Entre image et histoire

Atmosphère et création architecturale chez Peter Zumthor

Between Images and Memory. Atmospheres and Architectural Creation in the Work of Peter Zumthor

Mickaël Labbé

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cps/3328>

DOI : 10.4000/cps.3328

ISSN : 2648-6334

Éditeur

Presses universitaires de Strasbourg

Édition imprimée

Date de publication : 12 décembre 2019

Pagination : 113-144

ISBN : 979-10-344-0055-3

ISSN : 1254-5740

Référence électronique

Mickaël Labbé, « Entre image et histoire », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 46 | 2019, mis en ligne le 12 décembre 2019, consulté le 08 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cps/3328> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cps.3328>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Entre image et histoire

Atmosphère et création architecturale

chez Peter Zumthor

Mickaël Labbé

*Herr Zumthor, was halten Sie vom Begriff Atmosphäre.
Denken Sie, er könnte einen Zugang zu Ihrer Arbeit öffnen?
PZ: Einen Zugang zu meiner Arbeit?...¹*

Pour qui s'intéresse aux questions esthétiques et philosophiques posées par la notion d'«atmosphère», ainsi qu'à leurs résonances avec la théorie et la création architecturales, le nom de Peter Zumthor semble aujourd'hui incontournable. L'architecte suisse apparaît en effet, aux yeux du public cultivé, comme «l'architecte des atmosphères». Zumthor a indéniablement été l'un des protagonistes majeurs de la revivification de l'interrogation sur les atmosphères, contribuant à en faire l'un des lieux les plus vivants de la rencontre entre la philosophie et l'architecture. De ce fait, ses œuvres architecturales et ses productions textuelles sont souvent rapprochées, du fait du partage d'une communauté de problèmes et de questions, des théorisations conceptuelles majeures de l'atmosphère issues de la phénoménologie allemande : de Heidegger à Gernot Böhme, en passant par Hermann Schmitz. De telles confrontations, bien souvent fructueuses et fécondes pour éclairer le concept d'atmosphère, sont parfois plus aventureuses dès lors qu'elles s'avancent comme des tentatives d'*explication* de l'architecture de Zumthor.

Au-delà des signes les plus apparents (la présence répétée du concept d'atmosphère sous la plume de l'architecte ; la publication d'un

1 L. WIDER, G. CONFURIUS, « Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor », p. 90.

ouvrage précisément intitulé *Atmosphären*; l'existence d'un numéro de revue réunissant Zumthor, Pallasmaa et Böhme, «le philosophe des atmosphères»²), nous voudrions interroger tout ce que ce concept a de *problématique* et de *singulier* dans la conception pratique que s'en fait Zumthor. Quelle est la place du concept d'atmosphère au sein du dispositif théorique de production de l'architecture? Quels en sont le sens, le rôle et la nécessité dans l'économie de la pensée de l'architecte suisse? Pourquoi y recourt-il? Quelles en sont les sources principales? Comment la notion d'atmosphère s'insère-t-elle dans les réflexions de Zumthor concernant l'acte de création, la notion d'image ou encore d'histoire?

Penser les atmosphères/Produire des atmosphères

La question des atmosphères occupe, sans aucun conteste, une place de choix dans la pensée architecturale de Peter Zumthor³. Mais que signifie ici l'expression quelque peu générale de «pensée architecturale»? Quel usage l'architecte peut-il bien faire de la notion d'atmosphère?

Pour qui cherche à s'en ressaisir, la première chose à mettre en avant est la suivante: la théorie de l'architecture de Zumthor est d'abord et avant tout, si ce n'est principalement ou uniquement, une théorie de l'acte architectural, une théorie de la création architecturale. En d'autres termes: une théorie du projet, une poïétique de l'acte d'architecture. Bien plus qu'une définition de l'essence de l'architecture ou une théorisation de la perception et du corps, qui ne sont là que des aspects seconds ou dérivés, les réflexions de Zumthor sur l'atmosphère font partie d'une méditation singulière, nécessairement rétrospective

2 *OASE #91, Building Atmospheres*, Nai Publishers, 2013. Notons qu'il ne saurait aucunement s'agir d'une publication *conjointe*.

3 Je ne reviendrai pas, dans ce qui suit, sur l'ensemble des caractéristiques qui permettent de rapprocher de manière évidente les théorisations et les descriptions de l'atmosphère données par l'architecte de certains éléments bien connus de la conceptualisation philosophique des atmosphères: synesthésies, polysensorialité, caractère d'immédiateté, nature relationnelle par-delà la division sujet-objet, dimension d'une présence, engagement du corps comme *Leib*, conception non-géométrique de l'espace, etc. Pour des raisons de longueur, ainsi qu'en raison de la nature du point de vue adopté, je me concentrerai également dans cet article sur la production textuelle de Zumthor.

et réflexive, sur la manière dont se forme l'idée architecturale dans *sa* propre pratique. La réponse à la question « Qu'est-ce que l'architecture ? » est ici nécessairement synonyme d'une interrogation concrète quant à la question « Qu'est-ce que faire de l'architecture ? ». Le *ce que* est ici indissociable de la description d'un *comment* absolument singulier⁴. En un sens, c'est là une évidence, mais il est cependant nécessaire de la rappeler : Zumthor est un créateur et, s'il en vient à penser les atmosphères, c'est parce qu'il cherche lui-même à en produire dans et par ses bâtiments. La réflexion sur les atmosphères n'est jamais détachée de la pratique architecturale, elle ne se constitue jamais à proprement parler en un savoir spéculatif abstrait ayant sa finalité en lui-même (une théorie *pour* la théorie). C'est là une position substantiellement différente de celle du philosophe. Toute pensée *en* architecture est immédiatement engagée dans la logique projective, elle en est un moyen essentiel⁵. Dans le cas de Zumthor en particulier, la réflexion *sur* l'architecture, si elle constitue un moment important et pour partie autonome de sa manière de penser architecturalement (ce qui n'est pas le cas de tous les architectes), n'est jamais désindexée de ce que nous appelons ici cette pensée en architecture, cette pensée *de* l'architecture, qui lui donne sens et orientation. Cela aura des conséquences essentielles sur la définition même de l'idée architecturale chez Zumthor, ainsi que sur la place de la notion d'atmosphère au sein d'un tel dispositif réflexif et pratique. En un mot : c'est l'*Atmosphären schaffen* qui donne sens à l'*Atmosphären denken* (dont il est l'un des moments).

Si ce qui prime ici c'est bien la formulation et l'explicitation d'une réflexion permettant de ressaisir ce que signifie faire de l'architecture, le premier point de vue à adopter sera nécessairement de nature *génétique*. Et bien qu'il distingue continuellement entre logique de l'invention et chose produite⁶, puisque l'édifice construit a pour vocation de se détacher de l'acte créateur qui l'a vu naître ainsi que de toute rhétorique personnelle⁷,

4 Pensons ici au titre du texte inaugurant le premier volume de l'œuvre complète et qui est sobrement intitulé « Ce que je fais ».

5 M. STEINMANN, *Forme forte*, p. 259 : « Zumthor lit [...] les livres comptent pour lui, et il écrit. Ce sont là – outre la construction – des moyens de réfléchir aux choses et à notre rapport aux choses ».

6 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 26.

7 *Idem*, p. 33 : l'objectif de l'architecte est de « laisser un ouvrage bâti qui existe pour lui-même, qui serve à habiter, comme une partie du monde ».

il n'en reste pas moins que toute architecture est une chose *faite*, une chose *créée*⁸, engendrée par un processus spécifique tout à la fois rationnel et contraint, et profondément subjectif⁹. « Chose créée » : cette expression recèle toute l'énigme et tout le défi de l'architecture aux yeux de Zumthor. Elle constitue la dialectique inhérente à l'acte architectural qui consiste à « ôter leur caractère artificiel aux choses que l'on crée par un acte artificiel et [à] les assimiler au monde des choses »¹⁰, à « donner à l'objet créé une présence comparable à celle qui habite les choses dans la nature »¹¹. L'acte de création architecturale repose sur la logique du « comme si », l'objet architectural vise à exister comme chose en faisant oublier qu'il est le fruit d'un processus de projet, d'un *retour* aux choses suprêmement médié et cultivé. Pour se déposer dans les choses et s'y solidifier comme édifice indépendant, les formes architecturales suivent ici le chemin génétique d'une recherche créatrice subjective qui doit nécessairement être parcourue pour que l'œuvre puisse s'en détacher une fois construite. N'est-ce pas là tout l'art de Zumthor que de produire des édifices à la fois si présents dans leur matérialité qu'ils semblent émaner directement du site par une forme de croissance, si typiques dans leurs formes et leurs masses qu'ils semblent relever du savoir-faire vernaculaire, et pourtant si pleinement libres et sophistiqués qu'une œuvre de Walter de Maria ou de Joseph Beuys ?

des choses qui n'a pas besoin de [s]a rhétorique personnelle ». Et toujours page 33 : « Une bonne architecture doit accueillir l'être humain, le laisser vivre et habiter et ne pas lui faire du baratin ».

8 P. ZUMTHOR, *Œuvres complètes*, t. 1, p. 12 : « En tant qu'architecte, je suis un auteur ». Ou encore dans le volume *Zumthor in Mexico*, p. 90 : « J'admire les architectes préoccupés par les questions sociales. Mais je préfère travailler lentement pour produire des pièces sublimes ».

9 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 21 : « 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. Concevoir un projet, c'est en grande partie comprendre et ordonner. Mais, je pense que c'est l'émotion et l'inspiration qui donnent naissance à la substance fondatrice propre de l'architecture ».

10 *Idem*, p. 32 (nous soulignons).

11 *Idem*, p. 33 (nous soulignons).

On insiste souvent, dans les interprétations «phénoménologiques» de l'œuvre de Zumthor, sur le pôle «chosal» de son architecture¹². La présence physique, l'assimilation au lieu, le caractère de chose concrète, l'appartenance au monde, l'importance donnée aux qualités intrinsèques des matériaux («l'essence même du matériau, qui est libre de toute signification héritée d'une culture»¹³), ces qualités manifestées par ses bâtiments ne sauraient faire oublier qu'elles sont nécessairement le fruit d'un acte créatif absolument singulier et subjectif (ce qui ne veut pas dire arbitraire). L'anonymat, l'originalité ou la «naturalité» proclamés par ses architectures, l'autosuffisance de l'objet architectural dans la force de sa présence concrète sont des qualités qui lui sont *conférées* («ôter», «donner», etc.) ou, toujours dans les termes de Zumthor, non pas «une donnée évidente» mais le «terme difficile et néanmoins indispensable de mon travail»¹⁴. Si la «place de l'architecture construite est dans le monde réel», que c'est «là qu'elle a sa présence» et qu'elle «parle pour elle»¹⁵, encore faut-il remarquer qu'il est ici impossible d'interpréter de telles formulations au sens d'un abandon du processus de création idiosyncrasique. Celui-ci puise au plus profond de la personnalité de son auteur (sans que le résultat formel ne se donne comme rhétorique stylistique ou «grand geste» expressif), c'est-à-dire sa mémoire biographique et son réservoir d'images, tout autant qu'il obéit à un ensemble de contraintes spécifiques à l'acte architectural¹⁶. L'existence de l'objet architectural comme présence parlante, comme chose du monde qui fait oublier son auteur pour permettre que s'y greffe la vie de ceux qui en feront usage ou que l'édifice s'assimile parfaitement à son environnement (au point de donner l'impression d'y avoir toujours été), l'évidence d'une atmosphère qui est celle de la réalité située elle-même: tout cela est le fruit d'une «désobjectivation»

12 *Idem*, p. 31: «créer une architecture qui part des choses et revient aux choses».

13 *Idem*, p. 8.

14 *Idem*, p. 32.

15 *Idem*, p. 12.

16 *Idem*, p. 15: «Mais, à la différence d'un artiste plasticien, je dois partir des tâches fonctionnelles et techniques que doit remplir toute construction»; voir également *Atmosphères*, p. 15: «Et l'architecture est faite pour notre usage. Ce n'est pas un art libre. C'est la plus haute mission de l'architecture que d'être un art appliqué».

conquise au gré d'un parcours créatif qui puise dans les ressources hautement personnelles d'une exploration introspective de la mémoire individuelle de leur auteur¹⁷. C'est là également le résultat d'un processus de *travail*¹⁸, pour partie logique et rationnel, pour partie foncièrement idiosyncrasique (émotionnel, biographique¹⁹), d'une manière d'assurer la présence de l'auteur au cœur même des choses par une œuvre prenant place dans le monde objectif. Le processus de projet consiste ici en une construction²⁰ imaginative-subjective, fruit d'un dialogue avec les éléments de nécessité du site, des usages, du programme, des matériaux, des contraintes économiques ou encore structurelles, qui sont le point de départ de l'acte de création et qui singularisent le travail architectural. L'objet fini, l'édifice achevé, sont le produit de ce travail; l'œuvre réussie masque pour une part ce qui subsiste en elle, à savoir une certaine «tension intérieure»²¹ qui est une mise en ordre d'éléments disparates qui se tiennent synthétiquement dans l'œuvre, bien que le processus lui-même ait nécessairement été de nature analytique. À cet égard, il est intéressant de noter que l'architecte qui vise à créer des atmosphères dans lesquelles, par définition, tout se donne dans l'immédiateté d'un vécu synchroniquement ressaisi, insiste sans cesse sur le fait que le processus

17 *Idem*, p. 39: «Aujourd'hui je sais qu'au fond, dans mon travail d'architecte, je cherche à pénétrer les secrets de cette passion, de cette obsession peut-être même, à mieux la comprendre, à l'affiner».

18 *Idem*, p. 11: «L'idée que notre travail est véritablement au cœur des choses que nous avons réussi à créer nous pousse aux limites de la réflexion sur la valeur d'une œuvre».

19 *Idem*, p. 19-21: «Ce que les architectes disent de leurs bâtiments ne correspond souvent pas exactement à ce que les bâtiments nous racontent. Cela tient probablement au fait qu'ils nous disent beaucoup de choses sur les aspects réfléchis de leur architecture, mais nous dévoilent que peu les passions secrètes qui donnent véritablement une âme à leur travail».

20 *Ibidem.*: «La construction est l'art de former à partir de nombreux éléments un tout cohérent. Les bâtiments sont des témoins de l'aptitude humaine à construire des choses concrètes. L'acte de construire représente pour moi le cœur de tout travail architectural. Là où des matériaux concrets sont assemblés et édifiés, l'architecture imaginée devient une part du monde réel».

21 *Idem*, p. 18: «Un peu du mystère et de la tension intérieure que l'objet architectural achevé ne révélera plus spontanément: l'art de l'assemblage, de géométries cachées, les frottements entre les matériaux, les forces intérieures du support et de l'appui, le travail humain au cœur des choses».

de projet doit nécessairement traiter toutes les questions une à une (le site, le choix de matériaux, le système structurel, le son, la lumière, la couleur, etc.) et procéder par une pluralité de moyens (introspection, discussions, esquisses, maquettes, confrontation aux matériaux). Seule l'œuvre finale permettra la réunion synthétique en un tout d'une pluralité de dimensions particulières. Cette réunion du séparé est l'un des enjeux majeurs du projet. L'atmosphère architecturale est ainsi de nature foncièrement constructive, elle est à construire :

« Les images, les atmosphères, les formes, les mots, les signes et les analogies doivent ouvrir des possibilités d'approche. Au centre, l'œuvre doit être entourée d'un système rayonnant de manière à ce que nous puissions la regarder simultanément de différents points de vue : historique, esthétique, fonctionnel, ordinaire et quotidien, personnel, passionné »²².

Images de l'atmosphère

C'est pourquoi, deuxièmement, pour comprendre le recours à l'atmosphère dans la pensée architecturale singulière de Peter Zumthor, et dès lors qu'il s'agit ici essentiellement de produire de l'architecture et pas simplement de formuler un discours théorique sur elle, il est impossible de faire l'économie d'une référence à la notion d'image²³. Comprendre l'atmosphère ici, c'est comprendre qu'elle ne prend sens qu'au sein d'une réflexion plus générale dans laquelle l'image joue le rôle majeur et central. Comme le souligne Zumthor à de multiples reprises, penser en architecture signifie pour lui penser en images²⁴ :

« Produire des images intérieures, c'est un processus naturel que nous connaissons tous. Cela fait partie de la pensée. Penser en images, par associations d'idées, de manière effrénée, libre, ordonnée et systématique, penser en images architecturales, spatiales, colorées,

22 *Idem*, p. 16.

23 Zumthor utilise le mot allemand « *Bild* » et le mot anglais « *image* ».

24 « *Bilder befragen* », p. 90 : « Les images sont un moyen de projeter de l'architecture. Elles sont peut-être mon moyen premier, et la mémoire est contenue dans les images [...] telle est ma méthode de travail » (nous traduisons).

sensorielles – c'est ma définition préférée du projet d'architecture. Penser en images comme méthode de la conception du projet»²⁵.

Si l'objectif de Zumthor dans son architecture, c'est bien de « créer quelque chose qui constitue véritablement une atmosphère architecturale »²⁶, le moyen privilégié d'une telle opération réside dans l'image. Plus précisément : l'articulation image/mémoire/biographie. Si la finalité de l'acte architectural réside bien dans la construction d'une atmosphère²⁷, c'est le souvenir de l'atmosphère sous forme d'image intérieure qui en est l'un des moyens essentiels. Les atmosphères à créer ont leur origine dans les images ; toute image est ici avant tout image du souvenir, image intérieure²⁸. La logique du projet, qui consiste bien à créer une atmosphère *externe* réelle et concrète, celle du bâtiment lui-même (dans son rapport au site et aux usages), suppose de recourir au titre de moyen de production essentiel à des images d'atmosphères *internes* sur le mode de la réminiscence ou du souvenir. Il est à noter que la question du caractère relationnel des atmosphères²⁹ (sont-elles des projections subjectives du sentiment sur les choses ? sont-elles produites en nous par les propriétés objectives de la chose ou de la situation ?), leur caractère d'être d'une nature ontologique-esthétique *inzwischen* ou « quasi-objective », est jouée au niveau de la production des atmosphères sous la forme de la double question :

- a) de la dualité de l'image interne (le souvenir d'atmosphères déterminées) et de la création d'atmosphères externes (point de vue génétique du projet) ;

25 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 69.

26 *Idem*, p. 85.

27 *Idem*, p. 19 : « Un bâtiment peut posséder des qualités artistiques quand ses divers contenus et formes se conjuguent pour *créer une atmosphère apte à nous émouvoir*. Cet art n'a rien à voir avec la recherche d'originalité ou de formes intéressantes. Il s'agit de discernement, de compréhension et surtout de vérité » (nous soulignons).

28 Zumthor ne mentionne que très rarement l'utilisation dans son travail d'images « externes » (photographies, peintures, etc.) en tant que moyens de projection de ses bâtiments. On retrouve néanmoins un usage heuristique d'un tel type d'images dans ses écrits ou dans ses conférences, dès lors qu'il s'agit d'illustrer son propos ou de susciter des images similaires aux siennes dans l'esprit des auditeurs (ou de ses collaborateurs).

29 Il s'agit là également d'une question importante pour Zumthor. Voir par exemple *Atmosphères*, p. 17 ; *Penser l'architecture*, p. 84.

- b) de la question du partage intersubjectif des images comme vecteurs de l'atmosphère, entre nécessaire subjectivité de l'image comme *expérience* individuelle (et non pas simplement comme sentiment) et comme appréhension individuelle d'une réalité publiquement accessible (point de vue de l'expérience de l'architecture comme chose construite).

C'est là en effet une question qui occupe très fortement Zumthor : la possibilité d'attribuer à un édifice ou à un lieu une atmosphère qui serait authentiquement et « objectivement » *la sienne* (et non pas une simple projection), si elle relève pour partie des propriétés de l'objet architectural, dépend encore plus fondamentalement à ses yeux d'une sorte de partage intersubjectif des images, de la possibilité d'une communauté mémorielle comme condition essentielle :

« Les images que nous portons en nous et que l'on peut excaver de notre mémoire ne sont pas si particulières que cela. Nous les partageons tous. Par exemple, la représentation de ce qu'est véritablement une cuisine »³⁰.

C'est le travail de l'architecte, son souci d'extraire des images personnelles d'atmosphères particulières (pensons là encore à l'exemple célèbre de la cuisine qui ouvre *Penser l'architecture*) « ce qu'un travail patient peut produire d'universellement valable »³¹, c'est-à-dire les formes essentielles ou « archétypales » (pour parler plutôt comme Louis Kahn) d'un type de programme³² ou d'un certain matériau. Comme le souligne justement Martin Steinmann :

« L'expérience des choses ne saurait toutefois se limiter à celle de chaque individu et c'est sur une expérience générale que porte la recherche de Zumthor [...] Aussi projeter consiste-t-il pour lui à généraliser la forme dont il a fait l'expérience, c'est-à-dire à ramener celle-ci aux traits qui en font une forme générale [...] les images qui remontent dans le souvenir sont ici ramenées à leurs caractéristiques constitutives »³³.

30 « Bilder befragen », p. 93.

31 *Idem*, p. 96-99.

32 *Idem*, p. 99 : « Certains espaces nous restent en mémoire comme des espaces particuliers précisément parce qu'ils n'ont rien de spécial, mais parce qu'ils sont typiques, si incroyablement puissants ».

33 M. STEINMANN, *Forme forte*, p. 263-264.

Il s'agit donc, par le biais de l'exploration introspective des images du souvenir d'atmosphères déterminées, de produire des bâtiments aux atmosphères émouvantes partageables, à la fois singulières et typiques (on pourrait presque dire : singulières dans leur typicité ; typiques par leur singularité).

De même, et bien qu'il ne s'agisse pas pour lui d'en proposer une définition, nous pouvons nous interroger sur le sens que donne Zumthor à la notion d'image. Car il pourrait sembler étrange pour un architecte qui définit son art avant tout sous le signe de la présence physique concrète de l'édifice comme *chose*, non pas d'accorder tant de place à la question des atmosphères (cf. « quasi-objectivité », encore une fois), mais à celle de l'image³⁴. Cela d'autant plus :

- 1) que Zumthor ne semble pas faire un usage générique large du concept d'image comme cela est le cas par exemple d'un Belting ou d'un Bredekamp³⁵. Ni l'atmosphère du bâtiment lui-même, ni l'édifice en tant que tel, ne sont en ce sens des « images ». Plus simplement, ce qui est ici appelé « image », c'est ce qui est produit intérieurement par la chose ou la situation chez celui qui en fait l'expérience ;
- 2) que l'image reste majoritairement assimilée à une réalité de type *visuel* ou à une réalité *formelle*, là où, pour Zumthor, la forme n'est jamais plus qu'une résultante (qu'il ne dénigre pas pour autant³⁶, tant qu'elle ne constitue pas la finalité de l'architecture ou son champ d'exercice et tant que l'on n'entend pas par là une recherche d'effets stylistiques) et que l'architecture n'est certainement pas définie comme « art visuel ». Les images convoquées par Zumthor sont d'un genre très particulier : à la fois précises et pourtant relativement indéterminées (selon toutes les variantes du souvenir ou de l'idée émergente³⁷), et d'un caractère extrêmement concret (le son d'une poignée de porte que l'on ouvre ; l'odeur d'une cuisine ; le revêtement

34 Gernot Böhme fait état d'une telle interrogation au sujet de Pallasmaa lorsqu'il remarque dans « Encountering atmospheres », p. 95 : « En ce qui concerne Pallasmaa, qui rejette la primauté du visuel en architecture, il est intéressant de noter qu'il conserve la notion d'image » (nous traduisons).

35 Voir H. BELTING, *Pour une anthropologie des images* et H. BREDEKAMP, *Théorie de l'acte d'image*.

36 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 71 : « Mon but est donc bien en fin de compte "La belle forme" ».

37 Voir là encore les indications précieuses de l'entretien « Bilder befragen ».

en bois d'une *Stube*). Non pas image abstraite ou image formelle, mais selon une expression très heureuse une « *Stimmungsbild* »³⁸ caractérisée par une valeur émotionnelle et expérientielle, d'une nature fondamentalement polysensorielle et synesthésique plutôt que simplement visuelle.

La dette envers Aldo Rossi

Avant d'en revenir plus directement aux liens entre atmosphère et image dans les écrits de Zumthor, disons tout d'abord que cette manière de poser le problème possède des racines historiques déterminées. Cela permettra également de préciser un certain nombre de choses concernant les sources de l'architecte sur la question des atmosphères. Soyons clairs, d'autant plus que cela est très bien étudié par ailleurs : l'insistance constante de Zumthor sur le thème des atmosphères, ainsi que son lien essentiel avec les questions de l'image ou de la mémoire, ne saurait aucunement être attribués à une familiarité ou une filiation directe avec la phénoménologie ou les écrits philosophiques sur le sujet. Ce qui ne signifie nullement l'absence de relations ni même, et peut-être plus, d'une certaine parenté dans les problèmes rencontrés. Dans l'un des nombreux entretiens³⁹ où Zumthor revient sur sa formation et sur ses sources⁴⁰,

38 « Bilder befragen », p. 96.

39 Nous nous référons ici principalement à l'entretien entre l'architecte et François Chaslin sur France Culture. Voir à ce propos l'émission *Métropolitains*, « Rencontre avec Peter Zumthor », 25 septembre 2011 (accessible en ligne).

40 La formation de Zumthor, qui appartient lui aussi à la longue lignée des architectes sans diplôme d'architecture, est riche et multiple, bien qu'en apparence heurtée et marquée sur le moment par un sentiment globalement négatif : études techniques d'ébénisterie menées sous la contrainte de son père ; passage par la *Kunstgewerbeschule* de Bâle dans laquelle on pratiquait encore un enseignement « Bauhaus » des plus purs, dans une version *Neue Sachlichkeit* d'un fonctionnalisme orthodoxe ; séjour à New York au Pratt Institut alors dirigé par Paul Rudolph ; à son retour, exercice des fonctions d'architecte des monuments historiques dans les Grisons pendant près de dix ans. Interrogé par François Chaslin sur le fait de savoir ce qui l'avait conduit en direction de lui-même, le libérant à la fois de la pression paternelle pour reprendre l'entreprise familiale (comme cela était la tradition) et d'une éducation architecturale purement moderniste qu'il n'avait guère goûtée, le principal intéressé avance tout d'abord deux noms : celui de Robert

alors qu'il est interrogé sur une éventuelle parenté, faisant parfois figure de poncif, entre son œuvre et la phénoménologie, Zumthor répond en remarquant qu'il a autrefois lu de la phénoménologie : un peu de Husserl (il citera brièvement Heidegger⁴¹ plus loin dans l'entretien à propos de la question du *Wohnen* et certainement pas de celle des atmosphères), mais surtout ceux qu'il qualifie de « premiers phénoménologues allemands », Goethe et Schiller. Un peu de Bachelard également, dit-il. Il apparaît à l'évidence que ce que Zumthor place sous le terme de « phénoménologie » est d'abord et avant tout à comprendre, en un sens très minimal, comme un primat de l'observation et du regard sur la réflexion et la compréhension rationnelle⁴². Une forme d'anti-intellectualisme⁴³ est d'ailleurs l'une des constantes de l'attitude de Zumthor⁴⁴.

Or, ce dernier aspect « phénoménologique »⁴⁵ doit également nous renvoyer à celui qui, de l'aveu de l'architecte lui-même, constitue sa source principale, à savoir Aldo Rossi dans son *Autobiographie scientifique*, ouvrage qui constitue selon son auteur une « autobiographie de [s]es projets qui se confond avec [s]a propre histoire »⁴⁶. Comme le rapporte Zumthor, il s'est agi là pour lui d'une « grande expérience vécue », d'une lecture l'ayant convaincu que l'exploration de son propre chemin et de ses propres images⁴⁷ était « ce [qu'il devait] faire ». Il est par ailleurs tout

Venturi pour sa « manière non dogmatique de regarder les choses » ; puis, surtout, celui d'Aldo Rossi, alors enseignant à l'ETH de Zürich, pour avoir réintroduit l'histoire de l'architecture au centre des questions architecturales, mais sur un mode très différent du postmodernisme.

41 Dont nous savons pourtant qu'il l'a lu puisqu'il cite plus ou moins littéralement le « Bâtir Habiter Penser » au moins à trois reprises. Voir à ce sujet notamment : A. SHARR, *Heidegger for architect* et C. BONICCO-DONATO, *Heidegger et la question de l'habiter. Une philosophie de l'architecture*.

42 P. ZUMTHOR/M. LENDING, *Présences de l'histoire*, p. 29 : « D'une certaine façon, on peut dire que ma méthode est phénoménologique – avant la compréhension, il y a le regard et l'émerveillement – mais ce qui m'intéresse le plus est de ressentir la temporalité de mes lieux au travers du regard ».

43 Voir par exemple *Zumthor in Mexico*, p. 64.

44 *Idem*, p. 90 : « Pour moi, le fondement de l'architecture est émotionnel. Non pas théorique ou pratique ».

45 La grande leçon de ce point de vue semble plutôt provenir du côté d'un artiste comme Beuys et de son usage des matériaux.

46 A. ROSSI, *Autobiographie scientifique*, p. 19.

47 J. LUCAN, *Précisons pour un état présent de l'architecture*, p. 125 : « Zumthor dira avoir été redevable à Rossi, qui lui a « permis de regarder les architectures

à fait patent que l'écriture de Zumthor relève très précisément du type d'autobiographie pratiqué par Rossi. Comme le souligne Jacques Lucan :

« Chaque projet, pour Zumthor, a sa matérialité propre, donc sa propre syntaxe, qui lie toutes les exigences constructives à la création d'une atmosphère [...] De ce point de vue [...] Zumthor reconnaît la leçon apprise de Rossi concernant l'importance de la mémoire dans la recherche d'atmosphère »⁴⁸.

S'il est bien établi que la carrière du jeune Zumthor connut un véritable tournant alors qu'Aldo Rossi dispensait son enseignement à l'ETH de Zürich⁴⁹ et que, par ailleurs, la question des images était une problématique majoritairement partagée au sein du milieu de la réflexion architecturale en Suisse à l'époque⁵⁰ (pensons notamment à Miroslav Sik, Fabio Reinhardt ou encore à l'exposition *The Images of Architects* de Valerio Olgiati), la filiation avec Rossi mérite d'être explorée du point de vue de notre problématique. Rappelons tout d'abord que Zumthor est explicite sur ce point : Rossi constitue une source directe et contextuelle (« *eigentlich meine Quelle* », « *das ist mein Hintergrund* », dit-il⁵¹), et cela au titre le plus important, en tant non pas qu'il y aurait là un rapport de maître à disciple sur le mode mimétique, mais en tant que la métabolisation des enseignements de l'architecte italien auraient permis à Zumthor de créer pour son propre compte, en se distanciant du maître sur des points essentiels⁵². À propos de la méthode architecturale consistant dans l'interrogation des images du souvenir comme ressource principale du projet, Zumthor rappelle que « si vous lisez Aldo Rossi, il ne parle en réalité que de cela. De la manière dont nous interrogeons les images, de tout ce qu'elles charrient avec elles, d'une manière plus rapide de penser (*eine schnellere Art zu denken*) »⁵³. Il s'est ainsi convaincu de ce que l'on peut « dire des choses très précises sur ce que permet très concrètement une image tirée du souvenir »⁵⁴.

de [sa] propre mémoire biographique ».

48 *Idem*, p. 166.

49 Cf. note 40.

50 Nous renvoyons sur ce point encore une fois aux travaux de J. Lucan ou de M. Steinmann.

51 « Bilder befragen », p. 96.

52 *Ibidem* : « *Vergiß die Form. Darin unterscheide ich mich von Aldo Rossi* ».

53 *Idem*, p. 100.

54 *Idem*, p. 99.

Outre le fait que le terme d'«atmosphère» est une constante sous la plume de Rossi, nous n'insisterons pas trop sur les nombreuses analogies que l'on peut retrouver à la lecture croisée de *l'Autobiographie scientifique* et d'ouvrages comme *Penser l'architecture* ou *Atmosphères*. La comparaison de ces ouvrages d'architecture, qui se situent «quelque part entre logique et biographie»⁵⁵, manifeste toute l'importance de Rossi pour Zumthor. Que l'on pense pêle-mêle à : l'insistance de Zumthor sur l'effacement de l'architecte⁵⁶ au profit de l'usage qui se déroule sans lui, l'édifice étant comme l'«élément premier sur lequel se greffe la vie»⁵⁷ ; la logique non contradictoire des facultés présidant au projet architectural entre «principe de la description» et importance fondamentale de l'observation (la fameuse dimension phénoménologique), d'une part, et, d'autre part, les liens entre créativité et mémoire⁵⁸ ; la centralité de la notion d'image et l'assimilation du projet et du ressouvenir au sein d'une «recherche qui est aussi réminiscence»⁵⁹.

De même, on connaît l'importance de la question biographique dans la genèse des idées architecturales de Zumthor et l'on sait toute la place qu'il accorde aux impressions de l'enfance⁶⁰ et à ses années de formation. Le souvenir⁶¹ et la réminiscence, notamment des atmosphères, sont ici érigés en méthode constante du projet⁶² par celui qui cherche à

55 A. ROSSI, *Autobiographie scientifique*, p. 22.

56 *Idem*, p. 75 : «L'architecture pour atteindre une certaine grandeur doit être oubliée».

57 *Idem*, p. 35.

58 *Idem*, p. 38-39 : «l'observation s'est transformée en mémoire des choses» ; « la relation entre l'observation et la mémoire ; ou, si l'on veut, entre l'analyse et la créativité ».

59 *Idem*, p. 56.

60 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 65 : « Nous avons tous fait l'expérience de l'architecture avant de connaître le mot lui-même [...] Les racines de notre compréhension de l'architecture plongent très loin dans notre enfance, notre jeunesse ; elles se trouvent dans notre biographie ».

61 *Idem*, p. 8 : « De tels souvenirs portent en eux les impressions architecturales les plus profondément enracinées que je connaisse. C'est en eux que se fondent les atmosphères et les images que je sonde dans mon travail d'architecte ».

62 *Ibidem* : « Quand je travaille à un projet, je suis à nouveau plongé dans des souvenirs anciens et à demi oubliés et je me demande : comment cette architecture se présentait-elle, que signifiait-elle pour moi alors, et qu'est-ce qui pourrait m'aider à faire resurgir cette atmosphère qui paraît

partir « à la recherche de l'architecture perdue » et pour qui la création architecturale est « un travail de recherche, un travail de mémoire »⁶³ :

« Quand je pense à l'architecture, des images remontent en moi. Beaucoup de ces images sont en rapport avec ma formation et mon travail d'architecte. Elles contiennent le savoir sur l'architecture que j'ai pu accumuler au cours du temps. D'autres évoquent mon enfance. Je me rappelle le temps où je faisais l'expérience de l'architecture sans y réfléchir »⁶⁴.

Là encore, insistons sur le fait que la production des atmosphères architecturales, si elle se fonde sur cette forme particulière d'exploration autobiographique du « musée imaginaire » de leur auteur, doit nécessairement engager un *travail* sur les images du souvenir. Comme le souligne Rossi, « il est impossible de recréer une atmosphère »⁶⁵. Ce qui signifie ici que l'exploration subjective est une condition nécessaire mais non suffisante de l'acte de création en architecture, qu'il n'y a aucun passage mécanique entre la réminiscence d'une atmosphère servant de fondement émotionnel à un projet et l'édifice qui en sortira. Zumthor est très explicite à ce sujet lorsqu'il dit des expériences passées qu'elles sont « les matériaux de l'architecte, nos matériaux ». Et d'ajouter :

« Nous les connaissons tous. Et pourtant nous ne les connaissons pas. Pour concevoir un projet, pour inventer des architectures, nous devons apprendre à en faire un usage conscient [...] Nous portons en nous des images des architectures qui nous ont marqués. Nous avons la faculté de faire revenir ces images à notre esprit et de les questionner. Mais cela ne suffit pas à faire un nouveau projet, une nouvelle architecture. Chaque projet exige de nouvelles images. Nos "vieilles" images ne peuvent que nous aider à en trouver de nouvelles »⁶⁶.

D'une manière très intéressante, le problème rencontré plus haut dans la dialectique entre l'artificialité de la création architecturale comme exploration subjective des images du souvenir et la volonté

gorgée de l'évidente présence des choses, où tout a la place et la forme qui conviennent ? »

63 *Idem*, p. 66.

64 *Idem*, p. 7.

65 A. ROSSI, *Autobiographie scientifique*, p. 17.

66 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 66-67.

de produire une architecture qui se détacherait de son créateur pour rejoindre l'existence impersonnelle du monde des choses, semble avoir été résolu par Zumthor d'une manière conforme à l'affirmation d'Aldo Rossi suivant laquelle : « Lorsque nous nous penchons sur les choses, nous nous penchons sur la mémoire ». Choses et mémoires des choses sont ici indissolublement liées et, au fond, l'exploration du thème des atmosphères apparaît comme une manière de se rapprocher des « souvenirs qui se sont déposés dans les choses architecturales »⁶⁷. On retrouve ici un élément essentiel, tissé quelque part entre la parole incessante du défilé des images mentales et le mutisme⁶⁸ recherché d'œuvres qui ne seraient rien en dehors de leur pure présence⁶⁹, à savoir la tension entre chose et création. Comme le souligne Rossi : « Peut-être le projet n'est-il que cela : un espace où les analogies, en s'identifiant aux choses, atteignent de nouveau le silence »⁷⁰. L'architecture de Zumthor, sa volonté de laisser parler des matériaux qui expriment leur essence exacte et véritable, de se rapprocher de la « forme essentielle » de l'architecture, choisit comme voie d'accès essentielle mais problématique le recours aux images et à la mémoire. Comme le souligne Martin Steinmann :

« C'est par les images que Zumthor s'approche de cette forme [...] Les images rassemblent ces expériences sensibles en un tout. Elles ne fixent cependant pas les choses telles qu'elles sont en soi, mais telles qu'elles sont pour moi. Et ce pour moi plonge ses racines dans les expériences que suscite l'espace »⁷¹.

Et l'auteur d'ajouter :

« L'architecture de Zumthor traduit donc une recherche qui, d'une part, porte sur « la forme correspondante » mais qui, d'autre part, vise aussi à ancrer cette « correspondance » dans les choses, non pas dans les significations auxquelles elles renvoient en tant que signes, mais dans les sensations qu'elles éveillent. C'est le matériau qui permet d'y parvenir. L'architecture de Zumthor fait apparaître le matériau

67 M. STEINMANN, *Forme forte*, p. 263.

68 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 33 : « un beau silence des constructions ».

69 *Idem*, p. 12 : « L'architecture existe dans un domaine qui lui est propre [...] Selon l'idée que je m'en fais, elle n'est en premier lieu ni un message, ni un signe ».

70 A. ROSSI, *Autobiographie scientifique*, p. 56.

71 M. STEINMANN, *Forme forte*, p. 261.

comme un fait dans les deux sens du terme, c'est-à-dire comme quelque chose qui est et comme quelque chose qui est fait »⁷².

Éléments producteurs et idée architecturale

Mais comment faire dès lors? Comment produire des atmosphères architecturales aussi puissamment émouvantes que celles qui sont stockées dans les replis de nos souvenirs les plus intimes? De quels moyens dispose l'architecte dès lors qu'il cherche à extraire de sa propre mémoire les éléments lui permettant de créer des atmosphères architecturales neuves qui puissent être ressenties par d'autres que lui, qui puissent être partagées et s'ancrer dans la vie et le souvenir des futurs usagers? Comment passer de l'idiosyncrasique au typique et quelle forme plus systématique pourrait prendre ce travail ou cette recherche des éléments essentiels? Telles sont les questions qui sont abordées par Peter Zumthor dans son ouvrage *Atmosphères*. Après avoir théorisé à un niveau de plus grande généralité dans *Penser l'architecture* (sans qu'il ne s'agisse aucunement d'abstraction, mais de cette exploration logico-biographique à la Rossi), ce second ouvrage apparaît plus directement comme une application des réflexions programmatiques au niveau de la technique architecturale ou de ce que l'on pourrait appeler une véritable « technique de l'atmosphère ». Car, si l'écrit est bien pour Zumthor tout à la fois exploration de soi et témoignage, une manière d'explicitier pour soi-même ce qui se produit dans le travail architectural, il vise également à être une source d'enseignement pour d'autres que soi (et notamment les architectes). *Atmosphères* serait ici l'équivalent de *l'Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture* (1943) de Le Corbusier. Une sorte de discours de la méthode, une sorte d'approfondissement concret concernant « les choses importantes pour créer des atmosphères »⁷³. Comme le souligne Zumthor dès l'entrée de cette conférence :

« Le titre "Atmosphères" vient d'une question qui m'intéresse depuis longtemps [...] : qu'est-ce, au fond, que la qualité architecturale? Pour moi, c'est relativement simple [...] Pour moi, 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

⁷² *Idem*, p. 264-265.

⁷³ P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 33.

le concevoir? [...] Il y a une notion qui exprime tout cela, c'est celle d'atmosphère»⁷⁴.

Ces questions sont directes, simples et difficiles à la fois. Elles résument parfaitement le mouvement même qui anime le créateur passionné qu'est Zumthor. Il commence par caractériser brièvement l'atmosphère comme quelque chose qui «agit sur notre perception émotionnelle» avec «une rapidité inouïe», qui «nous dit instantanément beaucoup de choses» et qui est substantiellement différent de «cette pensée linéaire que nous possédons aussi»⁷⁵. On voit ici que l'atmosphère est non seulement caractérisée de manière très classique (immédiateté de la réaction⁷⁶, nature émotionnelle plutôt que rationnelle), mais également selon une ambiguïté qui caractérise le concept lui-même autant qu'elle signifie l'usage flottant qui en est fait par l'architecte. Le terme «atmosphère» renvoie ici indifféremment à la propriété d'une chose, d'un lieu ou d'une situation, à un type de perception ou de sentiment, à une faculté de discrimination ou de jugement viscérale et non réfléchie (que Zumthor appelle souvent «intuition»). En tous les cas, il est clair que ce qui importe aux yeux de l'architecte, c'est le caractère synthétique de ce terme (il englobe toutes les préoccupations qui sont les siennes) et la transparence apparente de ce à quoi il renvoie le lecteur dans sa propre expérience⁷⁷. La caractérisation de la qualité architecturale par la réussite d'une atmosphère permet tout aussi bien de rendre compte de l'intrication entre part du sujet et part de l'objet dans l'expérience architecturale⁷⁸ que de rendre compte du fait que toute atmosphère est *une* tout en étant constituée d'éléments sensibles

74 *Idem*, p. 11.

75 *Idem*, p. 13.

76 *Ibidem*: «J'entre dans un bâtiment, je vois un espace, je perçois l'atmosphère et, en une fraction de seconde, j'ai la sensation de ce qui est là».

77 *Idem*, p. 11: «C'est quelque chose que nous connaissons tous».

78 *Idem*, p. 17: «Et je pense à cette célèbre phrase en anglais [...]: "*Beauty is in the eye of the beholder*". Cela signifie que tout cela est seulement en moi. Mais je fais alors l'expérience suivante: j'élimine la place et je n'éprouve plus les mêmes impressions. Une expérience simple [...] Mais j'élimine la place – et mes impressions disparaissent. C'est logique. Il existe une interaction entre les humains et les choses. C'est à quoi je suis confronté comme architecte. C'est ma passion».

singuliers que l'on peut décrire de manière isolée⁷⁹ (température, sons, odeurs, couleurs, luminosité, possibilités de mouvement, nature des objets et des formes, activités humaines, état d'esprit du spectateur, etc.). Mais ce qui intéresse véritablement Zumthor ici, et qui constitue un témoignage décisif émanant d'un très grand architecte, c'est qu'en dépit du caractère largement infra-rationnel ou infra-thématique de l'épreuve de l'atmosphère (tant dans sa réception que dans sa production), nous pouvons tout de même chercher à exercer une forme de jugement réfléchissant et *formuler, expliciter et mettre en mots* «les choses importantes pour créer des atmosphères». Zumthor n'est sans doute pas le seul à vouloir rendre raison du phénomène de l'atmosphère afin de pouvoir en produire pour son propre compte⁸⁰ et de normaliser jusqu'à un certain point ce qui relève de la perception émotionnelle aux contacts des choses et du monde. Il ne s'agit pas non plus pour l'architecte de prétendre fonder rationnellement une quelconque «science des atmosphères» ni de formuler un ensemble de règles normatives universelles (à la différence d'un Le Corbusier par exemple). Mais il n'est pas non plus satisfaisant de laisser la question des atmosphères à la seule charge du sentiment individuel ou dans les nimbes de l'inconscient psycho-corporel. La production d'une architecture de qualité en dépend. Ce dont il est question, ce sera donc de rendre compte d'un «savoir-faire» dans la production des atmosphères architecturales :

«Il y a donc un savoir-faire dans cette tâche qui consiste à créer des atmosphères architecturales. Il y a des procédés, des intérêts, des instruments et des outils qui sont partie intégrante de mon travail»⁸¹.

D'une manière tout à la fois cryptique et concrète, Zumthor articule ainsi en neuf chapitres (et trois «appendices») une synthèse de ce savoir-faire architectural, tel qu'il se dégage rétrospectivement de sa propre pratique⁸². Comme il le souligne :

79 Voir la description du «Jeudi saint 2003» qui suit immédiatement p. 15-17 : «Qu'est-ce qui m'a touché alors ? Tout. Tout, les choses, les gens, l'air, les bruits, le son, les textures, les formes aussi [...] Et quoi encore ? Mon état d'âme, mes sentiments, mon attente d'alors, lorsque j'étais assis là».

80 Je renvoie ici notamment aux travaux du laboratoire Cresson, <<https://aau.archi.fr/cresson/>>.

81 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 21.

82 *Ibidem* : «Je m'observe».

« Ce sont là des réponses très personnelles, très sensibles, individuelles [...] Ce sont des sensibilités, des sensibilités personnelles qui me conduisent à faire les choses d'une certaine manière »⁸³.

Au-delà du témoignage précieux qu'apportent les propos de Zumthor sur sa propre architecture, on peut néanmoins douter que les éléments avancés par l'architecte ne puissent pas prétendre à une quelconque généralisation. *Atmosphères* met en œuvre au niveau de la technique architecturale, et sur un plan plus théorique, une sorte *travail* d'explicitation de la réflexion qui se joue de manière à la fois suprématiquement intuitive et dans une certaine mesure déjà réfléchie dans l'acte de projet lui-même. Mais détaché du contexte particulier (et en ce sens limitatif) et des contraintes spécifiques de l'édifice particulier à bâtir.

Zumthor arrive dans la suite de son ouvrage à rendre sensible neuf catégories constituant une sorte de nomenclature de l'acte de production d'atmosphères à partir de la prise en compte des éléments constitutifs d'une atmosphère architecturale. On pourrait voir ici à l'œuvre une réflexion *en acte* à propos de ce que Gernot Böhme dénomme des « *Erzeugende* », des « éléments producteurs d'atmosphères »⁸⁴. Le philosophe appelle d'ailleurs de ses vœux la constitution d'un « alphabet » permettant d'« épeler l'expérience charnelle de l'espace »⁸⁵.

Cette grammaire des éléments atmosphériques, que nous ne commenterons pas ici en détail, est constituée des choses suivantes, qui sont à la fois les composants essentiels de l'atmosphère d'un édifice et ce qui fait que « l'architecture agit sur moi »⁸⁶. Quelques remarques (nous ne commentons pas ici les neuf points évoqués par Zumthor) :

- 1) « le corps de l'architecture ». Ce qui est désigné sous cette expression, c'est le corps du bâtiment lui-même ou plus précisément son anatomie constructive et structurelle. L'idée de corps est ici à la fois associée à celle d'organisme différencié et hiérarchisé, ainsi qu'au caractère vivant de la corporéité. Il pourrait sembler étrange de compter l'ossature structurelle, dimension hautement technique, au titre d'un élément de l'atmosphère du bâtiment. Mais, loin de toute assignation fonctionnaliste ou rationaliste (au sens architectural

83 *Ibidem*.

84 G. BÖHME, *Architektur und Atmosphäre*, p. 123.

85 *Ibidem*. Voir également le texte de Böhme traduit dans ce numéro.

86 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 23.

du terme) comme de toute réduction des éléments structurels à leur forme ou leur apparence, c'est en tant qu'élément de présence physique et matérielle du bâtiment comme *chose* que Zumthor compte la structure au titre d'un constituant atmosphérique. Du point de vue de l'atmosphère du bâtiment, les éléments de structure (des poteaux, des poutres, du bois, du béton, de l'acier, etc.) ne sont pas principalement envisagés au titre de leur fonction ou de leur forme extérieure⁸⁷ (la puissance expressive d'une colonne par exemple) mais comme des éléments matériels qui m'affectent sensoriellement. Le jeu structurel, de plus, en tant qu'élément premier de toute architecture, est une condition de possibilité essentielle de l'instauration même d'un *espace*. C'est là un élément essentiel de la « tension intérieure » de l'édifice⁸⁸. Notons enfin que Zumthor, qui conçoit l'architecture comme présence physique⁸⁹ (et donc comme construction) attache une importance toute particulière aux éléments constructifs dans ses œuvres : pour ne citer que quelques exemples, que l'on pense à l'enveloppe de barres en béton du bâtiment de la « *Topographie des Terrors* » à Berlin, à l'empilement des briques de gneiss à Vals ou encore au « Corps sonore suisse » de l'exposition de Hanovre.

- 2) « l'harmonie des matériaux ». C'est là sans doute l'un des éléments les plus propres à l'architecture de Zumthor que cette insistance sur les matériaux comme vecteurs d'atmosphères différenciées⁹⁰, cette attention minutieuse aux propriétés singulières des matériaux et à leur composition (quantité de matière employée, modalité de traitement⁹¹, relation-réaction des matières entre elles, rapport à la mise en lumière, associations culturelles et mentales, etc.). Le jeu architectural pour Zumthor consiste moins en un assemblage de formes qu'en une association de matériaux, entre eux et avec les autres

87 Bien que cela soit essentiel également !

88 Voir à ce sujet *Penser l'architecture*, p. 19.

89 *Idem*, p. 66 : « L'architecture est toujours une matière concrète [...] Une esquisse, un projet dessiné sur le papier, ce n'est pas de l'architecture, mais une représentation plus ou moins lacunaire d'architecture, comparable à une partition de musique ».

90 P. ZUMTHOR, *Atmosphères*, p. 25 : « Les matériaux sont infinis ».

91 *Ibidem* : « Prenez une pierre, vous pouvez la scier, la poncer, la percer, la fendre et la polir, elle aura toujours un aspect différent ».

composantes de l'atmosphère. Comme le souligne justement Gernot Böhme, l'une des idées centrales de l'approche de l'atmosphère architecturale réside, chez Zumthor, dans une telle « primauté des matériaux »⁹².

- 3) les deux éléments suivants concernent des « éléments producteurs des atmosphères » que l'on pourrait qualifier avec Böhme de « non objectaux » ou « incorporels » (à la différence des deux premiers). Il s'agit du son et de la température, à quoi il faut ajouter la lumière (qui est tellement importante pour Zumthor qu'il la traitera à part en dernier lieu⁹³). Nous n'insisterons pas ici sur les éléments les plus évidents, à savoir d'une part que tout bâtiment possède au titre de ses propriétés matérielles des qualités singulières de sonorité, de luminosité et de température (présence physique du bâtiment) et que celles-ci, d'autre part, sont des composants essentiels de son atmosphère en tant que celle-ci est appréhendée sous la modalité de la présence charnelle du corps propre (sous une modalité à la fois physique et mentale⁹⁴). Par contre, nous voudrions remarquer brièvement que l'appel à ces éléments « non objectaux » permet de mieux comprendre ce que l'on peut entendre par la dimension physique de l'atmosphère, au-delà de son appréhension par le corps ou en tant que sentiment suscité par l'espace. Montrer que la température d'un édifice fait partie de son atmosphère permet de réconcilier les deux significations du concept étudiées par Tim Ingold⁹⁵, qui sont trop souvent séparées : le sens météorologique et le sens esthétique. La température ou le son, pour ne rien dire de la lumière, désignent ici des réalités à la fois esthétiques (vectrices de sentiments) et physiques (comme « choses » concrètes). L'air qui passe à travers un bâtiment est tout aussi constitutif de celui-ci que les murs qui l'enclosent ; la lumière qui illumine les surfaces est tout aussi importante que ces surfaces elles-mêmes. L'atmosphère d'un lieu, c'est aussi au sens le plus littéral ce que l'on respire, ce qui entre

92 G. BÖHME, « Encountering Atmospheres », p. 95.

93 Voir également le long texte que lui consacre Zumthor et qui est repris dans *Penser l'architecture*. La comparaison avec les analyses consacrées par Böhme à la lumière dans *Architektur und Atmosphäre* pourrait s'avérer particulièrement intéressante.

94 P. ZUMTHOR, *Penser l'architecture*, p. 35.

95 T. INGOLD, « The atmosphere ».

en nous par notre corps, les éléments météorologiques⁹⁶. On retrouve là encore la patte d'Aldo Rossi⁹⁷.

La division analytique de ces éléments producteurs ou de ces composantes de l'atmosphère permet le développement d'une autre poïétique de l'acte architectural (très différente en ce sens d'une catégorisation stylistique des ordres ou de l'élaboration des « cinq points d'une architecture nouvelle »). Bien entendu, si cette division relève de raisons pédagogiques, que nous savons que Zumthor les traite d'abord à part lors de l'élaboration d'un projet et qu'il s'agit bien en un sens d'éléments distincts, cela n'empêche en rien :

- 1) que l'atmosphère de l'édifice comme tout est constituée d'une composition complexe et à chaque fois singulière entre l'ensemble de ces éléments ;
- 2) que l'idée architecturale d'ensemble présidant à un projet, fondée sur le désir de produire une atmosphère bien déterminée⁹⁸, soit une sorte de jeu par lequel chaque composant (structure, matériaux, éléments atmosphériques non objectaux, usages, programme, site, échelle, etc.) résonne avec tous les autres et que ceux-ci s'en voient modifiés par cette rétroaction complexe. C'est là toute la richesse de l'idée architecturale, qui va du souvenir d'atmosphères passées à la projection d'atmosphères futures⁹⁹, cela dans toute la gamme des

96 Voici ce que dit Zumthor à propos du projet de la *Kunsthaus Bregenz* dans le volume I de l'*Œuvre complète*, p. 137 : « Une brume légère au-dessus de l'eau, un rayonnement dans l'air. La lumière du lac de Constance. Nous avons rêvé de capturer cette lumière dans les espaces du nouveau musée de Bregenz ».

97 A. Rossi, *Autobiographie scientifique*, p. 10 : « Le double sens du mot "temps", à la fois phénomène atmosphérique et chronologique, est un principe qui préside à toute construction ». Voir également l'exemple du brouillard qui pénètre dans la basilique (p. 11-12).

98 Quand on consulte l'*Œuvre complète*, il est frappant de voir la récurrence du terme d'« atmosphère » dès lors qu'il s'agit d'explicitier les intentions du projet singulier. La notion est ici réellement opératoire. À propos du projet de maison d'habitation avec commerces à Zürich (1988) : « Nous voulions, avec des moyens pauvres, atteindre une atmosphère dense, pleine de réminiscences de choses vues et d'échos du quotidien » (vol. I p. 94) ; à propos de la maison Chivelstone : « Ce lieu sur la colline possède une atmosphère sereine qui semble venir de son histoire » (vol. V p. 52).

99 Zumthor explique comment des images architecturales convoquées pour un projet (par exemple inachevé) rejaillissent de manière soudaine et

éléments atmosphériques, au service de ce dialogue vivant qu'est une œuvre à construire. Comme le souligne Zumthor : « *Entwerfen heißt, das assoziative, stimmungshafte, atmosphärische Material immer wieder neu zu ordnen* »¹⁰⁰.

Atmosphères et histoire

Le dernier point que nous souhaiterions aborder ici concerne le rapport de l'atmosphère non plus à la mémoire biographique, mais à l'histoire et à la mémoire collective ou événementielle. C'est là un point essentiel, car Zumthor est depuis toujours un architecte très sensible à la question historique. Nombre de ses projets en attestent, depuis l'abri pour vestiges romains à Coire dans les Grisons (1985) jusqu'à l'*Allmannajuvet Zinc Museum* en Norvège (2016), en passant par le *Kolumba Museum* de Cologne (2007) ou *Topographie des Terrors*. Si l'histoire n'a jamais été absente des préoccupations de l'architecte, les écrits et les propos les plus récents indiquent cependant la place toujours plus grande que prend cette notion au sein de sa pensée et de son œuvre, au point d'éclipser parfois la notion d'atmosphère (mais pas celle d'image¹⁰¹). D'une manière surprenante pour qui ne lit de Zumthor que ses deux principaux ouvrages parus en français, l'architecte affirme la chose suivante au sujet des atmosphères dans un entretien de 2013, cela dans une veine assez sensiblement différente de ce que l'on avait l'habitude de lire :

« Quand vous me demandez ce qui me vient à l'esprit quand je pense au thème de l'atmosphère, *c'est la présence de l'histoire* : de vieilles usines, des bâtiments industriels – en fait, surtout de vieilles usines en briques : de pures constructions, gorgées d'atmosphère »¹⁰².

inexplicable dans d'autres projets. Les images voyagent ainsi d'un projet à l'autre. Voici ce qu'il dit dans le volume III de l'*Œuvre complète* à propos du projet *Poetische Landschaft* : « De la réserve des images architecturales alors rêvées et élaborées naquit plus tard la chapelle *Bruder Klaus* » (p. 12).

100 « Bilder befragen », p. 93.

101 P. ZUMTHOR, M. LENDING, *Présences de l'histoire*, p. 26.

102 K. HAVIK, G. TIELENS, « Concentrated Confidence. A Visit to Peter Zumthor », p. 63 (nous soulignons et nous traduisons). Notons également la référence à l'architecture industrielle et à son atmosphère, ce qui vient contrebalancer la tendance à voir en Zumthor un apologue de la campagne

Si l'atmosphère est toujours reliée à la question de la présence, c'est maintenant de l'histoire qu'il s'agit principalement¹⁰³. Ce qui établit une continuité entre l'interrogation biographique sur les images du souvenir individuel et la mémoire collective, et qui les relie à la question des atmosphères, c'est bien évidemment la question du temps¹⁰⁴. Et pourtant, force est de constater une réelle évolution dans la pensée de l'architecte¹⁰⁵ (qui va dans le sens d'un approfondissement de la référence à Rossi d'ailleurs). Exerçant toujours le regard rétrospectif, l'important pour Zumthor est maintenant dans son architecture de faire resurgir les traces du passé, de sauver quelque chose d'une histoire oubliée en s'appuyant sur les fragments physiques que celle-ci a pu déposer dans le paysage¹⁰⁶, d'ancrer son architecture non seulement dans le lieu¹⁰⁷ mais dans la mémoire du lieu. L'insistance est moins mise sur le lieu comme singularité physique (et sur le rayonnement du bâtiment au-delà du lieu) que sur le lieu comme enracinement d'une histoire. Le lieu est moins pensé à partir de ses qualités intrinsèques présentes qu'en tant qu'avoir-

et du retrait. L'architecte possède également une facette extrêmement urbaine et *arty*!

103 Le dernier ouvrage publié par Zumthor avec Mari Lending s'intitule précisément *Présences de l'histoire* (*A Feeling of History* dans le titre original). Le texte de cet entretien tourne notamment autour de la discussion de deux projets récents, à vocation mémorielle, réalisés en Norvège: le *Mémorial Steilneset* (2011) qui célèbre les femmes mortes en procès de sorcellerie; l'*Allmannajuvet Zinc Museum* (2016) qui cherche à transmettre la mémoire du travail dans les mines.

104 Voir déjà *Penser l'architecture*, p. 24.

105 P. ZUMTHOR, M. LENDING, *Présences de l'histoire*, p. 12: «Rétrospectivement, je réalise que mon travail et mon approche spécifique de l'architecture se sont développés sur une longue période depuis ma formation initiale sous l'influence des idées modernistes et du Bauhaus [...] Depuis, mon approche du projet et de l'histoire a beaucoup changé. Lorsque je regarde le monde autour de moi, je réalise que tout ce que je vois est histoire».

106 *Idem*, p. 20: «Les paysages et les lieux conservent des souvenirs, ils gardent les traces d'une vie qui a disparu depuis longtemps. Ces traces me fascinent parce qu'elles sont réelles, uniques, toujours authentiques. Les paysages sont pour moi des documents historiques. Je peux essayer de lire et d'interpréter le lieu où je dois agir en tant qu'architecte».

107 Cela était déjà le cas dans la formulation de *Penser l'architecture*. Voir par exemple p. 42: «Les bâtiments qui s'épanouissent par une présence particulière au lieu où ils sont [...] fondent leur lieu concret en donnant témoignage du monde».

eu-lieu. Revendiquant la pratique d'une architecture-palimpseste¹⁰⁸, l'objectif de l'architecte est d'excaver les strates historiques enfouies dans le lieu lui-même par la pratique d'une histoire émotionnelle et sensible¹⁰⁹. Comme le souligne Zumthor :

« En tant qu'architecte, je m'intéresse à l'histoire qui est conservée et accumulée dans les paysages, les lieux et les objets. Les choses que je peux voir et sentir dans le paysage sont physiques et réelles, peu importe si elles semblent d'abord muettes, cachées et mystérieuses »¹¹⁰.

L'évolution de l'architecte apparaît à un double point de vue à partir de la centralité nouvellement conférée (et reconnue rétrospectivement¹¹¹) à l'histoire :

- 1) d'une part, Zumthor réinterprète la question de la présence architecturale non plus tant comme présence physique et anti-narrative¹¹² de l'objet architectural « ni message ni signe » mais comme *trace*¹¹³. La présence s'ancre toujours dans l'épreuve ici et maintenant de l'édifice, mais selon la finalité essentielle de faire revivre quelque chose du passé et de le donner à sentir et à vivre au

108 P. ZUMTHOR, M. LENDING, *Présences de l'histoire*, p. 24.

109 *Idem*, p. 14 : « Il s'agit plutôt de chercher une manière de similitude sous la forme d'un contact émotionnel, une réaction émotionnelle à l'environnement, et de l'exprimer par l'architecture ».

110 *Idem*, p. 15.

111 *Idem*, p. 26 : à propos de certains de ses projets depuis l'abri à Coire de 1986 : « Tous traitent de façon spécifique de l'histoire telle qu'elle est conservée dans les paysages, les lieux et les choses, et des souvenirs et des émotions qui leur sont associés. Rétrospectivement, je réalise d'ailleurs que les souvenirs et les émotions qu'évoquent en moi les lieux où je vais construire forment le point de départ de pratiquement tous mes projets ».

112 Non pas qu'il s'agisse de réaliser des projets « pédagogiques » qui mettraient en scène une architecture narrative et didactique. C'est toujours l'objet architectural lui-même qui est censé véhiculer non pas des connaissances historiques mais un sentiment de l'histoire d'un lieu. En ce sens, la démarche de Zumthor est tout à fait cohérente tant dans les projets récents que dans *Topographie des Terrors* par exemple. Voir *Présences de l'histoire*, p. 24-26.

113 P. ZUMTHOR, M. LENDING, *Présences de l'histoire*, p. 42 : « J'ai utilisé des fragments physiques du passé, qui sont quasiment oubliés et pourraient rester facilement inaperçus, pour créer un nouveau projet qui traite de l'histoire du lieu. J'ai commencé par regarder, par essayer de comprendre les modestes traces qui existent encore dans le paysage ».

présent¹¹⁴. Cela conduit nécessairement à relativiser quelque peu la notion de présence: «Je crois qu'il s'agit plus de faire ressentir les choses qui sont absentes que de créer un sentiment de présence pour des choses perdues»¹¹⁵. L'insistance est mise sur la notion d'absence et non plus de présence (même sous la forme de la «présence de l'absence»¹¹⁶);

- 2) c'est pourquoi, d'autre part, il prend ses distances avec la notion d'atmosphère au profit de celle de «reconstruction émotionnelle». Voici ce qu'il dit à ce sujet:

«Auparavant, je disais volontiers que je cherchais un moyen de créer une atmosphère adéquate. Mais aujourd'hui, lorsque je parle de la temporalité de mes lieux, j'essaie de réaliser ce que j'appellerais une "reconstruction émotionnelle". J'entends par là les qualités formelles et matérielles que mes bâtiments devraient avoir pour parler de la temporalité de leur lieu [...] Ce qui est essentiel dans la notion de reconstruction émotionnelle telle que je l'utilise, c'est qu'il s'agit d'une expérience partagée. Je peux utiliser des matériaux, de la lumière, de l'ombre et des sons pour composer une œuvre d'architecture et lui donner une présence que la plupart des gens pourront associer avec quelque chose de leur propre paysage émotionnel. Nous venons tous de quelque part, nous sommes tous remplis d'images hautement personnelles qui nous sont chères, nous sommes remplis d'histoires. J'aime travailler avec cela. Lorsque j'ai lu pour la première fois le livre éclairant d'Aldo Rossi *Autobiografia scientifica* [...] dans les années 1980, j'ai compris que si je voulais être authentique, je ne pouvais travailler qu'avec mes propres images. Qu'est-ce que je veux exprimer quand je parle d'un sentiment de l'histoire, d'un sentiment du temps, et quel langage architectural je vais utiliser pour l'exprimer¹¹⁷?»

L'importance de l'émotion est toujours aussi centrale chez Zumthor, elle est toujours comme l'alpha et l'oméga de l'architecture (fidèle en cela à

114 *Idem*, p. 32: «Cela touche d'une certaine manière à l'essence de l'architecture. C'est toujours seulement maintenant, dans l'instant présent, que l'architecture peut créer un sentiment pour l'histoire et pour ce qui est absent. Tout a lieu dans le présent».

115 *Idem*, p. 30.

116 *Idem*, p. 29: «Je suis tout à fait d'accord avec l'idée que l'architecture peut faire apparaître la matière morte vivante et susciter de l'émotion, mais rendre présent quelque chose d'absent est bien sûr une contradiction en soi».

117 *Idem*, p. 70-74.

la définition de Le Corbusier selon laquelle «l'architecture, c'est pour émouvoir»); la question qui obsède l'architecte est encore et toujours celle de la possibilité d'un partage intersubjectif au fondement de l'expérience architecturale, sur le fond de l'individualité du réservoir d'images qui constitue le «paysage émotionnel» de chaque sujet. Pourquoi parler dès lors de «reconstruction émotionnelle»? Il nous semble que cette évolution dans le vocabulaire de l'architecte ne constitue en rien un abandon de la problématique de l'atmosphère. Au contraire, il s'agit là d'une inflexion qui n'est autre qu'un approfondissement ou qu'une précision du fond analytique de sa manière de penser les atmosphères dès le départ. Car, pour Zumthor, l'atmosphère aura *toujours* été de l'ordre d'une reconstruction. La construction d'une atmosphère architecturale, du fait de la logique psycho-biographique du projet et de son ancrage dans l'exploration des images, est toujours une telle reconstruction. De même dès lors qu'il s'agit de produire l'atmosphère comme mémoire du lieu. Construire, pour Zumthor, c'est et cela a toujours été en ce sens re-construire. Et l'immédiateté de l'atmosphère pour celui qui en fait l'épreuve (comme usager ou comme spectateur) dépend essentiellement de l'intense *médiation* qu'est le processus du projet en tant que reconstruction émotionnelle. Cette reconstruction cherche à instaurer la possibilité d'un partage par le biais de la construction-invention d'une chose bâtie qui, du point de vue sa genèse dans le projet, est nécessairement «reconstructive». L'atmosphère architecturale, comprise depuis l'acte de création entendu comme «reconstruction émotionnelle», constitue ainsi tout à la fois l'origine et la finalité de l'acte de bâtir, tout autant que son matériau le plus constant. Qu'elle se dépose dans des images ou dans des choses, l'immédiateté de la présence atmosphérique est pour l'architecte à la fois un objet de désir et un problème à résoudre dans et par le travail créateur. Notons, enfin, que la notion de reconstruction permet d'ancrer la finalité architecturale de la création des atmosphères dans la dimension de l'historicité. S'il s'agit de reconstruire, ce sera également au sens de redonner à vivre et à expérimenter un passé ou une histoire disparus (voire détruits), qui subsistent pourtant encore dans les lieux au titre de la mémoire et des traces qu'ils auront déposées derrière eux. Reconstruction signifie ici également *reconstitution* créatrice, depuis le point de vue du présent. En ce sens, chez Zumthor, toute atmosphère a une histoire autant qu'elle est

une histoire: celle de sa genèse créatrice dans et par le dialogue avec les images et les lieux.

Un dernier point pour finir sur cette question du lien entre atmosphère et histoire. Dans l'article qu'il consacre à la question de l'atmosphère chez Pallasmaa et Zumthor, Gernot Böhme¹¹⁸ cherche à comprendre à la fois les affinités et les similitudes entre les deux architectes, mais également les raisons de la centralité de la notion d'atmosphère dans leurs œuvres respectives. Selon le philosophe, «les deux hommes utilisent le terme afin de désigner une impression émotionnelle d'ensemble (*overall emotional impression*) produite par un bâtiment, une scène ou même une image»¹¹⁹. Au-delà d'une définition commune de l'atmosphère (qui est à nuancer), l'appel à la notion chez Pallasmaa et Zumthor répondrait à trois motifs partagés: le souci d'une «planification à partir de la perspective de l'utilisateur» (contre une conception de l'architecture comme objet autonome à la Libeskind ou Gehry, dicit le philosophe); «une haute estime pour l'artisanat»; «un rejet du modernisme», qui serait selon eux «caractérisé par le *design* rationnel, les bâtiments industriels et, par-dessus tout, par la domination du visuel»¹²⁰. Suivant Böhme, ne pourrions-nous pas voir dans l'évolution récente de Zumthor, son insistance renforcée sur l'histoire, comme un approfondissement de cette critique du modernisme?

118 Du point de vue *strictement* matériel, pour qui s'attache aux propos de l'architecte, l'idée d'une filiation entre la pensée architecturale de Zumthor et la tradition de la phénoménologie allemande semble donc à tout le moins peu évidente ou, en tous les cas, très secondaire au titre d'une «influence» directe et réelle. Il en va de même à notre sens pour les théoriciens les plus récents, et notamment Gernot Böhme, duquel Zumthor est sans cesse rapproché. Bien que le philosophe ait consacré un article à la notion d'atmosphère chez Zumthor et Pallasmaa dans la revue *OASE*, on ne saurait à proprement parler d'un échange. Notons également que dans l'ouvrage *Architektur und Atmosphäre*, certes antérieur, on ne compte que trois références à Zumthor, toutes relativement sommaires et non dénuées de critiques (reprises également à la fin de l'article d'*OASE*). Dans cet ouvrage, de manière tout à fait surprenante, aucune image d'un bâtiment de Zumthor ne sert à illustrer le propos, là où, la référence à Herzog & de Meuron est plus constante chez le philosophe allemand.

119 G. BÖHME, «Encountering Atmospheres», p. 93.

120 *Ibidem*.

D'une part, Böhme a tendance à rabattre les problématiques propres à Pallasmaa (qui sont plus proches des siennes) sur celles de Zumthor et à les assimiler l'un à l'autre d'une manière sans doute exagérée¹²¹. L'évolution récente de la pensée de l'architecte suisse ne permet plus, en outre, d'acquiescer sans réserves aux conclusions tirées par le philosophe relativement à la signification du recours au concept d'atmosphère. D'autre part, pour qui lit Zumthor de près (sans rien dire de l'évaluation de ses productions architecturales), il est tout à fait manifeste que le supposé rejet du modernisme contient de nombreux éléments problématiques. Car, premièrement, le terme de « modernisme » ne signifie rien de bien défini dans son immense généralité. Que désigne-t-il en termes d'extension historique, de mouvements architecturaux, de formes? Quel est le contenu conceptuel à assigner à cette notion dont on connaît de très nombreuses définitions? Si l'on assimile par exemple le modernisme architectural à l'œuvre de Le Corbusier on risque d'être très déçu par les déclarations de Zumthor à ce sujet¹²², lui qui confesse ouvertement dans une conversation avec Juhani Pallasmaa¹²³ (!), en exhibant fièrement un carnet de notes acheté à Roquebrune-Cap Martin, être un « *huge Le Corbusier fan* » et aimer tout ce qui a été produit par lui. Deuxièmement, la critique du modernisme ne s'effectue jamais chez Zumthor au nom d'une dénonciation du « *design* rationnel, [d]es bâtiments industriels et, par-dessus tout, [de] la domination du visuel ».

121 Le point de distinction principal entre les deux architectes étant placé par le philosophe sur la primauté des matériaux chez Zumthor, là où ce qui compterait pour Pallasmaa serait avant tout la critique directe du visuel.

122 Interrogé sur les sources de sa manière de travailler, voici ce que répond Zumthor dans « Concentrated confidence », p. 71 : « Celui qui est pour ainsi dire le père d'une telle manière de travailler est Le Corbusier. La manière de travailler de Le Corbusier concernait la construction, l'architecture réelle. On pourrait tout d'abord penser qu'il était un type porté sur les manifestes (*a manifesto-guy*), un homme de théorie. En réalité, il était un constructeur, un sculpteur. Son atelier à Paris était rempli de maquettes de détails constructifs à l'échelle 1/1. Il s'intéressait vraiment à la manière dont les choses dont il s'occupait étaient construites. Au fait de savoir comment elles se comportaient dans la réalité. De ce qu'étaient réellement les mesures. Le Louis Kahn de la maturité, bien sûr, faisait la même chose. Ce sont les pères de la construction véritable ».

123 Voir la vidéo en ligne « Peter Zumthor and Juhani Pallasmaa – Architecture speaks » (2018) : <<https://www.youtube.com/watch?v=ibwvGn3PkFg>>.

Ce qui caractérise le type de modernisme qu'il rejette effectivement, qui ne constitue pas le tout du modernisme mais le type de modernisme auquel il a été confronté durant sa formation (plutôt type Bauhaus dans sa dimension fonctionnaliste la plus stricte), ce n'est pas l'excès de rationalité dans la procédure d'engendrement de l'architecture, ni les aspects stylistiques d'une «esthétique industrielle» ou une domination du visuel (qui ne fait pas partie de son vocabulaire). La raison convoquée est toujours la suivante: le rejet de l'histoire et l'idéologie du nouveau dans le modernisme dominant au moment de sa formation (et qui n'est plus celui des maîtres modernes). Comme il le dit lui-même: «À l'époque, projeter voulait dire innover, trouver des nouvelles solutions pour ce qui était le plus souvent des vieux problèmes, lutter contre l'histoire et même la dépasser»¹²⁴. C'est là encore au nom de l'histoire que s'effectue l'appel à la centralité de la notion d'atmosphère.

Bibliographie

N.B. : Pour les publications le plus fréquemment utilisées dans ce recueil, voir la *Bibliographie générale* figurant à la fin de l'introduction.

BILBAO Tatiana, GALVEZ Alejandro, MONTIEL Rozana, *Zumthor in Mexico: Swiss architects in Mexico*, Mexico: Arquine, 2019.

BÖHME Gernot, *Architektur und Atmosphäre*, Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2006.

BÖHME Gernot, «Encountering Atmospheres. A Reflection on the Concept of Atmosphere in the Work of Juhani Pallasmaa and Peter Zumthor», *OASE #91, Building Atmospheres*, Nai Publishers, 2013.

HAVIK Klaske, TIELENS Gus, «Concentrated Confidence. A visit to Peter Zumthor», *OASE #91, Building Atmospheres*, Nai Publishers, 2013.

INGOLD Tim, «The Atmosphere», *Chiasmi International*, vol. 14, 2012, p. 75-87.

LABBÉ Mickaël, «Peter Zumthor: le lyrisme sans exaltation», *Nouvelle revue d'esthétique* 9, 2012.

LUCAN Jacques, *Précisions sur un état présent de l'architecture*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2015.

124 P. ZUMTHOR, M. LENDING, *Présences de l'histoire*, p. 12. Voir également, entre autres, l'entretien radiophonique avec F. Chaslin précédemment cité.

- ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, Marseille: Parenthèses, 1998.
- SCHAUB Christoph, *Peter Zumthor spricht über seine Arbeit – eine biografische Collage*, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2017.
- STEINMANN Martin, *Forme forte. Écrits 1972-2002*, Bâle: Birkhäuser, 2003.
- WIDER Lynette, CONFURIUS Gerrit, « Bilder befragen. Interview mit Peter Zumthor », *Daidalos* 68, « Konstruktion von Atmosphären », 1998.
- ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, Bâle/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2007.
- ZUMTHOR Peter, *Atmosphères. Environnements architecturaux – Ce qui m'entoure*, Bâle/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2008.
- ZUMTHOR Peter, DURISCH Thomas, *Peter Zumthor. 1985-2013. Bauten und Projekte*, 5 volumes, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.
- ZUMTHOR Peter, LENDING Mari, *Présences de l'histoire*, Zurich: Scheidegger & Spiess, 2018.