



HAL
open science

Le contenu émotionnel en architecture à travers le travail de Peter Zumthor

Anna Bambridge

► **To cite this version:**

Anna Bambridge. Le contenu émotionnel en architecture à travers le travail de Peter Zumthor. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-02352224

HAL Id: dumas-02352224

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02352224>

Submitted on 6 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright



Le contenu émotionnel en architecture **à travers le travail de Peter Zumthor**

Anna BAMBRIDGE

Sous la direction de **Andrea Urlberger**

École Nationale Supérieure d'Architecture de Toulouse

Art, histoire et territoire S77/87 A

option : Esthétique de la mise en scène S 77/87 AB

2017/1018

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

REMERCIEMENTS

Je remercie l'équipe pédagogique qui m'ont encadré tout au long de mes études et qui m'ont transmis des connaissances et une approche sensible à l'architecture, ce qui m'a permis d'orienter ce sujet.

Je tiens à remercier Mme. Bekoucha pour son enseignement au cours de l'Atelier du détail, où j'ai pu être confronté à l'architecture de Peter Zumthor.

Enfin, je remercie les enseignants Mme. Urlberger et M. Van der Beken pour leur encadrement, leur soutien compréhensif, pour leur aide encourageante et leurs conseils qui m'ont permis d'apporter une ouverture à l'analyse du sujet.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

AVANT-PROPOS

Le travail présenté ici fait l'objet d'une analyse autour de laquelle les perceptions sensorielles du concepteur amènent à la production architecturale.

A travers ses expériences, l'architecte Peter Zumthor s'est façonné une architecture singulière, qui allie savoir-faire et contenu émotionnel.

Discrète dans sa forme, subtile dans sa composition, délicate dans son résultat, l'architecture de Peter Zumthor apparaît comme quelque chose d'innée chez l'architecte, mais « *ce qui se laisse aisément décrire [...] est en réalité le produit d'un long travail.* »¹

En me référant à ses écrits et à partir de l'analyse de plusieurs projets, il s'agira de comprendre le processus qui amène une forme immatérielle à une réalité matérielle dans son architecture.

J'ai souhaité restituer au mieux la démarche de l'architecte, ses intentions, ses inspirations, ses principes et ses procédés qui composent ses oeuvres et mettre en évidence le contenu émotionnel, d'en comprendre l'importance de ses souvenirs et de son imaginaire.

Le contenu émotionnel présent dans le travail de Peter Zumthor instaure une réelle pertinence dans sa démarche architecturale et cette analyse m'a permis d'en saisir les dispositifs, qui je l'espère, alimenteront mes prochains projets.

¹ Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.1 p.39

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

SOMMAIRE

INTRODUCTION	8
1. L'APPROCHE CONCEPTUELLE DE PETER ZUMTHOR	13
1.1. COMPRENDRE	13
1.1.1 LE LIEU	13
1.1.2. LA NATURE	14
1.2. ÉMOTION ET INSPIRATION	19
1.2.1. L'ÉMOTION	19
1.2.2 L'INSPIRATION	20
1.3. ORDONNER	21
2. L'ANALYSE DE PROJETS ARCHITECTURAUX	25
2.1. LE PAVILLON SONORE SUISSE	25
2.2. LE MUSÉE KUNSTHAUS	31
CONCLUSION	38
BIBLIOGRAPHIE	40

INTRODUCTION

Avant de tenter d'analyser le contenu émotionnel d'œuvres architecturales de Peter Zumthor, il me semble nécessaire de préciser la complexité que soulève ce sujet mêlant subjectivité et objectivité. Définir certains termes abordés, tels que l'émotion et la sensibilité permettra de mieux comprendre l'argumentation.

Le phénomène d'émotion apparaît fréquemment dans les écrits d'architectes. Cela n'implique pas que tout individu est sensible au contenu émotionnel recherché en architecture, mais que la quête de sensibilité peut devenir source d'intention pour certains architectes. « *La construction, c'est pour faire tenir. L'architecture, c'est pour émouvoir.* »² Émouvoir, mais de quelle manière ? S'intéresser à produire une certaine sensibilité, à la manière dont les architectures influencent notre perception me semble être une nécessité pour créer une architecture qualitative.

Le contenu émotionnel entendu ici n'est pas de provoquer par l'architecture des émotions spécifiques comme l'on peut observer dans le travail de certains architectes « *mais les laisser agir* ».³

L'émotion est définie comme étant « *une conduite réactive, réflexe, involontaire vécue simultanément au niveau du corps d'une manière plus ou moins violente et affectivement sur le mode du plaisir ou de la douleur.* »⁴ En s'appuyant sur cette définition, l'émotion est une réaction aux choses, créée à partir de réactions psycholo-

2 Le Corbusier, *Vers une architecture*, collection de « l'Esprit Nouveau », 1923, p.9

3 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.29

4 Définition s.v. « émotion », Dictionnaire Larousse, Paris

giques et physiques. C'est l'état momentané d'un individu propre à un contexte. Par ailleurs, l'émotion est caractérisée par la subjectivité de l'individu, ce qui renvoie à dire que l'émotion est « *individuelle et susceptible de varier en fonction de la personnalité de chacun* »⁵. « *L'émotion ressentie par rapport à une situation est propre à chaque individu, à son passé et son histoire de vie, ses capacités intellectuelles, son état psychologique. [...] Une même situation implique des émotions différentes suivant l'individu concerné, le contexte et l'implication.* »⁶ La nature de l'émotion n'est pas soumise à une forme générique et objective mais dépend de notre propre état psychique et physique, de notre « *état d'âme* »⁷, de nos sentiments.

Dans ce phénomène d'émotion se mêlent des dimensions temporelles, mémorielles, esthétiques, mais également « techniques » (par exemple, un individu peut être sensible à ressentir une émotion face à la prouesse technique d'un élément).

L'émotion peut alors naître d'un phénomène d'exception, où l'admiration d'un bâtiment due à son ancrage historique ou par son caractère remarquable nous émerveille. « *Sans parler de son caractère propre qui est le fait de bâtir, l'architecture existe par son « caractère d'exception, [...] souvent valorisée au nom de ses performances, qu'il s'agisse des pyramides d'Égypte ou du Mexique, des palais de la Renaissance ou des gratte-ciels du XXe siècle. Cette potentialité de l'architecture à promouvoir des performances d'exception peut en toute logique en arriver à qualifier le geste architectural - il n'y aurait alors de bonne architecture qu'exceptionnelle et donc, naturellement émotionnelle* »⁸. Certains monuments deviennent des « objets d'admiration » par leur caractère d'exception et leur appartenance à l'histoire, comme le soulignent Paul Ardenne et Barbara Polla.

Les Pyramides d'Égypte par exemple, signes physiques du passé, deviennent un symbole du pays et de la culture égyptienne. Nous pouvons citer d'autres exemples tel que la ville de Pompéi, où l'insertion dans le passé et l'histoire de cette ville renvoient à une émotion incontestable. La ville fut recouverte de lave, recouvrant sur son passage tous les habitants. Aujourd'hui, ce site est devenu emblématique de la ville de Pompéi qui se développe à partir de ces dépouilles. C'est notamment par l'interprétation du passé lié à un phénomène remarquable que nous pouvons ressentir de l'émotion. Pouvons-nous alors parler d'émotion universelle ? Pourtant définie subjective, le paradoxe que l'émotion est ici souligné.

5 Définition s.v. « Subjectif, subjective », Dictionnaire Larousse, Paris

6 www.santé-medecine.com (date d'accès : 09 janvier 2018)

7 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, ed. Birkhäuser, 2006, p.17

8 Paul Ardenne & Barbara Polla, *Architecture émotionnelle, matière à penser*, 2011, Lormont : Le bord de l'eau, p.15

Pour Platon et Kant, « *la sensibilité se définit à partir des sensations.* »⁹ Mais cette sensibilité ne se réduit pas aux seules sensations auxquelles « *l'objet est appréhendé par les sens au travers du corps* »¹⁰, elle suppose d'en être affecté. « *Le sens se mêle au sentiment, le senti au ressenti, le sensoriel à l'affectivité.* »¹¹

Le sujet ne perçoit pas seulement à travers ses sens (vue, ouïe, toucher, odorat, goût), mais également à travers la sensation qu'il ressent, c'est-à-dire à travers des « *impressions reçues à prédominance affective ou physiologiques.* »¹² Cette sensibilité est conditionnée par plusieurs facteurs, tels que notre constitution personnelle, notre vécu individuel et notre société ou notre culture.

Bordin¹³ nuance ce constat, du fait que l'ère moderne actuelle tend à exclure les paramètres inconscients qui contribuent à justement créer des sensations, peut-être moins immédiates car moins évidentes dans l'éveil de nos sens.

Autrement dit, il est recherché pour certains de créer un effet immédiat, spontané et d'une certaine manière flagrant, qu'à provoquer un « *état* » lors de l'expérience vécue, dont les caractéristiques intrinsèques peuvent être sublimés.

Au-delà d'être une conception spatiale, l'architecture est intimement liée à notre conditionnement physique - l'espace prend vie par la présence physique d'un individu. Il semblerait que c'est ce qui nous lie à l'architecture - et psychique.

L'approche phénoménologique définit l'espace comme un élément conçu pour être perçu et vécu. Il est question ici de considérer la présence physique de l'être qui perçoit autant que l'être lui-même. L'objet perçu est lié au sujet.

Dans son approche philosophique, Merleau-Ponty démontre comment la science a opposé deux conceptions de l'espace : l'espace physique (la manière dont on perçoit des éléments dans l'espace) et l'espace géométrique. « *Nous ne percevons presque aucun objet, comme nous ne voyons pas les yeux d'un visage familier, mais son regard et son expression. Il y a là un sens latent, diffus à travers le paysage ou la ville, que nous retrouvons dans une évidence spécifique sans avoir besoin de le définir* »¹⁴. De même que Bachelard, dans « *La poétique de l'espace* », nous explique ce phénomène qui consiste à dire que l'espace est lié à une expérience. Il écrit : « *La maison vécue n'est*

9 Paul Ardenne & Barbara Polla, *Architecture émotionnelle, matière à penser*, 2011, Lormont : Le bord de l'eau, p.54

10 *Op. cit.*

11 *Op. cit.*, p.55

Georg Simmel (cité in Zumthor, Hauser Sigrid, 2007. *Peter Zumthor Thermes Vals*, ed. Infolio, France) emploie la notion de *Stimmung*, expression intraduisible ou au plus approchant, sorte « d'état d'âme », correspond à une forme d'affect qui fait qu'un sujet va assembler différents objets du réel et les constituer en paysage dans la démonstration de Simmel. Il s'agit d'un « processus affectif exclusivement humain (*qui instaure*) un complexe d'objets naturels inanimés ».

12 Définition s.v. « sensation », Dictionnaire Larousse, Paris

13 Bourdin cité in Vencent, *Voyage extraordinaire au centre du cerveau*, 2007, Paris, ed. Odile Jacob

14 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, ed. Gallimard, p. 325

pas une simple boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique». L'espace « physique » existe par l'existence physique de l'individu et suscite chez le sujet des perceptions sensorielles qui jouent sur notre psychisme.

« L'espace architectural ne s'anime qu'en correspondance avec la présence humaine qui la perçoit dans le cadre de notre culture contemporaine, dans laquelle nous sommes tous soumis à une stimulation intense [...]. Là encore c'est l'imagination et la fiction contenue par l'architecture, au-delà de la substance, qui sont de première importance. Sans pénétrer dans la sphère ambiguë de l'esprit humain - bonheur, affection, tranquillité, tension - l'architecture ne peut atteindre à sa vocation de création. C'est le domaine propre de l'architecture mais aussi impossible à formuler. Ce n'est qu'après avoir spéculé sur les deux univers du réel et de la fiction que l'architecture peut prendre vie en tant qu'expression et s'élever au domaine de l'art »¹⁵.

De cet extrait, il semblerait que l'espace est intimement lié à la présence humaine, qui est alors « soumise à une stimulation intense ». Partant de ce postulat, la stimulation provoque des réactions chez l'individu, telles que des émotions et des sensations.

Au-delà de la complexité de l'émotion et le paradoxe qu'elle peut susciter, j'essaie, à travers ce mémoire, de comprendre comment les sensibilités personnelles de Peter Zumthor sont pour lui source d'inspiration et comment il transforme cette forme immatérielle qu'est le contenu émotionnel en quelque chose de concret.

Cette recherche sensorielle et affective apparaît chez Zumthor comme un vecteur de créativité et devient le fil conducteur de son approche architecturale.

Le contenu émotionnel dont nous faisons référence se développera à partir de l'approche conceptuelle de l'architecte, où sera examiné les sources d'inspiration qui l'amène au résultat de son travail. Par l'analyse de bâtiments, nous observerons des projets singuliers, afin de comprendre comment ces intentions premières sont appliquées dans la conception jusqu'à devenir un élément construit, où « *l'idée devient réalité* ».¹⁶

¹⁵ Jodido, *Tadao Andô - Complete works*, Cologne, 2007, ed. Taschen

¹⁶ Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.5

« Créer une architecture, c'est exprimer des aspects représentatifs du monde réel comme la nature, l'histoire, la tradition et la société, dans une structure spatiale, ce qui est un concept abstrait, composée à l'aide d'une logique transparente et claire. »¹⁷

¹⁷ Masao Furuyama, *Tadao Andô*, 2006, Köln, ed. Taschen, p.2

I. L'APPROCHE CONCEPTUELLE DE PETER ZUMTHOR

1. COMPRENDRE

1.1 LE LIEU

Le lieu porte en lui des propriétés sensibles, géographiques, et historiques. Il est plus qu'un paysage, un environnement, il entretient une relation entre l'Homme et le territoire. Ce rapport avec le territoire, Peter Zumthor en fortement influencé par ses origines suisse. Originaire de Bâle, l'architecte ancre ses racines dans son architecture. *« Ciel, odeurs atmosphères lumineuses, couleurs et formes - le paysage de mon enfance s'est inscrit dans mon sang et dans ma chair. »*¹⁸

Il accorde toujours une grande importance au lieu lorsqu'il réalise ces projets. *« Comprendre sa forme, son histoire et ses propriétés sensibles »*¹⁹ l'aide à saisir l'atmosphère du lieu et retransmettre dans son architecture. Il puise dans l'existant, ce qui constitue l'essence du lieu et ce que le lieu lui-même renvoie, et l'insère subtilement aux conditions du projet. *« S'occuper, dans le contexte d'un projet architectural, des lois propres qui régissent les choses concrètes, telles que la montagne, la roche ou l'eau, offre la possibilité d'appréhender un peu de l'essence originelle, et pour ainsi dire vierge de toute influence civilisatrice, [...] de créer une architecture qui part des choses et revient aux choses. »*²⁰

18 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.95

19 *Op. cit.*, p.41

20 *Op. cit.*

Ce va-et-vient entre les composants du lieu et la création architecturale souligne la méthodologie appliquée dans son travail. Le lieu est doté de « choses concrètes » que Zumthor relève et intègre dans ces oeuvres architecturales.

L'insertion d'une architecture dans un lieu demande une longue étude du site, où nous sommes amenés à observer attentivement les constituants de ce milieu. Peter Zumthor nous transmet son approche sensible qu'il porte au lieu : « *en tant que concepteur, j'adopte chaque fois le même processus : regarder attentivement, accorder de l'amour, prendre soin, trouver la mesure juste, imaginer inlassablement la construction placée dans le paysage et «voir» s'il l'accepte.* »²¹

1.2. LA NATURE

Un rapport étroit entre les éléments naturels et le résultat architectural du travail de Zumthor est nettement visible. Il saisit ce que la nature peut lui offrir, toutes les nuances qu'elle suscite et la multitude de paysages qu'elle offre : montagnes, vallées plaines, bord de mer, forêt... Toujours en relation avec la « *lumière, vent et pluie (qui) affectent les sens et apportent des variations à la vie.* »²²

Dans les constituants du lieu, la lumière est sûrement l'élément le plus poétique qui nous permet de percevoir et appréhender les choses. La lumière du soleil, changeante au fil des saisons, des jours et des heures de la journée, modifie notre perception du lieu. A l'Aube, elle peut être rasante, éblouissante, au Crépuscule, elle s'atténue pour laisser place à la lumière de la lune et des étoiles, à la pénombre. Me vient alors à l'esprit une citation de Tanizaki Junichiro, auteur de *l'Éloge de l'ombre* : « *D'aucuns diront que la fallacieuse beauté crée par la pénombre n'est pas la beauté authentique. Toutefois, (...), nous autres Orientaux nous créons de la beauté en faisant naître des ombres dans des endroits par eux-mêmes insignifiants.* »²³

Le traitement singulier de la lumière dans chacun de ces projets entretient une relation physique avec l'extérieur. Il cherche à savoir « *comment la lumière tombait et où. Où étaient les ombres. Et comment les surfaces étaient indifférentes ou éclatantes,*

ill. : Peter Zumthor, *Thermes de Vals, Vals, 1996* (source: Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.1)

21 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.98

22 « The Wall as Territorial Delineation », *Tadao Andô : Building, Project, Writing*, Rizzoli, 1984. Cité dans P. Bertrand « les relations au contexte dans l'architecture de Tadao Andô » p.144

23 Tanizaki Junichiro, *Eloge de l'ombre*, Paris 1977, p.76



ou semblaient venir des profondeurs. »²⁴ Partant de ces questionnements, il essaie d'y répondre en « *pensant d'abord le bâtiment comme une masse d'ombre et en plaçant ensuite les éclairages comme un processus d'évidement, comme si on laissait la lumière y pénétrer.* »²⁵

Les variations lumineuses enrichissent la spatialité d'un lieu, la lumière devient un « *facteur important dans la mise en scène de l'espace.* »²⁶

Le traitement de la lumière à l'intérieur de la Chapelle Klaus Field (ci-contre) rend ce lieu mystique. Elle révèle chaque détail du traitement fait au matériau, chaque imperfections soigneusement laissées apparentes. Le contraste entre l'obscurité de l'espace intérieur et la clarté de la lumière extérieure confère au lieu une dimension quasi-sacrée.

Le matériau, du même ordre que la lumière, est sculpté de manière à ne pas perdre les propriétés naturelles de celui-ci, pour apparaître dans toute son authenticité. En harmonie avec le lieu, la lumière et les autres matériaux utilisés, « *la matérialité du bâti doit se combiner avec la matérialité du lieu* ».²⁷

Assurément par sa formation d'ébéniste et par la « *collaboration pendant plusieurs années avec des hommes du villages* »²⁸, il a en lui une certaine sensibilité du matériau. Il admire la diversité des possibilités qu'offre le même matériau, comme par exemple la pierre : « *vous pouvez la scier, la poncer, la percer, la fendre, et la polir, elle aura toujours un aspect différent. (...) Et quand vous la placez dans la lumière, elle change encore.* »²⁹ Le matériau prend alors une nouvelle dimension. Il a, selon Peter Zumthor, des « *qualités poétiques* »³⁰ et « *sensuelles* »³¹. Par son aspect, sa couleur, ses reflets, par le son qu'il renvoi, par le parfum qu'il dégage, nos perceptions sensorielles sont ainsi affectées.

À travers ces différentes formes, la nature semble être une source d'inspiration pour l'architecte, il se procure toutes les propriétés et les subtilités du lieu. L'approche sensorielle de Peter Zumthor devient un instrument à la créativité qu'il retranscrit dans l'essence du projet. Cette sensibilité aux choses se lit à travers la conception spatiale de

ill. : Peter Zumthor, *Chapelle Klaus Field, Mechernich, 2007*)

24 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p.57

25 *Op. cit.* p.59

26 Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu - Réflexions sur l'architecture et le paysage*, 1986, ed. Le Moniteur, p.198

27 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.99

28 *Op. cit.* p.40

29 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p.25

30 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.10

31 *Op.cit.*





ill. : 1. Peter Zumthor, Musée Kunsthau, Bregenz, 1998
2. Peter Zumthor, Pavillon sonore suisse, Hanovre, 2000
3. Peter Zumthor, Thermes de Vals, Vals, 1996
4. Peter Zumthor, Chapelle St-Benedict, Sumvitg, 1984
5. Peter Zumthor, Kolumba museum, Cologne, 2007

ces projets et apparaît dans nombreux de ces écrits. La nature lui permet de saisir des images, des ambiances, des sensations qui deviennent des références dans la conception de projet.

La construction peut alors exister, lorsque le lieu est compris, lorsque la nature est écoutée et que nous saisissons ce qu'elle peut nous transmettre.

2. ÉMOTION ET INSPIRATION

2.1. L'ÉMOTION

L'émotion que suscite les images et les atmosphères de certains lieux ancrées dans sa mémoire le guide dans ces projets. C'est ainsi que les images auxquelles il se réfère sont intimement liées à son imagination. La « *réalité imaginée* » devient concrète lorsque « *avec une image intérieure soudainement surgi, un nouveau trait sur le dessin, tout l'édifice du projet paraît se transformer et se reformer en une fraction de seconde.* »³²

Dans sa méthode de conception de projet, l'image devient un instrument majeur et source de créativité.

Sans cesse apparaît un échange entre ce qui fait partie intégrante de son être, lorsqu'il plonge dans ses mémoires et le résultat de son travail. Pouvons-nous dire que c'est une forme de nostalgie ? « *La nostalgie est la conscience poétique de notre propre passé ; l'histoire personnelle de l'artiste étant la source de son potentiel créateur, l'architecte doit prêter une oreille attentive à ses révélations nostalgiques.* »³³

Cette préoccupation occupe les pensées de Peter Zumthor dans la conception de ses projets : « *Pour moi, c'est relativement simple. La qualité architecturale, ce n'est pas avoir sa place, dans un guide d'architecture ou dans l'histoire de l'architecture ou encore être cité ici ou là.* »³⁴ La valeur du projet existe par ce qu'elle crée entre l'individu et le lieu, dans un rapport émotionnel qu'elle développe. Dans *Atmosphères*, il écrit qu'il « *ne peut s'agir de qualité architecturale que si le bâtiment me touche. Mais qu'est-ce qui peut bien me toucher dans ces bâtiments ? Et comment puis-je le concevoir ? [...] Il y a une notion qui explique cela, c'est celle de l'atmosphère. [...] L'atmos-*

32 *Op.cit.*

33 René Burri, Luis Barragan, ed. Phaidon Libri, 2000

34 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p13

phère agit sur notre perception émotionnelle. »³⁵

Elle peut être créée par l'esthétique du lieu, le bruit ambiant, la présence de la foule, les souvenirs de chacun... Et tous ces éléments liés à étroitement à l'environnement influencent le contenu émotionnel d'un lieu.

Peter Zumthor accorde une grande importance à ce qu'il le touche et ce qui est beau. « *Mais la beauté existe-t-elle ? La beauté est-elle une qualité concrète que possède une chose, un objet, descriptible, sommable, ou un état d'esprit, une sensation de l'être humain ? La beauté est-elle un sentiment particulier suscité par une forme, une composition particulière ? Qu'est-ce qui fait qu'une chose provoque en nous la sensation de la beauté, ce sentiment de connaître, de voir, à un certain moment, la beauté ?* »³⁶

« *La beauté est une sensation. [...] La forme elle-même ne permet pas d'établir si la chose qui me touche est véritablement belle, parce que cette excitation particulière et la profondeur du sentiment qui font partie de l'expérience que l'on fait de la beauté ne sont pas produites par la forme elle-même, mais par l'étincelle jaillissant d'elle.* »³⁷

2.2. L'INSPIRATION

Le renvoi aux souvenirs est chose fréquente dans les écrits de Zumthor. Il évoque son enfance, le temps où il faisait l' « *expérience de l'architecture sans y réfléchir.* »³⁸ Il se remémore par exemple des souvenirs d'enfance. « *Ils m'ont toujours rendu heureux. Je pouvais être dans une autre pièce et je savais toujours que ma mère était là, derrière, en train de faire du bruit en utilisant les poêles et les ustensiles de cuisine.* »³⁹ Ce souvenir peut sembler ordinaire. Ce qui attire mon attention dans cette expérience, c'est la sensation que ce souvenir lui procure. Le son des bruits, la relation spatiale entre sa position et sa mère qui était « *là, derrière* ». Ce rapport entre perception spatiale et perception sensorielle fait l'objet de sa démarche architecturale.

Les espaces conçus par Peter Zumthor recherchent à être émouvants, sensoriels. De ce fait, le caractère psychisme de l'individu entre dans la perception spatiale.

Le terme « *formants* » employé par Nicolas Gilsoul est une « *forme construite*

35 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p13

36 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.71

37 *Op.cit.* p.77-78

38 *Op.cit.* p.9

39 *Op.cit.* p.29

d'éléments, qui ne sont ni évènement sensoriel en tant que tel, ni objet matériel, mais la combinaison - ou l'interaction - des deux dans le temps »⁴⁰. Ainsi, joindre différents éléments ensemble peut influencer la perception de l'individu sur un même objet. Nous pouvons alors supposer que l'espace est composé de formes matérielles et immatérielles. Par l'association de ces deux éléments, quelque chose se crée. A travers des procédés, Peter Zumthor crée de ce qu'il nomme « *l'atmosphère* ». Elle « *agit sur notre perception émotionnelle* »⁴¹ et ce, par les perceptions sensorielles qu'elle transmet.

Le déplacement du corps dans l'espace à travers la succession de séquences apparaît comme élément émotionnel, où notre perception est modifiée. Des mises en scènes sont insérées dans la conception architecturale : « *seuils, passages, petite ouverture pour se faufiler, transition imperceptible entre intérieur et extérieur, une incroyable sensation du lieu, de la concentration* »⁴², ces scénarii spatiaux permettent des sensations variées selon les échelles et agissent sur notre perception. Sans être « *dirigé, mais pouvoir flâner librement* »⁴³, Peter Zumthor suscite chez le récepteur des surprises, des tensions, des émotions.

Il intègre sa sensibilité personnelle sans son approche architecturale, qu'il définit comme étant « *des réponses très personnelles, très sensibles, individuelles* »⁴⁴ et le transmet au sujet à travers certains dispositifs.

3. ORDONNER

Le travail de Zumthor paraît clair et transparent. En observant ces oeuvres et en suivant le fil conducteur de sa démarche, nous pouvons entrevoir les règles, instruments, procédés qui reflètent les principes constructifs. C'est ainsi qu'il nous livre le passage entre ces intentions, influencées par ses idées et ses images auxquelles il se réfère, à la réalité constructive. « *Le processus de projet repose sur une interaction constante entre le sentiment et la raison. La raison critique doit examiner les sentiments, les préférences, les aspirations et les désirs qui surgissent et demandent à prendre forme. C'est le sentiment qui nous dit si nos réflexions abstraites sont justes.* »⁴⁵

L'expressivité du travail de Peter Zumthor se lit à travers ces nombreuses es-

40 Nicolas Gilsoul, 2011, « Cadrage conceptuel », in Paul Ardenne & Barbara Polla, *Architecture émotionnelle, matière à penser*, Lormont : Le bord de l'eau, p.65

41 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p.13

42 *Op. cit.* p.45

43 *Op. cit.* pp.43-45

44 *Op. cit.* p.21

45 *Op.cit.*

quisses. Omniprésentes dans la lecture de ces projets, elles nous transmettent « *la compréhension de ce qui n'est pas encore mais commence à exister.* »⁴⁶

De ce travail ressort un « *tout cohérent* »⁴⁷, où chaque élément se font échos, où rien ne peut être supprimé. Il naît de ce désir « immatériel » une transition vers des éléments concrets, pour former une forme totale, une « *consonance* » : c'est alors que « *la forme renvoie au lieu, le lieu est comme cela et l'usage renvoie à ceci et cela.* »⁴⁸

Tous ces éléments permettent la création d'une forme construite, où chaque élément s'ajoute pour ne former qu'un tout, c'est ce qu'il nomme « la consonance » des choses. La démarche architecturale de l'architecte suisse est singulière dans sa perception sensorielle au lieu et aux choses qui l'entourent.

Pour mieux comprendre les dispositifs mis en place, c'est à travers l'analyse de trois oeuvres singulières que nous verrons de quelle manière Zumthor arrive à transmettre dans sa composition des éléments qui l'on touchés et créer une atmosphère particulière qui confère au lieu un caractère singulier

46 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.13

47 Op. cit. p.10 « La construction est l'art de former à partir de nombreux éléments un tout cohérent ».

48 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p.69

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



II. L'ANALYSE DE PROJETS ARCHITECTURAUX

1. Pavillon sonore Suisse

Le projet du Pavillon Sonore réalisé est réalisé à l'occasion de l'Exposition Universelle de 2000 à Hanovre. Bâtiment éphémère, sa construction impliquait d'être démontable à la fin de l'Exposition. La Confédération suisse qui était le commanditaire voulait utiliser autant que possible du bois de pays pour ce projet. A partir de cette donnée, Zumthor cherche alors à retranscrire au mieux les qualités de ce matériau dans son oeuvre architecturale, où les propriétés naturelles du bois sont mises en valeur.

Pour cela, il se réfère à ses souvenirs, à ce qui a pu le toucher dans ce qu'il connaît et ce qu'il a observé. Le bois, l'arbre et les paysages de forêt vont devenir des références dans la conception de ce projet. Il observe les aires de scieries et les dispositifs mis en place pour sécher le bois, et s'en inspire pour réaliser les premières esquisses de projet. C'est à partir de cette référence qu'il va chercher à retranscrire dans son projet l'usage premier des aires de scierie, où les poutres de bois sont empilées les unes sur les autres et espacées par des petites cales en bois afin d'être séchées naturellement à l'air libre.

Partant de ce principe, il analyse méticuleusement les caractéristiques des différentes essences de bois présentes en Suisse, afin d'avoir un résultat le plus proche de ce qu'il souhaite mettre en place. Le bois est un matériau qui possède une multitude d'aspect, ce qui en fait sa grande qualité. Des bois peuvent être précieux, tendres, durs, sombres, clairs, richement veinés, « *un seul matériau offre déjà des milliers de*

possibilités »⁴⁹. Une des particularités du bois est sa densité qui implique implicitement le temps de séchage. Cette caractéristique joue un rôle dominant dans le choix de l'essence du bois pour la réalisation du Pavillon Sonore. Par ailleurs, l'exposition aux intempéries et l'orientation vont aussi influencer le choix d'essence d'arbre choisie. Un bois tendre ne se comporte pas de la même façon qu'un bois sec.

Ces éléments constituent la méthodologie mise en place dans la conception architecturale du projet. Il utilise deux essences de bois qui se comportent de façon différente face aux intempéries et au temps de séchage.

La question structurelle est ici soulevée avec un dispositif qui puisse maintenir ces empilements de poutres en bois. Zumthor y répond en créant un dispositif de tirants métalliques qui permet à la fois de stabiliser l'ensemble de la structure, mais également de garder les madriers intacts pour qu'ils puissent, à la fin de l'exposition, être démontés et revendus comme bois séché en plein air. De ce fait, il résout les deux conditions demandées à la commande du projet : « *utiliser [...] le bois de pays et construire conformément aux principes du développement durable* »⁵⁰.

A travers la réponse de l'architecte, nous commençons à apercevoir la logique de sa réflexion et le regard analytique qu'il porte sur des savoirs ancestraux tels que les aires de scieries. Il arrive à saisir des éléments présents dans la nature et dans le paysage puis à les retranscrire dans la conception de ces projets pour donner quelque chose d'unique. Nous pouvons supposer qu'il attache beaucoup d'importance aux choses qui l'entourent et d'une certaine manière, il introduit dans ces oeuvres cette sensibilité.

La magie apparaît à travers l'utilisation du bois fraîchement découpé qui vit toujours par les odeurs qu'il dégage, les sons de craquement que l'on peut entendre et sa déformation légère au fil du temps.

Le Pavillon Sonore, conçu spécialement pour recevoir un programme musical quotidien, offre aux visiteurs des degrés de sonorité très variés. Les empilements de bois laissent passer le son et le bois a la particularité de produire un son par lui-même. La perception sensorielle est ici sentie à travers l'ouïe, procurent ainsi des sensations diverses. Le contenu sensoriel et émotionnel de l'ouvrage est matérialisé par la recherche de sonorités et d'odeurs variées.

ill. : Peter Zumthor, *Pavillon sonore suisse - Vue intérieure*, 2000 (source internet)

49 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p.25

50 Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.3



ill. : 1. Aire de séchage de bois, Suisse (source internet)

2. Peter Zumthor, Pavillon sonore suisse, Hanovre, 2000

Par les propriétés du bois - sa forme, sa surface, sa densité, sa mise en oeuvre - mais également par les proportions spatiales que l'architecte met en place, il semblerait que Peter Zumthor crée ce qu'il nomme le « *son de l'espace* ». « *Chaque espace fonctionne comme un grand instrument, il rassemble les sons, les amplifie, les retransmet. Ce processus dépend de la forme et de la surface des matériaux et de la manière dont ils sont fixés.* »⁵¹ Le choix du matériau participe fortement au son que produit le bâtiment.

Dans son travail d'architecte, Zumthor a la capacité de saisir des éléments offerts par la nature et de les retranscrire dans ses oeuvres. Dans le bâtiment que nous étudions, il est intéressant de souligner qu'il se réfère aux clairières d'une forêt « *où l'on se repose et où l'on se rafraîchit* »⁵². Comment, à partir de l'image de la clairière, Peter Zumthor introduit dans son oeuvre architecturale l'atmosphère de ce lieu, les jeux d'ombres et de lumières, la fraîcheur ambiante ?

C'est par le rapport entre la hauteur donnée à l'ensemble formé par les empilements de bois et la largeur des passages qu'il oriente notre regard. Ce sentiment d'étroitesse entre les parois de bois renforce l'ouverture de ces petits espaces. Comme dans les clairières qui constitue un vide et en même temps un apport de lumière au milieu de la masse de la forêt, il crée ces espaces de vide où l'eau ruisselle par temps de pluie, où la lumière pénètre sans filtre et lèche les parois verticales.

« *Dans mes travaux, je considère toujours la lumière comme facteur important dans la mise en scène de l'espace.* » Ce contraste de clair/obscur entre les passages couverts et ces vides ouverts rappelle une fois de plus l'image de la clairière illustrée ci-joint.

Comme dans une forêt, le projet prend la forme de labyrinthe, où les repères spatiaux disparaissent. Le visiteur chemine librement dans le projet, sans avoir la sensation d'être perdu mais simplement suivre ses envies et ainsi « *flâner* »⁵³.

Il porte une analyse scientifique sur ce qui l'entoure et en saisit les constituants, pour former dans son oeuvre architecturale « *la magie du réel* ».

51 Peter Zumthor, *Atmosphères*, Basel, 2006, ed. Birkhäuser, p.29

52 Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.3 p.109

53 *Op. Cit.*



ill. : 1. Clairière d'une forêt (source internet)
2. Peter Zumthor, Pavillon sonore suisse, Hanovre, 2000



ill. : 1. Paysage de lac (source internet)
2. Peter Zumthor, Musée Kunsthaus, Bregenz, 1998

2.2 Musée Kunsthaus

Au centre de la ville de Bregenz, chef-lieu de la province du Vorarlberg, situé face du lac de Constance, le musée d'art de Bregenz se dresse dans le paysage comme s'il y avait toujours été. Lorsque la nuit tombe, le bâtiment devient une lanterne qui éclaire la ville.

« *Le land du Vorarlberg, organisateur du concours, souhaitait un nouveau musée qui rayonne dans toute la région du lac de Constance* »⁵⁴. « *L'architecture d'un musée doit être entendue comme quelque chose de plus qu'une simple enveloppe, dans la mesure où elle établit et entretient des rapports directs avec les objets exposés* »⁵⁵.

Zumthor y répond « *à la lettre [...] en appliquant non seulement aux expositions qu'accueillerait le bâtiment mais aussi à l'édifice lui-même.* »⁵⁶

Le traitement de la lumière doit être réfléchi de manière à ne pas perturber l'exposition des oeuvres d'art, à les mettre en valeur sans éblouir l'oeuvre en elle-même. Pour ce concentrer sur l'espace d'exposition, la peau du bâtiment est pensée comme une enveloppe où la lumière serait filtré, translucide, laiteuse, comme « *la brume légère au-dessus de l'eau, un rayonnement dans l'air : le lac de Constance* ».⁵⁷

A partir de l'observation portée sur le site, Zumthor s'empare des qualités paysagères de ce lieu singulier, il relève ce qui l'émeut. Il retient la présence de la brume si particulière qui confère au lieu une sorte de « *magie* ». L'intérêt qu'il porte à ces

54 Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.2, p.138

55 Maria Cristina Cabral, 2011, « La maison moderne des muses », *Cahiers philosophiques*, ed. Réseau Canopé, n°124, p.126, (date d'accès : 03 janvier 2018)

56 Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.2, p.138

57 *Op. cit.*

éléments devient un vecteur de créativité dans son travail. En effet, il entame toute une réflexion de mise en oeuvre pour constituer cette lumière laiteuse à l'intérieur du musée, dont il « *rêve de capturer [...] dans les espaces du nouveau musée de Bregenz* ». De ce postulat, il apporte une réponse structurelle innovante constituée de panneau de verre, de manière à faire pénétrer la lumière à l'intérieur du bâtiment avant même de se positionner sur la forme donnée au projet. « *L'esquisse reproduite ici nous a permis de clarifier comment la lumière du jour devait pénétrer latéralement dans les salles d'exposition* ». ⁵⁸

Par ce dispositif mis en place, le bâtiment fait alors écho avec l'environnement proche, devient le lien entre la ville et l'eau.

« *Nos premières maquettes d'étude à l'échelle 1:10e nous avaient montré qu'il était possible de laisser entrer latéralement la lumière particulière du lac de Constance dans le bâtiment et de concevoir ainsi l'ensemble du musée avec cette lumière naturelle.* » ⁵⁹ A l'intérieur des espaces d'exposition, la lumière est homogène, devient presque abstraite.

Il s'empare de la lumière naturelle, nous donne la sensation qu'elle pénètre dans le bâtiment de manière douce et laiteuse, qu'elle « *tombe librement dans les espaces d'exposition* » ⁶⁰. Plafond et façades sont alors réalisés en panneaux de verre dont « *la corrosion de la surface du verre assure une diffusion régulière de la lumière.* » ⁶¹ Les matériaux utilisés pour les espaces intérieurs sont le plus discret possibles pour ne pas perturber l'exposition des oeuvres d'art. C'est par l'alliance entre le béton et des panneaux de verre dépoli qu'il offre une présence matérielle la plus sobre possible, pour former une cohésion d'ensemble. « *Nous pensions que les oeuvres d'art profiteraient de cette matérialité concrète, [...] nous souhaitons donner à l'art un environnement corporel, sensoriel.* » ⁶² Zumthor veille à ce que la lumière soit constante pour mettre en valeur le plus possible les oeuvres d'art.

La peau extérieure du bâtiment, réalisée en panneaux de verre, confère à l'édifice un caractère pur et homogène depuis l'extérieur. « *Il n'est pas un « white cube », une enveloppe blanche abstraite telle que beaucoup d'artistes en ont exigé en réaction à des mises en scènes architecturales narcissiques* » ⁶³. La façade extérieure est en ré-

58 Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.2, p.137

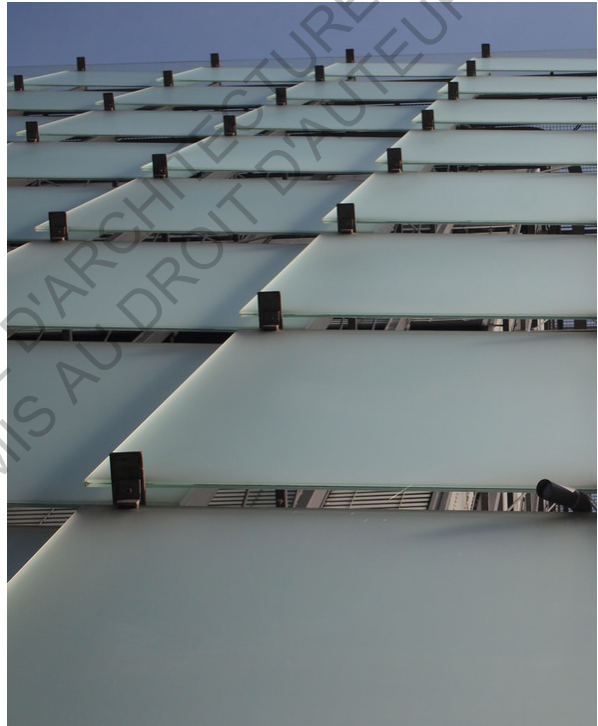
59 *Op. cit.*

60 *Op. cit.*

61 *Op. cit.*

62 *Op. cit.*

63 *Op. cit.*



ill. : 1. Toiture bardeau en bois (source internet)
2. Peter Zumthor, Musée Kunsthhaus, Bregenz, 1998

alité constituée d'une superposition de panneaux de verre, soutenue par une structure métallique. Ce procédé semble rappeler les toitures en bardeaux traditionnelles de bois ou d'ardoise, où les panneaux de verre sont légèrement inclinés. L'architecte revisite cette méthode en créant un nouveau dispositif technique pour ce projet.

Conçue spécialement pour l'atmosphère recherchée dans ce projet, cette technicité du matériau exprime la démarche méthodique de l'architecte dans son travail. Son idée initiale, reflet de la sensibilité suscitée à l'atmosphère du lieu, est poussée jusqu'au détail constructif. C'est alors le passage entre ces intentions - influencées par ce qu'il voit et ce qui l'émeut - et ce qu'il en ressort pour l'appliquer par la suite à la conception.

La forme de l'édifice n'ayant toujours pas été abordée, c'est à partir de l'étude de la situation urbanistique du nouveau musée qu'il désire « *d'inscrire un nouveau volume [...] affirmé.* »⁶⁴. Il décide alors d'organiser le volume sur « quatre niveaux et non un seul », ce qui eut « *des conséquences importantes* »⁶⁵. Le choix de la forme cubique fut une des conséquences « *positive* »⁶⁶. Cette forme a alors permis le séquençage des espaces d'exposition, et en même temps permettre à chaque étage de « *bénéficier d'un éclairage vivant* »⁶⁷.

En se plongeant dans la coupe (illustrée ci-joint) où chaque niveau apparaît quasi-identique aux autres, nous pouvons remarquer qu'il réalise en réalité trois espaces intérieurs singuliers.

Le premier est le niveau d'entrée avec une hauteur généreuse, permettant ainsi d'éclairer latéralement cet espace. Les deux étages intermédiaires sont constitués de plafonds en verre, où la lumière est reçue de côté, permettant ainsi de ressentir une homogénéité lumineuse, constante. Le dernier niveau quant à lui profite d'un éclairage plus intense du fait de la hauteur légèrement supérieure à celles des niveaux sous-jacent. La perception de ces espaces et les sensations qu'elle nous procure varie selon les niveaux. En même temps, « *construits sur le même plan, [...] cette disposition produit une forte unité architecturale* »⁶⁸ dont l'organisation du bâtiment est « *facile à saisir* ». Derrière cette organisation claire et facilement lisible, l'échelle du bâtiment se rapproche de l'échelle domestique, formant au final « *quelque chose d'intime, de familier.* »⁶⁹

ill. : Peter Zumthor, Musée Kunsthhaus, Bregenz, 1998, coupe

64 Thomas Durisch, Peter Zumthor, *Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.2, p.138

65 *Op. cit.*

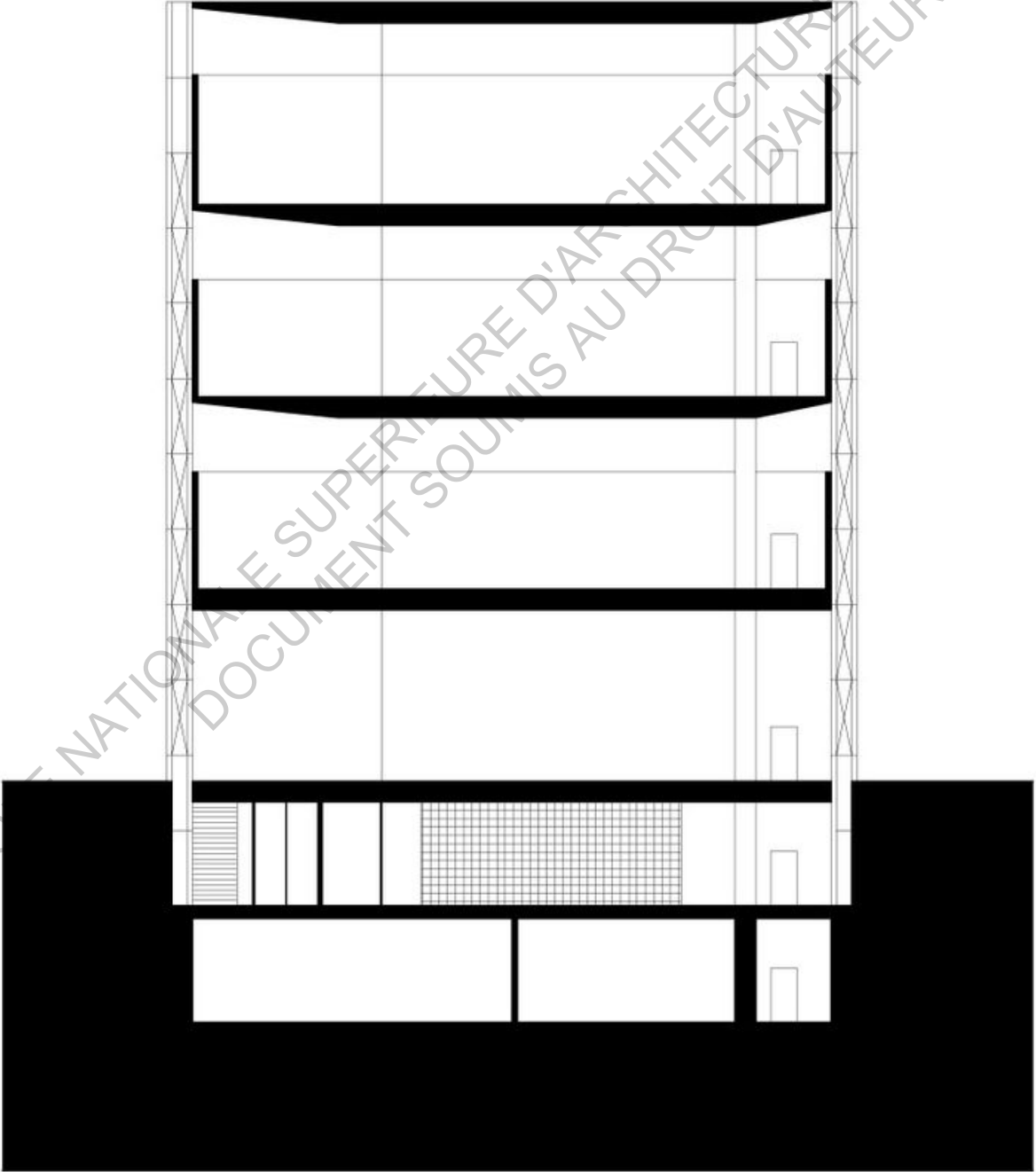
66 *Op. cit.*

67 *Op. cit.*

68 *Op. cit.*

69 *Op. cit.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Le volume concentré et cubique de l'édifice s'implante seulement sur une partie de la parcelle, en bord de parcelle, le plus proche possible du lac. La surface non bâtie située du côté de la vieille ville va devenir un lieu de vie, un élément de liaison avec la vieille ville par la création d'une place, bordée à la fois par l'entrée principale du musée Kunsthaus et par un second bâtiment administratif (à la demande du client) qui abrite également un café en relation directe avec l'espace public créée. En séparant les deux programmes (espaces d'exposition et locaux administratifs), il peut concevoir un bâtiment-musée indépendant dans sa forme et répondre aux attentes liés à la spatialité et à la lumière et à l'acoustique de celui-ci.

C'est ainsi que « *l'idée est devenue réalité : on peut boire un café sur la place à la terrasse du bistrot en regardant l'entrée du musée et les allées et venues aux abords de la vieille ville. Un espace a vu le jour, une énergie urbaine a été créée.* »⁷⁰

La présence des gens, des bruits, des formes, des textures, des sons rend ce lieu singulier et c'est ce que l'on peut supposer être l'atmosphère qu'il crée.

Dans son ouvrage « *Atmosphères* », il écrit qu'« *il existe une interaction entre les êtres humains et les choses* ». Il essaie de justement faire apparaître, me semble-t-il, sur cette place. Par la séparation programmatique en deux volumes distincts, il fait naître un espace extérieur vivant et créer une correspondance avec les bâtis de différentes échelles.

L'analyse du musée de Bregenz nous amène à comprendre l'analyse scientifique de Peter Zumthor, à travers son regard nostalgique.

Il est remarquable de constater qu'il ne s'est à aucun moment détaché de son idée première, malgré les exigences techniques que celle-ci a soulevé. L'expérience sensorielle qui a fabriqué l'image du projet est devenue réelle par le moyen d'innovations techniques. Peter Zumthor a su allier imagination et savoir-faire.

Les espaces d'exposition jouissent de la lumière naturelle tamisée, où l'on peut deviner « *les points cardinaux, la position du soleil, le moment de la journée* »⁷¹. Le bâtiment répond alors aux exigences de bâtiment-musée, entièrement consacré à promouvoir l'art.

70 Thomas Durisch, *Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 2014, Vol.2, p.138

71 *Op. cit.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Conclusion

Cette analyse portée sur le travail de l'architecte Peter Zumthor révèle les différents éléments utilisés dans la conception d'un projet.

« *COMPRENDRE* »¹ est l'intention première dans la démarche conceptuelle de Peter Zumthor. A partir de la lecture du site et des enjeux qu'il suscite auxquels nous sommes confrontés, nous devons en extraire les caractéristiques intrinsèques du lieu.

La nature nous transmet des images de paysages qui représentent une identité, composés de formes, de couleurs, de matières, de lumière. Les paysages s'offrent à nous, « *affectent les sens et les variations à la vie* ».²

Cette richesse, émanant du lieu et de la nature, présente une variété infinie de composantes d'ambiances et de sensations. Ces sensations et ces ambiances doivent constituer notre inspiration dans nos projets. Elle provoquent en nous des émotions. Cette sensibilité est présente dans nos expériences passées. De nos souvenirs, nous pouvons percevoir des images, qui, comme chez Peter Zumthor, peuvent devenir vecteur de créativité.

« *ORDONNER* »³ souligne l'importance du dessin dans notre métier, pour que chaque idée et image prennent une forme réelle. C'est ainsi que Peter Zumthor procède.

1 Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.21

2 *Op. cit.*

3 *Op. cit.*

Chaque élément ne peut être dissocié, il compose ensemble une œuvre totale. Mais suffit-il de comprendre et d'ordonner pour concevoir un projet ? La singularité de l'approche architecturale de Peter Zumthor se ressent dans le contenu émotionnel qu'il introduit dans ces œuvres. La création d'atmosphère apparaît comme le fil conducteur de son travail, où notre perception sensorielle est soumise.

« *L'ÉMOTION et l'INSPIRATION donnent naissance à la substance fondatrice propre de l'architecture.* »⁴

A l'heure où les problématiques sociétales et environnementales sont des enjeux majeurs, concevoir une architecture qui répond aux attentes de notre société me paraît nécessaire. A travers ce mémoire, le contenu émotionnel de l'architecture de Peter Zumthor aura suscité chez moi l'exigence d'intégrer dans les futures recherches conceptuelles du physique et du psychique autant que de la sensualité et de l'émotion. Mais toute œuvre architecturale pourra-t-elle tenir toutes ces promesses ?

⁴ Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, 2010, ed. Birkhäuser, p.21

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES :

- Aldo Rossi, (2006) *L'Architecture de la ville*, Italie, collection Archigraphy
- Jacques Lucan (2000), *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Paris, ed. Presses Polytechniques Romandes
- Le Corbusier, (1923), *Vers une architecture*, collection de « l'Esprit Nouveau »
- Louis Khan, (1996), *Silence et lumière*, Paris, ed. du Linteau, 299 pages
- Paul Ardenne & Barbara Polla, (2011), *Architecture émotionnelle, matière à penser*, Lormont, ed. Le bord de l'eau
- Peter Zumthor, (2010), *Penser l'architecture*, Bâle, ed. Birkhäuser
- Peter Zumthor, (2006), *Atmosphères*, Basel, ed. Birkhäuser
- Pierre von Meiss, (2012), *De la forme au lieu + de la tectonique - Une introduction à l'étude de l'architecture*, collection « Essais »
- Stephane Gruet, (2006), *L'œuvre et le temps IV - L'architecture, le temps, la ville*, ed. Poësis-AERA
- Tanizaki Jun'ichirō, (1977), *Eloge de l'ombre*, Paris, ed. Publications orientalistes de France
- Thomas Durisch, (2014), *Zurich, Peter Zumthor, Buildings and Projects 1985-2013*, ed. SCHEIDEGGER & SPIESS, 5 tomes, 856 pages
- René Burri, (2000), *Luis Barragan*, ed. Phaidon Libri
- Yann Nussaume, (1986), *Tadao Andō et la question du milieu - Réflexions sur l'architecture et le paysage*, ed. Le Moniteur

ARTICLES :

- « Architecture émotionnelle, Entretien avec Barbara Polla », mai juin 2011, *Archis-trom*, n°48 p50 58
- Jacques Lointier, 1991, « problème de la grande dimension » *architecture d'aujourd'hui*, n°273

François Chaslin, « Un kilomètre ça use! », 2002, septembre 2002, n°326 - *Urbanisme*, pp.28-31

Maria Cristina Cabral, 2011, « La maison moderne des muses », *Cahiers philosophiques*, ed. Réseau Canopé, n°124, p.126, (<https://www.cairn.info>, date d'accès : 03 janvier 2018)

Marie-Pascale Corcuff, 2007, « Penser l'espace et les formes : l'apport des opérations effectuées dans l'analyse (géographie) et la production (architecture) d'espace et de formes à la définition et à la conceptualisation des notions d'espace et de forme (géométrie) ». Université Rennes 2, (<https://hal.archives-ouvertes.fr>, date d'accès : 10 septembre 2017)

EXPOSITIONS :

Royal Academy of Arts, London, exhibitions (25 January – 6 April 2014) « Sensing Spaces : Architecture Reimagined »

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivants :

	OUI	NON
Diffusion numérique limitée aux étudiants de l'ENSA Toulouse		
Diffusion numérique limitée au réseau Archirès		
Diffusion internet (Dumas)		
Exposition		