S. Peirce: écrits sur le signe*, Op. Cit.

¹⁹⁹ Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre*, Op. cit., p. 170.

²⁰⁰ Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite Philippe BOUDON, *Sur l'espace architectural: Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Ed Dunod., Coll. Aspects de l'Urbanisme, 1971.

²⁰¹ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit., p. 64.

Pour la production de la signification, le fonctionnement de ces trois espaces est donc le suivant : en partant de l'espace empirique où rencontrer les dispositifs expographiques, le visiteur doit passer par le point de vue de l'espace conceptuel afin d'avoir accès au sens connotatif de l'espace référentiel²⁰². Donc, cette analyse nous démontre que la signification de l'espace découle de la construction du point de vue qui nous permet de créer un particulier discours d'exposition.

En guise de conclusion, à travers cette méthodologie d'analyse, nous essayerons de comprendre à la fois ce qu'Eco appelle l'« *intentio auctoris* »²⁰³ traduit « intention de l'auteur », c'est-à-dire la signification que Le Corbusier voulait donner à son architecture en construisant sa maison ; et à la fois l'« intention de l'œuvre » ou « *intentio operis* »²⁰⁴, à savoir les sens que les dispositifs architecturaux et expographiques apportent indépendamment des intentions de leur auteur, voir ce qu'ils représentent.

« L'analyse de l'intentio operis s'effectue en appliquant deux méthodes à la fois : premièrement, en recherchant les effets de sens que le concepteur a introduit dans le dispositif expographique (c'est-à-dire les effets de sens intentionnels qu'ils soient connotatifs ou dénotatifs). Deuxièmement, en recherchant les effets de sens que le concepteur ignorait et qui peuvent être introduits dans le dispositif expographique par le destinataire en conséquence d'une mise en espace ou mise

²⁰² Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite Jean DAVALLON, *L'exposition à l'œuvre, Op. cit.*, p. 64.

²⁰³ Soumaya GHARSALLAH in *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant* cite Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, Paris, éd Grasset & Fasquelle, Coll. Biblio essais, 1992.

²⁰⁴ *Ibid.*

en exposition particulière (effets de sens attentionnels) : ceux-ci sont le plus souvent connotatifs »²⁰⁵.

Pour continuer avec l'analyse de notre cas d'étude, nous nous mettons dans la peau du visiteur modèle.

²⁰⁵ Soumaya GHARSALLAH, *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Op. Cit., p. 67.

Chapitre 3 : Le fonctionnement sémiotique de l'Appartement - Atelier

Concernant notre terrain d'étude, nous partons de la constatation que l'Appartement-Atelier a été l'habitation de Le Corbusier depuis 1934 jusqu'à sa mort. Mais non seulement, ce lieu a été également et l'atelier de peinture et le coin d'écriture de Le Corbusier. Incontestablement authentique, la maison revêt enfin une importance architecturale non négligeable. En étant conçue par Le Corbusier même, le père du modernisme architectural, l'Appartement-Atelier s'imprime d'un effet de sens architectural supplémentaire.

Ce sont tous ces caractères qui concourent à faire de cet espace un espace signifiant. C'est pourquoi nous nous intéressons à leur analyse. Dans la partie suivante, nous appliquerons ainsi à notre étude de cas la méthodologie d'analyse conçue dans le chapitre précédent, afin de comprendre la manière dont l'espace de cette maison- musée s'engage dans le processus de communication. Néanmoins, nous introduirons préalablement le contexte de la création de l'Appartement-Atelier, la vie de son propriétaire et sa contribution innovante dans le champ de la muséographique.

Charles-Édouard Jeanneret, dit Le Corbusier naît en 1887 à La Chaux-de-Fonds en Suisse²⁰⁶. Son père, Georges Édouard Jeanneret, était graveur et émailleur de montres, tandis que sa mère Marie Charlotte Amélie Jeanneret-Perret était musicienne. Son frère aîné Albert suit les traces de sa mère et devient musicien, alors que Charles Edouard Jeanneret, passionné de peinture, s'inscrit à l'école d'art de La Chaux-de-Fonds. Il y rencontre un professeur, son premier

²⁰⁶ *Fondation Le Corbusier - BIOGRAPHIE*, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=15&IrisObjectId=6943&sysLanguage=fr-fr&itemPos=1&sysParentId=15&clearQuery=1>, consulté le 3 juin 2020.

maître, Charles L'Eplattenier, qui l'oriente vers l'architecture et lui obtient ses premières commandes. L'Eplattenier considérait que le jeune Charles-Edouard n'avait aucune disposition pour la peinture. Bien que Le Corbusier ait horreur de l'architecture et des architectes, comme lui-même l'affirmait, il obéit à son maître, dont il accepta le verdict²⁰⁷. Néanmoins, il continuera à peindre tout au long de sa vie.

Charles-Edouard n'aura donc aucune formation d'architecte en tant que telle, mais il s'intéressera progressivement à l'architecture à l'occasion de ses voyages formatifs en Italie, en Allemagne et en Orient. Revenu à Paris, en 1908, suivant en cela le conseil de son maître, il commencera une période de formation chez les frères Perret, Auguste et Gustave, qui étaient des pionniers dans l'utilisation du béton. Quelques années plus tard, en 1914, il théoriserait le système *Dom-ino*, dont le mot valise vient de l'union du terme latin « *domus* », traduit « maison » et « innovation »²⁰⁸. L'innovation est sans doute dans le matériau, parce que, l'utilisation du béton permettait de réduire au minimum les structures portantes. Réduire au minimum la structure signifiait créer une ouverture maximale à l'extérieur. De plus, l'élévation verticale permettait d'aménager les espaces intérieurs plus librement. Ce système a ainsi permis de formaliser en 1927, les cinq points de l'architecture moderne, à savoir les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la façade libre et les fenêtres à rubans ou en bandeau²⁰⁹.

En 1917, à l'âge de 30 ans, Charles Édouard Jeanneret s'installe à Paris à 20, rue Jacob, dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés. Il y rencontre notamment sa future épouse Yvonne Gallis, mannequin à la maison de couture Jove. Il fait aussi connaissance avec Amédée Ozenfant avec lequel, en 1918, il

²⁰⁷ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 2, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

²⁰⁸ Marco BIRAGHI, *Storia dell'architettura contemporanea*, Turin, Piccola biblioteca Einaudi, 2008, p. 183.

²⁰⁹ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 6, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

publie un ouvrage « *Après le cubisme* », qui théorise le purisme, un mouvement pictural prônant le retour à l'ordre et à l'harmonie. Pour propager le nouveau verbe puriste, ils fondent également un magazine d'art, *L'Esprit Nouveau*, dont le titre est tiré d'une conférence du poète Guillaume Apollinaire²¹⁰.

À partir de 1920, Charles Edouard Jeanneret prend son pseudonyme de Le Corbusier, sous l'indication d'Amédée Ozenfant, pour signer le nouveau magazine. Il est parfois aussi connu simplement sous le nom de « Corbu », un jeu de mots qui rappelle le mot corbeau, et qui donc impliquait son habitude de signer avec la forme d'un corbeau stylisé²¹¹.

En 1922, Corbu crée son agence d'architecture, à rue de Sèvres, avec son cousin Pierre Jeanneret, proche collaborateur et cosignataire de nombreuses œuvres. Entre les années 1920-1930 Le Corbusier réalise les villas dites puristes, comme notamment les maisons La Roche et Jeanneret situées à Paris dans le 16^e arrondissement (1923-1925) et la Villa Savoye à Poissy (1931), manifeste de l'architecture moderne. En 1931, il théorise les idées sur la Ville Radieuse, dont le premier expérimente est l'Immeuble Molitor.

Entre les années 1930-1960, il réalise des projets partout dans le monde : l'Immeuble Clarté à Genève, le Centrosoyus à Moscou, la Cité de Refuge pour l'Armée du Salut, La Cité Radieuse à Marseille, la Chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp, le couvent Sainte-Marie de La Tourette et l'urbanisme de la ville nouvelle de Chandigarh en Inde. Pendant cette période, précisément en 1945, il met au point le *Modulor*, système qui établit des proportions architecturales idéales à partir de l'échelle humaine.

²¹⁰ La conférence s'appelait « *L'esprit nouveau et les poètes* » et eut lieu au théâtre du Vieux-Colomier à Paris le 26 novembre 1917.

²¹¹ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Paris, Fondation Le Corbusier (Document interne), 2018, p. 1.

En 1957, onze ans avant sa mort, sans héritiers, Le Corbusier commence à penser à l'institution d'une Fondation à son nom, dont les missions sont soigneusement définies par l'architecte en personne. Il voulait éviter que son patrimoine architectural, ses œuvres et ses archives soient accaparés après sa mort par de prétendus héritiers. La Fondation est fondée officiellement en juillet 1968, trois ans après que Le Corbusier décède à Roquebrune-Cap-Martin.

Cinquante-six ans se sont écoulés depuis la mort de Charles Édouard Jeanneret, mais il reste encore de nos jours un personnage idolâtré pour son travail visionnaire en architecture et en urbanisme.

Comme Albert Lévy, architecte et docteur en études urbaines, l'écrit dans l'article « *Le Corbusier et la question de l'innovation architecturale et urbaine* » :

*« Peu d'architectes ont eu un sens aussi aigu des différents niveaux de conception de l'architecture : il couvrit par son travail l'ensemble des aspects significatifs du projet architectural »*²¹².

Un trait distinctif de son caractère est sans doute la quête d'innovation constante dans tous les domaines, tout au long de sa vie. Il élabore notamment :

*« Nouvelles typologies domestiques individuelles (villas) et collectives (Unité d'Habitation), nouveaux équipements religieux et civils (La chapelle Notre-Dame du Haut, alias Chappelle de Rochamp), nouveau système de mesure architectural (Le Modulor), nouvelle logique architecturale (les cinq points de l'architecture moderne), nouvelles conceptions des installations techniques (les éléments standards, les murs neutralisants), nouvelles conceptions plastiques (Purisme). »*²¹³

²¹² Albert LÉVY, « Le Corbusier et la question de l'innovation architecturale et urbaine » *Les Annales de la recherche urbaine*, 37, 1988. p. 55.

²¹³ *Ibid.*

Telle est l'ampleur de l'action de Le Corbusier, qui fait qu'il passe à la postérité comme l'initiateur de l'architecture moderne.

Une partie non négligeable de sa quête d'innovation est réservée au domaine muséal. Faire un point sur cet argument nous permettra de comprendre mieux « l'intention de l'auteur » derrière la forme architecturale de l'appartement, ainsi que celle expographique. Comme la critique de design graphique, Catherine De Smet nous le dit dans son livre « *Le Corbusier penseur du musée* », c'est effectivement à partir des années 1920 que l'architecte s'interroge non seulement sur la manière dont concevoir l'architecture des musées, mais également la façon dont exposer leur contenu²¹⁴.

« Les propositions muséographiques de Le Corbusier suivent deux axes distincts qui ne cesseront de coexister, alternativement privilégiés selon les clients et les circonstances. Musée de la connaissance d'une part et Musée d'art contemporain d'autre part, mise à disposition d'un savoir encyclopédique ou mise en condition de contemplation esthétique, éducation de masses ou célébration des œuvres »²¹⁵.

Entre musée de la connaissance et musée d'art contemporain, il faut toutefois souligner que le premier sera toujours privilégié par Le Corbusier. En effet, lorsque l'architecte visitait les musées, il ne s'attardait pas dans les salles de peinture, comme il considérait l'œuvre d'art « tout autre chose »²¹⁶. Pour lui, le musée idéal devait être « loyal et honnête »²¹⁷ et témoigner aussi fidèlement que possible de l'époque²¹⁸.

²¹⁴ Catherine DE SMET, *Le Corbusier penseur du musée*, Paris, Flammarion, 2019, p. 49.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

²¹⁶ LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1925, p. 17.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

²¹⁸ Catherine DE SMET, *Le Corbusier penseur du musée*, *Op. Cit.*, p. 50.

« Un veston uni, un chapeau melon, une chaussure bien cousue. Une ampoule électrique griffée dans sa douille ; un radiateur, une nappe de linge fin et blanc, ainsi que des verres de verre que nous employons tous les jours. »²¹⁹

Tous ces éléments sont, à dit de Le Corbusier, objets qui peuvent trouver leur place dans les musées, en tant qu'œuvres d'art. Dans la liste ils apparaissent également un cabinet de toilette, une baignoire d'émail, un lavabo et un bidet de porcelaine. Nous retrouverons une grande partie de ces éléments dans l'analyse de son appartement. Y compris le bidet, dont la photographie illustre non sans provocation la première page du chapitre « Autres icônes, les musées » du livre « *L'art décoratif d'aujourd'hui* ».

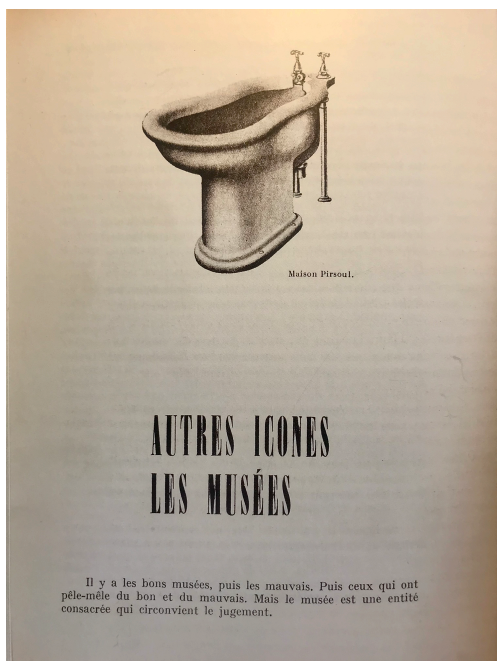


Figure 4

Première page du chapitre du livre
L'Art Décoratif d'aujourd'hui
par LE CORBUSIER, *L'Art décoratif
d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1925.

Les ressemblances entre le bidet de Le Corbusier et l'urinoir de Marcel Duchamp daté de quelques années auparavant, sont plusieurs. Les significations qui existent derrière sont néanmoins diamétralement opposées. L'urinoir de Duchamp est déplacé, defonctionnalisé et signé d'un fictif R. Mutt. Au contraire, le bidet de Le Corbusier est exposé dans des salles de bain reconstituées au sein

²¹⁹ LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Op. Cit., p. 17.

des musées ou plutôt dans son appartement et reste ainsi rattaché à son état de mobilier sanitaire. Comme en témoigne la Figure 4, à la place de la signature de l'artiste R.Mutt, Le Corbusier écrit la marque de la maison de fabrication, « Maison Pirsoul » pour revendiquer encore plus la nature industrielle de cet objet, proche de la culture populaire.

Le Corbusier considère que les objets muséaux devaient être le « miroir du peuple »²²⁰. Toutes ces réflexions autour du concept de *folklore* que Corbu explique dans *l'Art décoratif d'aujourd'hui* nourrissent le projet scientifique et muséographique de Rivière pour son Musée des Arts et des traditions populaires²²¹.

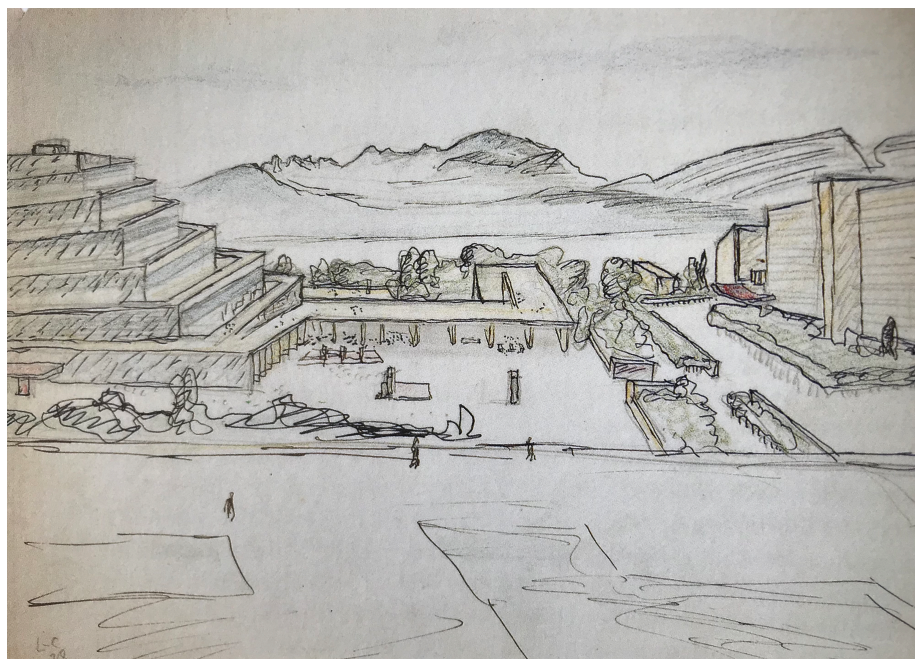


Figure 5

Dessin original préparatoire pour le Mundaneum, Le Corbusier, 1929.

© FLC

²²⁰ *Ibid.*, p. 36.

²²¹ Catherine DE SMET, *Le Corbusier penseur du musée*, *Op. Cit.*, p. 51.

En ligne avec les idées jusqu'à présent décrites, le Mundaneum constitue l'un des premiers projets museaux conçus par Le Corbusier et le premier exemple de Musée de la connaissance (voir Figure 5). Dessiné en 1928 pour le bibliographe belge Paul Otlet, il est le témoignage de l'innovation muséographique à visée encyclopédique²²². L'idée était celle de constituer un « *idearium* » où il fallait conserver les objets pas forcément rares ou précieux, mais qui servaient à évoquer des idées²²³. Le but de Le Corbusier était de n'exposer rien de moins que « le vaste contenu du monde »²²⁴ et de permettre aux groupes sociaux de « *prendre connaissance de leur véritable raison d'être, afin de lire dans les documents rassemblés la marche de leur avenir, en saine liaison avec leur passé* »²²⁵.

La deuxième proposition muséographique que Le Corbusier formule sert cependant à accueillir les œuvres d'art, non contemplées dans les musées de la connaissance. Nous présentons à titre d'exemple le « Musée d'art Moderne » dessiné en 1930, pour le critique d'art et éditeur Christian Zervos (voir Figure 6).

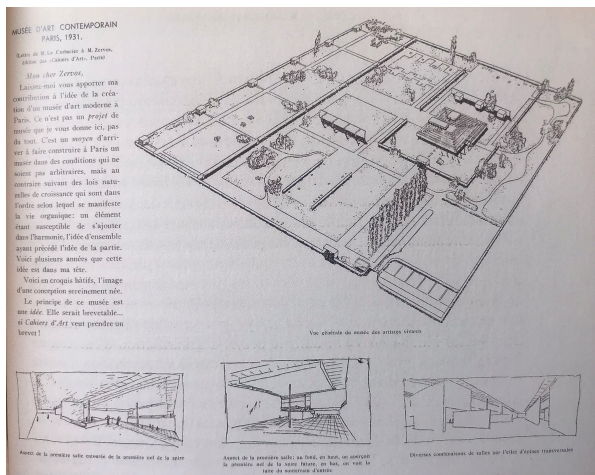


Figure 6
Page 72 de l'Œuvre
complète 1929-1934 représentant
le MAM
par Le Corbusier et Pierre
Jeanneret, *Œuvre complète*
1929-1934, 1935, p. 72.

²²² *Ibid.*, p. 52.

²²³ Paul Otlet, “Musée mondial”, in Paul OTLET et LE CORBUSIER, *Mundaneum*, publication n°128 de l'Union des associations internationales, Bruxelles, Palais Mondial, 1928, p. 7-10.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis... S.V.P.*, Boulogne-sur-Seine, Editions de l'architecture d'aujourd'hui, 1938, p. 12.

Pour ce musée, Le Corbusier utilise le modèle à croissance illimité qu'il avait conçu pendant les années 1920 et dont l'idée s'inspirait de la *colonne sans fin* du sculpteur contemporain Constantin Brancusi²²⁶. Ce projet de musée, considéré comme un vrai « paradis pour un conservateur »²²⁷, était sans façades, permettant aux visiteurs de voir l'intérieur des salles même avant de rentrer. De plus, par définition, il était extensible à volonté. La présence de membranes mobiles permettait de composer à volonté les salles multiformes et d'exposer donc toutes les réserves.

Pour rendre accessibles tous les objets des collections aux différents publics, l'architecte prévoyait trois parcours de visite pour trois typologies de public distinctes, à savoir les visiteurs, les amateurs et les spécialistes. Pour les visiteurs, il était proposé une promenade architecturale ; un parcours secondaire était prévu pour les amateurs, dont l'exposition portait sur les œuvres moins représentatives. Enfin, un itinéraire pour les spécialistes était conçu afin de montrer les réserves, qui étaient moins éclairées pour des soucis de conservation²²⁸. A partir de 1935, sous l'influence des idées machinistes, le musée à croissance illimité est renommé par l'architecte même « *machine à expositions* ».

Enfin, même si Catherine de Smet ne le contemple pas comme véritable axe muséographique, nous en identifions un autre, cette fois dit d'« éducation populaire ». En est un exemple le Pavillon des Temps Nouveaux édifié en 1938 qui propose un parcours d'exposition destiné à fournir une vue générale des problèmes que traite la science sévère de l'urbanisme²²⁹ (voir Figure 7). Ce

²²⁶ Catherine DE SMET, *Le Corbusier penseur du musée*, Op. Cit., p. 49.

²²⁷ *Ibid.*, p. 58.

²²⁸ Jérôme GLICENSTEIN, *L'art: une histoire d'expositions*, Op. Cit., p. 33 - 34.

²²⁹ LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis... S.V.P.*, Op. Cit., p. 13.

musée, à la différence de celui de la connaissance, révèle un échantillonnage plus que de l'encyclopédie²³⁰.



Figure 7
Vue de l'exposition du pavillon des Temps nouveaux par Le Corbusier, *Œuvre Plastique*, Paris, Editions Morancé, 1938.

« La circulation dans le pavillon suit un cheminement dignité et continu. La montée progressive d'un niveau à l'autre s'effectue à l'aide des rampes sur les flancs desquelles se poursuit l'accrochage de différents documents : images, textes, dessins pour des multiples niveaux de lecture »²³¹.

Ce musée présente une esthétique expérimentale, qui mobilise les formes artistiques au service d'un projet didactique, cherchant à « *commotionner le spectateur par quelque chose d'émouvant pour le prédisposer à étudier* »²³². Les « panneaux d'écriture » disposés dans les « salles de discours » servaient à étudier

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ Catherine DE SMET, *Le Corbusier penseur du musée*, Op. Cit., p. 71.

²³² LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis... S.V.P.*, Op. Cit., p. 14.

le propos déployé comme dans un livre à trois dimensions. Les grands principes muséographiques suivis par les musées artistiques, scientifiques et historiques dans cette période prévoyaient la couleur blanche ou claire des murs. L'innovation muséographique apportait par Le Corbusier prévoyant en revanche la polychromie architecturale. Les salles peintes en différentes couleurs s'opposaient à la « tristesse et l'ennui des moulages de plâtre du nouveau Trocadéro dans leur ambiance de gris trianon »²³³.

Comme nous l'évoquerons plus tard, plusieurs concepts jusqu'ici annoncés, comme les objets quotidiens proches de la culture populaire, la polychromie des parois, la promenade architecturale, la machine à exposition sont tous des éléments que Le Corbusier fait siens en les insérant dans son espace de vie à l'Appartement-Atelier.

1. Description de l'espace

En suivant la méthodologie annoncée dans le chapitre précédent, nous consacrons cette première partie à la description de l'espace à travers le plan, le texte et les photos.

En 1931, la Société Immobilière de Paris Parc des Princes propose à Le Corbusier la conception d'un projet de promotion immobilière entre Paris et Boulogne, au 24 rue Nungesser et Coli²³⁴. Les travaux de l'Immeuble Molitor, commencent en cette année et se terminent en 1934. Pour sa conception, l'architecte dépasse l'approche de l'immeuble bourgeois du XIXe pour arriver à un logement moderne, qui suit ses nouvelles théories de la Ville Radieuse. En étant très innovant pour l'époque, le projet est considéré risqué par les promoteurs

²³³ *Ibid.*, p. 22.

²³⁴ Dans ce travail de recherche, nous utiliserons l'appellation "24 NC", utilisé souvent par Le Corbusier même pour se référer à son appartement.

qui craignent de ne pas trouver assez d'acquéreurs²³⁵. En effet, la vente des appartements n'aboutit pas complètement et Le Corbusier est obligé de trouver des clients parmi son cercle de relations²³⁶.

L'ossature générale du bâtiment suit celle du système Dom-ino, mis au point en 1914 (voir Figure 8). Dès le départ, Le Corbusier a en effet l'idée d'empiler les différents étages en se greffant sur les murs mitoyens des deux bâtiments qui sont parallèlement en train d'être construits.²³⁷.

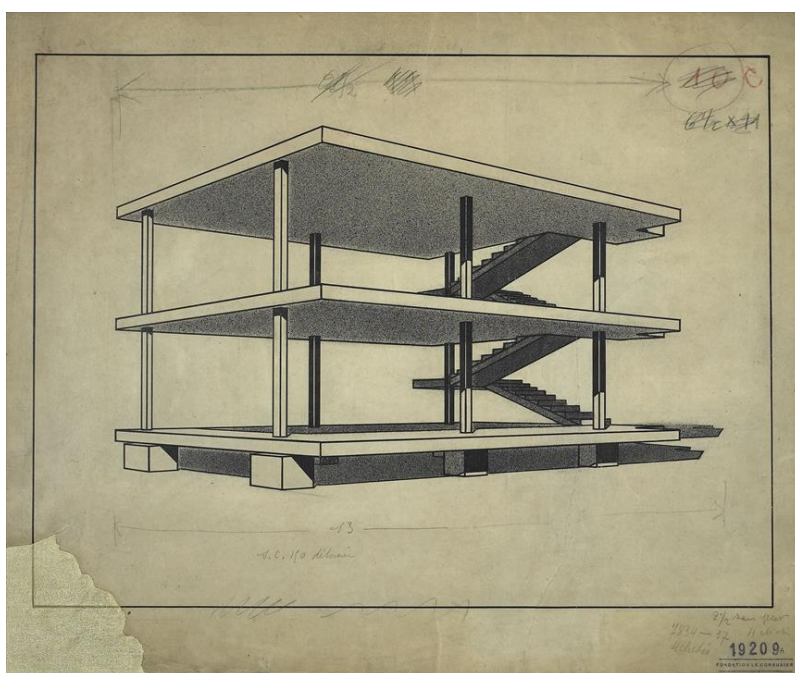


Figure 8
Maison Dom-ino
© FLC/ADAGP

C'est grâce à ce nouveau procédé de construction industrielle qu'il est possible d'appliquer pour tous les étages de l'immeuble le plan libre, un des cinq points de l'architecture moderne. Le plan libre, comme le terme même l'explique, est libéré de tous murs porteurs, pour permettre de diviser sans contraintes

²³⁵ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 2.

²³⁶ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 2, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2021.

²³⁷ *Ibid.*, p. 4.

particulières les différents appartements et les différentes pièces à l'intérieur. De toute façon, pour les locataires, le plan libre et l'absence de murs porteurs sont complexes à comprendre et ils veulent faire ajouter de multiples cloisons, avant de finalement les faire enlever quand ils voient un appartement très ouvert qui leur sert de « témoin »²³⁸.

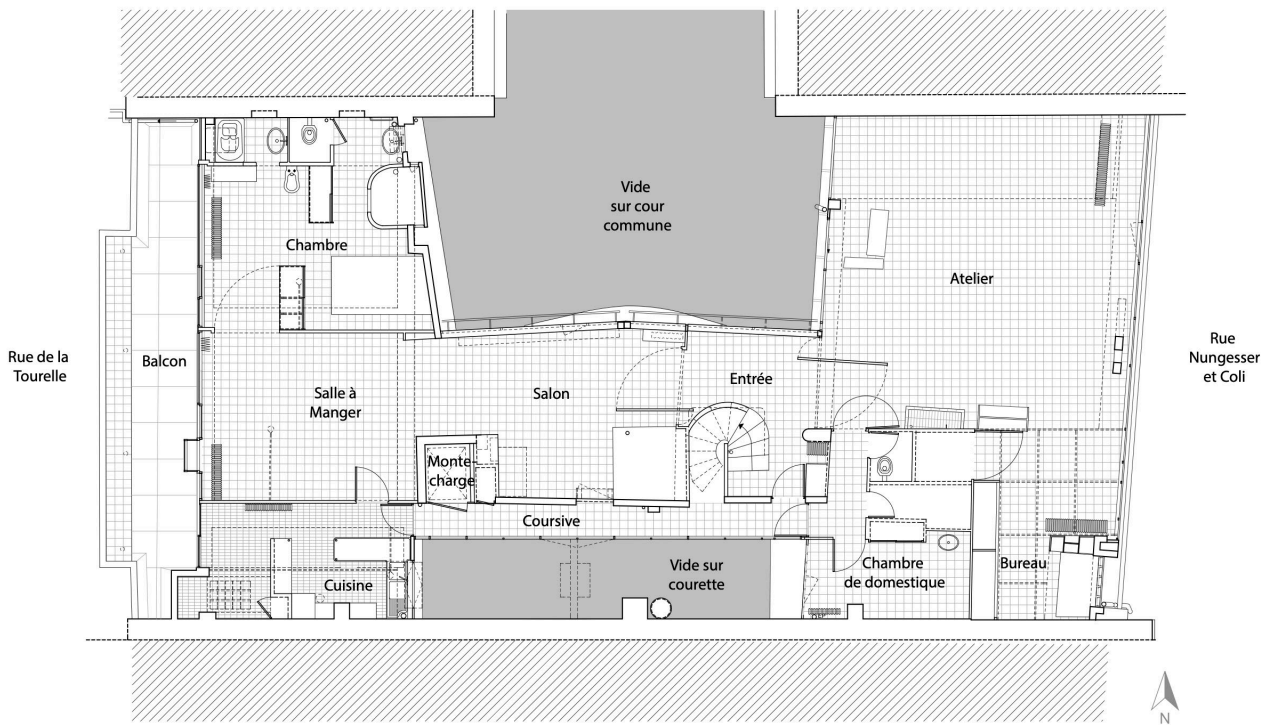
Les règles d'urbanisme de Boulogne et de Paris lui imposent des gabarits particuliers pour la taille du bâtiment, qui doit être proportionnelle à la largeur des rues²³⁹. Il détourne les gabarits de manière astucieuse à travers un système de voûtes.

Il réserve pour lui et pour sa femme, un duplex de 240 m², aux deux derniers étages du bâtiment, avec accès au toit-jardin. L'appartement contient son espace familial, à gauche par rapport à l'entrée, et son espace créatif, à droite par rapport à l'entrée. Équipé de mobiliers dessinés par Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand et lui-même, il est composé au 7^e étage d'une entrée, un atelier de peinture, un bureau, un salon, une salle à manger, une cuisine, un balcon et deux chambres (une pour le couple et l'autre pour la bonne).

L'étage 8, en revanche, est doté d'un balcon, d'un toit-jardin et d'une chambre d'ami (voir Figures 9 et 10). Moderne aussi du point de vue des services, l'appartement possède deux salles de bains aménagées, le chauffage central, l'eau chaude et un système d'insonorisation.

²³⁸ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 3.

²³⁹ *Ibid.*, p. 2.

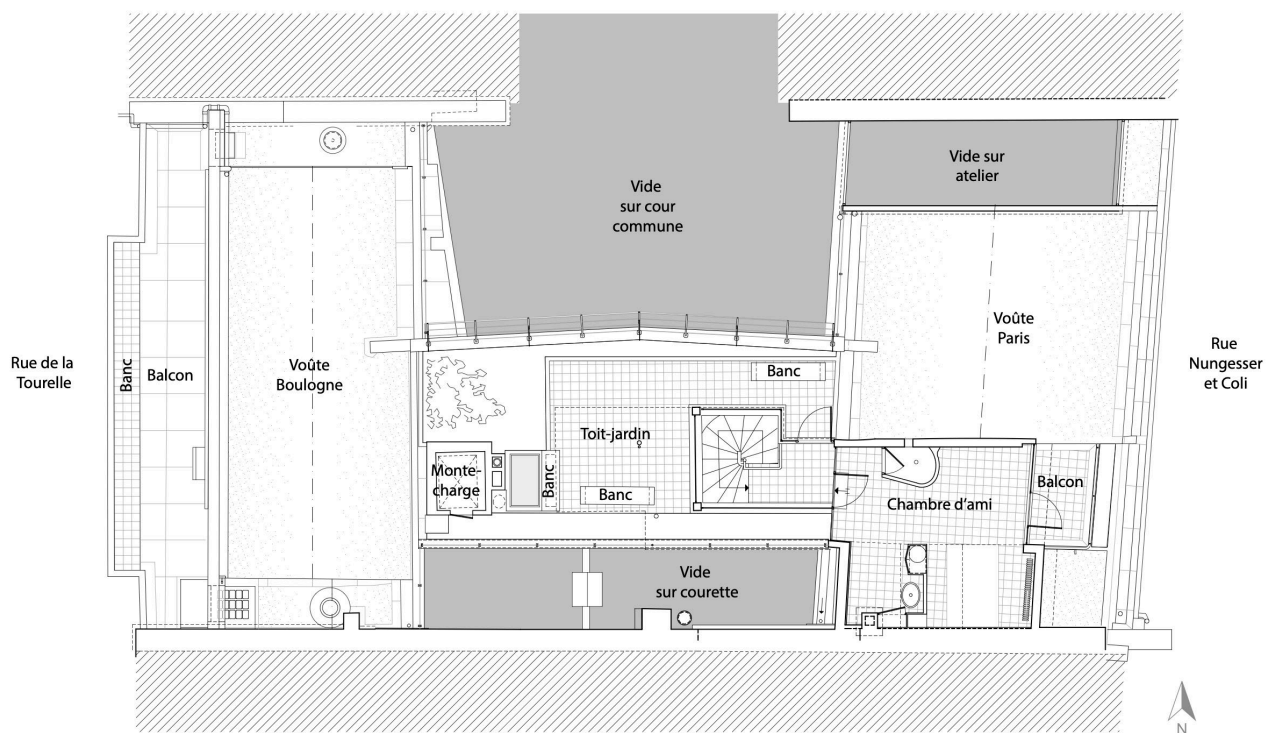


APPARTEMENT LE CORBUSIER - PLAN ETAGE 7

François Chatillon.
ARCHITECTE

Figure 9
Plan de l'étage 7 de l'Appartement-Atelier
Dessin de François Chatillon

© FLC



APPARTEMENT LE CORBUSIER - PLAN ETAGE 8

François Chatillon.
ARCHITECTE

Figure 10

Plan de l'étage 8 de l'Appartement-Atelier

Dessin de François Chatillon

© FLC

L'appartement est classé Monument historique en 1972²⁴⁰. En 1990, sont ajoutés à ce titre les deux façades sur rue de l'immeuble, la cour, les toitures et le hall d'entrée. En 2013, l'Appartement-Atelier se voit attribuer le label Maison des Illustres, en tant que lieu qui conserve et transmet la mémoire d'un homme distingué dans l'histoire sociale et culturelle de la France²⁴¹. Enfin, en 2016,

²⁴⁰ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 1, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 5 mai 2020.

²⁴¹ *Label maison des illustres*, <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Actualites/Label-maison-des-illustres>, consulté le 5 juin 2020.

l'immeuble entier est inséré conjointement à seize autres sites, dans la liste du Patrimoine UNESCO²⁴².

Après avoir évoqué le contexte et les modalités de conception de l'immeuble, pour continuer avec l'analyse, nous allons définir le circuit. Pour ce faire, nous nous sommes procurés les plans réalisés par l'architecte en chef des monuments historiques François Chatillon, qui s'est occupé de la restauration de l'immeuble entre 2016 et 2018. En nous mettant dans la peau du visiteur modèle, nous avons ainsi retracé le parcours qui est proposé au visiteur lors de sa visite guidée. Étant donné que la mise en espace de l'appartement n'a pas été conçue originellement en vue de son exposition, La Fondation Le Corbusier, a en effet dû construire un scénario qui puisse adapter son discours à l'aménagement de l'espace. Intitulé « *24 h de la vie de Corbu* », le scénario repose sur l'idée de faire vivre au visiteur une journée typique de Le Corbusier. Ainsi, le visiteur est invité à parcourir les pièces selon un parcours qui suit les potentiels déplacements et actions que Le Corbusier faisait dans son appartement-atelier au fur et à mesure du moment de la journée.

Nous avons tracé en rouge dans les Figures 11 et 12 le parcours effectué par le public lors de la visite guidée. Le visiteur est convié à commencer sa visite à l'étage 7, notamment dans l'atelier de peinture de Le Corbusier, pour poursuivre ensuite dans l'ordre vers le bureau, la chambre domestique, l'entrée, la chambre conjugale, la cuisine, la salle à manger et le salon. En prenant les escaliers hélicoïdaux qui se trouvent à l'entrée, le visiteur est ensuite invité à monter au 8e étage pour terminer sa visite sur le toit-jardin, en passant par la chambre d'ami.

²⁴² Ils font partie de cette liste dix-sept sites, répartis sur sept pays dans le monde, construits en cinquante ans de carrière. Voir *UNESCO Centre du patrimoine mondial, L'Œuvre architecturale de Le Corbusier, une contribution exceptionnelle au Mouvement Moderne*, <https://whc.unesco.org/fr/list/1321/>, consulté le 4 juin 2020.

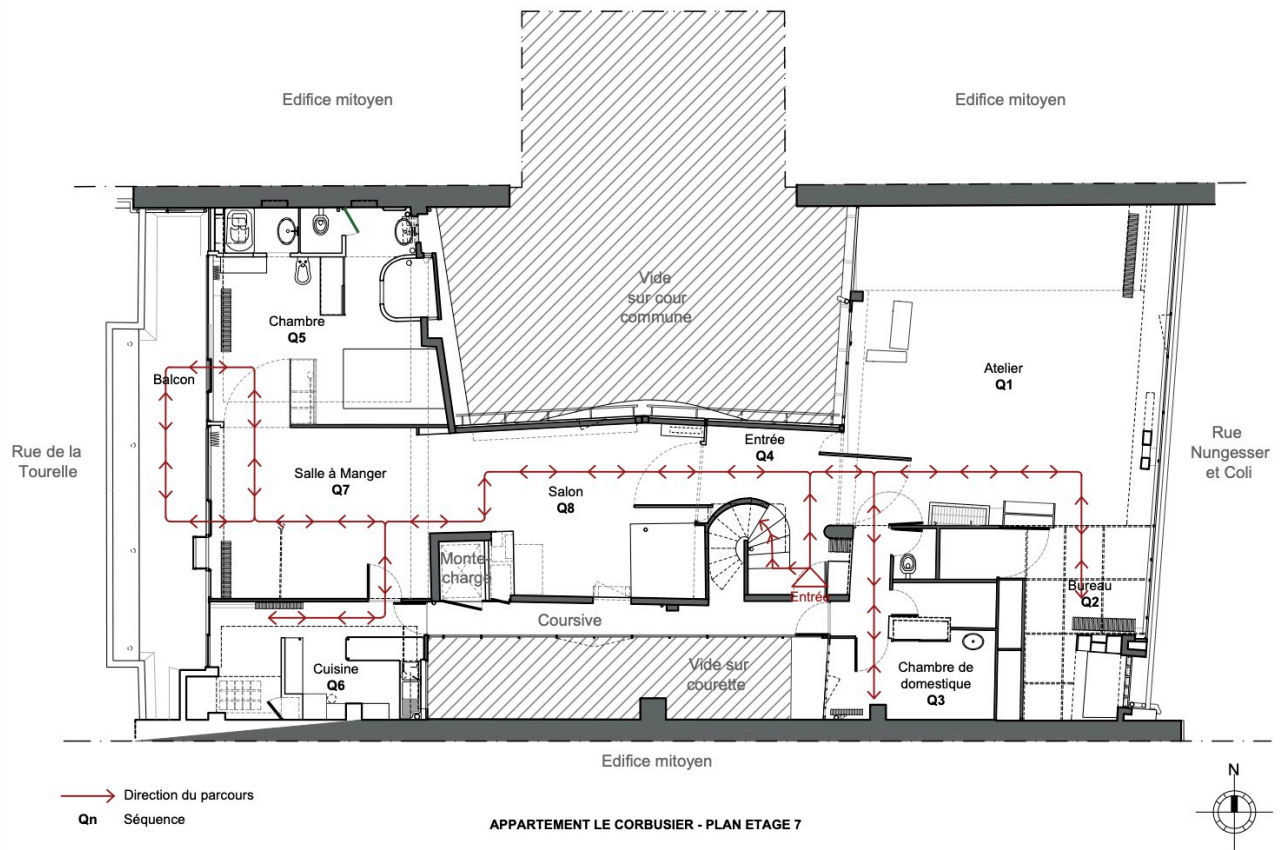


Figure 11

Plan de l'étage 7 indiquant le parcours tracé par le visiteur modèle lors de sa visite guidée

Dessin d'Isabella D'Aprile

Les lignes en rouge indiquent les déplacements, tandis que les flèches signalent les directions.

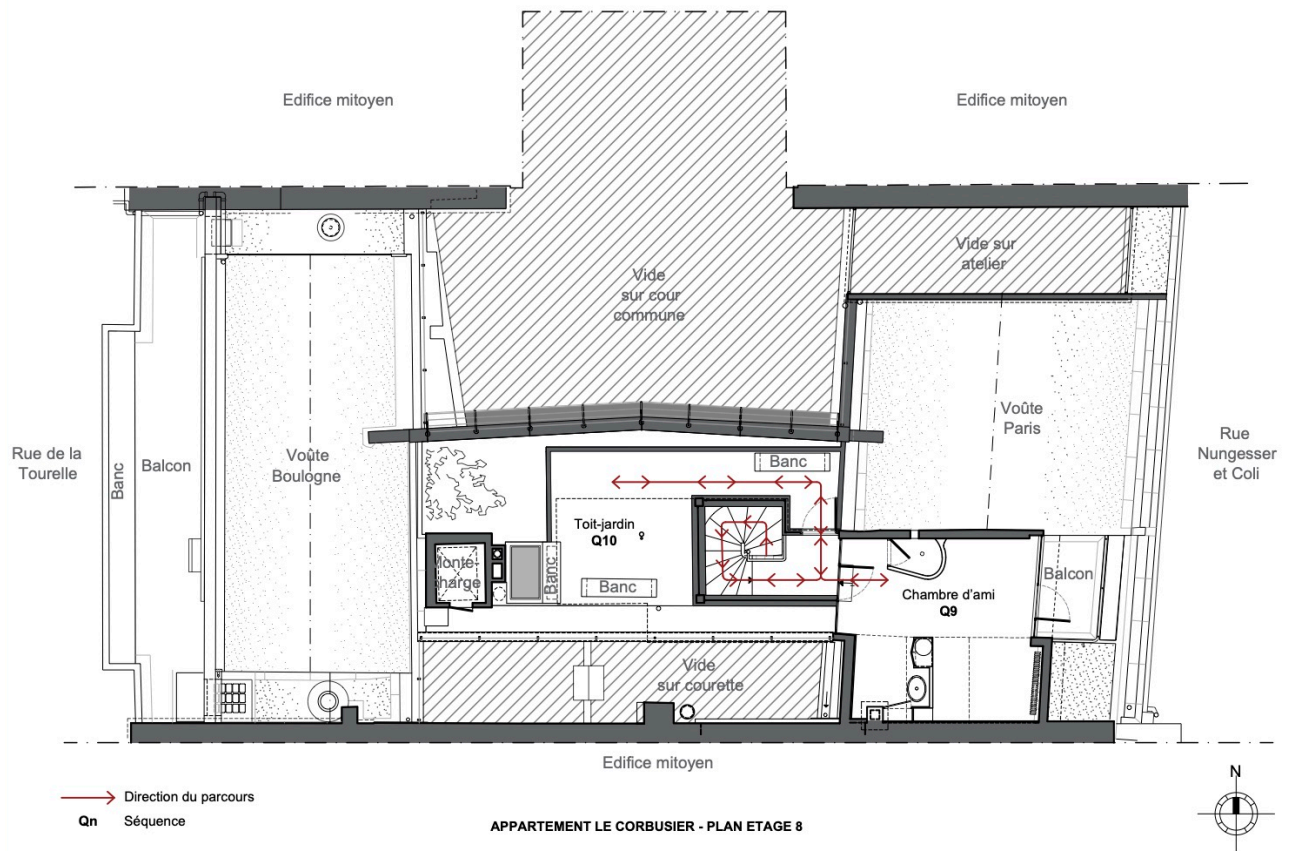


Figure 12

Plan de l'étage 8 indiquant le parcours tracé par le visiteur modèle lors de sa visite guidée

Dessin d'Isabella D'Aprile

Pour décrire plus en détail les différentes composantes de l'espace, nous poursuivons avec la deuxième phase de la méthodologie qui vise à segmenter l'espace selon le principe de l'emboîtement (environnement, enveloppe, séquence, unité, sous-unité, élément et seuil).

2. Découpage de l'espace

Identification de l'environnement



Figure 13

Prise de vue de l'environnement autour de l'Immeuble Molitor

Capture d'écran d'Isabella D'Aprile © Google Maps

Le point rouge indique le positionnement de l'immeuble.

Comme cette photo le souligne, nous intégrons *l'environnement* dans l'analyse spatiale de l'appartement puisque celui-ci, d'une certaine manière, contribue à son fonctionnement sémiotique. Plus spécifiquement, saisir l'emplacement de l'Immeuble Molitor et son contexte extérieur permet de comprendre les théories de la Ville Radieuse, que Le Corbusier a voulu appliquer à la construction de ce nouveau bâtiment. Les théories prévoyaient la présence d'espaces verts abondants et de zones de sport au pied des maisons. Nous avons ainsi décidé d'englober à l'intérieur de l'environnement des zones sportives et de loisirs comme les stades Jean Bouin et Roland Garos, le vélodrome du Parc des Princes, des terrains de tennis, une piscine et le bois de Boulogne. Il s'agit de

lieux qui contribuent au choix de Le Corbusier de placer l'immeuble dans ce quartier.

Identification de l'enveloppe, des seuils et des différentes séquences

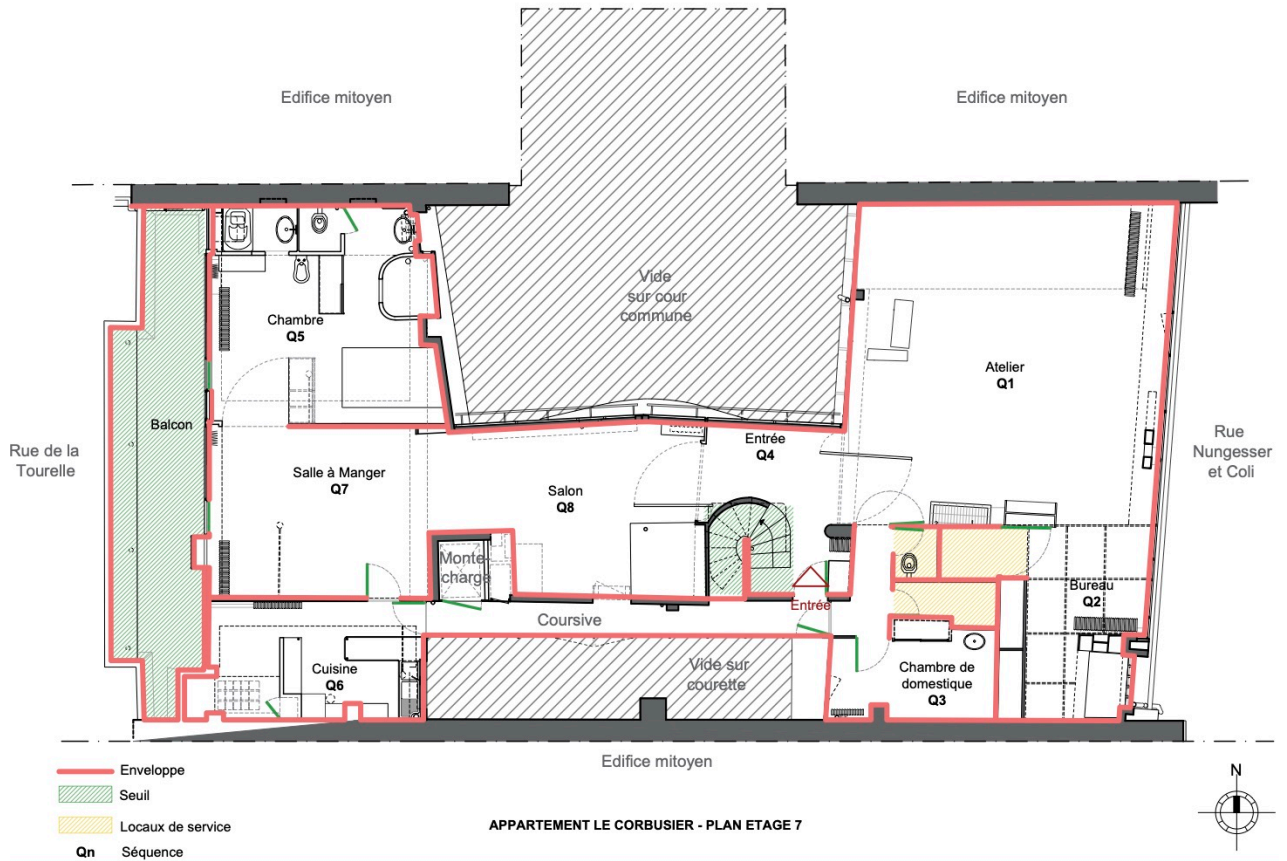


Figure 14

Plan de l'étage 7 indiquant l'enveloppe, les seuils et les séquences

Dessin d'Isabella D'Aprile

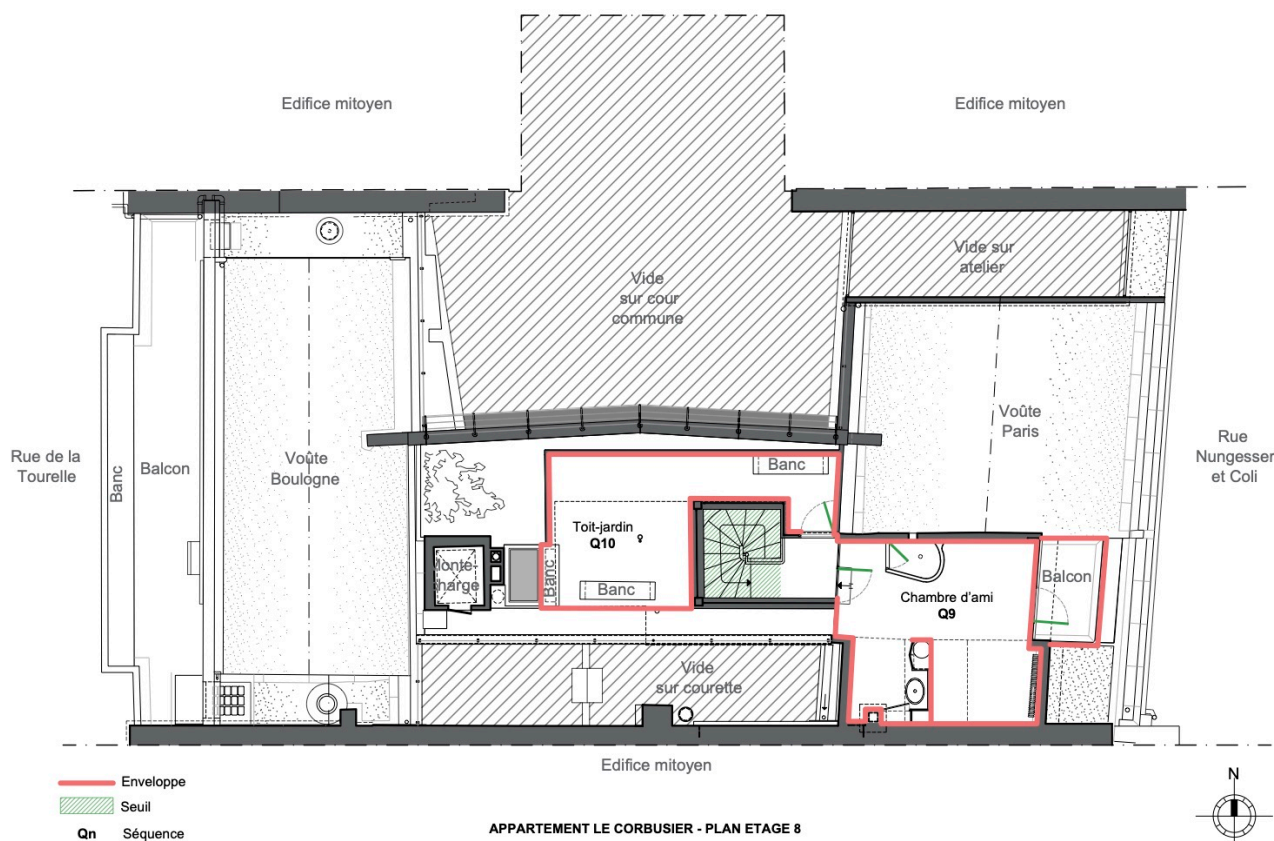


Figure 15

Plan de l'étage 8 indiquant l'enveloppe, les seuils et les séquences

Dessin d'Isabella D'Aprile

Sur les plans des Figures 14 et 15 nous avons indiqué en rose l'enveloppe, en vert les seuils et avec les lettres Qn les différentes séquences.

Étant donné que l'architecture est l'objet de la visite et qu'elle est exposée sans l'aide de scénographies particulières, *l'enveloppe* architecturale correspond à l'enveloppe expographique. Elle est porteuse de significations, vu qu'elle est la manifestation des théories architecturales de Le Corbusier et donc de l'intention de l'auteur. Comme nous le verrons dans l'analyse, les deux composantes de l'enveloppe, interne et externe, contribuent à faire de l'espace un espace signifiant.

De plus, nous constatons que l'enveloppe délimite les *séquences (Q)*, qui correspondent aux pièces accessibles pendant la visite et qui contribuent singulièrement ainsi qu'en complémentarité à l'activité communicationnelle de l'exposition. Nous avons hachuré en jaune trois pièces qui ne sont pas considérables comme des séquences, puisqu'elles ne sont pas sujettes à la visite et sont utilisées par le personnel de la fondation comme locaux de service, bureau ou toilette. Au total, nous avons identifié dix séquences, énumérées selon l'ordre de passage lors de la visite guidée et renommées selon l'intitulé des pièces correspondantes :

- Q1) Atelier ;
- Q2) Bureau ;
- Q3) Chambre de domestique ;
- Q4) Entrée ;
- Q5) Chambre conjugale ;
- Q6) Cuisine ;
- Q7) Salle à manger ;
- Q8) Salon ;
- Q9) Chambre d'ami ;
- Q10) Toit-jardin.

Enfin, sur les plans des Figures 14 et 15, nous avons également indiqué les *seuils*, c'est-à-dire les éléments qui permettent la transition d'une séquence à une autre. À l'exception du balcon du 7^e étage et de l'escalier en colimaçon, la majorité des seuils sont représentés physiquement par les portes des différentes pièces. Néanmoins, pas toutes les portes représentent des seuils. Notamment, les portes pivotantes à l'entrée sont considérées comme des unités, puisqu'elles sont investies dans le discours expographique et architectural.

Identification des unités, sous-unités et éléments

Pour ce qui concerne l'identification des unités, des sous-unités et des éléments, nous avons avant tout comparé le plan de Chatillon avec la mise en espace réelle et, en constatant parfois un léger décalage, nous avons ajouté des dispositifs qui n'étaient pas indiqués sur le plan. Nous avons ensuite signalé les dispositifs expographiques avec une numération qui suit le parcours évolutif de la visite. Nous présentons les plans indiquant les unités, les sous-unités et les éléments de chaque séquence dans la partie suivante.

3. Analyse de l'espace

Après avoir segmenté et identifié tous les espaces, nous avons procédé avec leur analyse afin de comprendre leurs significations. Pour ce faire, nous sommes partis de l'espace empirique, c'est-à-dire l'espace physique où le visiteur est emmené à se promener et à rencontrer les dispositifs porteurs de signes, pour évoquer ensuite les significations qui sont générées à travers des points de vue particuliers donnés pendant la visite. Nous avons ainsi essayé de comprendre le sens second, d'ordre connotatif, qui se cache derrière les dispositifs. Pour évoquer l'« *intentio auctoris* », c'est-à-dire ce que Le Corbusier voulait communiquer à travers son architecture, nous avons également cité ses écrits. Enfin, nous avons essayé de comprendre aussi la typologie de relations topiques, qui s'instaurent entre les différents dispositifs. Nous avons procédé selon l'ordre suivant : analyse de l'environnement, de l'enveloppe et de chaque séquence.

Analyse de l'environnement

Vraisemblablement, avant de rentrer dans l'Immeuble Molitor pour commencer sa visite, le visiteur est amené à parcourir un petit trajet à pied, soit qu'il provienne de l'arrêt du métro ou du bus, soit qu'il provienne du parking. Il doit être forcément confronté au contexte dans lequel l'Immeuble Molitor s'insère. Il peut donc constater que le 16^e arrondissement est un endroit assez

calme, proche du bois de Boulogne et entouré par plusieurs zones de loisirs. Bien avant le franchissement du seuil de l'Immeuble Molitor, le visiteur peut trouver ainsi dans l'environnement qui l'entoure, des indices qui concourent à la compréhension globale de la visite. Ces lieux sont tous à considérer comme des espaces empiriques, espaces de départ pour formuler des significations. Ils ont toutefois besoin du point de vue de la visite guidée, pour être interprétés en tant que signes. Les visiteurs non avertis sur les théories de Le Corbusier sur la Ville Radieuse pourraient en effet ne pas capter le fait que ce positionnement représentait un aspect important, voire une priorité pour Corbu.

« Le musée ne doit pas être établi en ville : il doit être en pleine campagne, là où le terrain ne coûte rien, où le ciel est pur, où les arbres sont proches et où peinture, statuaire, etc., peuvent trouver un cadre éloquent »²⁴³.

Qu'il s'agisse d'un musée ou plutôt de sa propre habitation, Le Corbusier soutient que ces bâtiments doivent être loin du centre-ville et en pleine campagne. Pour comprendre les significations existantes, il faut donc commencer par regarder aussi aux alentours.

L'architecte affirmait que :

« Les éléments de l'urbanisme sont le ciel, les arbres, l'acier et le ciment, et cela dans cet ordre et cette hiérarchie »²⁴⁴

Lorsqu'en 1931, la Société Immobilière de Paris Parc des Princes lui propose la conception d'un projet de promotion immobilière dans un nouveau quartier en cours d'aménagement entre Paris et Boulogne, Le Corbusier pense que cela constitue l'occasion parfaite pour mettre en pratique ces nouvelles

²⁴³ Note dactylographiée du 30 avril 1934, FLC, H2-13-38.

²⁴⁴ LE CORBUSIER, et Pierre JEANNERET, *Oeuvre complète 1929-1934*, Zurich, Les Editions d'architecture, 1984, p. 144.

propositions en matière d'urbanisme²⁴⁵. La Ville Radieuse représente son rêve, bien qu'utopique, de réunir l'homme à un environnement ordonné. La verdure et le ciel, entendus comme zone aérienne, ne manquaient justement pas dans le 16^e arrondissement. Le calme, l'exposition idéale à la lumière du soleil, la proximité de zones de loisirs comme les stades Jean Bouin et Roland Garos, le vélodrome du Parc des Princes, des terrains de tennis, la piscine, le bois de Boulogne, autant d'éléments qui d'après sa nouvelle doctrine d'urbanisme, permettaient de rendre l'homme heureux. C'est avec ce projet, espace de vie confortable et adapté à la vie moderne, que Corbu essaye non seulement de réinventer l'architecture, mais également d'améliorer la façon de vivre de l'homme. Comme nous pouvons le voir sur la Figure 16, toutes ces commodités étaient bien indiquées sur le dépliant publicitaire de la Société Immobilière de Paris Parc des Princes.



Figure 16
Dépliant publicitaire de la Société
Immobilière de Paris Parc des Princes
© FLC

Pour toutes ces raisons, nous pouvons démontrer l'existence de relations extra-topiques entre l'environnement extérieur et l'Appartement-Atelier, qui permettent de contribuer à la signification de l'exposition.

²⁴⁵ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 2, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

Analyse de l'enveloppe

Avant de rentrer, le visiteur peut observer l'enveloppe extérieure du bâtiment, c'est-à-dire la façade de la rue Nungesser et Coli (voir Figure 17), et peut déjà avoir une idée du caractère innovant et moderne qui distingue ce bâtiment de ceux qui l'entourent. La grande particularité de cet immeuble d'habitation est celle de présenter pour la première fois dans l'histoire de l'architecture, deux façades sur rue complètement vitrées, qui donnent aux appartements intérieurs une grande luminosité²⁴⁶. Trois types de verre sont utilisés : du verre armé, de la brique de verre Nevada et de la glace claire.



Figure 17

Façade de l'Immeuble Molitor
24, rue Nungesser et Coli

Photo : Olivier Martin-Gambier

© FLC/ADAGP

À l'extérieur de l'entrée, il y a un pilotis, l'un des cinq points de l'architecture moderne, au-delà duquel le visiteur se retrouve dans le hall. Sur la gauche en entrant, se trouve la loge de concierge et sur la droite, un studio que Le

²⁴⁶ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 1, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

Corbusier appelle « la garçonnière »²⁴⁷. Pour accéder à l'Appartement-Atelier, le visiteur peut prendre l'ascenseur jusqu'au sixième étage, et après un escalier qui mène à la maison-musée.

L'appartement de Le Corbusier est le seul dans l'immeuble, qui occupe un plan entier et qui par conséquent possède une vue sur Boulogne et une vue sur Paris (voir Figure 18). L'inexistence des cloisons crée une ambiance spacieuse et ouverte, que le visiteur peut tout de suite remarquer. En étant orienté parfaitement au nord, l'appartement très lumineux bénéficie d'une lumière naturelle tout au long de la journée, notamment le matin dans la partie « est » de la maison et l'après-midi dans la partie « ouest ».

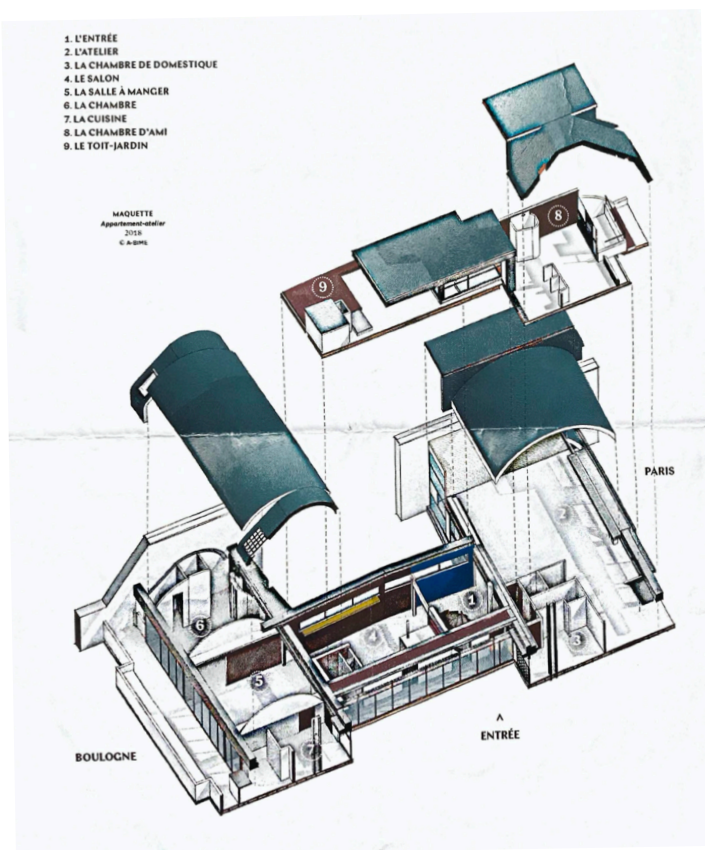


Figure 18
Maquette de
l'Appartement-Atelier,
© A-Bime, figure tirée
de la
*Brochure de
l'Appartement-Atelier,*
Paris, FLC, 2018.

²⁴⁷ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 6, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

« *Le plan est le générateur. (...) Le plan porte en lui l'essence de la sensation.*
(...) Le plan est la détermination du tout »²⁴⁸.

La particularité du plan libre et de la disposition des espaces qui en résulte, permet au visiteur d'avoir une échappée visuelle sur les pièces qu'il va visiter, en attirant sa curiosité. Pour cette caractéristique, nous pouvons considérer l'enveloppe comme un espace capable de créer une ambiance immersive dans laquelle le visiteur peut se plonger.

Concernant l'enveloppe interne, comme évoqué précédemment, aucun dispositif expographique ou architectural divers de celui originaire de Le Corbusier n'a été ajouté aux dispositifs préexistants. Aucun décor originel n'est mis à l'écart de la vue du visiteur. Rien n'est occulté ou partiellement camouflé par des enveloppes expographiques successives. La seule chose à prendre en compte, lors de la visite, est que pour une trentaine d'années, l'appartement a été un espace d'expérimentation des théories sur la polychromie architecturale. Donc il a été modifié au fur et à mesure des intuitions et de la volonté de Le Corbusier de renouveler son appartement. Les couleurs des murs actuels sont celles datant du 1965²⁴⁹.

Analyse des séquences

Pour l'analyse des séquences, nous avons procédé selon l'ordre de visite. Pour les séquences, les frontières physiques de chaque pièce correspondent aux frontières sémantiques, c'est-à-dire que chaque séquence correspond à la thématique dont la pièce porte le nom. Le plan de l'expression est superposé sur le plan du contenu.

²⁴⁸ LE CORBUSIER, *Vers une Architecture, Op. Cit.*, p. XVIII.

²⁴⁹ Nous analyserons plus en détail ce point dans le chapitre sur le caractère authentique de l'Appartement-Atelier.

Séquence 1 (Q1) : Atelier de peinture

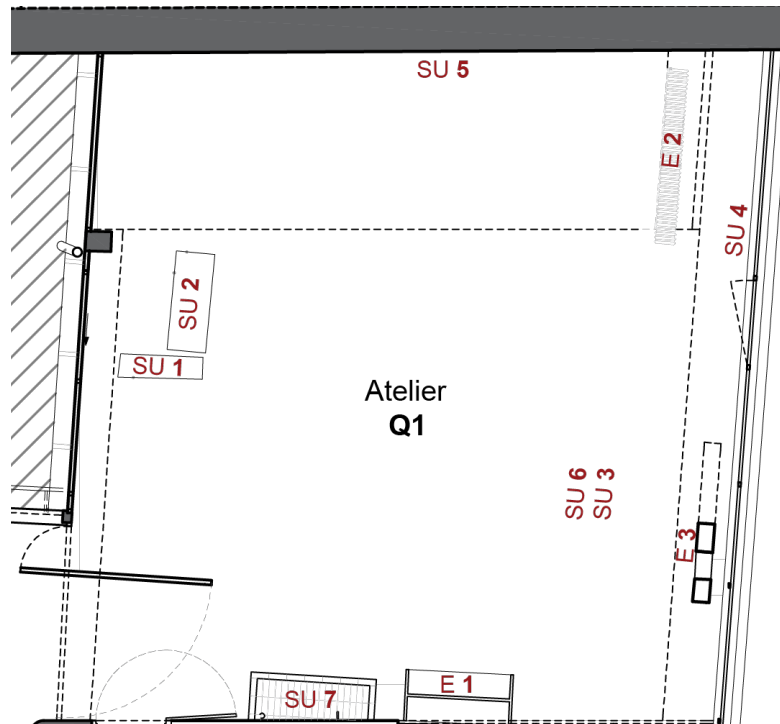


Figure 19

Plan de la séquence de l'atelier de peinture

Dessin d'Isabella D'Aprile

“SU” indique les Sous-unités ; “E” indique les éléments.

Séquence 1 (Q1) : Atelier de peinture

- Unité 1 (U1) : Les origines de Le Corbusier
 - Sous-unité 1 (SU1) : mobilier blanc originaire de La Chaux-de-Fonds
 - Sous-unité 2 (SU2) : mobilier naturel originaire de La Chaux-de-Fonds
 - Sous-unité 3 (SU3) : table originaire de La Chaux-de-Fonds
- Unité 2 (U2) : L'innovation architecturale et l'importance de la lumière
 - Sous-unité 4 (SU4) : fenêtres à ruban
 - Sous-unité 5 (SU5) : mur en moellon
- Unité 3 (U3) : Les sources d'inspirations pour les projets picturaux et architecturaux
 - Sous-unité 6 (SU6) : objets à réaction poétique

- Unité 4 (U4) : Le rapport entre Corbu et son chien Pinceau
 - Sous-unité 7 (SU7) : bac en grès
- Élément 1 (E1) : librairie - Point marchandise de la FLC.
- Élément 2 (E2) : radiateur
- Élément 3 (E3) : lampe



Figure 20

Atelier de peinture

Photo : Antoine Mercusot

© FLC/ADAGP

En rentrant dans l'atelier de peinture, première séquence du parcours, le visiteur se retrouve dans une pièce très éclairée, très haute et peu meublée (voir Figure 20). À l'intérieur de cette séquence, sont présentées au visiteur les quatre unités, c'est-à-dire les sous-thématiques qui contribuent à construire de manière complémentaire la signification de la séquence de l'Atelier. La librairie, le radiateur et la lampe sont reportés dans le plan, mais ne sont pas médiatisés lors de la visite. C'est pourquoi nous les identifions comme des éléments et non comme des sous-unités.

La première unité est constituée de trois sous-unités à savoir les deux mobiliers qui se trouvent à gauche par rapport à l'entrée et la table qui se trouve en face. Cette première unité introduit le personnage de Le Corbusier en partant par ses origines. En effet, son père était graveur et émailleur de montres et les deux mobiliers en bois disposés l'un à côté de l'autre, très fonctionnels par la présence de différents tiroirs, étaient utilisés par son père pour ranger les petits mécanismes des horloges. Le Corbusier en revanche les dispose dans son atelier pour ranger ses pinceaux. Ces mobiliers provenant du pays natal de Corbu, La Chaux-de-Fonds, servent à présenter au visiteur non seulement la provenance et la formation de Corbu, mais également sa passion pour la peinture depuis son adolescence.

La deuxième unité est constituée de deux sous-unités, à savoir les fenêtres à ruban et le mur en moellons. Elle porte le visiteur à explorer la thématique de l'innovation architecturale qui caractérise la construction de cet atelier et l'importance de la lumière pour ses théories de la Ville Radieuse ainsi que pour son activité de peintre. Les principes de la Ville Radieuse, comme le nom même l'explique, mettaient de fait en premier plan la lumière du soleil.

« *Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière* »²⁵⁰.

Pour Le Corbusier, la lumière avait le pouvoir de sculpter l'espace, modifier les superficies, façonner les murs et produire des effets de sens. Dès sa conception, l'atelier de peinture fut confronté à une problématique d'exposition²⁵¹. Les règles traditionnelles pour la construction des ateliers dictaient effectivement une orientation au nord, pour minimiser les ombres pendant le travail de peinture. Pour résoudre le problème de l'orientation est-ouest, Corbu utilise pour la fenêtre en longueur de l'atelier une typologie de verre

²⁵⁰ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Op. Cit., p. 13.

²⁵¹Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 4.

translucide, capable de réfracter en partie la lumière et il ajoute successivement des panneaux en bois qui en limitent l'intensité²⁵². Toutefois, une partie de la fenêtre à ruban n'est pas en verre translucide. Le Corbusier voulait effectivement en garder une partie en verre transparent pour avoir une vue sur l'extérieur, notamment sur le stade Jean Bouin. À ce point de la visite, il est alors expliqué au visiteur l'importance de la verdure et de la proximité des zones de sport pour Le Corbusier. Le visiteur qui n'a pas capté la présence de relations extra-topiques avant de commencer la visite a dorénavant cette clé de lecture.

En présentant la sous-unité constituée par le mur en pierre de moellon, la visite évoque les aspects techniques relatifs à la construction de l'immeuble par l'empilement d'étages attaqués directement aux murs mitoyens. Devant ce mur se dresse son chevalet d'artiste, sur lequel il montre ses peintures. Il écrit :

*« La pierre peut nous parler, elle nous parle par le mur. Près de nous au contact de nos mains, elle est une peau rude et nette. Ce mur est mon ami de tous les jours »*²⁵³.

Le contraste entre la pierre et le béton armé souligne le caractère innovant de l'architecture de ce bâtiment. Le Corbusier peignait souvent le matin, quand la clarté était optimale²⁵⁴. Bien qu'il était considéré un peintre du dimanche pour ces amis et un mauvais peintre pour ces ennemis, il n'abandonne jamais la peinture, puisqu'il consacre tous les matins de sa vie à la peinture et tous les après-midi de sa vie à l'architecture²⁵⁵.

²⁵² *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 11, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

²⁵³ Le Corbusier cité par *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 11, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

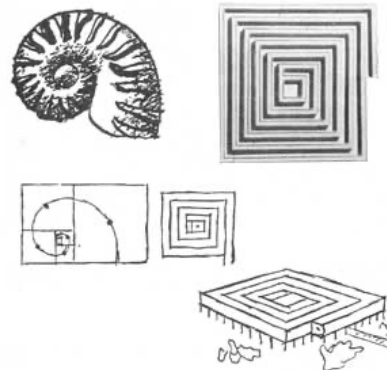
²⁵⁴ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 4.

²⁵⁵ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 2, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

« *Le matin à la peinture, l'après-midi, à l'autre bout de Paris, architecture et urbanisme. (...) Je pense que si l'on accorde quelque chose à mon œuvre d'architecte, c'est à ce labeur secret qu'il faut en attribuer la vertu profonde* »²⁵⁶.

La troisième unité évoque la thématique des objets qui inspirent Le Corbusier dans son activité de peintre. Les « objets à réaction poétique » font ainsi partie de ce sous-thème. Le Corbusier considérait fondamental pour son activité artistique de s'entourer de ces objets pour être inspiré.

« *Témoins qualifiés (...) par leurs formes, leurs dimensions, leur matière, leur possibilité de conservation sont capables d'occuper notre espace domestiqué, tel un galet roulé par l'océan et tel autre une brique cassée, arrondie par les eaux du lac ou de la rivière [...]* »²⁵⁷



Figures 21 et 22

À gauche : Photo d'objets à réaction poétique

À droite : Études sur le nombre d'or : inspiration pour le musée à croissance illimité

© FLC

²⁵⁶ LE CORBUSIER cité par *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 2, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

²⁵⁷ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 5.

À titre d'exemple, le musée à croissance illimitée a été inspiré par le nombre d'or, dont la représentation matérielle se trouve sous forme de coquillage parmi ses objets à réaction poétique (voir Figures 21 et 22).

D'une certaine manière, nous pouvons relever la présence de relations inter-topiques entre le mur en moellon et les objets à réaction poétique, étant donné que leur signification se complète lorsque les deux sous-unités sont présentées l'une après l'autre.

Enfin, la quatrième unité conclut la séquence avec la thématique du rapport que Corbu avait avec son chien. La sous-unité représentée par le bac en grès sert ainsi de point de départ pour expliquer quelques anecdotes à propos de cette thématique. Son chien s'appelait Pinceau car il allait souvent boire dans le bac en grès de l'atelier servant à rincer les pinceaux. Corbu était tellement attaché à son chien qu'il signait même certaines lettres à sa mère, « Yv., Pinceau et Corbu ». Quand Pinceau meurt, Corbu rachète un deuxième chien, appelé Pinceau II et en mémoire du premier, il fait relier son livre préféré, *Don Quichotte*, avec la peau de Pinceau²⁵⁸.

Comme nous pouvons l'observer, entre les sous-unités de chaque unité ils s'instaurent des relations intra-topiques. En revanche, entre la séquence Atelier et la séquence Bibliothèque s'instaure une relation inter-topique. En effet, l'anecdote sur la reliure de son livre préféré sert à faire un lien avec la deuxième séquence, qui porte sur son activité d'écrivain.

²⁵⁸ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 5.

Séquence 2 (Q2) : Bureau

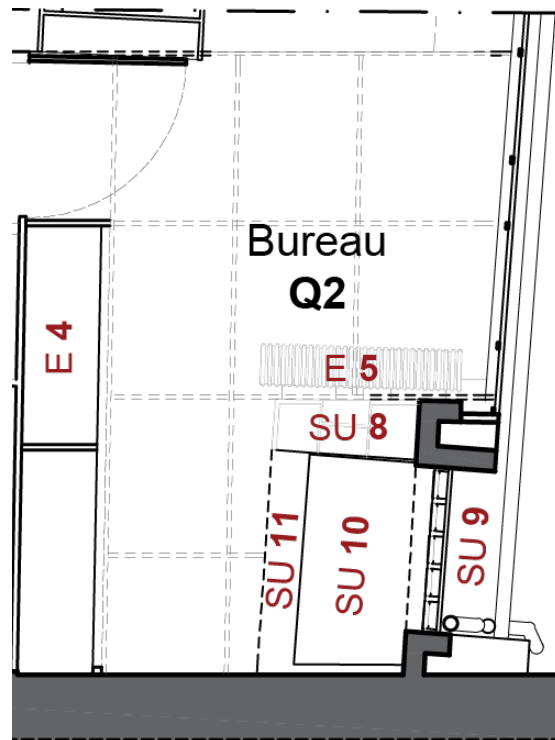


Figure 23

Plan de la séquence du bureau

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 2 (Q2) : Bureau

- Unité 5 (U5) : L'activité d'écrivain
- Sous-unité 8 (SU8) : bibliothèque
- Sous-unité 9 (SU9) : fenêtre
- Sous-unité 10 (SU10) : bureau
- Sous-unité 11 (SU11) : chaise Thonet
- Élément 4 (E4) : librairie où ils sont stockés les produits dérivés
- Élément 5 (E5) : radiateur



Figure 24

Photo du bureau

Photo : Jean-Pierre Dalbéra

© FLC/ADAGP

La séquence Q2 présente une seule unité qui traite la thématique de l'écriture et de son importance dans la vie de Corbu. Elle est composée néanmoins de plusieurs sous-unités : une ouverture translucide, un bureau, une petite bibliothèque où il rangeait ses livres et ses plans de projets et enfin une chaise Thonet. Il y a également une librairie, qui n'est pas exposée à des fins de visite, mais qui est utilisée pour stocker les produits dérivés en vente à la Fondation. Cela représente un élément.

En se déplaçant de l'Atelier de peinture au bureau, le visiteur se retrouve dans une ambiance très différente. Les murs blancs de l'atelier font place à des panneaux en bois qui recouvrent le bureau. Mais surtout, le visiteur passe de la voûte de l'atelier haut de 3,5 mètres au faux plafond du bureau beaucoup plus bas, ajouté en 1939.

L'ouverture translucide des pavés de verre Nevada utilisé pour couvrir la fenêtre ne permet pas de regarder à l'extérieur et confère une lumière homogène (voir Figure 24). Cet aspect indique que ce bureau était un lieu d'extrême concentration, dont le visiteur en perçoit l'intimité.

Au fil de sa carrière, Le Corbusier publie plus de 35 livres et de nombreux articles. Il se présentait d'ailleurs comme « homme de lettres » sur sa carte d'identité²⁵⁹. Le livre est aussi un motif iconographique dans ses tableaux et il conçoit toujours lui-même la jaquette et la couverture de ses ouvrages²⁶⁰.

Séquence 3 (Q3) : Chambre de bonne

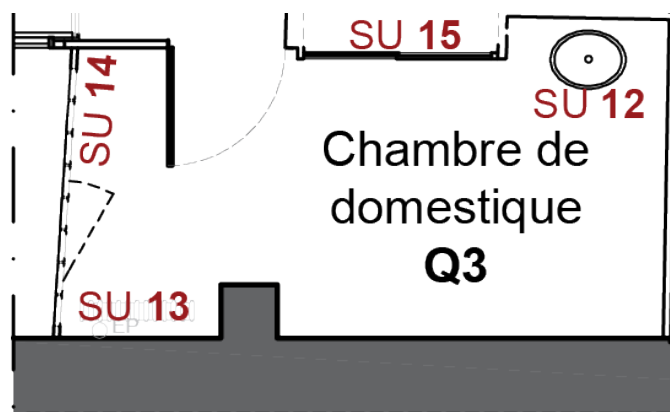


Figure 25

Plan de la séquence de la chambre de bonne

Dessin d'Isabella D'Aprile

²⁵⁹ Fondation Le Corbusier, *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 5.

²⁶⁰ *Ibid.*

Séquence 3 (Q3) : Chambre de bonne

- Unité 6 (U6) : Une nouvelle disposition des chambres des bonnes
 - Sous-unité 12 (SU12) : lavabo
 - Sous-unité 13 (SU13) : radiateur
 - Sous-unités 14 (SU14) : fenêtre
 - Sous-unité 15 (SU15) : armoire

Entre la séquence 2 et celle qui suit, nous n'avons pas remarqué la présence de relations topiques particulières étant donné que les thématiques abordées sont différentes et n'ont pas de points en commun. En rentrant dans cette petite chambre peinte en rose clair et dotée uniquement d'un lavabo, d'un petit radiateur, d'une fenêtre et d'une armoire, le visiteur ne comprend pas son usage originel. Il a besoin de plus d'informations pour comprendre le sens de la pièce.

L'unité thématique présentée dans cette séquence est la nouvelle disposition des chambres des bonnes, introduite par Le Corbusier. En adéquation avec ses idées modernes et hygiénistes, Le Corbusier déplace les chambres des domestiques normalement aménagées sous les combles au XIX^e siècle, au rez-de-chaussée, avec toutes les autres pièces destinées aux activités de service (buanderies, séchoirs, conciergerie)²⁶¹. Pour son appartement, il décide toutefois de faire habiter sa domestique chez lui.

« Les chambres de domestiques sont installées au rez-de-chaussée, de façon à libérer les domestiques de la sujétion souvent effroyable des mansardes. D'ailleurs, la toiture a été réservée, comme cela devrait être toujours, pour y établir l'appartement le mieux situé de toute la maison : au lieu des ardoises, des gazons, des fleurs, des arbustes »²⁶².

²⁶¹ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 6, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

²⁶² Le Corbusier cité par *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 7, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

Comme lui-même l'écrit, derrière le choix de déplacer les chambres de bonnes, il existe également la volonté de consacrer le dernier niveau de l'immeuble au toit-jardin, l'un des cinq points d'une architecture moderne.

Même si elle se révélait très peu meublée, cette chambre était dotée de commodités assez rares à l'époque, surtout pour une domestique, comme le radiateur, le lavabo ou même les fenêtres pour faire rentrer de la lumière. De plus, à travers une porte qui donnait sur la coursive extérieure, la bonne pouvait avoir accès directement à la cuisine, sans déranger Le Corbusier dans son atelier de peinture. Après cette remise en contexte lors de la visite, le visiteur possède une tout autre clé de lecture de cette pièce.

Séquence 4 (Q4) : Entrée

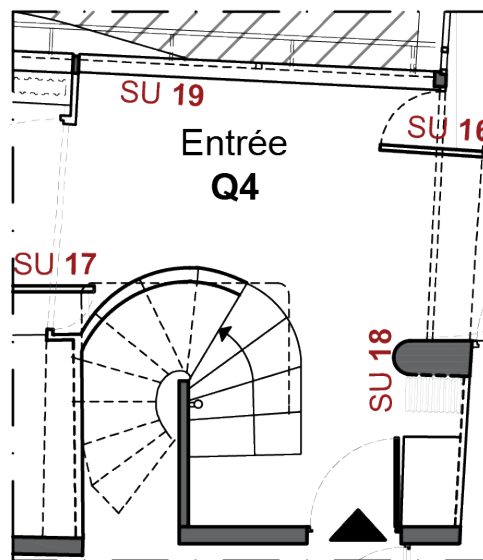


Figure 26

Plan de la séquence de l'entrée

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 4 (Q4) : Entrée

- Unité 7 (U7) : L'accueil des invités à la maison ou à son atelier
- Sous-unité 16 (SU16) : porte en bois pivotante à droite de l'entrée

- Sous-unité 17 (SU17) : porte en bois pivotante à gauche de l'entrée
- Unité 8 (U8) : Introduction à la polychromie architecturale
- Sous-unité 18 (SU18) : fenêtres à sondage stratigraphique
- Sous-unité 19 (SU19) : peinture des murs
- Seuil : escalier en colimaçon

En sortant de la chambre de bonne, pour aller dans la partie ouest de la maison, le visiteur a l'occasion de traverser l'entrée. Même si elle a été conçue comme simple zone de passage, l'entrée représente une réelle séquence lors de la visite, qui présente deux unités et qui évoque donc deux thématiques, à savoir l'accueil des invités et les théories sur la polychromie architecturale.

Concernant la première, lorsqu'il recevait des invités, Corbu pouvait séparer la partie « est » de la maison de la partie « ouest », grâce à la présence de deux portes en bois pivotantes, qui délimitaient la zone d'entrée. Ce faisant, il conduisait ses convives vers son atelier de peinture, en fermant la porte de gauche, ou bien vers la partie domestique, en fermant la porte de droite (voir Figure 27).



Figure 27
 Système de portes
 pivotantes de l'entrée
 Photo : Jérôme
 Galland
 © FLC/ADAGP

Selon Charlotte Perriand,

« Corbu avait une théorie du couple : Monsieur et Madame séparés dans deux espaces reliés par une communication, avec au centre un point de rencontre. Ce qui donna le plan de son logis. À droite en entrant, à l'Est : l'atelier du "maître" – tabou. Là il écrirait, il ferait sa peinture, là régnerait son ordre. À gauche, à l'Ouest, le domaine de Madame qui comprendrait la cuisine, la salle de repas et la chambre de Monsieur et Madame (Une entorse à sa théorie). À l'intersection des deux espaces : l'accueil des amis et l'accès à l'étage du dessus pour rejoindre une chambre indépendante, ainsi que la toiture-terrasse ou de petits oiseaux viendraient jardiner la pelouse sauvage, garnie de violettes, de marguerites, de pissenlits apportés par le vent »²⁶³.

Le point de force de ces portes pivotantes est celui de donner, lorsqu'elles ne sont pas fermées, une ouverture maximale aux espaces de la maison et en même temps une vue simultanée sur Boulogne et sur Paris.

Dans cette pièce, le visiteur se retrouve face à la particularité de la couleur des parois. Le mur devant la porte d'entrée est de fait peint en bleu. Selon ses théories de la polychromie, la couleur modifie l'espace. Le bleu éloigne le mur et donne de la profondeur, tandis que le rouge le rapproche. De plus, la couleur classe aussi les objets, en renforçant leur hiérarchie et leur importance²⁶⁴.

En parallèle de la thématique de la polychromie, il faut évoquer les fenêtres à sondage stratigraphique qui ont été apposées aux murs des différentes pièces suite aux travaux de restauration (2016-2018). Les fenêtres illustrent les différents changements que Le Corbusier a voulu apporter à sa maison tout au long de sa vie (voir Figure 28).

²⁶³ Charlotte Perriand cité par *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 7-8.

²⁶⁴ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 12.

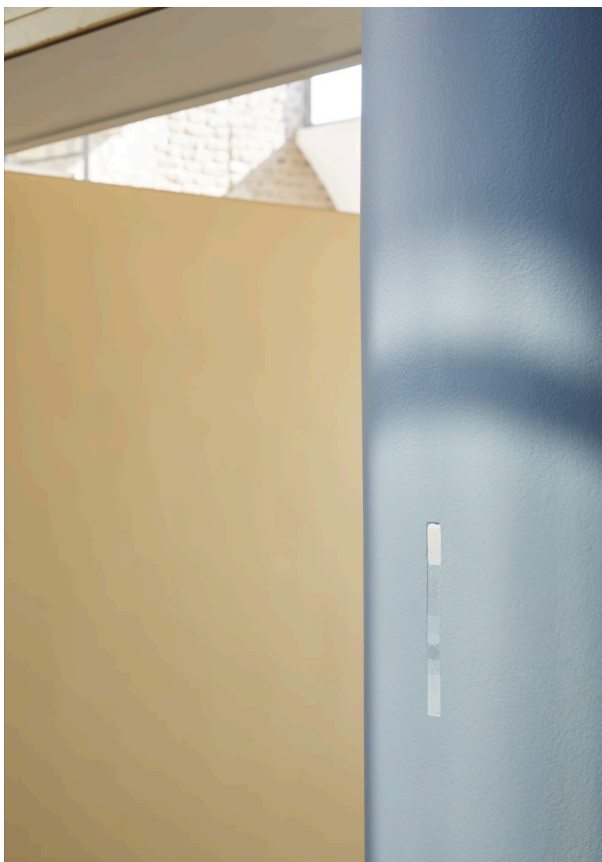


Figure 28

Fenêtres à sondage
stratigraphique

Photo : Antoine Mercusot

© FLC/ADAGP

Pour sa nature, l'entrée pourrait être considérée comme un seuil. Toutefois, vu les dispositifs mobilisés lors de la visite guidée dans cette pièce, nous la considérons comme une réelle séquence. Le seul seuil ici est l'escalier en colimaçon qui relie les deux étages.

Séquence 5 (Q5) : Chambre conjugale

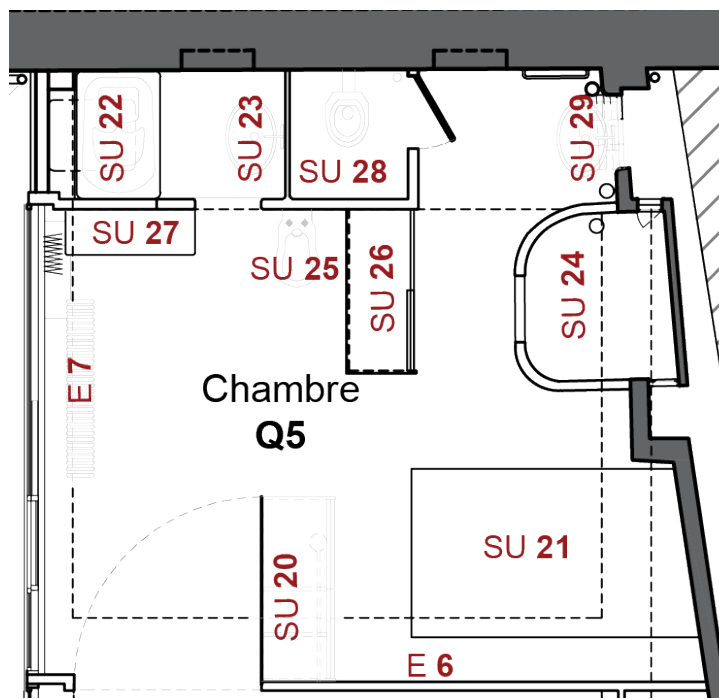


Figure 29

Plan de la séquence de la chambre conjugale

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 5 (Q5) : Chambre conjugale

- Unité 9 (U9) : La maison vue comme une « machina à habiter »
 - Sous-unité 20 (SU20) : porte-ardoise pivotante
- Unité 10 (U10) : La relation entre Le Corbusier et son épouse Yvonne
 - Sous-unité 21 (SU21) : lit
- Unité 11 (U11) : Les théories hygiénistes
 - Sous-unité 22 (SU22) : baignoire
 - Sous-unité 23 (SU23) : lavabo interne à la salle de bain
 - Sous-unité 24 (SU24) : douche
 - Sous-unité 25 (SU25) : bidet
 - Sous-unité 26 (SU26) : armoire

- Sous-unité 27 (SU27) : table de maquillage
- Sous-unité 28 (SU28) : toilette
- Sous-unité 29 (SU29) : lavabo externe à la salle de bain
- Élément 6 (E6) : lampes
- Élément 7 (E7) : radiateur

Le visiteur se déplace dans la partie ouest de l'Appartement-Atelier, celle dédiée à la vie privée. Il est donc convié à passer par le salon et la salle à manger pour rentrer dans la chambre conjugale. Celle-là présente trois unités.

La première unité introduit le visiteur aux théories de Le Corbusier qui voient la maison comme une « machine à habiter »²⁶⁵. L'exemple parfait de ce principe est la porte qui divise la chambre de la salle à manger. En ayant effectivement la particularité d'avoir une armoire attachée dessus, elle n'est pas considérée comme un seuil, mais une sous-unité. L'ingéniosité fonctionnelle à récupérer de l'espace fait de cette armoire un exemple parfait de la praticité et de l'ergonomie que devait avoir la maison avec son ameublement selon Le Corbusier (voir Figure 30).



Figure 30

Porte-armoire pivotante de la chambre

Photo : Emmanuel

© FLC/ADAGP

²⁶⁵ LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris, Flammarion, 1995, p. 73.

La deuxième unité se penche sur la thématique de la relation entre Yvonne et son mari. Après la porte-armoire qu'il est obligé de traverser, l'élément qui capte le visiteur est sans doute le lit. Fixé directement dans le mur peint en bleu vif et jaune vif, il présente une hauteur qui sort de l'ordinaire (voir Figure 31). Placé en effet sur des pieds tubulaires de 83 cm, il permet de voir, même allongé, le paysage par-dessus le parapet du balcon²⁶⁶. Le lit sert à renvoyer à la relation du couple, leur cohabitation avant le mariage et la solitude dont souffrait Yvonne, après avoir déménagé de leur précédente habitation de la rue Jacob. La maladie qui a affecté Yvonne après la guerre porte Le Corbusier à devoir raccourcir les pieds du lit²⁶⁷. Toutefois le lit est restitué à la hauteur originelle dans les années 1990 lors de la précédente restauration et c'est ainsi qu'il est présenté aujourd'hui au visiteur.



Figure 31

Lit de la chambre conjugale

Photo : Antoine Mercusot © FLC/ADAGP

²⁶⁶ *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 7.

²⁶⁷ *Ibid.*

Enfin, la dernière unité est centrée sur les théories hygiénistes de Le Corbusier. Sans aucune porte séparatrice, la salle de bain, constituée d'un lavabo et d'une baignoire, est visible depuis la chambre, au point d'être considérée comme une unité de cette séquence²⁶⁸. En dehors de la salle de bain, Le Corbusier place une table de maquillage, une douche, un autre lavabo et un bidet. Le bidet, disposé en contrepoint de la coiffeuse, est mis en valeur au centre de la pièce. Cela agaçait effectivement Yvonne²⁶⁹ et même aujourd'hui, il peut sembler provocant aux yeux du visiteur. De toute façon, pour avoir une compréhension globale de ce dispositif, il faut dire au visiteur que le bidet était surmonté d'un tableau de Fernand Léger²⁷⁰. Ce point de vue permet ainsi de créer des relations intra-topiques entre ces deux dispositifs qui étaient exposés ensemble à l'origine et de voir ainsi le bidet sous le point de vue de l'intention de l'auteur. Le bidet est effectivement un très bon exemple de la distinction qu'il peut exister entre l'« *intentio auctoris* » et l'« *intentio operis* ». En effet, indépendamment des intentions de son auteur, le bidet peut assumer aux yeux du visiteur une signification qui est liée à sa fonction d'usage. L'intention de l'auteur est toutefois différente et si elle est expliquée, elle peut permettre la compréhension de cet objet dans la signification voulue par Le Corbusier, c'est-à-dire en tant qu'objet artistique et fonctionnel à la fois, appartenant à la culture populaire.

Enfin, dans la pièce nous trouvons les radiateurs et les lampes, que nous considérons comme des éléments, étant donné qu'ils n'instaurent pas des relations intra-topiques avec les autres sous-unités de la séquence.

²⁶⁸ Dans plusieurs projets de Le Corbusier et Pierre Jeanneret, la salle de bain est liée à la chambre : Dans la maison familiale Citrohan en 1927 par exemple, et à la villa Savoye également. Voir *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 8.

²⁶⁹ *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 8.

²⁷⁰ Aujourd'hui, le tableau de Fernand Léger n'est pas exposé.

Avant de procéder vers la séquence suivante, c'est-à-dire la cuisine, le visiteur est invité à faire une petite pause sur le balcon, pour regarder la vue sur Boulogne.

Séquence 6 (Q6) : Cuisine

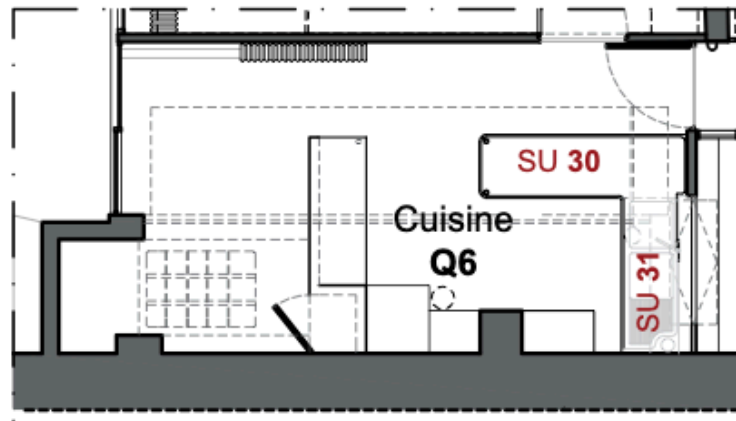


Figure 32

Plan de la séquence de la cuisine

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 6 (Q6) : Cuisine

- Unité 12 (U12) : Les équipements dessinés par Charlotte Perriand
- Sous-unité 30 (SU30) : plan de travail
- Sous-unité 31 (SU31) : évier

En sortant du balcon depuis la porte-fenêtre qui donne sur la salle à manger, le visiteur accède à la cuisine. Comme évoqué auparavant, il faut rappeler toutefois que la domestique entrait dans cette pièce depuis la porte qui donne sur la coursive. La cuisine est peinte en blanc, animée par le bois plaqué et par la couleur grise des encadrements.



Figure 33

Cuisine

Photo : Antoine Mercusot

© FLC/ADAGP

À l'intérieur de cet espace, est présentée au visiteur la thématique des équipements dessinés par l'architecte d'intérieur Charlotte Perriand, qui travaille dans l'Atelier de Le Corbusier et Pierre Jeanneret (voir Figure 33). Elle conçoit pour cette pièce, un évier à double bac en étain et un plan de travail qui sert aussi de rangement de vaisselle grâce à sa partie supérieure. L'espace qui se crée entre ces deux parties rend possible un système de passe-plat vers la salle à manger²⁷¹. Tout est réfléchi pour être fonctionnel et standardisé. Les mobiliers peuvent toutefois nous paraître très bas aujourd'hui, mais il faut prendre en compte que les personnes étaient plus petites à cette époque²⁷².

²⁷¹ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 10, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

²⁷² Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 9.

Séquence 7 (Q7) : Salle à manger

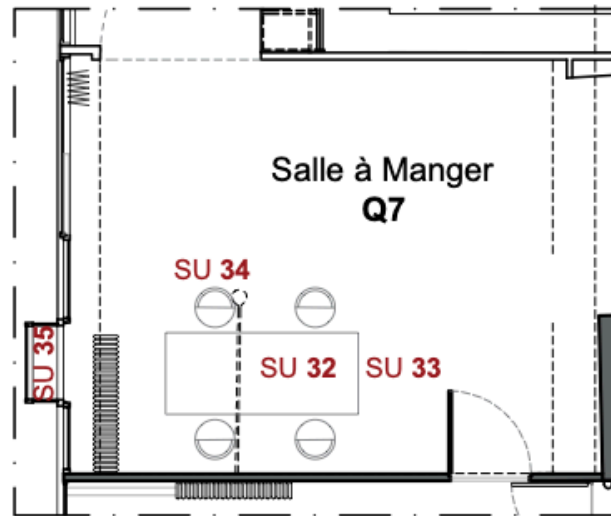


Figure 34

Plan de la séquence de la salle à manger

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 7 (Q7) : Salle à manger

- Unité 13 (U13) : Un ameublement hétéroclite
- Sous-unité 32 (SU32) : table
- Sous-unité 33 (SU33) : tapis rouge Tlemcen
- Sous-unité 34 (SU34) : quatre fauteuils Thonet B9
- Sous-unité 35 (SU35) : niche en vitrail coloré

En sortant de la cuisine, le visiteur peut s'arrêter dans la salle à manger. Cette pièce aérée est soutenue en haut par une large voûte, qui est néanmoins plus basse que celle qui recouvre l'atelier pour les différents gabarits.

Cette séquence se veut en continuité avec le salon, mais en même temps elle est séparée de cet espace par la gaine de la cheminée et le monte-charge, ainsi que par la blancheur de ses parois qui tranchent avec la polychromie du salon. La transparence de sa paroi ouest donnant sur le balcon confère une forte luminosité (voir Figure 35).



Figure 35
Salle à manger
Photo : Antoine
Mercusot
© FLC/ADAGP

La séquence 7 profite de la diversité de ses sous-unités pour communiquer au visiteur le caractère hétéroclite de l'ameublement de l'Appartement-Atelier. En effet, même si au départ il était très épuré et réduit, l'ameublement prend une place de plus en plus importante au fur et à mesure que le couple s'approprie son lieu de vie²⁷³.

La table, composée d'un plateau rectangulaire en marbre, repose sur deux pieds en forme de « trompette »²⁷⁴. Selon Yvonne :

« Pour la table de marbre, avec sa petite rigole creusée tout autour, Corbu s'est inspiré dans une salle de dissection, d'une table de morgue »²⁷⁵

²⁷³ Fondation Le Corbusier, *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 6.

²⁷⁴ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 10, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2021.

²⁷⁵ Yvonne Gallis citée par *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 10, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2021.

En 1939, Le Corbusier installe, sous la table, un tapis de haute laine rouge, qu'il dessine et réalise dans une fabrique à Tlemcen à laquelle il adresse une lettre :

« *Je suis en train de faire des arrangements dans mon appartement, de façon à le rendre plus "féminin" (c'est ma femme qui parle ainsi !)* »²⁷⁶.

Les réaménagements continuent en 1945 par l'ajout de peintures sur les murs qui ne sont pas visibles aujourd'hui lors de la visite, comme *Nature morte* de Fernand Léger ou comme *Nature morte Vézelay* de Le Corbusier lui-même. La corrosion des profilés métalliques de la baie vitrée pousse Le Corbusier en 1948 à remplacer tous les châssis par des profilés en bois peint. À cette occasion, Le Corbusier intégrera au pan vitré une niche en vitrail coloré²⁷⁷. Enfin, dans les années 1950 et dans le cadre d'une reprise générale des peintures, la polychromie neutre de la salle à manger est agrémentée par l'intégration de la couleur rouge sur le mur nord.

En se composant de mobiliers créés par Charlotte Perriand et Le Corbusier lui-même (ex : chaise-longue, fauteuil LC2, etc.), de mobiliers exécutés en série (ex : chaises Thonet et bidet), de mobiliers réalisés par Le Corbusier spécialement pour cet appartement (ex : lit conjugal), de commandes plus tardives comme le tapis rouge de Tlemcen, de mobiliers plus anciens et personnels ramenés de La Chaux-de-Fonds, nous pouvons considérer l'ameublement de l'appartement-atelier comme étant assez hétéroclite. Pour ce faire, entre la salle à manger et les autres pièces s'instaurent des relations inter-topiques.

²⁷⁶ Le Corbusier cité par Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 10.

²⁷⁷ *Ibid.*

Séquence 8 (Q8) : Salon

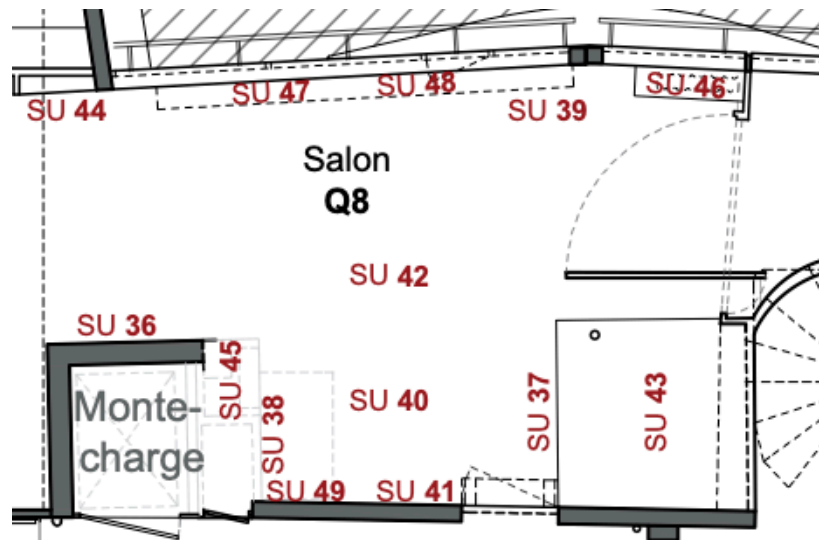


Figure 36

Plan de la séquence du salon

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 8 (Q8) : Salon

- Unité 14 (U14) : Le décor
 - Sous-unité 36 (SU36) : « Fauteuil LC2 : Modèle grand confort »
 - Sous-unité 37 (SU37) : « Canapé LC 2 »
 - Sous-unité 38 (SU38) : « Chaise LC 1 »
 - Sous-unité 39 (SU39) : « Chaise longue »
 - Sous-unité 40 (SU40) : plateau fait en tranche de tronc d'arbre
 - Sous-unité 41 (SU41) : tabouret
 - Sous-unité 42 (SU42) : tapis en peau de vache
 - Sous-unité 43 (SU43) : cabine pour la machinerie de l'ascenseur transformé en étagère
 - Sous-unité 44 (SU44) : niches
- Unité 15 (U15) : La polychromie architecturale et la question de l'éclairage
 - Sous-unité 45 (SU45) : cheminée
 - Sous-unité 46 (SU46) : radiateur
 - Sous-unité 47 (SU47) : fenêtre au plafond

- Sous-unité 48 (SU48) : luminaire en métal
- Sous-unité 49 (SU49) : « Lampe de Marseille »

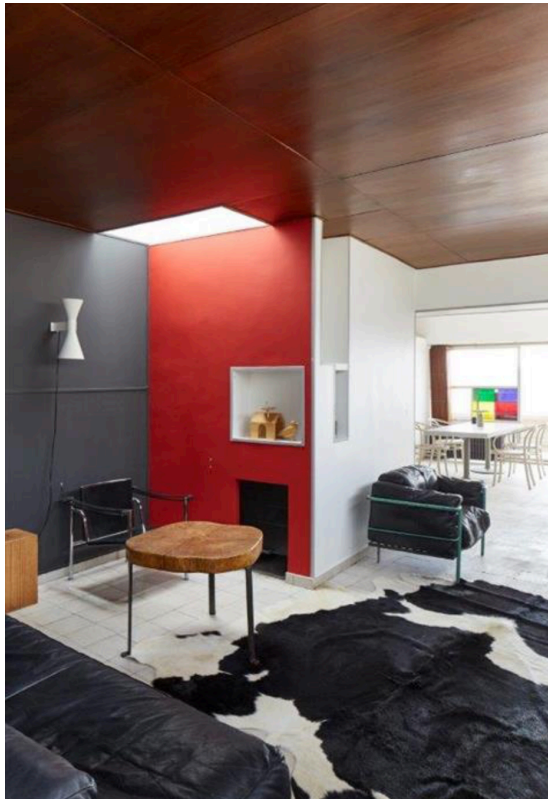


Figure 37
 Polychromie architecturale du coin
 cheminée du salon
 Photo : Antoine Mercusot
 © FLC/ADAGP

Sans marcher trop, le visiteur passe de l'ambiance très épurée de la salle à manger au salon très riche de couleurs. Il représente le noyau central de l'appartement et est situé entre le monte-charge et la machinerie de l'ascenseur. Cette dernière séquence du septième étage présente donc deux unités : la première qui présente le décor, en continuation avec la thématique abordée dans la salle à manger ; et la deuxième qui rentre plus dans le détail de la polychromie architecturale abordée dans l'entrée.

Concernant le décor, Le Corbusier préfère arrêter l'ascenseur au 6e étage et profite ainsi d'un gain d'espace au niveau du salon et de la terrasse²⁷⁸. Les volumes a priori techniques et disgracieux qui résultent de cette décision font ici

²⁷⁸Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 11.

partie intégrante du décor avec notamment la disposition d'une étagère murale contre la paroi du vestibule d'entrée. Dans cette pièce, le visiteur peut observer les plus remarquables objets de design dessinés par Le Corbusier et Charlotte Perriand, comme le fauteuil LC2 modèle « Grand confort », le canapé LC 2, la chaise LC 1 et l'iconique chaise longue (voir Figure 38).



Figure 38

L'ameublement du salon

Photo : Olivier Martin-Gambier

© FLC/ADAGP

Le Corbusier écrit à sa mère en 1934 :

« Grand événement ce matin : on a monté, non sans combine, le grand divan du coin du feu. Et tout a pris un air pépère, comme chez les gens. Yvonne est ravie.

Enfin, nous aussi, nous pouvons offrir le café sur un canapé »²⁷⁹.

²⁷⁹ Le Corbusier cité par Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu, Op. Cit.*, p. 10.

Et le 11 février de l'année suivante :

« Cet hiver pour moi a été le premier dans ma vie qui contienne une vie de famille, c'est-à-dire un logis où l'on rentre, où l'on est accueilli, où l'on se sent mollir par le bien-être »²⁸⁰.

Cet espace très apprécié par Le Corbusier est également le préféré d'Yvonne.

Outre le magnifique décor, la deuxième unité de cette séquence est l'enveloppe, dont les couleurs répondent aux théories relatives à la polychromie architecturale, qui ont été déjà évoquées au visiteur lorsqu'il explorait l'entrée.

Dans les années 1939, Le Corbusier recouvre la paroi au nord par du contreplaqué naturel qui se retourne au plafond et sur la face ouest du volume de l'ascenseur. Cette transformation s'accompagne par la repeinture du mur de la cheminée en rouge vermillon, aujourd'hui véritable marqueur du salon²⁸¹.

À ce moment, l'attention du visiteur est portée ainsi sur les couleurs. À partir du salon, il peut en effet avoir un regard sur l'entrée qui se trouve juste à côté et peut faire une comparaison entre le bleu vif de ses parois et le rouge vif de la cheminée peinte du salon. Il peut donc à ce moment saisir la manière dont la couleur modifie les volumes : le bleu éloigne une cloison, le rouge la fige²⁸².

Un autre exemple de la polychromie se trouve dans l'usage du noir pour peindre le guichet de la cheminée. La couleur rouge, conjointement à la lumière naturelle qui l'éclaire, sert pour attirer le regard et distraire de la cheminée,

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Ibid.*, p. 12.

volontairement cachée, puisque considérée comme démodée par rapport aux fonctionnels et modernes radiateurs présents dans cette pièce²⁸³.

Lorsque Le Corbusier était encore très jeune, précisément en 1911, il annotait dans son carnet :

*« La couleur, elle aussi, n'est pas de description, mais d'évocation ; symbolique toujours »*²⁸⁴.

Il est donc expliqué au visiteur que la couleur était considérée par l'architecte comme un élément symbolique, capable de renvoyer à des impressions innées ou bien à des impressions acquises par l'expérience et qui, pour cette raison, produisaient différentes réactions et différents états émotionnels.

*« Nos sens, encore une fois, peuvent être secoués de rouge, irrités de jaune, calmés de bleu, etc. Ou mettons-nous ces couleurs porteuses d'effets spécifiques précis. Il y a des expériences optiques, il y a une optique des couleurs : le rouge doit être en pleine lumière (pour valoir rouge) ; le bleu vit dans la pénombre, et vaut bleu, etc. J'ai pensé depuis quelques années que la polychromie de l'intérieur de la maison devait être dictée sur la luminosité du mur et sur les grandes règles générales : tons chauds à la lumière, tons froids à l'ombre »*²⁸⁵.

Comme Le Corbusier l'explique, la couleur des murs était très fortement liée à leur éclairage et vice-versa. En effet en 1939, outre la repeinture des murs, il transforme effectivement l'éclairage artificiel jugé trop intense et brutal par un éclairage dirigé et indirect, « vivant et intime »²⁸⁶. Il utilise alors sa « Lampe de

²⁸³ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 11.

²⁸⁴ LE CORBUSIER, *Le voyage d'Orient*, Marseille, Editions Parenthèses, 1987, p. 15.

²⁸⁵ Le Corbusier cité par Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 11.

²⁸⁶ *Ibid.*

Marseille » pour un éclairage à double orientation qui produit une lumière indirecte et rasante. À ce sujet, il écrit dans une lettre adressée à sa mère :

« J'ai découvert la loi de l'éclairage, tenez-vous bien : l'éclairage sert à éclairer des murs et des objets (...) C'est vivant et enfin, c'est intime. Cette "découverte" de l'électricité me réjouit »²⁸⁷.

À la fin des années 1950, et dans la même optique de recherche d'une lumière indirecte, Le Corbusier met en place le bandeau longeant la fenêtre en longueur du salon.

En résumé, comme nous avons pu le remarquer, ce salon établit des relations inter-topiques avec plusieurs séquences, premièrement avec l'entrée pour la question de la polychromie architecturale et ensuite avec l'atelier pour la question de la lumière et de la peinture. Effectivement, c'est grâce à ses nombreuses recherches sur la couleur en peinture qu'il théorise la polychromie architecturale.

²⁸⁷ *Ibid.*

Séquence 9 (Q9) : Chambre d'ami

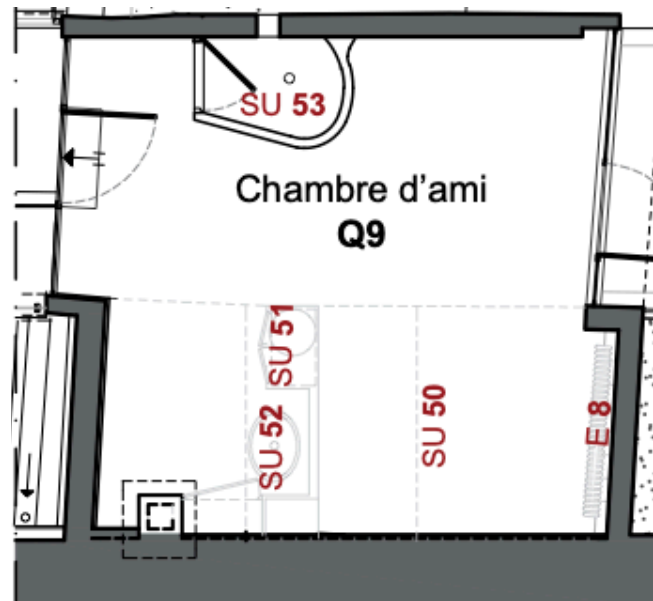


Figure 39

Plan de la séquence de la chambre d'ami

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 9 (Q9) : Chambre d'ami

- Unité 16 (U16) : La relation entre Le Corbusier et sa mère
- Sous-unité 50 (SU50) : lit
- Sous-unité 51 (SU51) : support du vase d'expansion du chauffage
- Sous-unité 52 (SU52) : lavabo
- Sous-unité 53 (SU53) : douche
- Élément 8 (E8) : radiateur

Après avoir fait le tour dans le salon, le visiteur peut finalement monter à l'étage supérieur à travers l'escalier hélicoïdal qui se trouve dans l'entrée. Constituée par une seule unité, cette séquence parle de la mère de Le Corbusier, étant donné que cette pièce a été conçue spécialement pour elle.

« Une fameuse chambre d'amis. Pour toi, mais il faut attendre que nous soyons installés »²⁸⁸.

À l'instar de la chambre conjugale, cette pièce est aussi caractérisée par la salle de bain visuellement ouverte sur la zone du lit, mais dont elle est séparée par un mur bahut, qui constitue un support du vase d'expansion du chauffage résolument mis en scène au centre de la pièce. Le lavabo et les tuyauteries sont également exposés (Voir Figure 40).



Figure 40

Chambre d'ami

Photo : Olivier Martin-Gambier

© FLC/ADAGP

La forme organique de la douche, arrondie et détachée du mur extérieur participe aussi de l'image de la pièce. Nous pouvons y retrouver une inspiration des cabines des paquebots dont il admire en effet l'architecture et qu'il a

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

l'occasion d'étudier lors de ses traversées transatlantiques, pour aller à NY, en Amérique du Sud, en Argentine, en Colombie²⁸⁹.

Comme pour les pièces à l'étage inférieur, l'aménagement d'origine de la chambre d'ami contraste complètement avec son image actuelle. En effet, les murs étaient peints en gris/bleu clair. Successivement, dans les années 1939, les parois et la couverture courbée sont doublées de panneaux en chêne naturel²⁹⁰. La chambre est par ailleurs ouverte au travers de pans vitrés sur ses façades est. Cet aspect permet d'établir des relations extra-topiques avec l'environnement extérieur, notamment avec le stade Jean Bouin à partir d'un balcon planté sur sa périphérie.

La relation entre sa mère et Le Corbusier était très forte. Ils étaient très attachés l'un à l'autre d'une façon presque pathologique, étant donné qu'ils s'écrivaient une fois par semaine, voire plus tout au long de leur vie²⁹¹. La pièce expressément construite pour l'héberger en est la démonstration.

²⁸⁹ Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Op. Cit., p. 11.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ *Ibid.*

Séquence 10 (Q10) : Toit-jardin

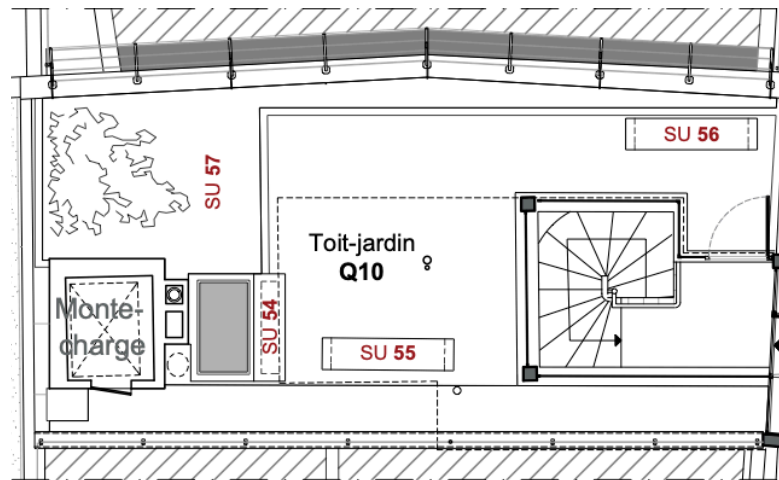


Figure 41

Plan de la séquence du toit-jardin

Dessin d'Isabella D'Aprile

Séquence 10 (Q10) : Toit-jardin

- Unité 17 (U17) : Relation entre nature, architecture et urbanisme
 - Sous-unité 54 (SU54) : banc 1
 - Sous-unité 55 (SU55) : banc 2
 - Sous-unité 56 (SU56) : banc 3
 - Sous-unité 57 (SU57) : végétation

Enfin, le visiteur se retrouve sur le toit-jardin. C'est ici que se conclut sa visite. Dans cet espace, il lui est expliqué le concept d'harmonie que l'homme et l'architecture peuvent trouver en s'inspirant de la nature.

Des bancs constituent le seul aménagement intégré de cet espace. La partie centrale est entourée de plantes, soigneusement disposées dans des jardinières et enveloppant les grillages. Cette végétation endosse ici un rôle primordial : en délimitant la terrasse, elle crée une pièce à ciel ouvert²⁹². Celle-ci donne à cet

²⁹² Visite dans l'Atelier de Le Corbusier, Paris, Fondation Le Corbusier (dossier interne), p. 8.

endroit un caractère naturel, toutefois pensé méthodiquement par Le Corbusier (Voir Figure 42).



Figure 42

Le toit-terrasse

Photo : Antoine Mercusot

© FLC/ADAGP

Le Corbusier avait été toujours attiré par l'idée d'être proche du ciel. Cela explique sa volonté de remplacer les traditionnels toits inclinés par des toits-jardins.

« La partie sur le toit est la plus éloignée du bruit de la rue et elle s'offre à la pleine lumière et à l'air le plus pur »²⁹³.

Dans ses projets, Le Corbusier imaginait intégrer la végétation dans l'espace urbain et donc sur les toits de Paris. Cet espace dédié à la contemplation laissait la nature reprendre ses droits. Les théories de la Ville Radieuse, comme nous l'avons déjà mentionné, reposent de fait sur les concepts de soleil, de verdure et d'espace. Ce qui pourrait apparaître comme une contradiction, vu qu'il

²⁹³ LE CORBUSIER, *L'architecture vivante*, Paris, Jean Badovici, 1923, p. 16-25.

était favorable au processus industriel et aux idées machinistes. Toutefois, il ne faut jamais oublier que dans tout cela il regardait la nature.

« Jamais, dans les calculs d'acier et de ciment armé, on ne fut plus près de la nature, au cœur même des lois de la matière et du jeu des forces, en parallélisme étroit avec les créations naturelles »²⁹⁴.

Pour Le Corbusier, l'essor de l'homme se trouvait là où il était en harmonie avec son milieu. C'est pourquoi, dans la conception de l'espace privé aussi bien que public, à partir de la maison individuelle, pour finir aux grandes unités d'habitations collectives, l'architecte devait essayer d'améliorer les conditions de vie, en apportant loisir et confort, et de reconnecter l'homme à son environnement.

C'est pour toutes ces raisons, qu'on peut considérer Le Corbusier comme un humaniste, tourné vers la beauté, autant que comme un moderniste, tourné vers la machine. Il voulait comprendre en profondeur le lien entre architecture et émotions, afin de faire de ses œuvres des « *machines à habiter* », mais aussi des « *machines à émouvoir* ».

En guise de conclusion, la visite à l'Appartement-Atelier est donc commencée dehors, dans l'enveloppe qui entoure l'immeuble et se termine dehors, sur le toit-jardin, en donnant au visiteur toutes les clés de lecture pour comprendre ce lieu dans ses multiples facettes, en tant que lieu intime, évocateur et architecturalement parlant.

²⁹⁴ LE CORBUSIER, *Sur les quatre routes*, Paris, Denoël, 1970, p. 29.

Chapitre 4 : Les caractéristiques de l'Appartement-Atelier

Après avoir mené l'analyse spatiale et avoir compris les relations existants dans cette maison-musée, il s'avère également intéressant d'analyser l'implication de l'espace dans l'expérience de visite, par le biais d'une étude de ses caractères authentique, évocateur et architectural. Saisir les spécificités du site sert à construire une expérience de visite pleine de signification, qui éveille la curiosité et implique les sens.

1. Le caractère authentique Une restauration en vertu de l'authenticité

Par rapport à l'apparence actuelle, l'appartement a subi au fil du temps des modifications considérables, notamment suite aux travaux de copropriété en 1969 et à l'installation, en 1973, de l'agence d'architecture d'un collaborateur de Le Corbusier, André Wogenscky. Les restaurations des années 1990 n'ont pas réussi à porter l'appartement dans son état d'origine. À l'ouverture de la maison-musée au public, survenu juste après, l'appartement présentait encore des problèmes de manutention et surtout il ne représentait pas l'ambiance dans laquelle l'architecte avait voulu vivre. C'est seulement à l'occasion de la restauration, qui a eu lieu de septembre 2016 à mai 2018, que cet appartement a pu revenir à son état originel.

La première question que les restaurateurs se sont alors posée a été justement à quel état du lieu se reporter : le moment où Le Corbusier a pu s'installer en 1934, ou bien le moment juste avant de sa morte, en 1965. Comme la secrétaire générale de la Fondation, Christine Mengin, l'indique dans le

documentaire « *Chez Le Corbusier* »²⁹⁵, pour beaucoup d'historiens de l'architecture, la phase puriste était la source de compréhension de ce lieu. En revanche, d'autres approches estiment que pour en comprendre au mieux la nature, il fallait tenir compte de son parcours évolutif²⁹⁶. Au final, ils ont pris la décision de revenir à l'état de 1965, puisqu'il leur semblait peu cohérent, d'effacer toutes les expérimentations faites au cours des années par l'architecte de la « recherche patiente ». Comme Benedicte Gandini, architecte de la Fondation Le Corbusier, l'affirme :

*« La restauration est toujours aussi l'occasion de comprendre des choses non seulement du fonctionnement, mais aussi de la mise en œuvre et du comment a été construite »*²⁹⁷.

Parmi tous les travaux de restauration effectués, les plus surprenants ont été ceux effectués sur les parois, puisqu'ils ont reporté à la lumière toutes les couches de couleurs qui avaient été données aux murs des années 1934 jusqu'à 2016. Marie-Odile Hubert, restauratrice de peintures, qui a travaillé sur le projet, a comparé son action à celle d'un archéologue, mais, au lieu de mettre les mains dans la terre, elle a investigué la couleur²⁹⁸. Aujourd'hui, des petites fenêtres de sondage stratigraphique ont été maintenues sur chaque mur, afin de montrer aux visiteurs les différentes expérimentations sur la polychromie architecturale.

²⁹⁵ «*Chez Le Corbusier*» est un documentaire réalisé par Olivier Lemaire à l'occasion des travaux de restauration de l'Appartement-Atelier de Le Corbusier. Coproduction de IMAGISSIME (société de Lagardère Studios) et La Fondation Le Corbusier, ce documentaire reporte les images des deux ans de chantier et donne la parole aux restaurateurs, experts et architectes qui ont travaillé dans le projet.

²⁹⁶ Olivier LEMAIRE (réalisateur), *Chez Le Corbusier*, Paris, IMAGISSIME et Fondation Le Corbusier, 2018, 33 min 33, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=ldBCotxOtY8&t=325s>, consulté le 4 mai, min 00.04.58.

²⁹⁷ *Ibid.*, min 00.23.16.

²⁹⁸ *Ibid.*, min 00.03.35.

La restauration des murs est seulement un exemple des difficiles travaux de conservation curative qui ont été faits pendant ces deux ans. De fait, la Fondation a été confrontée aux problèmes d'infiltration, d'humidité et de dégradation extérieure du bâtiment. Pour protéger les intérieurs des chocs thermiques, ils ont dû isoler les voûtes et pendant cette opération, ils ont pu découvrir que Le Corbusier avait voulu expérimenter de nouveaux matériaux pour imperméabiliser les voûtes.

Comme Franz Graf, expert de Le Corbusier, le rapporte dans le documentaire :

« Les expérimentations qui ont été faites (par Le Corbusier) sont extrêmement riches au niveau de témoignage et de la compréhension de l'homme et de sa démarche artistique »²⁹⁹.

La Fondation a voulu conserver le plus possible tous les matériaux et les éléments originaux pour deux raisons. Premièrement, pour une raison de véracité et d'authenticité à des fins de transmission, étant donné que, comme on verra dans le prochain paragraphe, c'est majoritairement la valeur de témoignage qui donne à la maison son caractère typiquement évocateur. En deuxième lieu, pour des raisons de recherche scientifique, dès lors que conserver les éléments d'origine, comme Marie-Odile Hubert nous l'explique, permet une reprise d'étude future, avec des moyens technologiquement plus avancés, pouvant donner lieu à la découverte d'autres aspects du travail de l'artiste.

« La restitution c'est une interprétation à un moment donné. On essaye d'interroger et de tirer le maximum de toute la documentation qu'on a, mais il reste toujours des zones d'ombres assez importantes. Il reste toujours des incertitudes et des choses qu'on n'a pas pu comprendre. Donc l'idée est de

²⁹⁹ *Ibid.*, min 00.06.24.

toujours conserver l'original pour qu'on puisse y revenir ; et dans vingt - trente ans de pouvoir compléter la connaissance qu'on a des œuvres »³⁰⁰.

Par contre, Benedicte Gandini souligne la difficulté de cette opération :

« L'idée qu'on conserve le matériau d'origine, même si c'est abîmé, n'est pas toujours évidente pour les architectes ou pour les entreprises. Donc là aussi, c'est important l'aide du restaurateur, qui arrive à comprendre cette démarche »³⁰¹.

D'après Denis Guillemard, maître de conférences à l'Université de Paris 1, spécialiste en histoire de l'art, conservation-restauration et conservation préventive du patrimoine, l'authenticité est :

« la relation que maintient un artefact, à la fois par sa substance (son intégrité, sa pureté) et par sa forme ou son style, entre le moment de sa création (son contexte originel) et le moment présent de sa réception. Pour qu'un objet représente le passé et exerce ce rôle de lien entre passé et présent, il doit être vraiment ce qu'il paraît être »³⁰².

Pour Guillemard, l'authenticité des objets et des sites patrimoniaux évoque ainsi la question de la substance et de la forme, qui en détermine l'identité et l'intégrité. Plus spécifiquement, la question relative au changement de matière de l'objet pendant la restauration a été plusieurs fois sujette à discussion. On se demande si par exemple en changeant la matière et en préservant la forme, l'objet peut être encore considéré pleinement authentique.

³⁰⁰ *Ibid.*, min 00.26.18.

³⁰¹ *Ibid.*, min 00.25.49.

³⁰² Denis GUILLEMARD, « Authenticité et patrimoine, l'immobilité changeante », in *Nouvelle revue d'esthétique*, 21, 1, 2018, p. 23.

L'historien du patrimoine répond à la question en affirmant que l'identité patrimoniale est définie comme « *ce qui reste reconnaissable des particularités d'un objet à travers le temps* »³⁰³. Cette définition pourrait poser justement problème aux objets qui au fil du temps ont subi des changements, sans toutefois perdre leur pouvoir de référence au passé.

Guillemard distingue alors pour les objets et les sites patrimoniaux deux typologies d'identités, à savoir l'identité numérique et l'identité qualitative. Selon l'identité numérique, la substance est préservée tout au long de la carrière de l'objet. En revanche, selon l'identité qualitative, la substance change dans le temps, suite aux travaux de restauration, mais la forme et l'image originelles restent préservées³⁰⁴. C'est donc en fonction de l'état de l'objet, qu'il est possible de choisir entre pouvoir changer ou pas la matière, selon que l'on se réfère à l'identité numérique ou qualitative de cet objet.

Cependant, pour ce qui concerne la proportion de modifications qui peut être apportée à l'objet sans qu'il perde son identité, Guillemard distingue l'intégrité quantitative de l'intégrité qualitative. Dans le premier cas, l'objet est physiquement entier. En revanche, dans le deuxième cas, l'objet n'est pas entier, mais en même temps il ne perd pas l'apparence de sa totalité. Guillemard propose ainsi d'unifier le concept d'intégrité ontologique à celui d'intégrité matérielle, ce qui résoudrait les problèmes d'une grande partie des objets et des monuments authentiques patrimoniaux qui ont subi au fil du temps un processus de dégradation.

Nous devons toutefois considérer que les réflexions de Guillemard sont le résultat d'une nouvelle conception d'authenticité. La pierre angulaire vers une

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*

nouvelle définition de ce terme a été le Document de Nara³⁰⁵, un texte rédigé par 45 représentants de 28 pays en novembre 1994. Avant cette date, la Charte de Venise³⁰⁶ de 1964 était le seul traité qui fournissait un cadre international pour la préservation et la restauration des objets et des bâtiments anciens, mais qui en gardait une vision très latine. En guise d'exemple, le patrimoine culturel japonais en nécessitant de la reconstruction habituelle de ses monuments en bois n'était pas considéré authentique, en se basant sur les déclarations de la Charte de Venise. Sous l'initiative du gouvernement japonais, l'UNESCO, l'ICCROM et l'ICOMOS se sont alors réunis pour réfléchir à un nouveau document. Le Document de Nara répond donc à la nécessité d'une compréhension plus large du patrimoine culturel, qui puisse respecter les expressions matérielles et aussi immatérielles qui font partie de chaque culture.

À la lumière de ses considérations et du travail de restauration effectué, on peut considérer l'appartement comme un patrimoine authentique, qui exerce son rôle de lien entre passé et présent et qui pour cela peut être considéré un transmetteur de mémoire.

2. Le caractère évocateur l'Appartement-Atelier comme lieu de vie intime et de mémoire

Le grand mérite du travail de restauration n'a pas été seulement d'avoir reporté l'appartement à son état d'origine, ou d'avoir découvert, des techniques ultérieures d'utilisation des matériaux par Le Corbusier. Le grand mérite du travail accompli a été surtout d'avoir pu redécouvrir, d'un point de vue humain, la personnalité de l'artiste, toujours ouverte et tournée vers le changement, même en

³⁰⁵ *Document de NARA sur l'authenticité (1994)* - International Council on Monuments and Sites, <https://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite>, consulté le 11 juin 2021.

³⁰⁶ ICOMOS, *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, IIe Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, 1964.

dehors des horaires de travail, même quand il était chez lui. Les expérimentations continues que l'artiste a menées démontrent la passion irréprouvable pour son travail et pour la volonté de trouver des solutions architecturales qui rendent l'homme heureux. C'est spécifiquement pour ces aspects que l'Appartement-Atelier peut être considéré, entre tous, le lieu qui correspond plus à sa personne. L'authenticité du lieu, ainsi que le fort lien avec la personnalité qui y habitait, imprègne ainsi la maison de son caractère intime et évocateur.

Yves Bergeron, Octave Debary et François Mairesse, dans l'introduction du livre « *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs : Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique* » s'interrogent sur l'écriture de l'histoire de certains musées à travers celle de ses acteurs.

« *L'histoire biographique se construit (parfois sous forme de mythe) à partir d'une personnalité particulière, choisie comme représentative ou comme figure héroïsée d'un mouvement singulier* »³⁰⁷.

Plus spécifiquement, ils analysent différents musées, dont les biographies de leurs concepteurs, animateurs, ou directeurs ont été considérées « vecteur de communication et d'inspiration au sein de la profession muséale »³⁰⁸. Le Musée des Monuments français, lié à la figure d'Alexandre Lenoir en est un exemple. Dès lors, de vrais *storytelling*³⁰⁹ construisent les récits de visite sur la vie de ces figures emblématiques et parfois il en résulte la tendance à préférer la logique de la *saga* à celle du discours scientifique.

En tout état de cause, l'immersion dans l'histoire prend encore plus de sens si elle est située dans une ambiance réellement vécue par la figure mythifiée.

³⁰⁷ Yves BERGERON, Octave DEBARY et François MAIRESSE, *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs: Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, Paris, ICOFOM, 2020, p. 13.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 8.

³⁰⁹ *Ibid.*

En effet, comme Jean Davallon nous le dit, les trois facteurs qui augmentent la capacité communicationnelle de l'exposition sont : « la nature plus ou moins sémiotique des composants de l'exposition, la perspective du visiteur et la forte intégration entre éléments et contexte »³¹⁰.

« Ce sont souvent des maisons-musées, liées intimement à la personne de leurs fondateurs. Lieux où ceux-ci ont vécu, conservatoires d'œuvres qu'ils ont aimées ou créées, ils possèdent une qualité indicielle qui explique en partie la fascination qu'ils exercent et qui exige une conservation respectueuse de l'authenticité matérielle. Temples du culte de l'art et du souvenir, ils manifestent leur sacralité dans des formes architecturales telles que la lanterne, qui fait descendre la lumière céleste dans l'espace intérieur du musée »³¹¹.

Dario Gamboni, historien d'art, nous dit ainsi que certaines maisons subissent le processus de muséalisation, dès lors qu'elles sont profondément liées au charisme des personnalités, qui se distinguent de leurs contemporaines. Ces lieux deviennent véritables temples de culte et semblent comme investis d'une lumière céleste.

Cette lumière céleste dont parle Gamboni est définie par la muséologue québécoise, Annette Viel, comme « esprit du lieu » :

« L'esprit du lieu construit les appartenances, participe à la structuration de la relation de l'homme à l'univers et permet de ressentir la mémoire inscrite à même les paysages »³¹².

³¹⁰ Jean DAVALLON, "L'écriture de l'exposition", *Op. Cit.*, p. 233-234.

³¹¹ Dario GAMBONI, « "Musées d'auteur": les musées d'artistes et de collectionneurs comme œuvres d'art totales », *Entre univers privé et espace public: Maisons d'artistes utilisées comme musée*, Actes de la conférence annuelle de l'Association suisse des historiens et historiens de l'art (ASSSA) 9-11 octobre 2009, Ligornetto, Vincenzo Vela, 2011, p. 193.

³¹² Annette VIEL, « Quand le musée vit au rythme de la cité. Sens et contresens de l'esprit des lieux », in *Art et philosophie, ville et architecture*, sous la direction de Christiane YOUNÈS, Paris, Éditions la Découverte, 2003, p. 225.

D'après la muséologue, l'esprit du lieu recrée ainsi un rapport entre l'homme et l'univers et permet de percevoir le sens de la mémoire. D'après Yves Bergeron, Octave Debary et François Mairesse, l'attention envers la biographie de certains personnages dérive du fait que les générations ont besoin de chercher leurs racines³¹³ et d'identifier leur existence à travers celle de leurs ancêtres.

Donc, bien que conventionnellement circonscrits dans un temps précis dans lequel ils ont été construits et utilisés, certains lieux résultent vivants dans le présent, grâce à une sorte de présence intrinsèque, transcendante et spirituelle. Comme Denis Guillemard nous l'explique en se référant aux objets soumis au régime de patrimonialité :

« Ils se voient attribuer une signification dont l'origine est dans l'invisible qu'ils représentent, le passé, l'histoire que littéralement ils rendent présents (présentifient) : c'est le processus par lequel quelque chose vient à apparaître, se donne à la vue »³¹⁴.

La muséologue Annette Viel ajoute ensuite que :

- « Le lieu incarne une double appartenance :*
- *un espace intérieur intime, en résonance avec le soi de celui qui le vit, le met en scène ou le découvre ;*
 - *un espace extérieur ouvert sur l'autre, sur l'expérience des relations plurielles et polysémiques suscitées par le lieu »³¹⁵.*

³¹³ Yves BERGERON, Octave DEBARY et François MAIRESSE, *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs: Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, Op. Cit., p. 8.

³¹⁴ Denis GUILLEMARD, « Authenticité et patrimoine, l'immobilité changeante », in Op. Cit., p. 21.

³¹⁵ Annette VIEL, « Quand le musée vit au rythme de la cité. Sens et contresens de l'«esprit des lieux» », in Op. Cit., p. 226.

Cela signifie que les maisons-musées vivent dans le présent, également en raison de l'expérience interprétative de ses utilisateurs. Donc, dans une certaine manière, même si les lieux possèdent la magique propriété évocatrice, c'est grâce au public qui est prêt à accueillir la manifestation du passé qui est rendu possible le « processus de visualisation »³¹⁶. Comme Marcel Proust, qui dans *La Recherche du Temps perdu*, évoquait son enfance en goûtant une madeleine, les visiteurs évoquent l'homme et l'artiste Le Corbusier, en se promenant dans l'Appartement-Atelier.

André Desvallées, Martin Schärer, Noémie Drouguet nous expliquent la co-présence du mécanisme d'évocation et de visualisation dans l'exposition :

« Les objets nous aident à évoquer des faits absents, ceux qu'ils connaissent implicitement pour les avoir "vécus" de manière latente. (...) Ce sont des valeurs attribuées qui sont visualisées comme signes et qui s'associent à la présence physique de l'objet. Il est toutefois possible d'inverser le sens de la transmission. Au lieu que ce soient les objets dont nous disposons qui évoquent des faits absents, ce peuvent être eux qui nous permettent d'illustrer des idées, des événements historiques »³¹⁷.

C'est donc grâce au processus de visualisation qui est possible la reconstitution de l'invisible, la construction d'un récit à partir des traces et des restes d'un passé disparu.

³¹⁶ André DESVALLÉES, Martin SCHÄRER, Noémie DROUGUET, "Exposition", in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Op. Cit.*, p. 2.

³¹⁷ *Ibid.*

3. Le caractère architectural

l'Appartement-Atelier, une architecture pour émouvoir

Le Corbusier affirmait que :

« L'architecture, c'est pour émouvoir. L'émotion architecturale, c'est quand l'œuvre sonne au diapason d'un univers dont nous subissons, reconnaissons et admirons les lois »³¹⁸.

Dans ce paragraphe, à travers les écrits de Le Corbusier, il s'agit d'évoquer la manière dont l'architecte voulait créer des effets de sens à travers ses constructions. Il s'agit de comprendre comment les spectateurs, à l'intérieur de l'architecture, sont influencés dans la perception de l'espace par la construction du volume, par les jeux de lumière ou encore par les choix de la polychromie.

« L'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent. L'architecture n'est pas un phénomène synchronique, mais successif, fait de spectacles s'ajoutant les uns aux autres et se suivant dans le temps et l'espace, comme d'ailleurs le fait la musique »³¹⁹.

L'immeuble Molitor, ainsi que toutes les autres œuvres de Le Corbusier, répond à des théories. Comme on l'a déjà dit, si la Maison La Roche et la Maison Jeanneret répondent aux principes des théories puristes, l'immeuble dans lequel son appartement est inséré correspond aux théories de la Ville Radieuse. Cependant, le facteur commun à toutes les théories est le concept que c'est à travers la déambulation et la circulation que l'œuvre architecturale arrive à être appréciée.

³¹⁸ Cité par Christian NORBERG-SCHULZ, in *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Liège, Mardaga, 1982, p. 6.

³¹⁹ LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Denoël Gonthier, Paris, 1977, p. 75.

« *Tout, et aussi en architecture, est question de circulation* »³²⁰.

écrit Le Corbusier dans « *Une maison - un palais, à la recherche d'une unité architecturale* ».

« *L'architecture arabe nous donne un enseignement précieux. Elle s'apprécie à la marche, avec le pied ; c'est en marchant, en se déplaçant que l'on voit se développer les ordonnances de l'architecture* »³²¹.

La « promenade architecturale », expérimentée pour la première fois à la Maison La Roche et deuxièmement à la Villa Savoye, se base justement sur l'idée que l'homme dans l'architecture est incité à déambuler, grâce à la curiosité qui naît en lui, une fois qu'il est entré dans l'espace architectural. En se référant à la Maison La Roche, Le Corbusier écrit :

« *On entre : le spectacle architectural s'offre de suite au regard : on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété* »³²².

Les zones éclairées par la lumière, ainsi que celles dans la pénombre, les perspectives sur l'extérieur et les points de vue intérieurs variés et multiples, portent ainsi les utilisateurs à avancer naturellement vers les différentes directions de la maison, en percevant à la fois un sens de fragmentation et d'unité architecturale.

³²⁰ LE CORBUSIER, *Une maison - un palais: à la recherche d'une unité architecturale*, Paris, G. Grès, 1929, p. 78.

³²¹ LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Oeuvre complète 1929-1934, Op. Cit.*, p. 24.

³²² LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Oeuvre complète 1910-1929*, Zurich, Les Editions d'architecture, 1984, p. 60.

« *Un jour nous avons remarqué que la maison pouvait être comme l'auto : une enveloppe simple contenant à l'état de liberté des organes libres infiniment multiples* »³²³.

Grâce au plan libre, l'espace de la maison répond ainsi au principe du « fonctionnalisme »³²⁴, propre à son esprit nouveau. La maison, considérée par Le Corbusier comme une « machine à habiter »³²⁵, devait en effet être libérée de toutes contraintes de la tradition architecturale, afin de répondre aux exigences de l'homme qui l'habitait. Le Corbusier, dans son livre, *Vers une architecture*, considéré encore aujourd'hui le manifeste du modernisme, en s'adressant directement à la figure des architectes, communique les trois éléments de base à maîtriser pour construire une maison qui comble les désirs visuels, frappe les sens³²⁶ et en même temps s'adapte à l'homme.

*« Pour l'architecte, nous avons écrit les trois rappels :
Le volume qui est élément par quoi nos sens perçoivent et mesurent et sont
pleinement affectés.
La surface qui est l'enveloppe du volume et qui peut en anéantir la sensation ou
l'amplifier.
Le plan qui est générateur du volume et de la surface et qui est ce par quoi tout
est déterminé irrévocablement »*³²⁷.

Le Corbusier explique ainsi aux architectes que la conception de l'espace repose premièrement sur la construction du plan. Le plan génère le volume, qui

³²³ LE CORBUSIER et Pierre JEANNERET, *Oeuvre complète 1910-1929, Op. Cit.*, p. 91.

³²⁴ *Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant*, p. 13, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

³²⁵ LE CORBUSIER, *Vers une Architecture, Op. Cit.*, p. 73.

³²⁶ *Ibid.*, p. 7.

³²⁷ *Ibid.*, p. 8.

est l'élément sensiblement perçu par les visiteurs, alors que la surface, emballage du volume, peut en modifier sa perception.

Conclusion

En voyant l'exposition comme un média, fondé sur l'espace, donc dans sa dimension communicationnelle, nous pouvons affirmer que le lieu où la visite se déroule, entre en communication avec le visiteur et lui envoie des signaux qui influencent la réception des contenus, ainsi que son état émotionnel. Les questions soulevées par ce mémoire visent à savoir comment s'opère la production de significations dans l'Appartement-Atelier de Le Corbusier et comment cet espace suggestionne l'expérience sensorielle, émotionnelle et cognitive du visiteur.

Pour répondre à ces questions, nous avons voulu tout d'abord comprendre comment les facteurs spatiaux agissent sur la construction du sens de la visite dans les bâtiments muséaux traditionnels. Nous avons ainsi compris que c'est à travers l'architecture, l'expographie et la configuration spatiale interne, que les musées influencent les modalités de déambulation du public, déterminent l'approche à la visite, stimulent la réceptivité des visiteurs, favorisent le travail interprétatif. En définitive, elles contribuent à la production de significations. Nous avons remarqué que tout ce travail de conception et de manipulation de l'espace est la conséquence directe de la mutation du rôle du visiteur, toujours plus au centre des intérêts de l'institution muséale. La médiation et la médiatisation à travers l'espace sont donc des outils fonctionnels qui créent trois typologies de liens, notamment celui entre les objets, celui entre les visiteurs et celui entre les objets et les visiteurs.

À travers l'utilisation d'une méthodologie composée de trois étapes, à savoir la description, le découpage et l'analyse de l'espace, nous avons essayé de comprendre comment ces relations peuvent se créer dans les maisons-musées. Leur espace rigide et non transformable ne permet pas un aménagement spatial fonctionnel à la compréhension des contenus. Il s'avère alors nécessaire de trouver une manière pour relier l'organisation spatiale à l'organisation des contenus. La nouvelle clé de lecture que nous avons essayé de donner est celle de voir ce défi non comme un point de faiblesse pour l'expérience de la visite, mais plutôt comme un point de force. Nous avons voulu démontrer que les maisons-musées sont des espaces qui possèdent un fonctionnement sémiotique particulier et des caractéristiques intrinsèques que les autres musées traditionnels ne peuvent pas se vanter d'avoir.

Notre première constatation a été celle de voir l'Appartement-Atelier non comme une simple maison-musée, mais avant tout comme un dispositif architectural. En effet, en utilisant principalement ces trois dimensions géométriques pour construire la signification, plus que contenant l'espace de l'Appartement-Atelier résulte le véritable contenu de la visite. La sémiotique particulière que l'architecture de Le Corbusier donne à la maison grâce à la construction de ses volumes, à la vivacité des couleurs et au pouvoir sculptural de la lumière, invite naturellement le visiteur à explorer, avec curiosité, l'ambiance dans lequel il se trouve.

L'analyse nous a permis de saisir deux points essentiels relatifs à la construction de significations dans une maison-musée. Premièrement, nous avons compris qu'un circuit à proposer au public doit être toujours construit, même si le lieu ne se prête pas à la visite et même si la visite est laissée libre, car l'espace est à considérer comme un élément organisateur de la signification.

Secondement, nous nous sommes rendu compte de l'importance d'un point de vue, formulé à partir d'une référence, qui permet d'organiser l'espace expositionnel selon un ordre de visite et d'amener ainsi au processus d'interprétation. Le point de vue est nécessaire puisque la mise en espace s'exprime en langage visuel et sa fonction première n'est ni la présentation ni l'explication de concepts. Donner la clé de lecture au visiteur sert ainsi à révéler le sens caché de ce qui est promptement visible dans l'espace empirique et à évoquer donc le plan du contenu au-delà du plan de l'expression.

Concernant notre étude de cas, en manque d'un scénario écrit par Le Corbusier même, le discours de la visite guidée s'avère fondamental pour la compréhension du lieu et pour la satisfaction des attentes des visiteurs. Il s'appuie sur les écrits de Le Corbusier afin d'évoquer sa personnalité et l'usage de ses espaces au quotidien. Pour cette raison, ce discours pourrait être considéré comme l'« intention auctoris ».

Ensuite, à l'issue de cette analyse, nous avons mis en lumière qu'outre à l'architecture, l'authenticité, préservée pendant les travaux de restauration, invite la maison à s'imprégner d'un caractère évocateur, qui renvoie au passé dans lequel l'artiste a vécu. L'usage intime que Le Corbusier a fait de ce lieu pousse le visiteur à redécouvrir, en plus de son côté artistique, son côté humain. L'atmosphère suggestive de l'Appartement-Atelier, à la différence des musées traditionnels, n'a pas besoin de dispositifs artificiels particuliers pour provoquer une forte implication émotionnelle. Ce sont ces caractéristiques qui créent une ambiance unique et une relation directe entre visiteur et espace. Ces caractéristiques intrinsèques du lieu pourraient être vues comme une sorte d'« intentio operis ».

Enfin, nous pouvons affirmer que dans le processus de construction de la signification collaborent l'« intentio operis », l'« intention auctoris », ainsi que

l'interprétation du visiteur qui en est dégagée. La médiation de l'Appartement-Atelier à travers la visite guidée, en reliant l'organisation spatiale à l'organisation des contenus, permet de fournir les clés de lecture pour interpréter les espaces, évoquer l'esprit du lieu et générer une expérience émotionnelle et interactive, tout en préservant son authenticité.

Bibliographie

Ouvrages

BARTHES R., *Les œuvres complètes*, tome I, Paris, Ed du Seuil, 1993.

BERGERON Y., DEBARY O., MAIRESSE F., *Écrire l'histoire des musées à travers celle de ses acteurs : Enjeux et responsabilités de l'histoire biographique*, Paris, ICOFOM, 2020.

BERNIER C., *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, 2002.

BIRAGHI M., *Storia dell'architettura contemporanea*, Turin, Piccola biblioteca Einaudi, 2008.

BOUDON P., *Sur l'espace architectural : Essai d'épistémologie de l'architecture*, Paris, Ed Dunod., Coll. Aspects de l'Urbanisme, 1971.

BOURDIEU P., DARBEL A., *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, Coll. Le sens commun, 1969.

CABANNE P., DUCHAMP M., *Ingénieur du temps perdu : entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, P. Belfond, 1977.

CAILLET E., LEHALLE E., *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

CAUNE J., *La Démocratisation culturelle, une médiation à bout de souffle*, Grenoble, PUG, 2006.

CAUNE J., *La Médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, Coll. Communication médias et sociétés, 2017.

CHAUMIER S., *Traité d'exologie : les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation française, 2012.

COUVERT F., *Exposer l'architecture : Le musée d'architecture en question*, Rome, Diagonale, 1997.

DAVALLON J., *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers. La mise en exposition*, Paris, MNAM/CCI, 1986.

DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, l'Harmattan, Coll. Communication, 1999.

DE SAUSSURE F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1972.

DE SMET C., *Le Corbusier penseur du musée*, Paris, Flammarion, 2019.

DELEDALLE G., *Charles S. Peirce : écrits sur le signe*, Paris, Ed du Seuil, Coll. L'ordre philosophique, 1978.

DESVALLÉES A., *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1994.

ECO U., *La production des signes*, Paris, Le livre de poche, 1992.

ECO U., *Trattato di semiotica generale*, Milan, La nave di Teseo, 2016.

FOLIN M., PRETI M., *Maisons-musées. La patrimonialisation des demeures des illustres*, Avignon, Avignon Université, 2019.

Fondation LE CORBUSIER, *Visite dans l'Atelier de Le Corbusier*, Paris, Fondation Le Corbusier (Document interne).

GALARD J., *Le Regard instruit. Action éducative et action culturelle dans les musées*, Paris, La Documentation française, 2000.

GLICENSTEIN J., *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

GONSETH M.-O., HAINARD J., ROLAND K., *La grande illusion*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2000.

GOODMAN N., ELGIN C., *Esthétique et connaissance*, Paris, L'éclat, 1990.

GROUPE 107, *Sémiotique des plans en architecture*, Tome II, Paris, C. O.R.D.A, 1976.

HAINARD J., *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint- Nicolas, 1904-2004*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2005.

HAINARD J., KAEHR R., *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 1984.

HARRIS R., *La Sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS éditions, Coll. « CNRS Langage », 1993.

HEINICH N., *Fabrique du patrimoine : « de la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.

ICOMOS, *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites*, IIe Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, 1964.

LE CORBUSIER, *Des canons, des munitions ? Merci ! Des logis... S.V.P.*, Boulogne-sur-Seine, Editions de l'architecture d'aujourd'hui, 1938.

LE CORBUSIER, JEANNERET P., *Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, Les Editions d'architecture, 1984.

LE CORBUSIER, JEANNERET P., *Œuvre complète 1929-1934*, Zurich, Les Editions d'architecture, 1984.

LE CORBUSIER, *L'architecture vivante*, Paris, Jean Badovici, 1923.

LE CORBUSIER, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris, Crès, 1925.

LE CORBUSIER, *Le Modulor*, Denoël Gonthier, Paris, 1977.

LE CORBUSIER, *Le voyage d'Orient*, Marseille, Editions Parenthèses, 1987.

LE CORBUSIER, *Sur les quatre routes*, Paris, Denoël, 1970.

LE CORBUSIER, *Une maison - un palais : à la recherche d'une unité architecturale*, Paris, G. Grès, 1929.

LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Paris, Flammarion, 1995 (1923).

LEVASSEUR M., VERON E., *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983.

Louise PLAIGE, *Visite de l'Appartement-Atelier: 24 h de la vie de Corbu*, Paris, Fondation Le Corbusier (Document interne), 2018.

MAIRESSE F., CHAUMIER S., *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2017.

McLUHAN M., PARKER H., BARZUN J., *Le musée non linéaire. Exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée*, trad. fr. par DELOCHE B., MAIRESSE F., avec la collab. de S.NASH, Lyon, Aléas, 2008 (1969).

MILLER W., *The Ambiguity of the Architecture Museum*, Edimbourg, University of Edinburgh, 2005.

NORBERG-SCHULZ C., *Genius Loci : paysage, ambiance, architecture*, Liège, Mardaga, 1982.

OTLET P., LE CORBUSIER, *Mundaneum*, publication n° 128 de l'Union des associations internationales, Bruxelles, Palais Mondial, 1928.

PLAIGE L., *Visite de l'Appartement-Atelier : 24 h de la vie de Corbu*, Paris, Fondation Le Corbusier, 2018.

POINSOT J.-M., *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain, 1999.

POULOT D., *Musée et Muséologie*, Paris, Ed La découverte, Coll. Repère, 2005.

SCHÄRER M., *Die Ausstellung – Theorie und Exempel*, Munich, Müller-Straten, Wunderkammer 5, 2003.

SEGAUD M., *Mythe et idéologie de l'espace chez Le Corbusier*, Paris, RAUC, 1969.

TILDEN F., *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, University of North Caroline, Carolina Press, 1957.

TOFFLER A., *The Third Wave*, New York, William Morrow, 1980.

TZORTZI K., *Museum space: where architecture meets museology*, Londres, Ashgate, 2015.

WALPOLE H., *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole, Youngest Son of Sir Robert Walpole Earl of Orford, at Strawberry-Hill near Twickenham, Middlesex. With an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c*, Londres, Pallas Athena, 2010 (1784).

Articles et parties d'ouvrages

CAMERON D., « A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for Museum Education », in *Curator: The Museum Journal*, 11, 2010 (1968), p. 33-40.

CARLHIAN J. -P., « The Ecole des Beaux-Arts: Modes and Manners », in *Journal of Architectural Education*, 33, 1979, p. 7-17.

CHABANNE J.-C., « Jean Caune, La Médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble », in *Questions de communication*, 33, 2018, p. 355-357.

CHAN C., « Esporre l'architettura: illustra, non parlare », in *Domus*, 2010, [en ligne], <https://www.domusweb.it/it/architettura/2010/09/17/esporre-l-architettura-illustra-non-parlare.html>, consulté le 4 juin 2021.

CHAUMIER S., « Introduction », in *Culture et Musées*, 5, 2005, p. 13-36.

CHAUMIER S., « Les écritures de l'exposition », in *Hermès, La Revue*, 61, 2011, p. 45-51.

CRET P.-P., « The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education », in *The Journal of the American Society of Architectural Historians*, 1, 1941, p. 3-15.

DAVALLON J., « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions », in *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Actes du colloque à Lisbonne, 2014, [en ligne] <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01123906/document>, consulté le 2 avril 2020.

DAVALLON J., « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie », in *Culture & Musées*, 16, 2010, p. 229-238.

DAVALLON J., « Le pouvoir sémiotique de l'espace. Vers une nouvelle conception de l'exposition? », in *Hermès, La Revue*, 61, 2011, p. 38-44.

DAVALLON J., « Produire les hauts lieux du patrimoine », in *Des hauts-lieux : La construction sociale de l'exemplarité*, sous la direction de MICOUD A., Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 85-102.

DESVALLÉES A., « Cent quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition », in *Manuel de muséographie : Petit guide à l'usage des responsables de musée*, sous la direction de DE BARY M.-O., TOBELEM J.-M., Biarritz, Séguier, 1998, p. 205-251.

DESVALLEES A., « L'expression muséographique. Introduction », in *Rencontres européennes des Musées d'Ethnographie (1993)*, Paris, Musée National des Arts et Traditions Populaires-Ecole du Louvre, 1996, p. 173-221.

DESVALLÉES A., MAIRESSE F., « Communication », in *Concepts clés de muséologie*, Paris, ICOM, 2010, p. 30-33.

DESVALLÉES A., MAIRESSE F., « Education », in *Concepts clés de muséologie*, Paris, ICOM, 2010, p. 34-35.

DESVALLÉES A., MAIRESSE F., DELOCHE B., « Patrimoine », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de DESVALLEES A., MAIRESSE F., Paris, Armand Colin, 2011, p. 1-23.

DESVALLÉES A., SCHÄRER M., DROUGUET N., « Exposition », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de DESVALLEES A., MAIRESSE F., Paris, Armand Colin, 2011, p. 133-173.

FLOCH J.-M., « Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique », in *Droit et société*, 2, Coll. « Actes sémiotiques », 1986, p. 148.

FONTANILLE J., « Espace du sens : Morphologies spatiales et structures sémiotiques », in *Semiotic Inquiry*, 19, 2-3, p. 11-30.

GAMBONI D., « “Musées d’auteur” : les musées d’artistes et de collectionneurs comme œuvres d’art totales », in *Entre univers privé et espace public : Maisons d’artistes utilisées comme musée*, Actes de la conférence annuelle de l’Association suisse des historiens et historiens de l’art (ASSSA) du 9-11 octobre 2009, Ligornetto, Musée Vincenzo Vela, 2011, p. 189-206.

GUILLEMARD D., « Authenticité et patrimoine, l’immobilité changeante », in *Nouvelle revue d’esthétique*, 21, 2018, p. 21-29.

HAMMAD M., et al « L’espace du séminaire », in *Communications*, 27, 1977, p. 28-54.

HILLIER B., TZORTZI K., « Space Syntax: the language of museum space », in *A companion to museum studies*, sous la direction de MACDONALD S., Oxford, Blackwell, 2006, p. 282-301.

JEANNERET Y., DAVALLON J., « La fausse évidence du lien hypertexte », in *Communication & Language*, 140, 2004, p. 43-53.

KÄPPLINGER C., « L’architecture et la commercialisation du musée », in *Museum International*, 49, 1997, p. 6-9.

KRISTEVA J., « Sémiologie », in *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/semiologie/>, consulté le 8 avril 2020.

LABARGE M. -E., « Expositions d’architecture : le travail du visiteur face à la complexité », in *Muséologies*, 1, 2006, p. 42-55.

LAUDATI P., « Introduction », in *Médiation urbaine. Expérience sensible et sens de l’espace*, DeVisu - Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrésis, 2015, p. 87-97. [en ligne] <http://afsemio.fr/wp-content/uploads/Sens-et-m%C3%A9diation.-P.-Laudati.pdf>, consulté le 30 mai.

LÉVY A., « Le Corbusier et la question de l’innovation architecturale et urbaine », in *Les Annales de la recherche urbaine*, 37, 1988, p. 55-67.

MAIRESSE F., « Musée », in *Dictionnaire Encyclopédique de la Muséologie*, sous la direction de DESVALLEES A., MAIRESSE F., Paris, Armand Colin, 2011, p. 1-37.

MAIRESSE F., « Muséographie », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de DESVALLEES A., MAIRESSE F., Paris, Armand Colin, 2011.

MAIRESSE F., « Un demi-siècle d'expographie » in *Culture & Musées*, 16, 2010, p. 219-229.

MAIRESSE F., et HURLEY C., « Eléments d'expologie : matériaux pour une théorie du dispositif muséal » in *MediaTropes eJournal*, 3, 2012, p. 1-27.

MARIANI A., « Entrevue avec Mme Sophie Gironnay, directrice de la galerie MONOPOLI : en lien avec l'article Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité », in *Muséologies*, 1(1), 2006, p. 56-63.

MARTIN-PAYEN C., « Muséographe, quel métier? », in *La Lettre de l'OCIM*, 88, 2003, p. 3-8.

MONTPETIT R., « Médiation », in *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, sous la direction de DESVALLEES A., MAIRESSE F., Paris, Armand Colin, 2011, p. 1-15.

NACHER Y., « Un outil devenu message : l'architecture des musées aujourd'hui », in *Museum International*, 49, 1997, p. 4-5.

POMIAN K., « Histoire culturelle, histoire des sémiophores », in *Pour une histoire culturelle*, sous la direction de RIOUX J.P., SIRINELLI J.F., Paris, Seuil, 1996, p. 73-100.

RATTI C., « Space Syntax: Some Inconsistencies », in *Environment and Planning B: Planning and Design*, 31, 4, 2004, p. 487- 499.

RIVIÈRE G.-H., « Les musées de folklore à l'étranger et le futur Musée français des Arts et Traditions populaires », in *Revue du folklore français et colonial*, mai-juin, 1936, p. 58-71.

ROLLAND-VILLEMOT B., « Unités écologiques, "period rooms" : des ensembles d'objets mobiliers, de la collecte à la valorisation muséographique », in *In Situ*, 29, 2016, p. 1-21.

SANDER D., VARONE C., « L'émotion a sa place dans toutes les expositions », in *La Lettre de l'OCIM*, 134, 2011, p. 22-28.

SAVAN D., « La sémiotique de Charles S. Peirce » in *Langages*, 58, 1980, p. 9-23.

SIÉROFF E., « Attention », in *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <https://www.universalis.fr/encyclopedie/attention/>, consulté le 5 juin 2021.

TZORTZI K., « Interroger le rôle de l'espace dans le musée », in *La Lettre de l'OCIM*, 169, 2017, p. 12-18.

VIEL A., « Quand le musée vit au rythme de la cité. Sens et contresens de l'esprit des lieux », in *Art et philosophie, ville et architecture*, sous la direction de YOUNÈS C., Paris, Éd la Découverte, 2003, p. 221-235.

VIOLI P., « Quand l'art rencontre la mémoire. Le musée pour la Mémoire d'Ustica par Christian Boltanski », in *Actes Semiothiques*, 118, 2015, p. 1-16.

VON MOSS S., « Le musée et l'explosion des typologies », in *Analyser le musée*, Actes du colloque international organisé par l'Association Suisse de Sémiotique (ASS/ SGS), Lausanne, 21-22 avril 1995, Neuchâtel, CDRS Université de Neuchâtel, 1996, p. 3-31.

Mémoires et thèses

GHARSALLAH S., *Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant*, Thèse de doctorat, Muséologie, sous la dir. de DAVALLON J., SAOUTER C., Montréal, Université du Québec à Montréal et Université D'Avignon et des pays de Vaucluse, 2008.

L'HER G., *Petite histoire de la polychromie architecturale*, Mémoire de Master, Architecture, sous la dir. de JAQUIER R., Nantes, Ecole Nationale d'architecture de Nantes, 2012.

Sites web

Appartement-Atelier de Le Corbusier, Dossier enseignant, http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/2049_3994.pdf, consulté le 3 mai 2020.

Archives, http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html, consulté le 10 avril 2020.

Artist's Studio Museum Network - Artist's Studio Museum Network, <https://www.artiststudiomuseum.org/>, consulté le 17 avril 2020.

Associazione Nazionale Case della Memoria - Case della Memoria, <https://www.casedellamemoria.it/it/>, consulté le 17 avril 2020.

Casa Leopardi, <https://www.giacomoleopardi.it/>, consulté le 6 avril 2020.

Case Museo in Italia, <https://casemuseoitalia.it/it/>, consulté le 17 avril 2020.

Cité de l'architecture et du patrimoine, <http://www.citedelarchitecture.fr/fr/home>, consulté le 20 juin 2021.

Définitions: scénographie - Dictionnaire de français Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sc%C3%A9nographie/71363>, consulté le 21 mai 2020.

Demhist | International Committee for historic house museums, <https://icom-demhist.org>, consulté le 3 avril 2020.

Fondation Le Corbusier - biographie, <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=15&IrisObjectId=6943&sysLanguage=fr&itemPos=1&sysParentId=15&clearQuery=1>, consulté le 3 juin 2020.

Guggenheim Bilbao Museum. Come in and plan your visit, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en>, consulté le 2 juin 2020.

ICOMOS, Document de NARA sur l'authenticité (1994), <https://www.icomos.org/fr/notre-reseau/comites-scientifiques-internationaux/liste-des-comites-scientifiques-internationaux/179-articles-en-francais/ressources/charters-and-standards/186-document-de-nara-sur-lauthenticite>, consulté le 11 juin 2021.

Label «Maisons des illustres», <https://www.culture.gouv.fr/Aides-demarches/Protections-labels-et-appellations/Label-Maisons-des-illustres>, consulté le 17 avril 2020.

Label maison des illustres, <https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Provence-Alpes-Cote-d-Azur/Actualites/Label-maison-des-illustres>, consulté le 5 juin 2020.
Le musée Rodin - Meudon | Musée Rodin, <http://www.musee-rodin.fr/fr/meudon>, consulté le 27 février 2020.

LitHouses - Literary Homes and Museums of Great Britain, <http://www.lithouses.org/>, consulté le 17 avril 2020.

MAXXI | Museo nazionale delle arti del XXI secolo, <https://www.maxxi.art/en/chiamo/>, consulté le 14 mai 2020.

Parc-Musée de la Mine - Ville de Saint-Étienne, <http://www.musee-mine.saint-etienne.fr/>, consulté le 20 mai 2020.

Pavillon de l'Arsenal, <https://www.pavillon-arsenal.com/en/>, consulté le 20 juin 2021.

Reggia di Caserta | Sito ufficiale, <https://www.reggiadicaserta.beniculturali.it/>, consulté le 20 mai 2020.

Sommerfeld House, Berlin, <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/works/architecture/sommerfeld-house-berlin/>, consulté le 15 mai 2021.

Space Syntax | Thriving life in buildings & urban places, <https://spacesyntax.com/>, consulté le 11 mai 2020.

The official website of the Anne Frank House, <https://www.annefrank.org/en/>, consulté le 8 avril 2020.

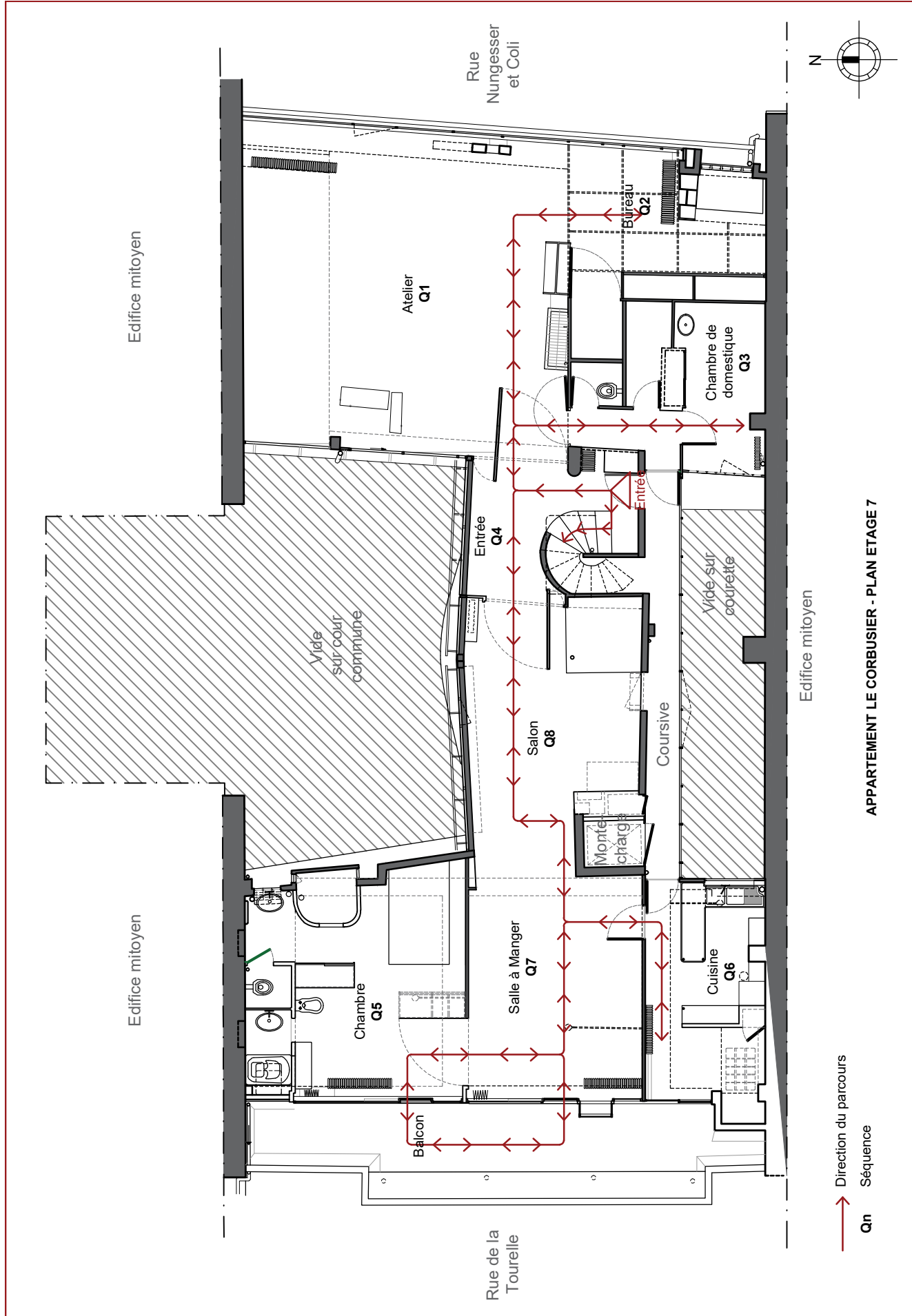
UNESCO Centre du patrimoine mondial, L'œuvre architecturale de Le Corbusier, une contribution exceptionnelle au Mouvement Moderne, <https://whc.unesco.org/fr/list/1321/>, consulté le 4 juin 2020.

V & A · Building The Museum, <https://www.vam.ac.uk/articles/building-the-museum>, consulté le 30 avril 2020.

Film

LEMAIRE O. (réalisateur), *Chez Le Corbusier*, Paris, IMAGISSIME et Fondation Le Corbusier, 2018, 33 min 33 s, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=ldBCotxOtY8&t=325s>.

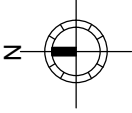
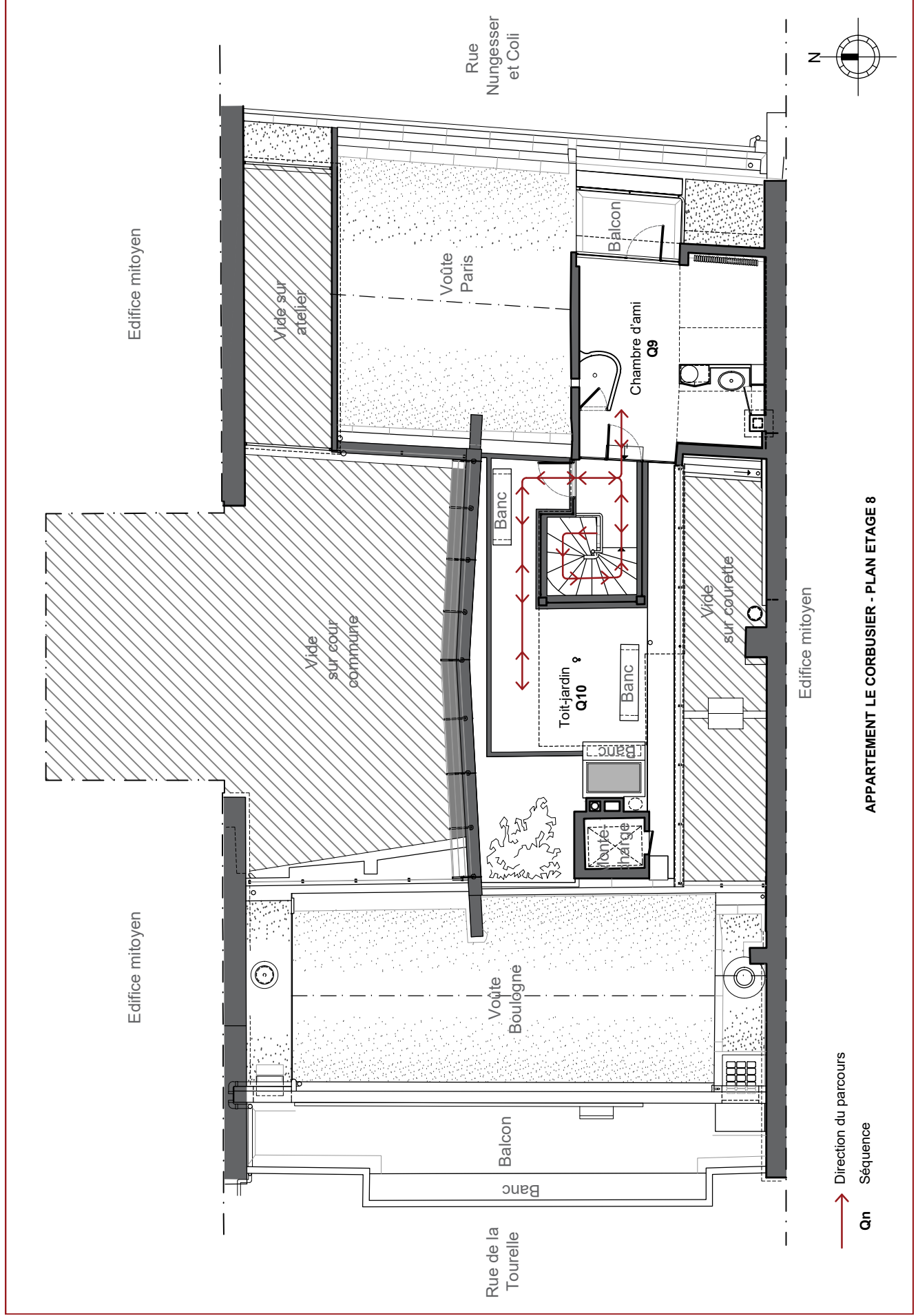
Annexes



→ Direction du parcours

Qn Séquence

APPARTEMENT LE CORBUSIER - PLAN ETAGE 7



Edifice mitoyen

Edifice mitoyen

Rue Nungesser et Coli

Rue de la Tourelle

Vide sur atelier

Voûte Paris

Balcon

Chambre d'ami Q9

Vide sur cour communs

Banc

Toit-jardin Q10

Banc

Vide sur courrette

Edifice mitoyen

Voûte Boulogne

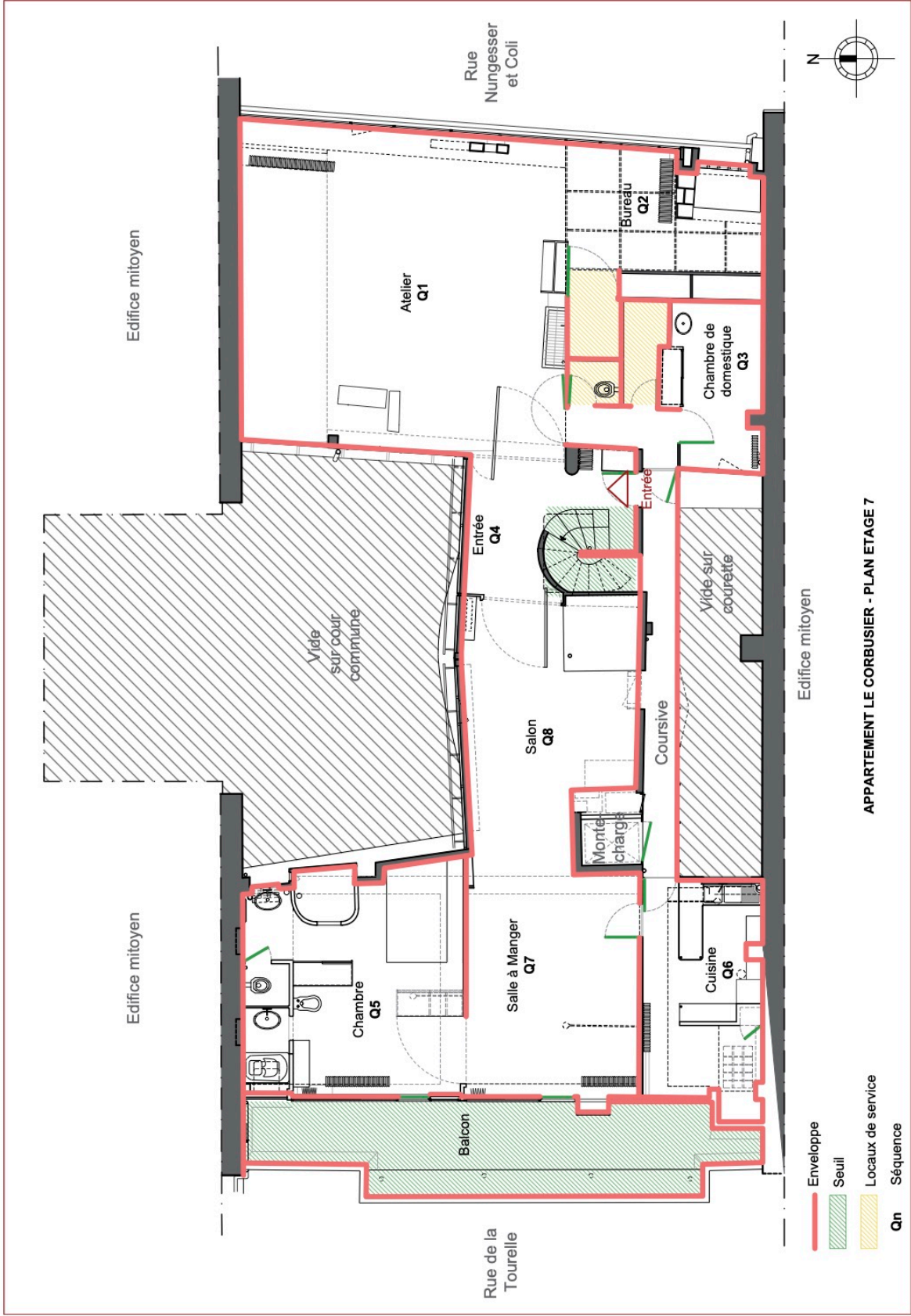
Balcon

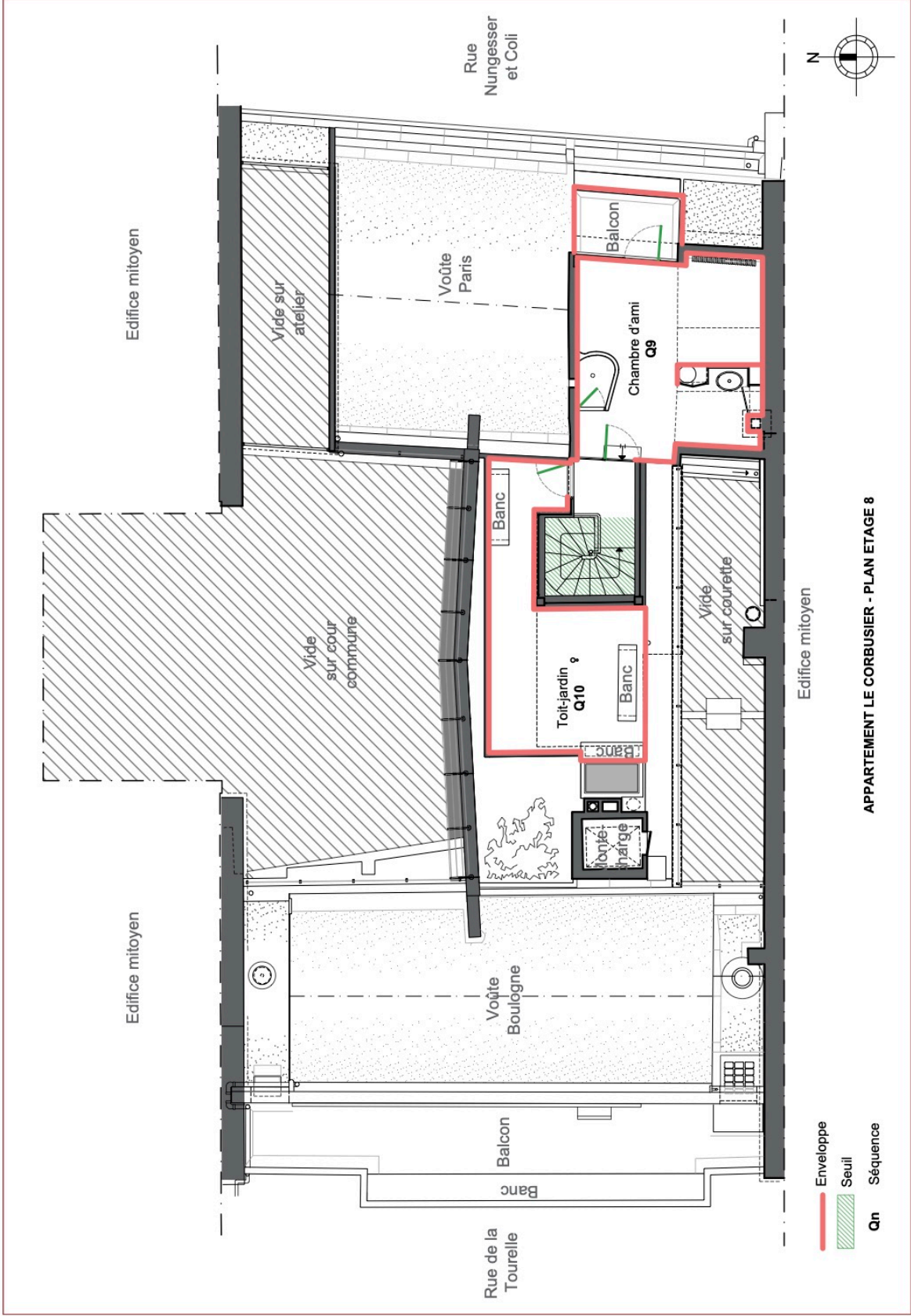
Banc

→ Direction du parcours

Qn Séquence

APPARTEMENT LE CORBUSIER - PLAN ETAGE 8

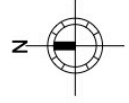




Edifice mitoyen

Edifice mitoyen

Rue Nungesser et Coli



Vide sur atelier

Voûte Paris

Balcon

Chambre d'ami Q9

Vide sur cour commune

Banc

Toit-jardin Q10

Banc

Vide sur courrètte

Edifice mitoyen

APPARTEMENT LE CORBUSIER - PLAN ETAGE 8

Monte charge

Voûte Boulogne

Rue de la Tourelle

Balcon

Banc

- Enveloppe
- Seuil
- Qn
- Séquence