

Mémoire de fin d'études: Par - delà le passage, conception et perception de l'atmosphère architecturale

Auteur : Tijer, Jihane

Promoteur(s) : Behets, Sarah

Faculté : Faculté d'Architecture

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

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23027>

Avertissement à l'attention des usagers :

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

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



Université de Liège - Faculté d'Architecture

Par-delà le passage

Conception et Perception de l'Atmosphère architecturale

Travail de fin d'études présenté par Jihane TIJER en vue de l'obtention du grade
de master en Architecture

Sous la direction de Madame Sarah Behets

Année académique 2024-2025



Par-delà le passage

Conception et perception de l'Atmosphère architecturale

Mémoire de fin d'études, Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

par Jihane Tijer

sous la direction de Madame Sarah BEHETS

Devant le jury :

Madame Rita OCCHIUTO

Madame Céline BODART

2024-2025

Université de Liège – Faculté d'Architecture

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à toutes les personnes qui ont apporté leur aide à la réalisation de ce mémoire.

Tout d'abord, je souhaite remercier chaleureusement ma promotrice, Madame Sarah Behets, pour son accompagnement, ses conseils avisés qui ont contribué à alimenter ma réflexion.

Je remercie également mes lectrices et membres du jury, Madame Rita Occhuito et Madame Céline Bodart, pour avoir accepté d'être mes lectrices et membres du jury, et pour leur intérêt pour ce travail.

Un merci particulier à mes parents, ma famille, et à mes amis, pour leur soutien inconditionnel tout au long de mes études.

Merci à Zaynab, Yassir, Nabih, Khaoula, Marie, votre amour, votre patience et votre soutien ont été essentiels pour me porter dans les périodes les plus éprouvantes et fragiles.

Enfin, je tiens à remercier toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont contribué à l'élaboration de ce mémoire. Vos encouragements et vos conseils ont été d'une aide précieuse.

TABLE DES MATIERES

Remerciements

Avant-propos

Introduction

Partie I : L'atmosphère architecturale | L'architecture témoin sensible de l'être-au-monde

1. Toucher les sens par l'atmosphère

- 1.1. L'Homme et le lieu comme interaction sensible
- 1.2. L'architecture comme médium d'expériences immersives
- 1.3. L'esthétique de l'atmosphère
- 1.4. Espace vécu et dimension « bio-culturelle » du sentir

2. Les matériaux, couleurs et textures comme vecteurs d'atmosphère au service du toucher

- 2.1. La matérialité au service du sensible
- 2.2. Le langage des textures
- 2.3. L'expression des couleurs
- 2.4. L'expérience haptique et spatialité
- 2.5. Mise en contraste

3. Un dialogue sensoriel : l'interaction entre senteurs, lumière et extérieur

- 3.1. Extraversion : Dialogue avec le paysage
- 3.2. Introversion : Vers un nouveau paysage
- 3.3. L'expérience olfactive en architecture

4. Entre spatialité et dimensionnement : Le son de l'espace

- 4.1. Le plein et le vide
- 4.2. Le jardin comme centre de la composition spatiale
- 4.3. L'eau génératrice d'ambiances sonores
- 4.4. L'architecture à l'écoute : une approche sonore

Partie II : L'expérience du Passage | De la scénographie à l'expérience atmosphérique et émotionnelle

1. Le parcours de l'utilisateur, de la concentration à l'introspection : une approche par le négatif

- 1.1. Concentration psychique et recentrement sensoriel
- 1.2. Composer avec l'ombre
- 1.3. Le silence au service de l'expérience sensible

2. Le passage influencé : entre flânerie et séduction

- 2.1. Appâts inchangés
- 2.2. Appâts changeants
- 2.3. Entre intentions architecturales et émotions perçues

3. Mise en séquence de la scénographie

3.1. Séquençage par gradation

3.2. Séquençage par variation

4. Synthèse

Partie III : Entre architecture sensible et individu singulier | Entre sens, mémoire, émotions et devenir

1. La multi-sensorialité comme condition d'une expérience mémorable

1.1. Vers une architecture multisensorielle

1.2. Une expérience mémorable

1.3. L'œuvre de Peter Zumthor : une expérience des cinq sens

2. Perception plurielle et intermodalité

2.1. Résonnance corporelle du souvenir

2.2. Vers une perception intermodale

3. L'atmosphère révélatrice de nostalgie : une expérience qui rappelle ?

3.1. Mémoire sensorielle et construction du souvenir vécu

3.2. L'expérience architecturale comme révélation

4. Synthèse

Conclusion

Bibliographie & Table des figures

« Le première impression que nous avons d'une personne en la voyant. J'ai appris qu'il ne faut pas s'y fier, qu'il faut lui laisser une chance. Aujourd'hui je suis un peu plus âgé et je dois dire que j'en suis revenu à cette première impression. C'est un peu la même chose en architecture. 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. L'atmosphère agit sur notre perception émotionnelle. C'est une perception d'une rapidité inouïe et qui nous sert, à nous autres êtres humains, apparemment pour survivre. Toutes les situations ne nous laissent en effet pas le temps de réfléchir longtemps si elles nous plaisent ou non, si nous devons prendre la fuite ou non. Il y a quelque chose en nous qui nous dit instantanément beaucoup de choses. Une compréhension immédiate, une émotion immédiate, un rejet immédiat. Quelque chose d'autre que cette pensée linéaire que nous possédons aussi, et que j'aime aussi, et que j'aime aussi, qui nous permet de penser intégralement le chemin de A à B. »

Peter Zumthor, *Atmosphères*

Avant-propos

Ce mémoire, s'inscrivant dans le cadre de l'obtention du diplôme d'État d'architecte, explore les caractéristiques, les procédés et les principes qui permettent d'appréhender une architecture dite « sensible », une architecture capable de stimuler nos sens, de susciter des émotions ou encore de nourrir notre mémoire.

Le développement s'appuiera sur les œuvres de deux architectes qui me sont particulièrement chers : l'architecte mexicain Luis Barragán et l'architecte suisse Peter Zumthor. Lors de mon premier exercice de projet, j'ai eu l'opportunité d'étudier l'une des réalisations emblématiques de Luis Barragán : la fontaine des Amants, située en périphérie de Mexico.

À travers la découverte de cette œuvre – et, par la même occasion, de cet architecte qui m'était alors inconnu – tout m'a profondément séduite : l'harmonie parfaite des couleurs, la singularité des textures et des matériaux, les jeux d'ombres et de lumière, les reflets, la gestion subtile de l'intimité. C'est par l'étude de cette fontaine que j'ai commencé à m'intéresser à d'autres créations de l'architecte. Ce mémoire s'inscrit donc dans la continuité du travail de recherche que j'ai pu mener antérieurement, et qui m'a souvent passionnée et émue, tant par son œuvre que par sa philosophie architecturale.

Quant à Peter Zumthor, c'est la modestie, l'honnêteté, la générosité et l'instinctivité de ses réalisations qui m'ont toujours fascinée. Cette apparente simplicité, qui cache en réalité une grande complexité, la justesse avec laquelle ses édifices s'intègrent à leur environnement, ainsi que sa volonté de faire de l'espace un vecteur d'émotion, sont autant d'éléments qui ont guidé mon choix pour ce mémoire. Celui-ci vise donc, sans prétention, à dégager quelques clés de compréhension d'une architecture sensible – une architecture capable de toucher son usager, de lui faire vivre une véritable expérience sensorielle – afin de la rendre plus accessible aux architectes, et de replacer le corps, l'humain et les sens au cœur même du processus de conception.

INTRODUCTION

Dans notre vie quotidienne, nous arpentons, parcourons, explorons des édifices, des bâtiments et des espaces avec lesquels nous créons une connexion sensible. En réalité, sans y prêter une attention particulière, nous interagissons constamment de manière visuelle et tactile avec l'architecture. Nous marchons sur des sols, nous observons notre environnement pour nous orienter, chose qui semble naturelle. Toutefois, n'avons-nous pas tous déjà visité un lieu qui a éveillé en nous des sensations uniques, au point que cet instant soit resté gravé dans notre mémoire ? N'avons-nous pas vécu une expérience architecturale marquante, capable d'éveiller nos sens, de stimuler notre esprit, de transformer notre ressenti et d'affecter nos émotions ? Il est fort probable que oui. Mais comment l'architecture parvient-elle à nous procurer une sensation ? De quelles façons peut-elle impacter notre sensibilité et laisser une empreinte durable dans notre mémoire ?

C'est ici que se situe l'essentiel de notre réflexion : analyser, comprendre et explorer les mécanismes et principes qui sous-tendent cette architecture des sens, afin d'en saisir le fonctionnement et, potentiellement, les inclure dans la conception architecturale. Cette approche vise à créer une architecture sensible, capable de susciter des émotions et des sensations, en réintégrant l'individu dans son environnement bâti. Elle transforme son rôle de simple observateur en véritable acteur, en établissant une connexion émotionnelle et sensorielle avec l'architecture qui l'entoure, en partant de son passage.

Les procédés : Les éléments architecturaux constitueront le point central de notre réflexion. En effet, pour appréhender les bases d'une atmosphère ou d'une scénographie, il sera nécessaire de mener un travail de repérage, de documentation, d'identification et d'analyse des choix architecturaux. L'objectif est de mettre en place un cadre d'analyse permettant de répertorier une variété de dispositifs. Ces procédés architecturaux génèrent des effets, dont les stimuli sont leurs résultats directs. Chaque dispositif engendre une ou plusieurs stimulations qui peuvent être perçues par l'utilisateur et interprétées. L'enjeu ici est d'explorer et de comprendre comment ces effets peuvent influencer la perception sensible.

Scénographie : Les mises en scène propres à chaque espace, à chaque bâtiment, à chaque architecte, constitueront une étape essentielle de notre réflexion, car elles représentent un travail sur l'agencement des dispositifs architecturaux et de leurs effets, dans le but de créer une atmosphère particulière et de plonger le visiteur dans une expérience pensée par l'architecte. Il sera important d'observer et de décrire l'enchaînement de ces éléments, qui peuvent profondément influencer l'expérience vécue par l'utilisateur. Le terme de scénographie, que nous utiliserons ici pour désigner un agencement précis de l'espace, résonne avec notre idée principale de placer l'individu dans une position d'« acteur » plutôt que de

simple « spectateur ». Cette notion d'action, de geste, et d'expérimentation de l'espace dépasse la simple expérience mémorielle pour devenir une expérience sensible et sensorielle, un ressenti du lieu et de l'environnement, une interaction avec les éléments qui nous entourent.

Mémoire : Les interrogations liées à la mémoire viendront enrichir et approfondir notre réflexion sous plusieurs angles. En effet, la mémoire sensorielle pourrait jouer un rôle clé dans la compréhension d'une expérience sensible, en s'appuyant sur nos ressentis et explorations passées. C'est également cette mémoire qui conserve les traces de nos expériences et de notre parcours, et qui nous façonne en tant qu'individus uniques.

Pour construire notre réflexion, nous nous appuyerons sur les œuvres et les philosophies architecturales de deux architectes, à savoir Peter Zumthor et Luis Barragán, dont les œuvres se distinguent par des contextes spatiaux et temporels sont très distincts. Peter Zumthor, architecte suisse contemporain, œuvre principalement en Europe occidentale, tandis que Luis Barragán, architecte mexicain ayant travaillé entre 1920 et 1980, a conçu la majorité de ses réalisations au Mexique. L'objectif est d'analyser, à partir d'une œuvre de chaque architecte, les effets de leurs conceptions mises en scène sur la perception du visiteur. Le choix de ces deux figures repose sur leur intérêt profond pour l'émotion ressentie par l'individu, la mise en scène des espaces, ainsi que la création d'ambiances et d'atmosphères, comme le révèlent leurs nombreux entretiens et écrits. Zumthor, par exemple, considère que l'atmosphère créée par un espace est essentielle pour son pouvoir émotionnel. De son côté, Barragán, par exemple, mettra à plusieurs reprises en avant l'importance de susciter des émotions spécifiques chez l'utilisateur afin d'enrichir son expérience du lieu.

L'objectif de cette analyse approfondie de leur réflexion sur la question sensible est de confronter les procédés employés, de les comparer et parfois de les différencier. La différence de contexte, d'environnement et d'époque est particulièrement pertinente, car il nous permet de constater que de nombreux dispositifs sont similaires, voire identiques, et qu'ils convergent vers un même objectif : émouvoir l'utilisateur. Cette confrontation des œuvres, ce croisement des principes marquants constituera la méthode adoptée pour développer notre propos. D'autres réalisations viendront, ponctuellement, enrichir et compléter cette réflexion.

Pour appuyer notre raisonnement, les travaux et les écrits de l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa, ainsi que ceux de Maurice Merleau-Ponty sur la phénoménologie joueront un rôle central dans notre réflexion, notamment pour interroger la place du corps dans notre processus perceptif. Afin de soutenir et d'affiner notre réflexion, les travaux et articles de l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa sur la phénoménologie constitueront les éléments centraux de notre développement, dans le but d'interroger la place du corps dans notre processus de perception. Son ouvrage *Le regard des sens ?* nous permettra d'explorer les différents sens qui participent à la construction de notre perception, ainsi que leurs caractéristiques propres, tout en soulignant la valeur essentielle de chacun. Toutefois, nous ne développerons

pas la question de la hiérarchisation des sens ni celle de l'hégémonie du regard, qui seront abordées comme une simple constatation.

Notre réflexion s'appuiera également sur les écrits, articles et entretiens des architectes Luis Barragán et Peter Zumthor, ce dernier ayant notamment rédigé un ouvrage portant sur la manière de concevoir et de penser l'architecture ainsi que les ambiances qui l'accompagnent. Si notre développement ne vise pas à définir de manière exacte et définitive les notions d'ambiance ou d'atmosphère, il cherchera à apporter des clés de compréhension quant à leur création, leur conception et leur fonctionnement, dans le but de mieux objectiver un domaine encore partiellement exploré. Ainsi, notre raisonnement débutera à l'échelle architecturale, où des ouvrages tels que *Les couleurs de notre temps*, *L'éloge de l'ombre* ou encore *Le répertoire des effets sonores* nous permettront d'analyser, d'identifier et de comprendre avec précision divers procédés architecturaux. La thématique de la scénographie et de l'expérience sensible s'articulera autour de deux ouvrages majeurs : celui de Marc Crunelle, pour son approche pluri-sensorielle, et *Espace et lieu : la perspective de l'expérience* de Yi-Fu Tuan, qui nous aidera à saisir la notion d'expérience spatiale et à en comprendre les fondements.

À travers cette réflexion, nous chercherons à identifier les fondements d'une architecture sensible, capable de nous faire vivre un moment singulier à travers l'expérience émotionnelle qu'elle peut susciter.

Peter Zumthor définit l'architecture comme suit : « Je plaide pour une architecture de la raison, pratique, qui parte de ce que nous sommes encore tous capables de connaître, de comprendre et de sentir. », une architecture à la fois compréhensible, fonctionnelle, agréable et, surtout, sensible, capable de communiquer avec nos sens. À partir de cette définition, nous nous intéresserons dans un premier temps à la question suivante : comment concevoir une architecture qui parle à nos sens ? Nous poserons l'hypothèse qu'il est possible de mettre en place des procédés architecturaux générateurs de stimuli sensoriels par leurs effets.

Cependant, la question du fonctionnement de ces procédés demeure essentielle : comment chaque procédé parvient-il à stimuler l'utilisateur ? Comment ces dispositifs agissent-ils concrètement ? Pour répondre à ces interrogations, nous analyserons les procédés en fonction de différentes catégories, telles que la matérialité, la couleur, la texture, les ouvertures, le traitement lumineux, la spatialité et le dimensionnement, afin de comprendre leur fonctionnement et formuler l'hypothèse qu'un même procédé pourrait produire un effet capable de solliciter plusieurs sens simultanément, générant ainsi des stimuli sensoriels variés.

Ainsi, la question demeure : comment immerger l'utilisateur dans une véritable expérience sensorielle et émotionnelle ? Nous partirons donc de l'hypothèse qu'une combinaison de procédés architecturaux pourrait permettre de créer des mises en scène susceptibles de traduire une variété d'ambiances et d'atmosphères. Cela nous amènera à entreprendre un travail d'analyse, de compréhension et d'identification de ces scénographies exceptionnelles, qui, à leur tour, susciteront de nouveaux questionnements et

hypothèses. Parmi ceux-ci, se pose la question suivante : comment mettre l'utilisateur dans une position de perception sensorielle amplifiée ? En d'autres termes, existe-t-il une réflexion sur la manière de préparer l'utilisateur à cette expérience qu'est le passage avant même qu'il n'y soit plongé ?

Le concept d'un parcours influencé et captivé par des appâts et des leurres sera ainsi abordé, de même que l'idée d'une architecture pensée comme un processus de séduction (Appâts/Leurres) incitant l'utilisateur à mobiliser l'ensemble de ses sens. Pour affiner notre réflexion, un développement sera consacré à l'enchaînement de ces mises en scène, dans le but d'analyser leur combinaison et d'examiner si la méthode employée peut générer un effet perceptible sur le visiteur. Nous poserons donc l'hypothèse de l'existence d'un séquençage des scénographies. À travers l'étude de ce séquençage, nous proposerons une distinction entre différents types d'enchaînement, afin de comprendre les effets variés qu'ils peuvent produire sur les réactions émotionnelles de l'individu.

Pour compléter notre propos, le troisième axe de ce développement portera sur la relation que l'utilisateur entretient avec l'expérience sensible qu'il vit à travers l'architecture. Nous nous pencherons sur la manière dont une expérience émotionnelle, totale et marquante, peut être conçue, dans le but d'identifier les conditions essentielles à créer une expérience sensible singulière. Quels sens devons-nous mobiliser ? Une expérience pluri-sensorielle est-elle nécessaire ? Ces interrogations nous permettront d'explorer les mécanismes par lesquels une expérience s'ancre durablement dans notre mémoire. Notre réflexion s'étendra également à l'entrelacement possible des sens, et à la nature des liens qu'ils peuvent tisser entre eux. En effet, quelles relations les sens entretiennent-ils entre eux et avec la mémoire ? Enfin, nous nous intéresserons au pouvoir évocateur et révélateur de l'architecture sensible, en cherchant à comprendre comment celle-ci sollicite notre mémoire pour faire ressurgir réminiscences et souvenirs. Ainsi, nous interrogerons une architecture sensible à la fois génératrice et révélatrice de mémoire.

Partie I : L'atmosphère architecturale | L'architecture témoin sensible de l'être-au-monde

Le terme « atmosphère », qu'il s'applique à « des personnes, à des espaces ou encore à des œuvres », est couramment employé dans le langage courant. L'« atmosphère puissante » d'une œuvre, son « effet atmosphérique » ou une « manière atmosphérique » de la présenter : il semble parfois que le concept d'atmosphère est utilisé pour décrire une chose incertaine et difficile à exprimer, comme s'il s'agissait de cacher que les mots nous manquent (Böhme, G., & Le Calvé, M., 2018).

Il reste cependant primordial de considérer que la difficulté de la notion réside dans son statut ontologique. De quelle manière une atmosphère existe-t-elle ? Quel usage l'architecte peut-il bien faire de la notion d'atmosphère ?

« Il est difficile de savoir s'il faut inscrire [les atmosphères] au compte des objets et des contextes dont elles émanent ou bien à celui des sujets qui en font l'expérience. » De cette façon, une esthétique de l'atmosphère doit d'une part tenir compte de l'usage familial du terme, et d'autre part parvenir « à rendre justice au statut intermédiaire spécifique de l'atmosphère, entre sujet et objet » (Böhme, G., & Le Calvé, M., 2018). Si l'on a dit d'entrée de jeu qu'« atmosphère » était un terme utilisé pour dénoter quelque chose de vague, cela ne signifie pas nécessairement que ce terme doive lui-même rester vague. Certes, en raison du caractère intermédiaire du phénomène de l'atmosphère, entre sujet et objet, son statut est difficile à définir. 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. C'est là une position différente de celle du philosophe. C'est là toute l'ambiguïté de l'atmosphère : elle constitue un entredeux, un intermédiaire à un statut trouble et incertain. Elle repose sur des qualités objectives, mais elle éveille chez celui qui la perçoit des émotions ou des dispositions affectives (Böhme, G., & Le Calvé, M., 2018).

En d'autres termes, l'atmosphère est en effet une émotion, mais d'un type particulier : un ressenti spécifique provoqué par l'expérience de caractéristiques extérieures à l'individu. Mais à contrario, l'atmosphère ne peut exister sans la présence d'un corps sensible : lorsque les thermes de Vals de Peter Zumthor sont vides de visiteurs, leur atmosphère disparaît. L'absence à la fois du sujet percevant et de l'objet perçu entraîne sa dissolution. Elle nécessite leur coprésence. L'atmosphère surgit dans l'intervalle entre le monde des choses et celui des hommes. Fusionnant le perçu et le percevant, elle naît de qualités physiques en tant qu'elles sont ressenties dans le sujet qui se met à leur diapason (Böhme, G., & Le Calvé, M., 2018).

L'atmosphère repose donc avant tout sur la rencontre entre son usager et l'environnement physique, entre le récepteur et l'objet architectural. Il s'agira tout d'abord de se pencher sur la question de l'usager et de sa perception avant d'étudier la question architecturale de la notion. Pour se faire, nous nous pencherons sur l'art de la présence ainsi qu'aux différents types de procédés architecturaux qui, à travers leurs effets, sont capables de stimuler les sens chez l'individu devenu acteur de l'espace et non plus simple spectateur. Ces divers procédés s'illustreront à travers l'étude des œuvres de l'architecte suisse Peter Zumthor qui a avec grand intérêt traité de la question des atmosphères au sein des édifices architecturaux, mais également de l'architecte mexicain Luis Barragán, l'un des précurseurs de l'architecture décrite comme « émotionnelle ». L'intérêt derrière ce développement est de dévoiler la multitude de variétés architecturales applicable dans le but de créer une atmosphère particulière, mais également dévoiler comment chacun de ces procédés est capable de toucher nos sens de façons différentes. Il s'agira également de voir comment chaque architecte œuvre de façon unique à créer des espaces où l'usager est emmené dans une véritable expérience sensible.

1. Toucher les sens par l'atmosphère

L'Homme et le lieu comme interaction sensible

Le caractère d'un espace ou d'un lieu ne découle pas uniquement, contrairement à ce que l'on pense souvent, de ce que l'on perçoit visuellement. L'évaluation des qualités d'un environnement repose sur une interaction multisensorielle entre divers éléments, perçus instantanément et de manière globale sous la forme d'une ambiance, d'une atmosphère, ou d'un ressenti émotionnel. « 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 », affirme Peter Zumthor (Zumthor, 2008).

Le philosophe américain John Dewey, avait déjà compris, que l'expérience d'un espace est fondamentalement immédiate, enracinée dans notre perception corporelle, émotionnelle et subconsciente. Il décrit cette rencontre existentielle en ces termes : « Tout commence par une impression globale d'envoûtement, par exemple par le saisissement devant la splendeur inopinée d'un paysage, ou par l'effet ressenti lors de la visite d'une cathédrale quand le déficit de lumière tamisée, l'odeur de l'encens, les vitraux et la majesté des proportions se fondent en un tout indifférencié. On dit avec raison qu'un tableau nous frappe. Il y a un impact qui précède toute reconnaissance définie de ce à quoi il renvoie » (Dewey, 1934, Johnson, 2007).

L'essence même de cette expérience réside dans sa dimension multisensorielle. Dans son ouvrage *The Experience of Place*, l'auteur américain Tony Hiss utilise le concept de « perception simultanée » pour décrire le mécanisme par lequel nous percevons et comprenons notre environnement (Hiss, 1991). Il s'agit pourtant de la nature même de toute perception. Elle mobilise simultanément l'ensemble de nos sens. Maurice Merleau-Ponty, phénoménologue français, le souligne en ces termes : « Ma perception n'est [...] pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens. » (Merleau-Ponty, 1996).

Une perception atmosphérique dépasse les limites des cinq sens traditionnels définis par Aristote. Elle englobe des sensations liées à l'orientation, à la gravité, à l'équilibre, à la stabilité, au mouvement, à la durée, à la continuité, à l'échelle et à la lumière. En réalité, l'appréciation immédiate du caractère d'un espace mobilise l'ensemble de notre corps ainsi que notre ressenti de l'existence. Elle est perçue de manière diffuse, périphérique et inconsciente, plutôt que par une attention précise, focalisée et consciente. Cette perception complexe intègre également la dimension temporelle. Vivre une expérience nécessite une durée où s'imbriquent perception, mémoire et imagination.

Au-delà des atmosphères liées à l'environnement matériel, il existe des atmosphères culturelles, sociales, professionnelles ou familiales, autrement dit interpersonnelles. Une situation sociale peut ainsi générer une ambiance stimulante ou dissuasive, libératrice ou contraignante, inspirante ou monotone. De même, on peut évoquer des atmosphères propres à des cultures, des régions ou même des nations. Le *genius loci*, ou génie du lieu, incarne cette expérience fugace, immatérielle et non focalisée, intimement liée à l'atmosphère. Cette ambiance confère à un lieu une identité perceptive unique et une charge émotionnelle distincte. John Dewey attribue à cette qualité unifiante une importance particulière : « Une expérience a une unité qui lui donne son nom, ce repas, cette tempête, ce ravissement de l'amitié. L'existence de cette unité est constituée par une unique qualité qui imprègne l'expérience tout entière, même si ses éléments constitutifs peuvent varier. Cette unité n'est ni émotionnelle, ni pratique, ni intellectuelle, car ces termes désignent des distinctions opérées en elle par la réflexion. » (Dewey, 1934). Dans un autre cadre, le philosophe souligne à nouveau la capacité unificatrice de cette qualité propre à l'expérience : « La qualité du tout imprègne, affecte, contrôle chaque détail. » (Dewey, 1934).

Le philosophe Martin Heidegger établit quant à lui, un lien indissociable entre l'espace et la condition humaine : « Nous parlons de l'homme et de l'espace, ce qui sonne comme si l'homme se trouvait d'un côté et l'espace de l'autre. Mais l'espace n'est pas pour l'homme un vis-à-vis. Il n'est ni un objet extérieur ni une expérience intérieure. Il n'y a pas les hommes, et en plus de l'espace [...] » (Heidegger, 1958). Lorsque nous pénétrons dans un espace, cet espace pénètre également en nous, créant une expérience qui repose sur un échange et une fusion entre le sujet et l'objet. Robert Pogue Harrison, spécialiste américain de littérature, exprime cela avec poésie : « Dans la fusion du lieu et de l'âme, l'âme est autant un contenant du lieu que le lieu un contenant de l'âme, les deux sont soumis aux mêmes forces de destruction » (Pogue Harrison, 2008).

De la même manière, l'atmosphère résulte d'une interaction entre les caractéristiques existantes du lieu et le domaine intangible de la perception et de l'imagination humaines. Cependant, les atmosphères ne peuvent pas être considérées comme des « objets » physiques ou des faits concrets, car elles ne sont autres que des « constructions » humaines intimement liées à l'expérience vécue. Paradoxalement, nous percevons l'atmosphère d'un lieu avant même d'en discerner les détails ou de l'analyser intellectuellement. Il est même possible que nous soyons incapables de formuler quoi que ce soit de précis à propos des caractéristiques d'une situation, tout en conservant une image claire, un souvenir ou une connexion émotionnelle avec celle-ci. Pareillement, bien que nous ne décodions pas consciemment les interactions des phénomènes météorologiques, nous saisissons instantanément l'essence du temps qu'il fait, ce qui influence inévitablement notre humeur et nos intentions. De même, en arrivant dans une ville inconnue, nous en percevons globalement l'atmosphère sans avoir analysé consciemment ses multiples propriétés matérielles, géométriques ou dimensionnelles.

Ce passage d'une perception globale initiale aux détails, John Dewey l'élargit même aux mécanismes de la pensée : « Toute réflexion, quelle que soit la discipline, commence par un tel tout inanalysé. Une fois que l'on est assez familier de la question, des distinctions pertinentes se présentent rapidement, et le qualitatif pur ne persiste peut-être pas assez pour être aisément remémoré » (Dewey, 1934). Cette capacité est de nature intuitive, ancrée dans les émotions, et semble trouver son origine dans la biologie, étant largement influencée par des mécanismes inconscients et instinctifs façonnés par l'évolution. « L'atmosphère agit sur notre perception émotionnelle. C'est une perception d'une rapidité inouïe et qui nous sert, à nous autres êtres humains, apparemment pour survivre » (Zumthor, 2008).

En réalité, des disciplines scientifiques modernes telles que la biopsychologie et l'éco psychologie se penchent sur ces liens entre l'évolution, la cognition et les comportements instinctifs de l'être humain (Hildebrand, 1999). Il est clair que nos préférences et aversions envers certains types de situations ou d'atmosphères sont influencées à la fois par notre patrimoine génétique mais aussi par notre culture. Par exemple, le plaisir universel que nous éprouvons à nous tenir sous de grands arbres offrant une ombre fraîche face à un champ baigné de lumière peut être attribué à cette programmation évolutive. Ce cadre incarne l'équilibre entre les notions de « protection » et d'« ouverture », souvent utilisées pour expliquer pourquoi nous ressentons, de manière instinctive et sans analyse préalable, un bien-être dans les maisons conçues par Frank Lloyd Wright (Wilson, 1984).

Bien que l'atmosphère et la tonalité affective constituent des aspects essentiels de nos environnements et espaces, elles ont rarement été étudiées, analysées ou théorisées dans les domaines de l'architecture et de l'urbanisme. Le Professeur Gernot Böhme, aux côtés de Hermann Schmitz, figure parmi les pionniers de la philosophie des atmosphères. (Böhme, 1995) Des travaux philosophiques récents, s'appuyant sur des avancées en neurologie, tels que *The Meaning of the Body – Aesthetics of Human Understanding* de Mark Johnson ou encore *The Master and his Emissary: The Divided Brain and the Making of the Western World* de Iain McGilchrist mettent également en lumière l'importance cruciale des atmosphères. Les recherches neurologiques sur les neurones miroirs offrent des clés pour comprendre comment nous pouvons intégrer intérieurement des expériences et des situations physiques extérieures grâce à un processus de « simulation incarnée.» (Johnson, 2007, McGilchrist, 2009).

L'architecture peut donner à sentir la participation à l'histoire et à la société, la lenteur, la mortalité, l'espoir, mais aussi le silence (Pallasma, 1994). L'architecte Juhani Pallasma parle de faire sentir la force des vécus émotionnels que l'architecture est en mesure de susciter : « [...] l'espace, la matière et le temps semblent se fondre en une unique dimension, qui pénètre notre conscience, [...] l'espace acquiert pour ainsi dire plus de gravité, [...] le caractère de la lumière s'y fait plus tangible, le temps semble s'arrêter et l'espace est dominé par le silence » (Pallasma, 1982). L'architecte finlandais décrit souvent cette relation de « rencontre », d'« échange » ou même de « fusion ». Une telle relation se caractériserait par un « adoucissement de la frontière entre le soi et le monde » (Pallasma, 2003). Pour Juhani Pallasmaa, la multi sensorialité en architecture n'est pas une fin en soi, mais un moyen de comprendre et de renforcer l'ancrage du soi dans le monde. Selon lui, « L'architecture donne des articulations à notre expérience de l'être-au-monde et renforce le sentiment que nous avons de la réalité et de nous-mêmes. » (Pallasmaa, 2005). « La signification ultime de tout édifice dépasse l'architecture ; elle fait revenir notre conscience vers le monde, vers le sentiment que nous avons de nous-mêmes et de notre existence » (Pallasmaa, 2005).

Cependant, l'expérience sensorielle de l'architecture ne peut se concilier avec une vision focalisée, qui maintient une distance et a longtemps été considérée comme primordiale. Il affirme : « La suppression de la vision ciblée et focalisée est un aspect remarquable de la spatialité enveloppante, de l'intériorité et de l'hapticit   ». (Pallasmaa, 2004) La marche en forêt, immersive par nature, illustre parfaitement cette expérience de spatialité enveloppante, où la vision périphérique est pleinement engagée. L'expérience des espaces architecturaux, en grande partie préconsciente, s'appuie sur des sensations cutanées, kinesthésiques, proprioceptives, ainsi que sur la vision périphérique. Juhani Pallasmaa met un accent particulier sur l'importance du toucher, rappelant que tous les organes sensoriels trouvent leur origine dans des cellules cutanées (Pallasmaa, 2004).

Ainsi, l'architecture ne peut être réduite à ses formes et ses fonctions. L'architecte finlandais affirme : « Seules les images mentales, les associations, les souvenirs et les sensations corporelles suscités par une œuvre réussissent à communiquer son message artistique. Une œuvre d'art authentique fait sortir notre conscience de ses rails ordinaires et l'ouvre sur la structure profonde de la réalité ». (Pallasmaa, 1985) L'espace architectural est avant tout un espace existentiel vécu, dont l'essence ne réside pas dans les formes visibles de l'architecture et du design. Il explique : « [...] je ne me rappelle pas l'image exacte de la table en bois de mon grand-père, mais je peux encore m'y imaginer assis et sentir le pouvoir qui en émane au centre de la ferme où se rassemblaient les membres de la famille et les visiteurs occasionnels » (Pallasmaa, 2005).

L'atmosphère semble être une préoccupation plus explicitement consciente dans les domaines littéraire, cinématographique et théâtral que dans l'architecture. Même dans la peinture, l'ensemble des images créées par une toile s'intègre dans une atmosphère ou un sentiment global. Dans la plupart des tableaux, le principal facteur unifiant réside davantage dans la qualité de la lumière et de la couleur que dans leur contenu conceptuel ou narratif. En réalité, une approche picturale, représentée par des artistes tels que J.M.W. Turner et Claude Monet, peut être qualifiée de « peinture atmosphérique », car l'atmosphère y est à la fois le sujet et le médium d'expression. Turner lui-même confiait à John Ruskin : « L'atmosphère est mon style » (Zumthor, 2008). Ces artistes éliminent délibérément les éléments formels et structurels pour laisser place à une atmosphère immersive, où les contours se dissolvent pour laisser transparaître la température, l'humidité ou les subtils mouvements de l'air. De manière similaire, les peintres du « champ coloré » suppriment formes et frontières, en utilisant de grandes toiles pour plonger le spectateur dans une interaction intense et une présence captivante de la couleur.

Les grands films, tels que ceux de Jean Vigo, Jean Renoir, Michelangelo Antonioni ou Andrei Tarkovsky, se distinguent aussi par un enchaînement atmosphérique qui les influence. Le théâtre repose lui aussi en grande partie sur l'atmosphère, qui assure la cohérence et la continuité du récit, même lorsque les caractéristiques du lieu ou de l'espace sont citées de manière abstraite ou minimale. Une ambiance peut être si puissante et suggestive que quelques éléments suffisent à instaurer un décor, comme dans *Dogville* (2003) de Lars von Trier. Ce film, proche du théâtre, représente les maisons et les pièces par de simples lignes de craie et des mots tracés sur un sol sombre. Pourtant, le drame s'impose pleinement à l'imagination et aux émotions du spectateur. De manière assez paradoxale, il est possible de parler de « sculpture atmosphérique », notamment pour des œuvres de Medardo Rosso, Auguste Rodin ou Alberto Giacometti, qui se présentent souvent sous forme d'ébauches. L'atmosphère émanant de ces créations, comme celle des sculptures abstraites de Constantin Brancusi, contribue à générer l'impression d'un univers artistique unique et cohérent. Contrairement aux architectes, les artistes semblent plus conscients de l'importance primordiale de l'ambiance. Les architectes, quant à eux, ont tendance à concevoir l'espace en termes de qualités « pures », de forme et de géométrie, reléguant souvent l'atmosphère à un statut secondaire, perçue comme romantique ou simplement ludique.

La tradition architecturale occidentale, marquée par un esprit de sérieux, s'est largement construite autour de la conception de l'architecture comme un objet matériel et géométrique, appréhendé par une vision centrée. Les représentations classiques de l'architecture privilégient la clarté et la précision, en délaissant en contrepartie la fugacité et l'ambiance qui définissent pourtant l'expérience sensible des espaces. Dans son article *The Trout and the Mountain Stream* (La truite et le ruisseau de montagne), l'architecte finlandais Alvar Aalto décrit son processus créatif en ces termes : « Guidé par mon instinct

je dessine non pas des synthèses architecturales, mais des compositions parfois infantiles, et c'est par ce biais que je finis par arriver à ce qui sert de base abstraite au concept principal, une sorte de substance universelle à l'aide de laquelle les nombreux problèmes sources de conflits [qui découlent de la mission de conception architecturale] peuvent être résolus harmonieusement » (Aalto, 1985). Cette idée de « substance universelle » évoquée par Alvar Aalto semble davantage liée à une atmosphère unificatrice ou à un ressenti intuitif qu'à une construction conceptuelle, intellectuelle ou formelle. En outre, toutes les formes artistiques de musique sont profondément atmosphériques, exerçant une influence intense sur nos émotions et nos humeurs, indépendamment de notre compréhension intellectuelle des structures musicales. Plutôt que de proposer des formes, des structures ou des objets distants, la musique crée des espaces intérieurs dynamiques et éphémères, des champs d'expérience qui invitent à l'immersion.

Espace vécu et dimension « bio-culturelle » du sentir

La dimension préconsciente de l'expérience architecturale, la nature fondamentalement multisensorielle de la perception, l'architecture comme espace de mémoire et d'imagination, ainsi que le corps en mouvement dans l'espace, sont des thèmes centraux dans l'œuvre de l'architecte Juhani Pallasmaa. Sa réflexion s'attarde sur les aspects de la perception qui échappent à la vision consciente et ciblée. Ces préoccupations récurrentes lui servent à formuler une critique des mouvements moderne et postmoderne, de la sémiotique urbaine des années 1960, ainsi que du consumérisme capitaliste (Pallasmaa, 1994).

Un thème récurrent traverse son œuvre. Il s'agit celui de la « bio-culturalité » inhérente à la condition humaine. « L'essence de l'art ne réside pas dans la conscience de l'inédit, mais dans la réactivation de la dimension bio-culturelle du ressenti. » (Pallasmaa, 1982). Notons que l'artisan médiéval anonyme est un modèle du créateur pour Juhani Pallasmaa, qui considère sa propre œuvre comme une œuvre collaborative qui intègre les idées d'autres penseurs, d'écrivains, d'artistes et architectes (Pallasmaa, 1982). Enfin, l'architecte a engagé ces dernières années, un dialogue ouvert mais critique avec les neurosciences, espérant qu'elles apportent des perspectives nouvelles à une conception de l'architecture centrée sur l'expérience humaine et intégrant ses dimensions inconscientes (Robinson et Pallasmaa, 2015). Son intérêt pour les « origines biologiques » et évolutives du comportement humain l'a également conduit à explorer l'« architecture des animaux », qu'il décrit à travers le prisme du langage et des principes de la construction architecturale (Pallasmaa, 2002).

2. Les matériaux, couleurs et textures comme vecteurs d'atmosphère au service du toucher

L'architecture du XXe siècle a été sans aucun doute profondément influencée par le modernisme, qui s'est appuyé sur divers concepts tels que le fonctionnalisme, l'économie de moyens, la standardisation et le minimalisme. Ce mouvement a également cherché à théoriser et à codifier la notion de beauté. En effet, les modernistes ont cherché à établir une seule et unique vérité de l'architecture et la beauté, un domaine pourtant très subjectif et complexe. À cette époque, l'architecture était censée être belle, et un bâtiment se transformait en une œuvre d'art à admirer, même si ses fonctions premières semblaient de moins en moins adaptées aux besoins humains. Peut-on dès lors réduire l'architecture à cette simple définition de "premier art" lorsqu'elle conserve son rôle essentiel au service de l'homme ?

Comme nous l'indique Christian de Portzamparc, l'architecte a une responsabilité que l'artiste n'a pas, il doit répondre de ses actes, car l'architecture se vit, l'architecture est faite pour l'homme et dispose d'une fonction primaire celle d'abriter, de recevoir, d'être le réceptacle, l'habitat de l'Homme (Portzamparc, 2007). L'architecte français nous prévient contre la production mécanisée de l'architecture, ce processus inévitable de création en série, et contre la quête d'une beauté formelle unique ou d'une vérité universelle. L'architecture ne se limite pas à un objet destiné à la contemplation, et la vue ne peut être le seul sens sollicité pour l'apprécier, bien qu'elle soit souvent considérée comme le sens principal pour percevoir une œuvre. En réalité, l'architecture s'apprécie à travers tous les sens, car elle va bien au-delà de la simple contemplation : elle est vécue, appropriée et habitée. L'architecture n'est donc pas une œuvre créée uniquement pour être un objet esthétique à admirer.

Ainsi, l'importance accordée au corps humain, à ses émotions, à ses perceptions et à ses sens, devient progressivement un élément fondamental dans le processus de conception. C'est ce que les architectes Luis Barragán et Peter Zumthor semblent mettre en évidence, en proposant une architecture qui place l'individu au cœur de l'espace, en le faisant participer activement à une expérience à la fois sensible et sensorielle.

Effectivement, cette volonté de mettre en avant le corps et ses sensations, les émotions et l'atmosphère, tout en atténuant la prédominance de la vue, est clairement présente. La vue, longtemps considérée comme le sens supérieur et le seul digne d'être satisfait, cède peu à peu la place à une approche plus globale. En examinant leurs œuvres, on perçoit cette intention de valoriser d'autres sens, à travers la disposition de divers éléments capables de les stimuler. Luis Barragán évoque justement, que l'architecture devient de l'art quand « consciemment ou inconsciemment une atmosphère d'émotion esthétique est créée et quand l'environnement suscite un sentiment de bien-être. » (Barragán, 1981).

Juhani Pallasmaa, critique à son tour cette priorité accordée à la vision, qui selon lui finit par prendre le pas sur nos autres sens, nous réduisant ainsi à un rôle de simple spectateur en nous excluant de l'expérience complète de l'espace. « L'œil hégémonique cherche à dominer tous les champs de la production culturelle et semble affaiblir notre capacité d'empathie, de compassion et de participation au monde. » (Pallasmaa, 2010) Il invite à réapprendre à solliciter les autres sens, afin de créer une architecture véritablement sensible, capable de stimuler simultanément différents canaux sensoriels. À travers les œuvres des architectes Peter Zumthor et Luis Barragán, nous découvrirons comment ils offrent à notre sens du toucher la possibilité d'expérimenter pleinement leurs espaces.

La matérialité au service du sensible

Il devient évident que de nombreux procédés architecturaux peuvent éveiller les diverses sensibilités, que réunit à lui seul le sens du toucher. Pour commencer, il s'agira d'explorer les divers procédés architecturaux liés au choix des matériaux, des textures, des traitements et des couleurs, présents dans les œuvres respectives de Peter Zumthor et Luis Barragán, permettant de solliciter et de stimuler nos différents sens.

Le terme de « matérialité » est au cœur de notre réflexion, bien qu'il demeure complexe à définir. Sa définition dans le dictionnaire ne reflète pas pleinement l'aspect spécifique qu'elle revêt dans le domaine de l'architecture. Nous pouvons lire : « Matérialité : Caractère, nature de ce qui est matériel : circonstance matérielle qui constitue un acte : Contester la matérialité d'un fait. » (Larousse, 2025) ou encore « Caractère de ce qui est matière : Caractère d'où résulte une tendance à ne s'attacher qu'aux valeurs matérielles » (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, 2025) sans jamais trouver de lien avec la thématique des matériaux ou de la construction.

Ainsi, nous comprenons que la matérialité a le pouvoir de provoquer des effets sur l'usager, qui dépendent non seulement des matériaux et matières utilisés, mais aussi de la manière dont elle s'intègre et interagit avec l'individu. La matérialité dépasse alors le simple cadre de la perception sensible pour devenir un vecteur d'émotion. Nous accorderons une attention particulière à l'étude des effets propres des matériaux, tout en analysant également le résultat de leurs combinaisons. Peter Zumthor souligne l'importance de la matérialité dans ses édifices, en mettant en avant l'harmonie des matériaux comme un aspect essentiel dans la création d'une atmosphère. Selon lui, cette harmonie repose sur l'accord entre les matériaux, créant ainsi un effet ou une vibration. Ce contraste doit être précisément dosé : ni trop

éloigné, ni trop proche, afin de maintenir la force de l'effet et de susciter une expérience émotionnelle chez l'utilisateur. En examinant de près le projet des Thermes de Vals, il est évident que le choix des matériaux et leur mise en œuvre ont été soigneusement réfléchis. L'utilisation de pierres locales, comme le gneiss et le micaschiste, en est un exemple frappant. Ce choix répond à une double intention : d'une part, il s'agit d'un hommage au site, en reprenant la pierre utilisée pour les toits des maisons environnantes (figure), et d'autre part, il résulte d'une réflexion approfondie sur les propriétés physiques spécifiques de ce matériau : « étanchéité, protection au feu, haute résistance à la traction, à la rupture, au gel, à l'abrasion. » (Hauser, Zumthor, Binet, 2007)



Figure 1 Vue du village et de ses toits en gneiss

De plus, Peter Zumthor s'intéresse particulièrement aux possibilités techniques offertes par cette pierre. Selon la manière dont elle est extraite et traitée, elle peut révéler une grande variété de textures, ce qui permet à l'architecte de jouer sur les sensations et les effets visuels, tout en respectant l'authenticité du matériau. « Les pierres taillées sont désignées suivant la manière dont elles sont travaillées - sciées, brisées, délitées-, leurs surfaces sont sciées, bouchardées, sablées, polies. » (Hauser, Zumthor, Binet, 2007). Les textures jouent ainsi un rôle crucial dans l'expérience sensorielle de l'utilisateur et dans la création de l'atmosphère, en l'incitant à explorer la matière par le toucher. Elles éveillent sa curiosité et lui offrent parfois une expérience nouvelle et inattendue. En outre, le matériau, associé à sa texture, est capable de générer d'autres effets, notamment sonores, lumineux et olfactifs, enrichissant ainsi l'interaction globale avec l'espace.

Le langage des textures

Dans l'architecture de Luis Barragán, nous remarquons particulièrement ce jeu subtil de textures et de matériaux. Certaines surfaces sont très rugueuses, avec un relief prononcé qui capte la lumière et, peut-être, par leur aspect râpeux, dissuadent l'envie de les toucher. D'autres surfaces, au contraire, sont lisses et douces, agréables au toucher, réfléchissant davantage la lumière et incitant à une exploration tactile du matériau. À travers la figure 2, nous pouvons observer la diversité des textures présentes dans cet édifice. Par exemple, un mur rouge, très rugueux, absorbe une grande quantité de lumière sans en refléter, tandis que d'autres murs, en arrière-plan, semblent réfléchir plus de luminosité. Sur la figure 3 Luis Barragán utilise un matériau brillant, le carrelage, qui renvoie intensément la lumière. En revanche, le mur rouge plutôt lisse, renvoie la lumière d'une manière différente, créant une interaction lumineuse particulière entre ces surfaces contrastées.



Figure 2 Complexe Hippique à los Clubes, mise en scène des textures



Figure 3 Arrivée dans le salon, Casa Gilardi, Mexique

Pour son centre thermal, Peter Zumthor fait un choix audacieux en optant pour un seul traitement pour l'ensemble de l'édifice, à savoir la pierre de gneiss, mentionnée précédemment. Ce matériau confère à l'édifice un effet monolithique, créant une impression de massivité, qui permet à la construction de s'intégrer parfaitement dans le paysage montagneux environnant, comme si elle faisait naturellement partie de ce cadre depuis toujours. En revanche, une attention particulière est accordée au traitement de la pierre sur les murs. Peter Zumthor y introduit un motif subtil à travers la juxtaposition de strates de pierre, qui, bien que semblant aléatoires à première vue, suivent en réalité une logique rythmique et constructive précise. En effet, bien que les strates varient en hauteur, la somme de trois strates successives est toujours égale à 15 cm, ce qui facilite leur mise en œuvre (Copans, 2000). Ainsi, l'effet d'horizontalité généré par le traitement des parois est parfaitement homogène, renforçant l'unité visuelle du bâtiment. Cette horizontalité apporte également une véritable dynamique, un mouvement à l'édifice : les strates dessinent des lignes de fuite qui accentuent les perspectives, donnant l'impression d'un parcours, d'un chemin à emprunter par l'utilisateur (Figure 4). L'architecte va ainsi au-delà de la simple recherche esthétique et plastique pour créer un véritable effet scénographique.

Dans cette stratification, le parement de pierre est taillé à l'échelle humaine, générant un effet rassurant et accueillant pour l'utilisateur, qui se sent ainsi intégré dans l'espace. Sa texture quant à elle, capte la lumière et sert de support pour les effets lumineux ainsi que pour les reflets de l'eau des bassins, animant l'espace d'un mouvement continu. De plus, la pierre, omniprésente dans le bâtiment et mise en valeur par une variété de dispositifs lumineux, invite l'utilisateur à une exploration tactile. Sa surface légèrement rugueuse conserve temporairement les traces de l'eau, racontant ainsi une histoire éphémère du lieu. (Figure 5) Ici, l'architecte suisse fait le choix d'une matérialité unique, qui, associée à d'autres procédés architecturaux, génère une grande diversité de stimuli sensoriels. Il crée une dualité matérielle entre la pierre et l'eau, sans chercher à introduire d'autres contrastes. Seule l'horizontalité est parfois mise en tension par

quelques éléments verticaux (tuyaux en laiton, barreaux de garde-corps), comme pour éveiller la curiosité ou diriger le regard de l'utilisateur.



Figure 4 Les strates de pierre, vectrices d'un mouvement



Figure 5 Texture de la pierre mouillée, les traces apparaissent

L'expression des couleurs

Le traitement chromatique des espaces est une approche récurrente dans l'architecture de Luis Barragán. Dans ses œuvres, ce sont principalement les couleurs chaudes qui sont mises en avant. Ces teintes sont souvent utilisées dans les espaces de vie, afin de conférer à l'environnement une ambiance chaleureuse et d'inspirer, comme l'évoque Barragán lui-même dans son discours pour le prix Pritzker, « la joie et la sérénité » (Barragán, 1980).

À l'intérieur de ses bâtiments, nous retrouvons fréquemment des teintes allant du rouge au mauve, en passant par le rose, ainsi que des nuances de jaune, d'or et d'orange. Ces couleurs apportent à l'espace une impression de chaleur, de vivacité et de gaieté. Dans chaque espace, le choix de chaque teinte résulte d'une réflexion approfondie sur son intégration dans l'environnement immédiat. Ainsi, l'architecte accorde une grande importance à l'harmonie colorimétrique dans ses projets architecturaux. Il utilise des contrastes habiles en juxtaposant des murs colorés avec des murs blancs, afin que ces derniers mettent en valeur et amplifient l'impact des parois colorées. Les murs blancs servent alors de support pour les reflets, réagissant à la couleur en fonction de leur traitement et de leur texture. Un blanc brillant renverra la lumière, un blanc mat l'absorbera, et un blanc texturé capturera davantage la lumière. Par ailleurs, Barragán fait preuve d'une certaine complémentarité dans ses choix de couleurs. L'utilisation fréquente de teintes chaudes équilibre les couleurs froides de l'environnement, comme le vert de la végétation ou le bleu du ciel (Figure 6).



Figure 6 Harmonie des couleurs entre l'architecture et son environnement

Dans ce sens, l'architecte cherche à créer des teintes lumineuses, chaudes et dynamiques, capables de capter l'attention de l'utilisateur et de l'immerger dans une atmosphère chaleureuse où la joie et la sérénité prédominent. Ces couleurs vives et captivantes sont contrastées avec des teintes plus neutres, comme le gris ou le blanc, qui possèdent également un fort pouvoir symbolique. À cet égard, l'historien Michel Pastoureau dira du gris : « C'est probablement pour les peintres et pour les photographes, la couleur la plus riche, celle qui autorise le plus de jeux de lumière et de camaïeux les plus subtils, celle qui fait "parler avec le plus de précision et de volubilité toutes les autres couleurs. » (Pastoureau, 2003).

Le gris, par le contraste qu'il génère avec les autres couleurs, joue le rôle de catalyseur, en accentuant et en mettant en valeur les teintes qui l'entourent tout en s'harmonisant avec elles. Le blanc, quant à lui, offre une qualité similaire, en se fondant discrètement derrière les autres couleurs tout en amplifiant leurs effets. Le blanc évoque alors la pureté, la simplicité et la lumière, créant un espace de calme et d'équilibre qui met en valeur les teintes plus intenses ou vibrantes. Luis Barragán choisit d'utiliser ces teintes pour insuffler une nouvelle énergie aux espaces. Nous remarquons l'usage des parois colorées dans les espaces d'activités comme le séjour, la salle à manger et les pièces à vivre, tandis qu'il les réserve avec parcimonie, voire les écarte complètement, dans les espaces où une atmosphère plus calme et reposante est souhaitée, comme les chambres ou la bibliothèque. La couleur devient dès lors pour l'architecte un moyen d'apporter plus d'éclat à la matérialité, plus de lumière et de chaleur à l'espace. Il l'utilise de manière réfléchie et harmonieuse, en jouant sur des contrastes colorimétriques équilibrés, créant ainsi une stimulation visuelle qui suscite de multiples ressentis et émotions chez l'utilisateur.

L'expérience haptique et spatiale

Le sens du toucher comme nous l'explique l'architecte Marc Crunelle, ne se limite pas à un seul organe, contrairement au goût qui est associé à la langue ou à l'odorat au nez. Il s'apparente davantage à un système, car il englobe une multitude de sensibilités différentes. « La dénomination de « sens » n'est donc pas appropriée, c'est en réalité un « système » et non un organe. Aussi par toucher, entendrons-nous l'expérience sensorielle globale appelée haptique et pas uniquement le tact. » (Crunelle, 2001)

En effet, il décrit les diverses sensations que le toucher peut nous procurer : nous pouvons percevoir les pressions, les sensations de chaleur et de froid, la douleur, ainsi que les pressions profondes. Il évoque aussi les sensations kinesthésiques, somesthésiques et liées à l'équilibre. Ainsi, il met en évidence la vaste gamme de perceptions que le toucher peut offrir, tout en montrant que ce sens peut être activé de multiples façons. Marc Crunelle distingue par ailleurs deux formes de toucher, l'une passive qu'il qualifie

de toucher subit qui regroupe notre ressenti par rapport au vent, à la température et à l'humidité par exemple; et le toucher actif qu'il considère comme un toucher exploratoire (Crunelle, 2001).

Le toucher exploratoire désigne la capacité de l'homme à interagir avec son environnement par le biais de son sens tactile, en engageant une exploration sensible. Marc Crunelle distingue plusieurs niveaux de toucher exploratoire : le toucher primaire et le toucher sensuel. Le premier représente notre interaction continue avec le monde qui nous entoure, servant de mécanisme de protection. Nous touchons, testons et ressentons afin d'évaluer notre environnement et de nous y adapter. L'exemple le plus naturel de ce type d'exploration est l'utilisation de nos pieds pour sonder notre espace (Crunelle, 2001).

Les informations recueillies par le toucher nous permettent de mieux appréhender notre environnement, comme la forme du sol, sa pente ou encore les distances, ce qui nous aide à garder notre équilibre et à éviter les chutes. Le toucher sensuel, quant à lui, correspond à un niveau d'expérimentation plus poussé. À ce stade, l'individu cherche à explorer son environnement de manière plus approfondie, dans le but de mieux s'y adapter. Ce sens devient alors un outil dans la quête de confort et de bien-être, l'homme cherchant à transformer son milieu pour le rendre plus agréable, ergonomique et confortable. Ainsi, au fil de ses expériences tactiles, l'homme apprend à ajuster son cadre de vie pour répondre à ses besoins et aspirations.

L'architecture devient ainsi le principal vecteur de cette expérience tactile. Au fil du temps, l'homme ajuste sa perception de l'architecture, cherchant à créer un environnement qui réponde à ses besoins : frais en été, chaud en hiver, avec des escaliers ergonomiques, des matériaux agréables au toucher, et des meubles confortables. L'objectif est d'arriver à un espace où l'on ne ressent plus de gêne, et pour ainsi dire « ne ressent plus son corps », un lieu où l'on peut se détacher du toucher primaire lié à la protection. (Crunelle, 2001). Comme le souligne Marc Cruelle : « Ce que nous appellerons la fonction tactile des aménagements intérieurs tout comme l'ergonomie, sera l'ensemble moyens mettant nos fonctions tactiles « primaires » en veilleuse et notre être communiquant en éveil, par le fait d'un transfert énergétique d'un « côté » à « l'autre » (Crunelle, 2001).

Nous réalisons alors, d'après ce terme de transfert énergétique, que cette atténuation du toucher primaire permet d'accentuer et de développer d'avantage le toucher exploratoire sensuel dans lequel l'individu fait l'expérience et prend conscience de la matière, de la texture et de la matérialité.

Alors que l'architecte Peter Zumthor opte pour un contraste simple entre la pierre et l'eau, symbolisant le caractère montagnard du site du projet des Thermes de Vals, Luis Barragán adopte lui, une approche plus complexe en jouant sur une variété de contrastes matériels. Il associe souvent, dans un même espace, des matériaux aux propriétés opposées. Par exemple, le bois est mis en contraste avec le béton, souvent recouvert d'un enduit qui lui confère une texture particulière. Il modifie fréquemment la texture ou la matérialité d'un mur à l'autre, créant ainsi des jeux de profondeur plus ou moins marqués. De plus, le choix du matériau est essentiel, chacun ayant des propriétés thermiques et tactiles spécifiques. Le bois et les tissus retiennent mieux la chaleur et sont plus doux au toucher, tandis que des matériaux comme la pierre, le carrelage ou le cuir offrent une sensation de froid.

Dès que l'on pénètre dans la Casa Estudio de Luis Barragán, le corridor illustre d'emblée de contraste entre les matériaux. Nous y retrouvons des murs clairs associés à un sol en pierre volcanique sombre, complété par du bois foncé, créant ainsi un contraste saisissant. (Figure 7) Cette combinaison vise à souligner une fonction spécifique, éveiller l'intérêt de l'utilisateur et susciter sa curiosité envers un élément particulier de l'espace. Ici, la dualité de l'espace se manifeste clairement : le plafond et le mur jaune contrastent avec le sol en pierre noire, tandis que le banc et le mur en bois sombre apportent une touche de chaleur et de profondeur (Figure 8 et 9).

L'intention de créer un espace dédié à l'assise est clairement exprimée par le choix d'un matériau chaleureux, travaillé pour offrir une texture polie et vernie, apportant à la fois brillance et une odeur particulière qui incite l'utilisateur à s'y reposer. Le matériau sert également à souligner la fonction principale de cet espace. Par ailleurs, la linéarité de l'enduit jaune qui s'étend jusqu'au bout du couloir met en valeur la fonction de circulation. Le mur rose, visible en arrière-plan, éveille la curiosité et suggère qu'une atmosphère différente nous attend au bout de ce corridor (Figure 10).

Il devient évident que dans cet espace, les décisions prises par Luis Barragán concernant la matérialité et les techniques utilisées, telles que la mise en tension ou le contraste des matériaux, des textures et des couleurs, ont pour effet de stimuler simultanément plusieurs de nos sens en tant qu'acteurs de l'espace du projet.

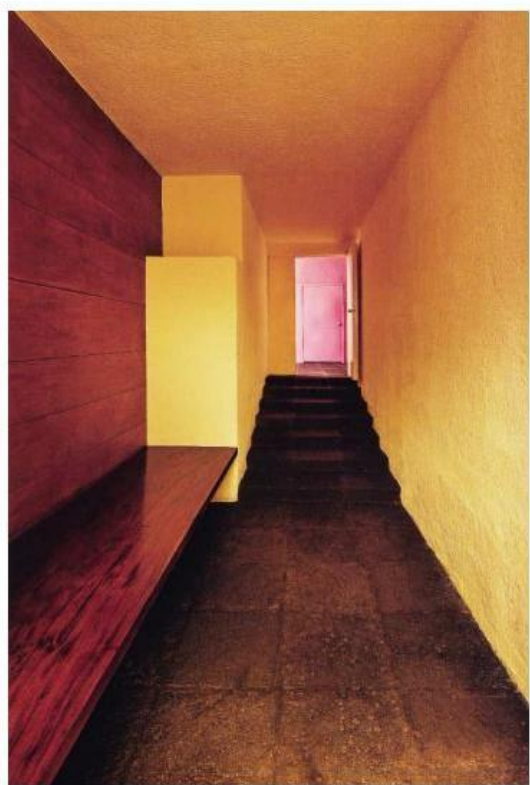


Figure 7 Vue du corridor originale



Figure 8 Dualité colorimétrique



Figure 9 Mise en contraste, entre clarté et obscurité



Figure 10 Invitation à parcourir

3. Un dialogue sensoriel : l'interaction entre senteurs, lumière et extérieur

Comme nous l'avons observé précédemment, Peter Zumthor et Luis Barragán attachent une grande importance à l'harmonie des matériaux, à la cohérence des textures et à la concordance des couleurs. Cependant, leur réflexion va bien au-delà, en incluant une analyse approfondie des ouvertures de leurs bâtiments sur l'extérieur et des dispositifs lumineux qu'ils mettent en place au sein de leurs conceptions. Si le toucher, comme nous l'avons vu, joue un rôle actif dans l'expérience sensible, la vue, souvent considérée comme le sens dominant, il est avant tout influencée par la lumière. Grâce à des phénomènes tels que l'absorption, la réflexion et la réfraction, la lumière nous permet de percevoir notre environnement. Les architectes, à travers les époques, ont toujours accordé une grande attention à la gestion de la lumière dans leurs créations, à la fois pour des raisons pratiques et, plus récemment, pour mettre en valeur certains lieux ou détails, ajoutant ainsi une dimension supplémentaire et une ambiance unique à leurs espaces.

Pour Peter Zumthor, la gestion de la lumière constitue un élément essentiel dans la création de l'atmosphère d'un espace. Il s'interroge sur la manière dont la lumière interagit avec les surfaces, les textures, les matériaux, les réflexions et les ombres, cherchant à comprendre comment ces éléments influencent l'ambiance et l'expérience sensorielle de l'utilisateur (Zumthor, 2008). Fréquemment l'architecte réalise des maquettes expérimentales pour explorer l'impact de la lumière sur les espaces, afin de comprendre son trajet, ainsi que la formation des ombres. Il conçoit l'édifice comme une masse d'ombre, puis travaille la lumière en positionnant les ouvertures, les fentes, les failles et les sources lumineuses, pour façonner l'atmosphère lumineuse de manière très précise en fonction de l'atmosphère recherchée. (Zumthor, 2008) Par ailleurs, le traitement de la lumière dans un édifice est étroitement lié à la manière dont le bâtiment interagit avec son environnement extérieur. Peter Zumthor évoque même la tension entre l'intérieur et l'extérieur, soulignant l'idée de faire dialoguer l'œuvre architecturale avec son cadre extérieur, afin de créer une relation dynamique et expressive (Zumthor, 2008).

Il existe de ce fait, une variété de procédés et de dispositifs architecturaux qui permettent de mettre en valeur, accentuer ou au contraire atténuer la tension entre l'intérieur et l'extérieur, afin de créer des effets divers. Cela passe notamment par le choix des ouvertures, leurs dimensions et proportions. Cette réflexion sur les percements permet aux architectes de maîtriser et d'ajuster des éléments tels que les degrés d'intimité, le traitement de la lumière, le niveau d'obscurité ou de pénombre, et même de suggérer ou non certains aspects de l'architecture, instaurant ainsi un suspense sur ce qui se cache à l'intérieur de l'édifice. Lorsqu'on examine deux œuvres emblématiques de Peter Zumthor et Luis Barragán, à savoir les Thermes de Vals et la Casa Estudio, il est impossible de ne pas tenir compte des différences contextuelles majeures entre ces deux projets. Le premier, situé en Suisse à la fin du XXe siècle, se trouve dans un petit village alpin au creux d'une vallée, tandis que le second est construit dans la banlieue de Mexico

au milieu du XXe siècle. Les sites respectifs sont radicalement opposés : l'un est niché dans les montagnes, dans un lieu calme, presque isolé, avec un climat continental, tandis que l'autre est en plein centre urbain de Mexico, un environnement animé, bruyant et pollué, où le climat sec joue un rôle essentiel dans la conception de l'architecture. Ainsi, les deux architectes n'ont pas la même approche de la relation entre leurs édifices et leur environnement extérieur. Cependant, il est intéressant de noter que certaines similitudes peuvent être observées dans leur traitement de cet aspect.

Extraversion : Dialogue avec le paysage

Peter Zumthor affiche une approche architecturale qui favorise une grande ouverture sur l'extérieur, créant ainsi une architecture contemplative qui invite à l'observation du paysage environnant. Cette relation avec le paysage, notamment le paysage rocheux et montagnard, est particulièrement marquée, comme le souligne Sigrid Hauser : « L'architecture encadre, partage, centre le paysage et ses particularités, et ce qui, sur place, permet de faire l'expérience de la structure du corps du bâtiment, devient le thème de la photographie : la vue sur le versant escarpé de l'autre côté de la vallée, sur les toits de pierres du village, sur les sommets des montagnes à l'horizon .» (Hauser, 2007).

Les Thermes de Vals ont été conçus de manière à concentrer les ouvertures sur une seule façade, celle orientée vers la montagne. En effet, une grande partie de l'édifice est enterrée ou semi-enterrée, ce qui fait de cette façade le seul point de contact avec le paysage extérieur. On observe ainsi une alternance de pleins et de vides, avec des percements de tailles variées. Certains grands cadrages sont destinés aux espaces de terrasse et de détente, tandis que de petites ouvertures sont utilisées pour les zones de soins, offrant ainsi plus d'intimité aux usagers (Figure 11).

Comme l'explique l'architecte dans une interview, les Thermes de Vals sont conçus comme une carrière sculptée dans la montagne, où les blocs de pierre demeurent présents. Il imagine le bâtiment comme une vaste masse qu'il façonne en retirant ces blocs de pierre, « Du haut en bas, [...] aussi vers le côté, et ce qui reste sont des toits ou des fragments de toits. » (Copans, 2000) Ainsi, Peter Zumthor établit une relation particulière entre son architecture et son environnement, tant sur le plan symbolique, en associant la carrière de pierre au contexte montagnoux, que sur le plan matériel, grâce à l'utilisation de la pierre locale et de l'eau. Les grandes ouvertures servent de cadrages, permettant d'intégrer des fragments du paysage extérieur à l'intérieur du bâtiment (Figure 12).

L'architecte suisse établit ainsi un lien constant avec le contexte environnant en invitant l'extérieur à pénétrer à l'intérieur, grâce à ses grandes ouvertures qui, tout en offrant une vue sur le paysage, reflètent également la finesse et la légèreté de la réalisation technique. Comme le précise Sigrid Hauser : « L'environnement est intégré - extroversion à l'intérieur de frontières protectrices. » (Hauser, 2007) Par ses

larges ouvertures, contrastant avec la masse imposante de l'édifice, il crée un effet de protection qui permet à l'utilisateur de se sentir en sécurité. Ce dernier éprouve un confort certain tout en maintenant un lien étroit avec l'extérieur, ce qui génère un sentiment de liberté et d'ouverture sur le paysage. C'est comme si nous ressentions la protection d'une cage, sans jamais en percevoir les barreaux.



Figure 11 Façades des Thermes de Vals



Figure 12 Espace de détente, cadrage sur le paysage

Tandis que Zumthor tire parti du paysage naturel qui l'entoure, Luis Barragán, dont la majorité des œuvres se situent dans un contexte urbain, adopte une approche différente. Le milieu urbain, souvent perçu comme chaotique, bruyant et pollué, incite l'architecte mexicain à instaurer une certaine distanciation vis-à-vis de cet environnement. Ainsi, Barragán recrée un nouveau paysage à travers ses patios et ses jardins, tandis que Zumthor privilégie l'intégration du panorama environnant. Il accorde également une grande importance à la dimension de l'architecture, en particulier concernant les ouvertures. À travers quatre exemples, nous verrons comment la proportion et la taille de chaque percée sont le fruit d'une réflexion approfondie sur la fonction de l'espace, son usage, l'intimité qu'il souhaite créer et l'effet qu'il souhaite transmettre à l'utilisateur.

En abordant d'abord le salon, on remarque une grande baie vitrée qui s'ouvre sur le jardin et vient renforcer l'effet de continuité entre l'intérieur et l'extérieur. Cette baie vitrée, allant du sol au plafond, permet à la lumière du sud d'inonder l'espace directement, créant une atmosphère lumineuse et chaleureuse. Le cadrage sur le jardin agit presque comme une mise en haleine pour le visiteur, mais cette vue reste inaccessible, une porte dérobée étant la seule ouverture permettant d'y accéder. Cette continuité entre l'intérieur et l'extérieur est d'autant plus marquée par la quasi-invisibilité des menuiseries, qui sont intégrées dans les murs et les dalles : seul le verre reste visible, offrant une séparation subtile presque imperceptible. L'architecte orchestre ici une véritable mise en scène, attirant le regard vers le jardin grâce à ce cadrage. (Figure 13). La végétation, en perpétuel mouvement, filtre la lumière, et les murs blancs servent de toile de fond aux ombres mouvantes qui animent l'espace. Dans cette pièce, tout est conçu pour créer un environnement lumineux, chaleureux et vivant, où la relation avec l'extérieur atteint son paroxysme.

Dans l'atelier d'architecture, l'architecte adopte une conception différente de l'ouverture en installant une fenêtre haute qui s'ouvre sur un patio, sans offrir de cadrage sur un paysage lointain. Cette disposition vise à créer un environnement de travail calme et serein, propice à la concentration, en éliminant toute distraction visuelle lorsqu'on est assis. Malgré la hauteur de la fenêtre, sa largeur permet un apport importante de lumière directe, qui est ensuite diffusée par le sol verni et brillant, produisant une luminosité ambiante douce et suffisante pour l'espace (Figure 14). La lumière dans cet atelier est soigneusement maîtrisée, l'angle de la lumière directe étant doux, tandis que la lumière se diffuse largement et est réfléchiée par les murs clairs et le sol, créant une atmosphère intime et apaisante.

En revanche, dans la salle à manger, Luis Barragán choisit une baie assez large, placée à hauteur des yeux, que ce soit assis ou debout, pour offrir une vue sur le jardin pendant le repas. Cette fenêtre devient

un véritable cadrage du jardin, et son système d'ouverture permet une connexion directe avec l'extérieur, renforçant ainsi cette relation avec la nature. La végétation, en agissant comme un filtre lumineux naturel, crée une lumière tamisée et un climat de fraîcheur à l'intérieur, protégeant la pièce de l'ensoleillement direct pendant les heures les plus chaudes de la journée. Ce large percement, en relation directe avec la végétation, devient également un vecteur de sonorités et de parfums, enrichissant l'expérience sensorielle de l'espace (Figure 15).

Dans la bibliothèque, le traitement des ouvertures prend une direction bien différente. L'architecte mexicain opte pour une baie au verre translucide, qui crée une séparation entre l'intérieur et l'extérieur, éliminant ainsi toute relation visuelle, olfactive ou sonore avec l'environnement extérieur. L'objectif ici est d'introduire une lumière douce et tamisée, idéale pour la lecture. Ce verre légèrement teinté filtre et adoucit la lumière, en apportant une lumière diffuse et colorée qui baigne l'espace. Les choix architecturaux sont pensés pour envelopper l'utilisateur dans une atmosphère calme et propice à la concentration, loin des distractions extérieures (Figure 16).

Ainsi, Luis Barragán, à travers ses ouvertures et leur dimensionnement précis, parvient à créer une ambiance qui sollicite simultanément tous nos sens. La variété de ses percements lui permet non seulement de contrôler la lumière et l'intimité mais aussi de définir l'atmosphère de chaque espace. La variété des percements lui permet également de gérer l'intimité et c'est ce que souligne Juhani Pallasmaa en citant un dialogue de Luis Barragán : « La fenêtre, qui a perdu son sens ontologique, est devenue une simple absence de mur. (Pallasmaa, 2010) « Voyez [...] l'usage des énormes baies vitrées [...], elles privent nos bâtiments d'intimité, des effets d'ombre et d'atmosphère. Dans le monde entier, les architectes se sont trompés dans les proportions qu'ils ont données aux grandes baies vitrées ou aux espaces ouvrant sur l'extérieur [...]. Nous avons perdu le sens de l'intimité de la vie, et sommes contraints de vivre une vie publique principalement éloigné de notre foyer » (Ramirez Ugarte, 1989).



Figure 13 Séjour, vue sur le jardin



Figure 14 Atelier d'architecture



Figure 15 Salle à manger



Figure 16 Bibliothèque

Luis Barragán, par l'usage maîtrisé de ses baies vitrées, offre à ses espaces une large gamme d'effets visuels, mais ces ouvertures stimulent également un sens souvent négligé en architecture : l'odorat. L'architecte mexicain accorde une grande importance à l'aménagement des jardins, des patios et au choix de la végétation qui y pousse. Il déclare d'ailleurs dans un discours que le jardin est une pièce essentielle de son architecture : « Dans la création d'un jardin, l'architecte invite le partenariat avec le royaume de la Nature. Dans un beau jardin, la majesté de la nature est toujours présente, mais la nature réduite à l'échelle humaine et ainsi transformée en refuge le plus efficace contre l'agressivité de la vie contemporaine ». (Barragán, 1980) Ainsi, la végétation joue un rôle fondamental dans la stimulation olfactive. Elle crée de l'ombre, procure une sensation de fraîcheur, protège du soleil, génère du mouvement et des sons selon le vent, et selon son type, dégage des odeurs uniques qui contribuent à l'expérience sensorielle de l'utilisateur. Barragán maîtrise alors ces stimuli à travers la spatialité de son architecture, à travers les propriétés et qualités de ses ouvertures. Il intervient sur la taille des percements, sur leur opacité, sur la possibilité d'entretenir une relation visuelle avec la végétation (espace tampon qui cache la végétation, hauteur des murs, contournements, etc.) En effet il limite ou accentue la relation avec la végétation, il la met à portée de l'utilisateur ou au contraire à distance, la cache ou au contraire la met en valeur. Ces choix se répercutent sur les effets que peut créer cette végétation en particulier sur les odeurs et les parfums qu'elle dégage.

Peter Zumthor emploie également des procédés similaires en intégrant certains bassins et espaces ouverts sur l'environnement immédiat, permettant ainsi à l'utilisateur de se situer à mi-chemin entre l'architecture et la nature. Le bâtiment semble fusionner avec la montagne, créant une unité entre l'édifice et son contexte naturel. (Figure 17). À l'intérieur du centre thermal, l'architecte suisse offre une expérience sensorielle complète, notamment à travers des espaces tels qu'un bassin de fleurs, qui suscite une véritable stimulation olfactive. Ce soin particulier accordé aux sensations vise à éveiller tous les sens du visiteur, renforçant ainsi l'expérience immersive : « L'odeur agréable qui règne dans la chambre ne monte pas de l'eau, mais flotte dans l'air, s'échappant de derrière un petit cache métallique fixé au mur... ». (Hauser, 2007).



Figure 17 Croquis de Peter Zumthor montrant les perméabilités du bâtiment (phase de conception)

À travers les édifices de Peter Zumthor et de Luis Barragán, nous observons une attention particulière portée à la relation entre l'intérieur et l'extérieur, une tension subtile qui émerge grâce à une maîtrise réfléchie des percements. Ces ouvertures, par leurs formes, dimensions, proportions et caractéristiques, génèrent des effets variés de lumière et de son, tout en invitant l'environnement immédiat à pénétrer à l'intérieur, stimulant ainsi le sens olfactif du visiteur. L'odorat, sens bien que complexe à définir et à analyser, joue un rôle crucial dans cette expérience. Les odeurs, invisibles et parfois difficiles à identifier, ont cependant la capacité de raviver des souvenirs profondément enfouis. Comme le souligne Yi-Fu Tuan, l'odorat est essentiel pour enrichir notre expérience de l'architecture, offrant une dimension supplémentaire à notre perception de l'espace : « Les environnements architecturaux modernes plaisent souvent à l'œil, mais il leur manque ce supplément que peuvent apporter des odeurs variées et agréables. Les odeurs confèrent un caractère particulier aux objets et aux lieux, créant des distinctions entre eux et facilitant leur identification et leur mémorisation. » (Tuan, 2006).

4. Entre spatialité et dimensionnement : Le son de l'espace

Comme nous avons pu l'aborder précédemment, les réalisations architecturales de Peter Zumthor et Luis Barragán s'inscrivent dans des contextes très éloignés l'un de l'autre, ce qui conduit à des choix de démarches et procédés souvent distincts, même si les effets produits peuvent toutefois se rejoindre. Il en va de même pour la manière dont chacun des deux architectes aborde la question de la spatialité dans son travail.

Le plein et le vide

Dans le projet des Thermes de Vals, Peter Zumthor choisit de travailler la masse comme s'il s'agissait d'une carrière de pierre, d'où l'on aurait extrait des blocs, comme nous l'avons évoqué précédemment. Ce projet explore précisément la relation entre le plein et le vide, et la tension qui peut en découler. Le parti pris est clair : il s'agit de creuser dans cette masse minérale pour y dégager des espaces vides servant de zones de détente ou de circulation. Un vaste volume est également réservé aux deux grands bassins. (Figure 18) Cependant, ces vides sont mis en tension et contrebalancés par la présence de pleins. On a alors l'impression que certains blocs n'ont pas été retirés, formant de grandes masses rocheuses qui soutiennent des parties du toit tout en enveloppant des lieux plus calmes, presque secrets. Ces quinze blocs, indépendants les uns des autres sur le plan structurel, accueillent des fonctions spécifiques comme les bains spéciaux, les espaces de soins ou encore les hammams. (Figure 19) À travers ces blocs massifs, les colonnes imposantes et les dalles en porte-à-faux, l'architecte cherche à produire un sentiment de massivité, pour que l'utilisateur ressente en quelque sorte, le poids de la matière autour de lui.

Toutefois, les fins interstices de quelques centimètres qui séparent les dalles laissent passer la lumière de manière subtile, et créent un effet de légèreté, comme si les toits flottaient doucement au-dessus de la tête. Avec ce contraste, Peter Zumthor instaure une tension entre la massivité de la matière et une impression de légèreté, troublant ainsi les perceptions de l'utilisateur. L'espace garde une hauteur constante de cinq mètres, ce qui permet à l'utilisateur de respirer tout en ressentant une certaine monumentalité, pouvant provoquer une forme d'émerveillement ou d'impression. Le « vide », quant à lui, est relié au paysage extérieur, notamment grâce aux larges ouvertures conçues par l'architecte.

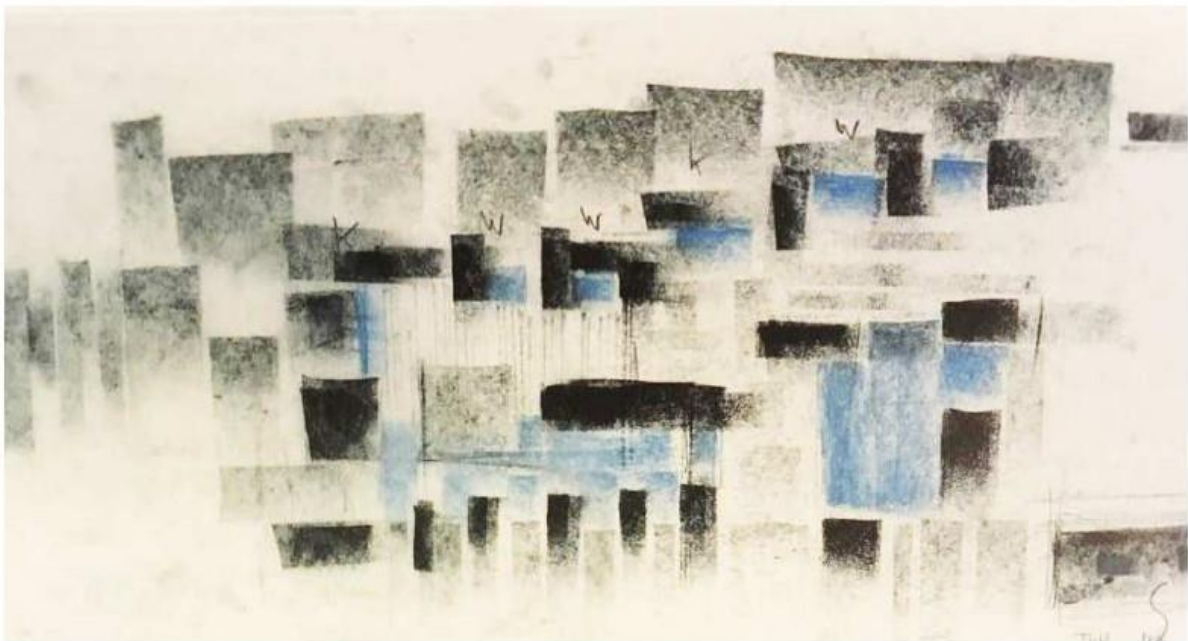


Figure 18 Croquis de Peter Zumthor, expérimentation sur le plein et le vide, métaphore de la carrière de pierre



Figure 19 Croquis d'étude montrant la relation entre les blocs de pierre et le vide

Le jardin comme centre de la composition spatiale

Chez Luis Barragán, la manière d'aborder la spatialité dans la plupart de ses maisons se fait de manière opposée. Il préfère centrer la maison sur elle-même, en la coupant du monde extérieur, et en organisant les espaces autour de jardins, patios ou cours intérieures. Comme mentionné précédemment, l'architecte fait le choix de recréer un paysage intérieur à travers le jardin, rendant ainsi la maison plus introvertie et isolée de son environnement direct. Son architecture vise à produire un sentiment d'abri, une impression d'espace clos, protégé par de hauts murs, qui filtrent les bruits de la ville et les variations extérieures. En travaillant sur la géométrie des espaces, la hauteur des murs ou encore les matériaux utilisés, il enrichit son architecture d'une large variété d'effets sonores (Figure 20).



Figure 20 Vue du toit terrasse, les murs isolent le visiteur de l'environnement extérieur

L'architecte mexicain nous fait ainsi traverser, par exemple, des passages extérieurs étroits et allongés qui favorisent l'écho et la réverbération, au point que l'usager entend distinctement le son de ses propres pas. Cette sonorité, qui dure plus longtemps dans ces espaces, peut alors devenir une présence réconfortante et rassurante. À l'inverse, Luis Barragán conçoit également des espaces beaucoup plus calmes, où le silence joue un rôle essentiel. Pour lui, le silence est une qualité fondamentale de l'espace. Afin de produire cette matité, définie ainsi : « Effet contraire de la réverbération, la matité absolue implique l'absence totale de réflexion d'un signal sonore. Une salle est jugée « mate » lorsque beaucoup de matériaux absorbants empêchent la diffusion des ondes réfléchies. » (Augoyard, 1995).

L'architecte cherche à réduire la réverbération en utilisant des matériaux capables d'absorber le son, comme les tissus, les matières fibreuses, mais aussi en jouant sur la géométrie des lieux, afin d'éviter une trop forte résonance. En effet, plus deux murs parallèles sont proches, plus le son a tendance à résonner dans l'espace et dans le temps : « Lorsqu'on est en présence de deux parois parallèles, un système d'ondes stationnaires, donc de fréquences de résonance, s'instaure. C'est un phénomène que l'on rencontre de ce fait très souvent en milieu urbain, tout particulièrement dans les rues. » (Augoyard, 1995). Il adopte alors une posture particulière : celle de réduire les bruits extérieurs pour offrir une nouvelle expérience sonore à l'intérieur même de l'édifice. Il cherche à instaurer du calme, de la sérénité, et à laisser l'architecture s'exprimer par elle-même. Ce sont alors les qualités spatiales qui génèrent des effets sonores capables de toucher le visiteur.

En organisant une série d'espaces tampons comme des sas, des halls ou des couloirs, Luis Barragán met en place un système de filtrage, qui permet de diminuer certaines fréquences et de couper les sons urbains les plus dérangeants ou distrayants pour l'usager. Les cours intérieures, entourées de murs élevés, renforcent aussi cette protection, agissant comme un filtre et apportant une sensation de tranquillité : « Parmi les configurations urbaines, il est notoire que les cours intérieures d'habitats anciens, très fermées, atténuent les bruits provenant des rues voisines... » (Augoyard, 1995).

L'eau génératrice d'ambiances sonores

Si Luis Barragán cherche à protéger ses bâtiments du brouhaha extérieur en travaillant une spatialité spécifique, il introduit également des éléments sonores à l'intérieur même de ses conceptions, afin de créer un véritable univers acoustique propre à chaque projet. Sa démarche présente ainsi une certaine dualité. Dans un premier temps, il cherche à réduire, voire à effacer, l'environnement sonore existant pour instaurer du calme et permettre à l'architecture de s'exprimer. Ensuite, il vient ajouter de nouvelles sources de stimulation sonore, en intégrant des éléments récurrents comme la végétation ou les fontaines.

Ces éléments agissent alors comme des diversions sonores, permettant de masquer des bruits indésirables. Il s'agit donc d'un effet de masque, utilisé selon sa définition : « Présence d'un son qui, par son niveau ou la répartition de ses fréquences, recouvre complètement ou partiellement un autre son. Cet effet, facile à mettre en évidence sur le plan de l'acoustique physique, comporte une correspondance subjective sur le plan psychophysologique. » (Augoyard, 1995).

Ainsi, des sons comme celui de l'eau qui s'écoule ou des feuilles agitées par une brise légère peuvent couvrir certains bruits parasites. Ces sons jouent alors un rôle de diversion, capables d'attirer l'attention, de surprendre, et d'impliquer l'usager à la fois sur le plan sensoriel et émotionnel, grâce à leur pouvoir évocateur. (Augoyard, 1995) Si l'on connaît l'importance centrale de l'eau et des fontaines dans les édifices de Luis Barragán, on retrouve cette même attention portée à l'eau dans les Thermes de Vals de Peter Zumthor, où elle est mise en dialogue avec la pierre et devient un élément fondamental du projet. L'architecte suisse, animé lui aussi par le désir d'installer une forme de sérénité dans ses bâtiments, conçoit un parcours d'entrée pensé pour isoler phoniquement le visiteur. Grâce à un effet d'estompage, seuls les sons de l'eau s'écoulant le long des parois parviennent jusqu'à lui. (Figure 21) Ici encore, l'effet de masque est employé, mais avec en plus cette volonté de faire résonner le son de l'eau avec la fonction même du lieu. Peter Zumthor aménage également de petits espaces intérieurs, plus isolés, qui accueillent des bains spécifiques, dont certains sont entièrement consacrés à la stimulation sonore.



Figure 21 Séquence d'entrée, les fontaines disposées sur la gauche créent un masque sonore

L'architecture à l'écoute : une approche sonore

En définitive, on peut dire que Peter Zumthor et Luis Barragán accordent une attention particulière à la dimension sonore de leurs espaces et bâtiments. Cette sensibilité se traduit par une réflexion approfondie sur la manière de concevoir la spatialité, la géométrie, les matériaux, les ouvertures ou encore les dimensionnements. Comme le souligne l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa « le son permet de nous

rapprocher du bâtiment, de nous lier avec celui-ci, là où la vue pourrait pourtant nous mettre à distance.» (Pallasma, 2010).

Il s'établit ainsi une forme d'échange : le son ravive notre lien profond avec l'espace et renforce notre perception du lieu. Le son nous relie pleinement à l'espace dans lequel nous sommes. Il nous transmet également de nombreuses informations sur l'espace qui nous entoure : « Chaque bâtiment, chaque espace possède sa sonorité caractéristique d'intimité ou de monumentalité, d'accueil ou de rejet, d'hospitalité ou d'hostilité. Un espace se comprend et s'apprécie par son écho autant que par sa forme visuelle, mais la perception acoustique demeure généralement inconsciente. » (Pallasma, 2010).

Ainsi, les effets sonores que nous percevons, souvent de manière inconsciente, nous informent sur des aspects essentiels tels que la matérialité, les dimensions, l'échelle ou encore les limites d'un lieu. Par ailleurs, l'expérience sonore porte en elle une force émotionnelle qu'un architecte ne peut ignorer : « L'écho des pas sur les pavés d'une rue possède une charge émotionnelle parce que les sons, réverbérés par les murs, nous mettent en relation directe avec l'espace. » (Pallasma, 2010). C'est de cette façon que le son participe activement à notre immersion dans l'espace et à la perception sensible de sa spatialité.

Partie II : L'expérience du Passage | De la scénographie à l'expérience atmosphérique et émotionnelle

Dans un premier temps, nous avons observé l'existence de nombreux procédés, tous très variés, capables de générer une large gamme d'effets. Ces procédés occupent une place centrale dans notre réflexion, car ils possèdent le potentiel de stimuler les sens de manière significative. Nous avons d'ailleurs constaté qu'un seul procédé peut produire plusieurs effets et solliciter plusieurs sens en même temps. Ce nouveau volet de notre raisonnement vise à comprendre comment ces procédés peuvent être combinés et articulés entre eux, afin d'immerger pleinement l'usager dans une expérience à la fois sensorielle et émotionnelle. À travers l'analyse des œuvres de Peter Zumthor et de Luis Barragán, nous chercherons à voir comment ces dispositifs sont soigneusement calibrés pour composer une véritable scénographie, capable de toucher et d'émouvoir le visiteur.

Comme l'explique Yi-Fu Tuan en s'appuyant sur les propos de Paul Ricoeur : « Ressentir met en jeu "une affection et une intention [...] qui coïncident dans la même expérience. » (Tuan, 2006). Paul Ricoeur, cité par Yi-Fu Tuan, explique ici que le fait de ressentir est intrinsèquement lié à une intention. Il s'agit d'un acte conscient, dirigé. Il y a en effet une volonté de ressentir, mais aussi une certaine affection que nous accordons à ce quelque chose que nous cherchons à percevoir (Tuan, 2006).

Dès lors, pour vivre une expérience sensible, ne faudrait-il pas d'abord établir un lien affectif avec elle, afin de pouvoir ensuite y projeter cette intention de ressentir ?

Nous verrons ainsi comment l'architecture de Luis Barragán et de Peter Zumthor met en place une forme de préparation, une mise en condition du visiteur, qui agit comme un déclencheur pour l'amener à vivre une expérience sensible. À travers cette approche, il s'agit de susciter une affection chez l'usager, de créer un lien émotionnel avec l'espace. Par ailleurs, un mécanisme de séduction est également à l'œuvre, pensé pour encourager la flânerie. Cette séduction éveille la curiosité, stimule le désir de découverte, et incite au mouvement dans l'espace, le tout sans contrainte. Cette « flânerie libre » (Zumthor, 2008) devient alors l'expression de l'intention. Mais cette intention ne serait-elle pas, en réalité, orientée par l'architecture elle-même ?

En interrogeant la question du déplacement et du parcours architectural, nous explorerons comment les séquences spatiales s'enchaînent et se superposent, et quels effets sensoriels ou émotionnels peuvent émerger de cette mise en scène.

1. Le parcours de l'utilisateur, de la concentration à l'introspection : une approche par le négatif

Peter Zumthor et Luis Barragán intègrent dans leurs œuvres une grande variété de procédés et de dispositifs architecturaux qui sollicitent l'ensemble de nos sens. Mais au-delà de cette stimulation sensorielle, ne cherchent-ils pas à instaurer une mise en condition particulière, destinée à amplifier ce que l'utilisateur va ressentir ?

Est-il possible d'envisager qu'une forme de préparation intérieure soit mise en place, afin de renforcer l'intensité de l'expérience sensible, et par conséquent, émotionnelle ?

En orchestrant soigneusement une mise en scène spatiale, fondée sur un agencement subtil et réfléchi de chaque élément architectural, l'architecte ne chercherait-il pas à amener l'utilisateur dans un état de concentration accrue, de conscience de soi ? Un état où le corps devient plus réceptif, les perceptions plus fines, et où chaque sensation prend une résonance particulière.

Concentration psychique et recentrement sensoriel

Dans son discours prononcé à l'occasion de la remise du Prix Pritzker en 1980, Luis Barragán insiste sur l'importance du silence, de la sérénité et de la solitude dans son approche architecturale. Il ne s'agit pas ici d'une solitude physique au sens strict, mais d'un état mental, une forme d'introspection, un isolement intérieur propice à la réflexion sur soi. Comme il l'exprime lui-même : « Ce n'est qu'en communion intime avec la solitude que l'homme peut se trouver. La solitude est une bonne compagnie et mon architecture n'est pas pour ceux qui la craignent ou l'évitent. » (Barragán, 1980). Il apparaît donc clairement que l'architecture de Luis Barragán vise à extraire le visiteur du monde extérieur, à l'isoler autant physiquement que mentalement, afin de l'amener dans un état proche de la méditation. Cette volonté d'isolement se manifeste concrètement à travers la mise en œuvre d'une série de procédés et de dispositifs architecturaux soigneusement mis en scène. L'architecte cherche avant tout à éloigner l'utilisateur d'un environnement extérieur qu'il perçoit comme potentiellement hostile, bruyant ou désagréable. Pour cela, il met en place une série d'espaces de transition, à savoir des sas, des couloirs, des zones tampons, qui permettent à l'utilisateur de s'enfoncer progressivement dans la maison, en se détachant peu à peu du monde extérieur. Ce processus est particulièrement visible dans la Casa Estudio, où l'on doit d'abord traverser un corridor, puis un hall, et parfois même plusieurs vestibules avant d'accéder aux pièces principales comme le séjour, la salle à manger ou l'atelier. Ces espaces jouent eux-mêmes le rôle de dernières

transitions avant d'atteindre ce que l'architecte considère comme l'un des lieux les plus essentiels : le jardin.

Cette mise en scène révèle une volonté claire de centrer la maison sur elle-même, de l'orienter vers l'intérieur. L'organisation spatiale s'articule autour de la cour-jardin, tandis que les espaces domestiques et techniques se tournent vers la rue, alors que les pièces à vivre s'ouvrent pleinement sur le jardin. (Figure 23) Ce choix a un impact direct sur le traitement des façades : fermées et austères du côté de la rue (Figure 22), elles deviennent ouvertes et lumineuses du côté du jardin et des patios (Figure 24).

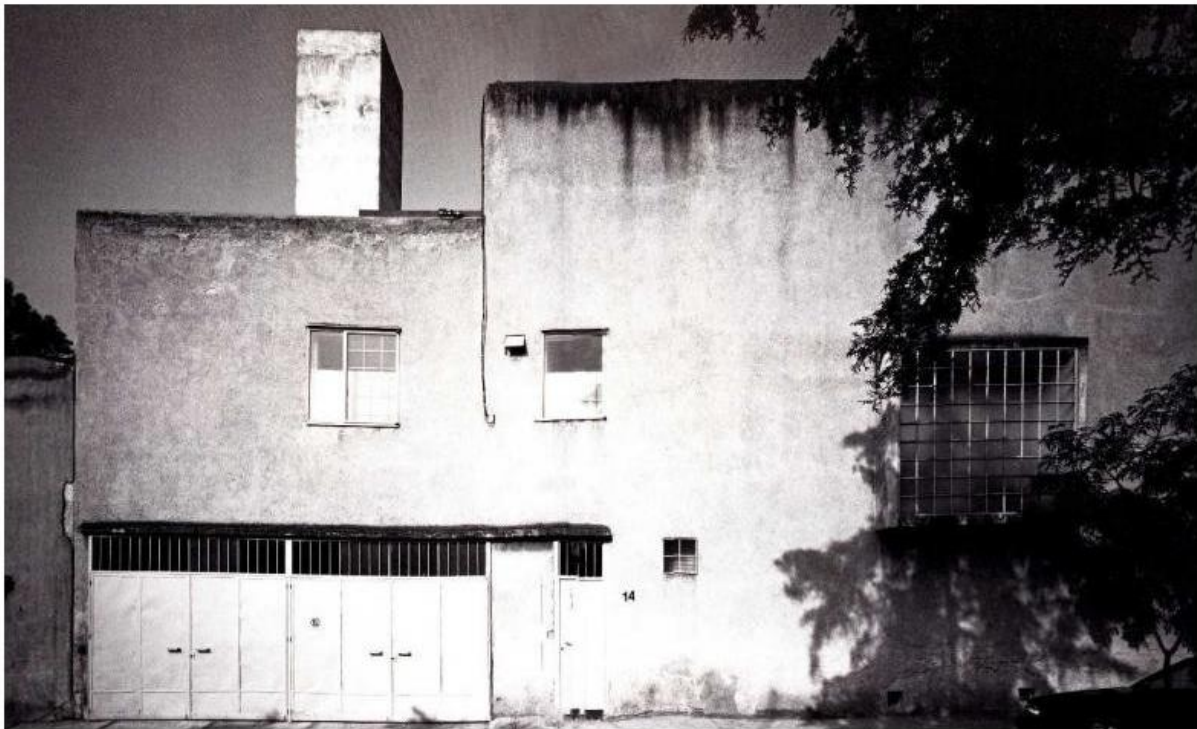


Figure 22 Façade nord-est, côté rue

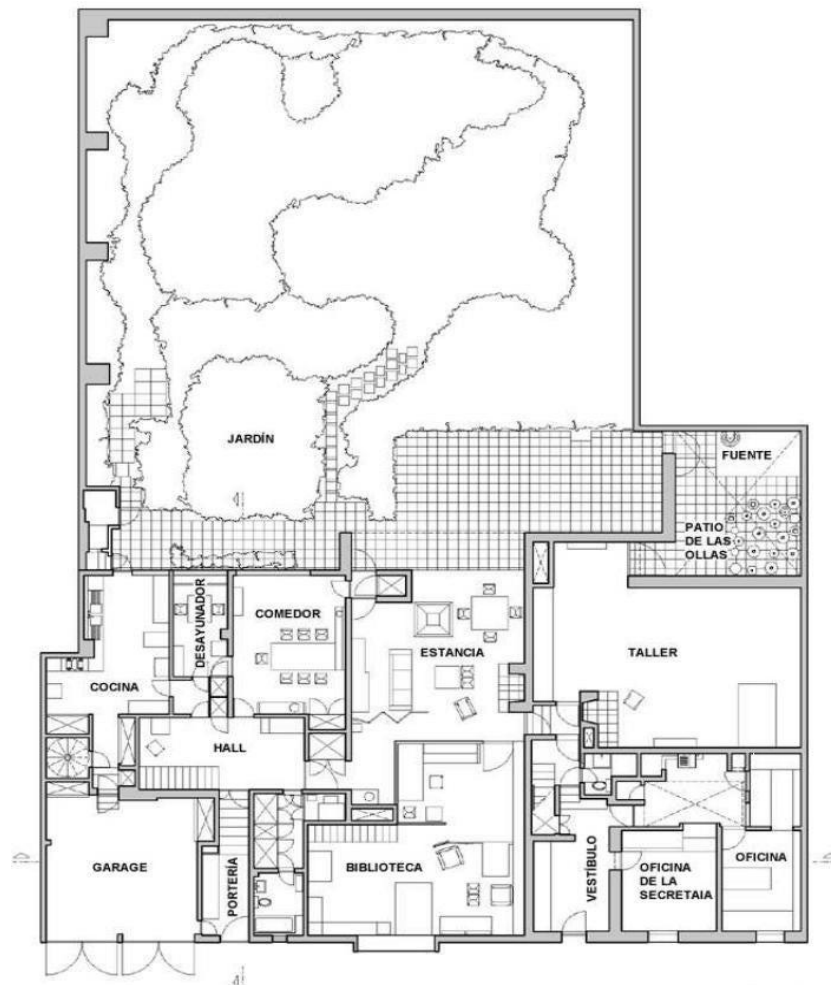


Figure 23 Plan du rez-de-chaussée

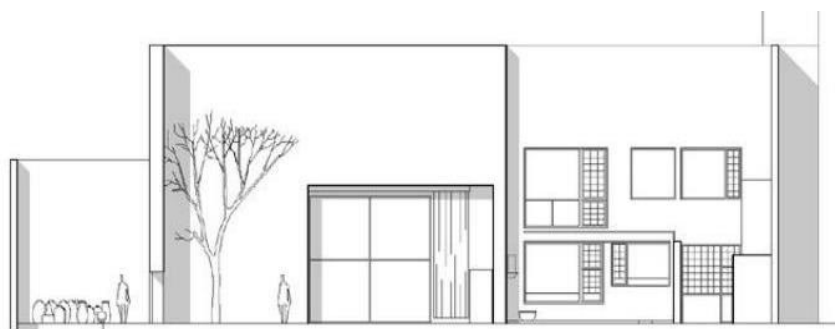


Figure 24 Façade sud-ouest, côté jardin

Par cette volonté d'intériorisation, Luis Barragán met en œuvre son désir d'offrir silence et solitude à l'utilisateur, des conditions qu'il juge essentielles à son architecture, en le protégeant de l'extérieur pour l'inviter à une introspection, une forme de méditation. (Barragán, 1980) Il aborde ensuite la notion de sérénité, qu'il considère comme essentielle, dans la mesure où l'architecture doit être capable de créer une atmosphère favorable à l'utilisateur, un cadre qui le place dans de bonnes dispositions. « La sérénité est le grand et véritable antidote à l'angoisse et à la peur, et aujourd'hui plus que jamais, il est du devoir de l'architecte d'en faire un invité permanent dans la maison, aussi somptueux et humble soit-il. » (Barragán, 1980) Cette citation traduit clairement l'idée fondamentale selon laquelle l'architecte doit mettre l'utilisateur à l'aise, lui offrir un environnement où il se sent bien. Comme le souligne Marc Cruelle, un espace hostile ou inconfortable empêche toute véritable exploration sensorielle, en perturbant la perception et en forçant l'utilisateur à rester en alerte. (Cruelle, 2001) Ainsi, l'expérience sensible se trouve affaiblie, voire empêchée. Pour y remédier, Luis Barragán cherche à instaurer une ambiance propice à l'écoute de soi et à la perception sensible. Il conçoit un environnement plus intime et apaisé, dans lequel l'utilisateur peut progressivement s'isoler, à la fois physiquement et mentalement, pour se recentrer sur ses sensations, ses émotions, et entrer dans une phase d'introspection.

Si Luis Barragán accorde une grande importance à la mise en scène de ses espaces, Peter Zumthor, dans son complexe thermal, propose également une mise en condition de l'utilisateur, notamment par le biais d'une séquence d'entrées qui rappelle, d'une certaine manière, la démarche de l'architecte mexicain. Pour accéder aux thermes de Vals, l'utilisateur doit d'abord passer par le complexe hôtelier situé au-dessus du bâtiment. Ensuite, Peter Zumthor l'invite à plonger dans la pénombre en empruntant un corridor souterrain, étroit et sombre, qui constitue un espace de transition fort entre l'hôtel et les bains thermaux. Dans ce passage, le visiteur est sollicité de différentes manières : l'étroitesse du tunnel génère un effet d'écho et de résonance, rendant perceptible le moindre mouvement du corps dans l'espace. La profondeur du couloir accentue l'éloignement progressif de l'environnement extérieur, le silence s'installe, et le bruit des pas devient un repère, offrant à l'utilisateur une prise de conscience de la présence de son corps dans cet espace de transition.

Peter Zumthor initie également une première métaphore des bains en faisant ruisseler de fins filets d'eau le long des murs, produisant un son doux, une sensation de fraîcheur, une légère humidité, voire une odeur subtile à fort pouvoir évocateur. La lumière tamisée, ponctuée d'alternances entre zones d'ombre et zones éclairées par des luminaires artificiels, vient progressivement désorienter le visiteur. L'ombre, souvent associée à l'invisible ou à l'inconnu, installe une atmosphère mystérieuse, sollicitant l'imaginaire de l'utilisateur. Elle permet aussi, en limitant les sollicitations visuelles, de diminuer l'influence du regard au profit des autres sens.

À travers cet espace de transition, on perçoit clairement la volonté de Peter Zumthor de préparer mentalement et sensoriellement le visiteur à ce qui va suivre. Il s'agit d'une véritable mise en condition, marquant le passage d'un univers brut, celui de l'hôtel, à un lieu pensé pour offrir une expérience sensible : les thermes. Car s'il accorde une attention particulière à la séquence d'entrée, cette volonté de préparer mentalement l'utilisateur à l'expérience sensible se retrouve également dans d'autres espaces de transition, comme les vestiaires. « À l'autre bout des cabines des vestiaires habillées de bois sombre et brillant, une autre embrasure de porte, fermée par un lourd rideau de cuir noir, sépare et relie les domaines, et l'acte de se changer devient événement théâtral au plus tard lorsque que le rideau s'ouvre, entrée en scène où nous sommes simultanément acteurs et spectateurs... » (Hauser, 2007)

À travers le choix des dispositifs architecturaux, leur agencement et leur mise en scène, Peter Zumthor, tout comme Luis Barragán, parvient à transformer l'utilisateur en acteur de l'espace. L'utilisateur n'est plus un simple observateur, il est préparé à vivre une expérience sensible. Les deux architectes portent une attention particulière aux dimensions de leurs espaces. Chaque volume est pensé à partir d'une réflexion sur la sonorité, l'intimité, les matériaux, ainsi que sur les jeux d'ombre et de lumière. Toutes ces précisions contribuant à créer une atmosphère immersive, propice à la perception sensible.

Ainsi dans la Casa Estudio, les murs des espaces extérieurs traduisent clairement la volonté de protection, d'intimité et d'isolement qu'il soit sonore, olfactif ou visuel, vis-à-vis de l'environnement extérieur. Luis Barragán transforme ainsi ses maisons en univers clos, où la relation privilégiée est celle qui s'établit entre le jardin et le ciel. De son côté, Peter Zumthor crée également des espaces plus recueillis grâce au dimensionnement précis des lieux. En jouant sur une alternance de pleins et de vides, il évoque la métaphore de la carrière de pierre, déjà évoquée, où les vides correspondent à des espaces très ouverts, et les pleins à des zones plus confinées et intimes. « J'entends quelque chose de plus corporel que l'échelle, ou la dimension. Cela touche différents aspects, la taille, la dimension, l'échelle, la masse de la construction par rapport à moi. Le fait qu'elle soit plus grande que moi, bien plus grande que moi. Ou que des parties de la construction soient plus petites que moi. » (Zumthor, 2008).

Ici, Peter Zumthor met en avant le rôle central du corps dans sa réflexion architecturale. Pour lui, les dimensions des espaces doivent être pensées en lien direct, voire en tension, avec les dimensions corporelles. Une fois encore, l'architecte suisse joue sur les contrastes, confrontant des volumes très vastes à des espaces plus confinés, afin de troubler les perceptions de l'utilisateur.

À l'intérieur de ces masses monolithiques se dissimulent de petits espaces intimes, réservés à des bains et traitements particuliers : bain sonore, bain de fleurs, bain chaud, bain froid, etc. (Figures 25–26)

Cette intimité naît de plusieurs facteurs : la taille réduite des pièces, la pénombre générée par un éclairage

soigneusement contrôlé et l'absence d'ouvertures vers l'extérieur, l'isolement sonore dû aux parois épaisses, ainsi que l'étroitesse et l'orthogonalité de l'espace qui favorisent la résonance et l'écho, rendant perceptible le moindre mouvement de l'eau.

Avec ces éléments, Peter Zumthor crée de véritables cocons, des refuges où l'utilisateur peut se recentrer, se ressourcer (Figures 27–28).

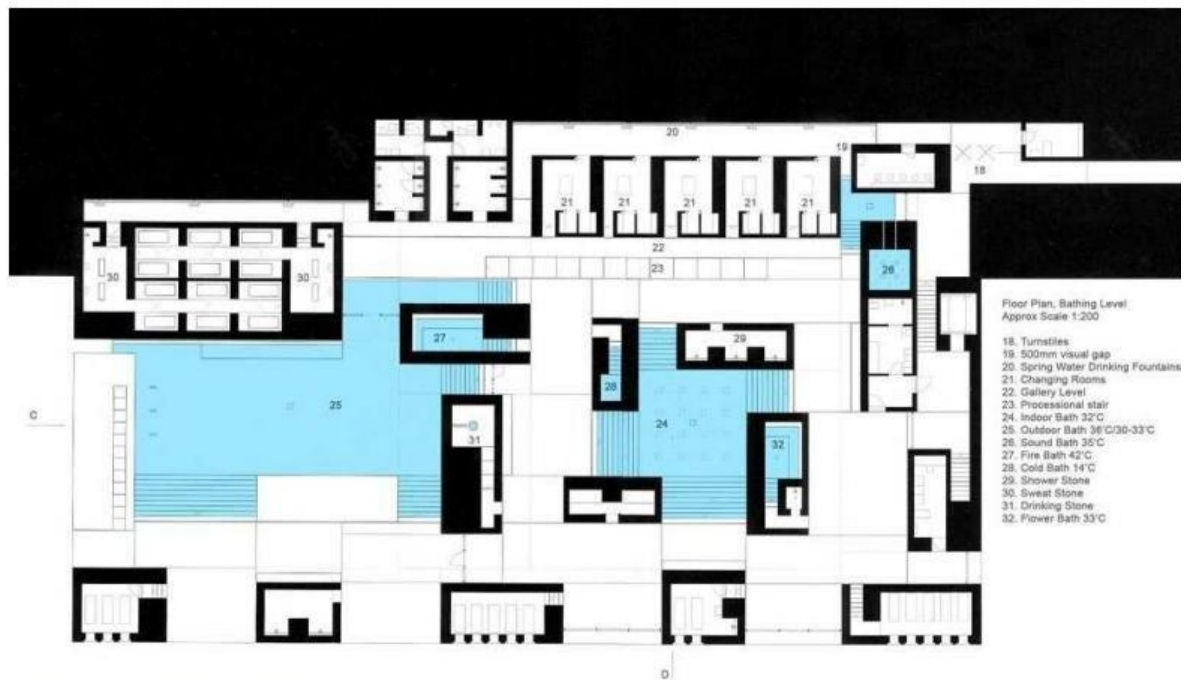


Figure 25 Plan du niveau principal

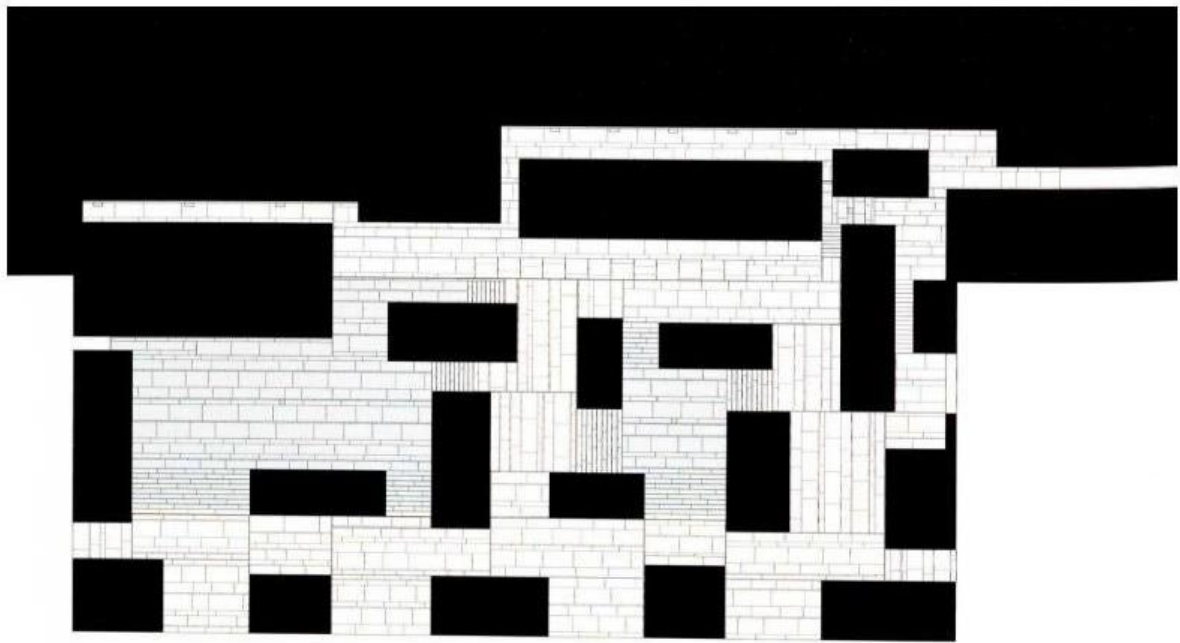


Figure 26 Alternance des pleins et des vides, les pleins renfermant les bains spéciaux



Figure 27 Entrée d'une intériorité, étroitesse de l'espace



Figure 28 Entrée d'une intériorité, mise en scène lumineuse

Chaque bain est conçu pour offrir une ambiance spécifique, sollicitant un ou plusieurs sens : le bain de fleurs stimule l'odorat, un espace est dédié à la dégustation de l'eau de source, les bains chaud et froid, ainsi que les douches de pierre, éveillent le toucher, tandis que le bain sonore sollicite l'ouïe. Le tout s'inscrit dans des ambiances lumineuses variées, qui viennent stimuler la vue.

Luis Barragán reprend également certains procédés employés par Peter Zumthor, comme l'usage de la sonorité de l'eau, notamment à travers les fontaines. Ce dispositif lui permet à la fois de masquer le bruit ambiant et de créer une ambiance sonore propre à l'espace, une sorte d'univers acoustique inventé.

Il utilise aussi des filtres lumineux, capables de produire une lumière tamisée et colorée, comme c'est le cas dans des lieux tels que la bibliothèque. L'épaisseur des murs et la rareté des ouvertures confèrent à cet espace une grande intimité, un calme profond, et une sérénité propice à la concentration. Ces qualités créent une atmosphère méditative, chère aux deux architectes, qui cherchent à inviter l'individu à entrer dans une phase introspective. Luis Barragán le dit lui-même : « La sérénité est le grand et véritable antidote à l'angoisse et à la peur, et aujourd'hui plus que jamais, il est du devoir de l'architecte d'en faire un invité permanent dans la maison, aussi somptueux et humble soit-il. Tout au long de mon travail, je me suis toujours efforcé d'atteindre la sérénité, mais il faut être vigilant pour ne pas la détruire par l'utilisation d'une palette indistincte. » (Barragán, 1980)

On constate ici que la clé réside avant tout dans la capacité à placer l'utilisateur dans un état favorable, une disposition mentale et physique propice à l'exploration sensible. Comme le souligne Marc Crunelle, lorsqu'un individu évolue dans un environnement calme, apaisant et relaxant, qui lui apporte une forme de sérénité, il entre alors dans une phase de perception accrue, où ses sens deviennent plus réceptifs. (Crunelle, 2001) Il évoque notamment la notion de toucher-plaisir, un phénomène qui se manifeste lorsque la personne se trouve dans un état de bien-être global, aussi bien physique que psychique : « Enfin l'expression la plus évidente de notre sentiment de sécurité et de bien-être dans un espace, se manifeste par le toucher-plaisir des mains. Au « centre du lieu », lorsqu'on est détendu, décrispé, on touche plus longuement les choses, on lisse distraitemment les accoudoirs des fauteuils, on passe du plat de la main les coussins etc. On peut même dire que caresser, c'est confirmer que l'on se sent bien. » (Crunelle, 2001)

Nous comprenons alors qu'à travers l'ensemble de ces procédés, l'architecte peut agir sur notre ressenti, en instaurant un climat de confiance, un état de bien-être favorable à une perception sensorielle plus fine. Comme l'ont montré les œuvres de Luis Barragán et Peter Zumthor, cette mise en condition de l'utilisateur, par la création de sérénité, de confort et de calme, repose sur un réglage minutieux, une mise

en scène soigneusement pensée pour chaque espace. Rien n'est laissé au hasard : chaque détail est étudié, chaque matériau, chaque couleur, chaque ouverture participe à cette construction d'ambiance. Peter Zumthor lui-même explique que l'atmosphère naît d'une multitude de paramètres, allant du « corps » de l'architecture, qu'il décrit comme un ensemble complexe de couches formant une unité, jusqu'aux objets présents dans l'espace, qui tissent avec le lieu une relation essentielle. (Zumthor, 2008)

Ce soin apporté au détail, aussi bien dans l'architecture que dans le mobilier, se retrouve également dans les maisons de Luis Barragán. Chaque espace y offre de multiples possibilités d'usage, et chaque détail en témoigne. Même dans des zones à première vue fonctionnelles ou destinées uniquement à la circulation, Barragán insère des recoins, des intimités, des niches, des assises ou encore des tablettes, librement appropriables : pour exposer un objet, s'asseoir, se détendre ou simplement faire une pause. L'architecte crée ainsi des espaces plus intimes, parfois à l'écart, dans le but d'offrir à l'utilisateur cette sérénité et ce calme si recherchés. On peut le remarquer, par exemple, dans la Casa Estudio (Figure 29), où il aménage un espace sous l'escalier principal. Ce lieu, qui aurait pu rester purement fonctionnel, devient un véritable espace scénographié. Avec l'ajout d'une chaise et d'une tablette, l'architecte mexicain invite l'utilisateur à s'asseoir, à s'isoler s'il le souhaite, tout en démarquant ce recoin du reste de la pièce grâce à une différence de matériau au sol, un tapis, symbole de confort, de douceur, et un éclairage précis, qui met en valeur la tablette comme un projecteur de scène.



Figure 29 Casa Estudio, escalier principal

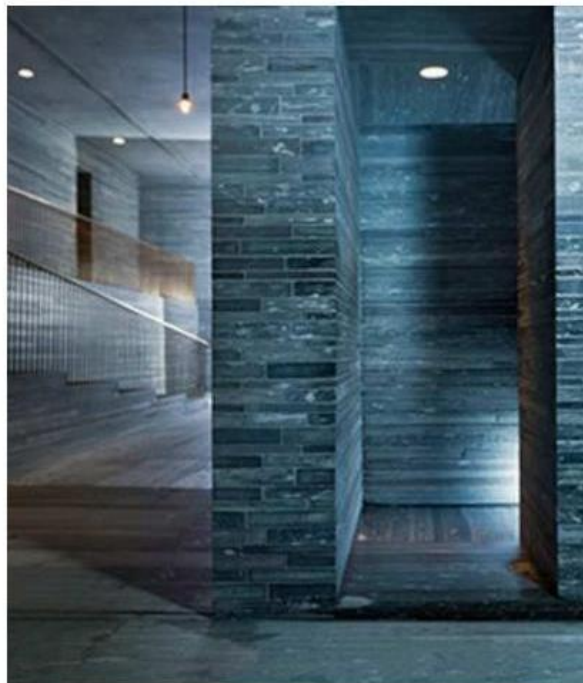


Figure 30 Thermes de Vals, entrée du bain froid, passage d'un espace collectif à un espace plus intime

Ce geste architectural, simple en apparence, transforme un lieu secondaire en un espace calme, accueillant, propice à la détente. De la même manière, Peter Zumthor conçoit, au sein de son bâtiment, des espaces reclus à travers ses masses monolithiques, qui abritent des bains spéciaux, plus intimes et isolés, pensés pour que le visiteur puisse s'y ressourcer, dans un environnement paisible et protecteur. (Figure 30)

Cette démarche se révèle particulièrement intéressante, car elle place l'individu dans une position de confiance et de confort, des conditions essentielles pour amplifier sa perception sensible de l'espace, comme le souligne Marc Cruelle : « L'homme se sécurise dans un espace nouveau si on lui rend d'abord ses gestes plus fluides, moins crispés à l'aide de sols lisses et plats ; ensuite, rencontrant des matériaux doux, il se détend, accorde sa confiance, entre plus largement en contact avec les objets mobiliers et finalement avec l'autre. Libéré de l'attention qu'il devait accorder à ses gestes, il comprend que les matières douces qu'il rencontre, sont des marques de confiance et de sécurité qu'on lui procure. » (Crunelle, 2001)

Ainsi, l'architecte nous place dans un nouvel état mental, en nous offrant la possibilité d'accéder à une certaine sérénité et de libérer notre esprit, afin qu'il puisse se concentrer davantage sur nos perceptions sensorielles. Mais cela soulève une question : ne faut-il pas parfois mettre certains sens au repos, en limitant les stimuli qui leur sont adressés, pour mieux recentrer l'individu sur lui-même ? Ne serait-ce pas également un moyen d'intensifier la perception d'autres sens, de stimuler l'imaginaire, et ainsi de favoriser l'émergence d'émotions profondes, plus personnelles, plus durables ?

Dans son ouvrage *Le regard des sens*, Juhani Pallasmaa met en lumière la prédominance historique et culturelle de la vision sur les autres sens. Il évoque une forme d'hypervisualisation, une hégémonie du regard qui tend à réduire notre implication sensorielle globale, en affaiblissant la portée perceptive des autres modalités sensorielles. « L'œil hégémonique cherche à dominer tous les champs de la production culturelle et semble affaiblir notre capacité d'empathie, de compassion et de participation au monde. » (Pallasmaa, 2010)

Dès lors, l'architecte, à travers la mise en condition préalable qu'il propose à l'utilisateur, ne détient-il pas le pouvoir de réaffirmer la valeur de ces sens oubliés ? N'a-t-il pas, par le biais d'une gestion sensible des procédés architecturaux, l'opportunité de réveiller pleinement l'odorat, l'ouïe ou le toucher, ces sens souvent laissés en arrière-plan, pourtant essentiels à une expérience spatiale riche et complète ?

Pour ce faire, l'atténuation des stimuli visuels, voire la mise en sommeil partielle de la vision, apparaît comme une piste pertinente pour favoriser l'éveil des autres sens. C'est ce que souligne Juhani Pallasmaa lorsqu'il insiste sur l'importance de l'ombre, qu'il associe directement à une forme de non-stimulation visuelle. L'ombre, définie comme une « zone sombre résultant de l'interception de la lumière ou de l'absence de lumière » (Larousse, 2025), se caractérise justement par l'absence de lumière, et donc par un affaiblissement des sollicitations adressées à la vue. Pourtant, même dans l'ombre, l'œil continue à percevoir, à chercher. Et c'est justement cette période de retrait de la vision qui permet au corps de réactiver instinctivement d'autres sens, souvent moins mobilisés. Le toucher et l'ouïe, par exemple, deviennent alors essentiels : ils nous informent sur les limites de l'espace, sur les distances, sur la présence de surfaces ou de volumes. Lorsque le regard devient plus incertain, c'est le corps qui prend le relais. Le son des pas, l'écho contre un mur, la fraîcheur d'une paroi ou la texture changeante du sol deviennent autant de repères sensoriels qui permettent à l'usager de se situer dans l'espace, d'en percevoir les limites, et surtout de ressentir sa propre présence dans le lieu.

Ce glissement temporaire d'un sens dominant vers d'autres formes de perception rend au corps toute sa place dans l'expérience de l'espace. Il ne s'agit plus simplement de voir, mais bien de traverser, de ressentir, d'exister pleinement dans l'architecture à travers l'ensemble de ses sens. L'espace ne se donne plus seulement à lire visuellement, il se vit dans toute son épaisseur sensible. De plus, comme l'explique Juhani Pallasmaa, le corps peut lui-même choisir de mettre la vision à distance, notamment lorsqu'une émotion forte survient. Dans ces moments, il nous arrive instinctivement de fermer les yeux, non pas pour fuir, mais pour nous recentrer sur nos autres sens, pour mieux ressentir. Selon les mots de l'architecte : « L'œil est l'organe de la distance et de la séparation alors que le toucher est celui de la proximité, de l'intimité et de l'affection. L'œil étudie, contrôle, recherche, tandis que le toucher s'approche et caresse. » (Pallasmaa, 2010)

On comprend alors que ce changement de perception opère une modification dans notre manière d'explorer l'espace. Ce n'est plus un rapport de contrôle ou de lecture visuelle, mais une relation plus intime, plus tactile, plus corporelle. Dans cette dynamique, l'ombre ne devient pas seulement une absence de lumière, mais un outil capable de transformer notre manière de ressentir : elle réoriente notre attention, stimule différemment notre sensibilité, et crée ainsi une expérience spatiale plus profonde et introspective. Juhani Pallasmaa ajoute d'ailleurs : « Ombres et obscurités profondes sont essentielles parce qu'elles estompent l'acuité de la vision, rendent la profondeur et la distance ambiguës et font appel à la vision périphérique inconsciente et à la fantaisie tactile. » (Pallasmaa, 2010)

Cette phrase souligne à quel point l'ombre joue un rôle majeur dans notre expérience sensible. En réduisant la stimulation visuelle, elle invite le corps à percevoir autrement, à prêter attention à des sensations souvent reléguées à l'arrière-plan. L'absence de lumière ne signifie pas l'absence de perception, bien au contraire : c'est une autre forme d'attention qui se développe, plus diffuse, plus intuitive. L'ombre introduit aussi une part de mystère, d'inconnu, qui pousse le corps à explorer, à chercher, à mobiliser pleinement ses sens. Elle réveille la curiosité, favorise l'engagement sensoriel, et crée une atmosphère propice à une lecture plus intime et plus sensible de l'espace. L'absence d'ombre, au lieu de clarifier l'espace, peut au contraire générer des environnements sans limites nettes, sans contrastes, où l'imaginaire et la rêverie se trouvent freinés, voire empêchés. Comme l'affirme Juhani Pallasmaa : « Une lumière éblouissante et homogène paralyse l'imagination de même que l'homogénéisation de l'espace affaiblit le sens de l'être et efface celui de la localisation. » (Pallasmaa, 2010) (Figure 31)

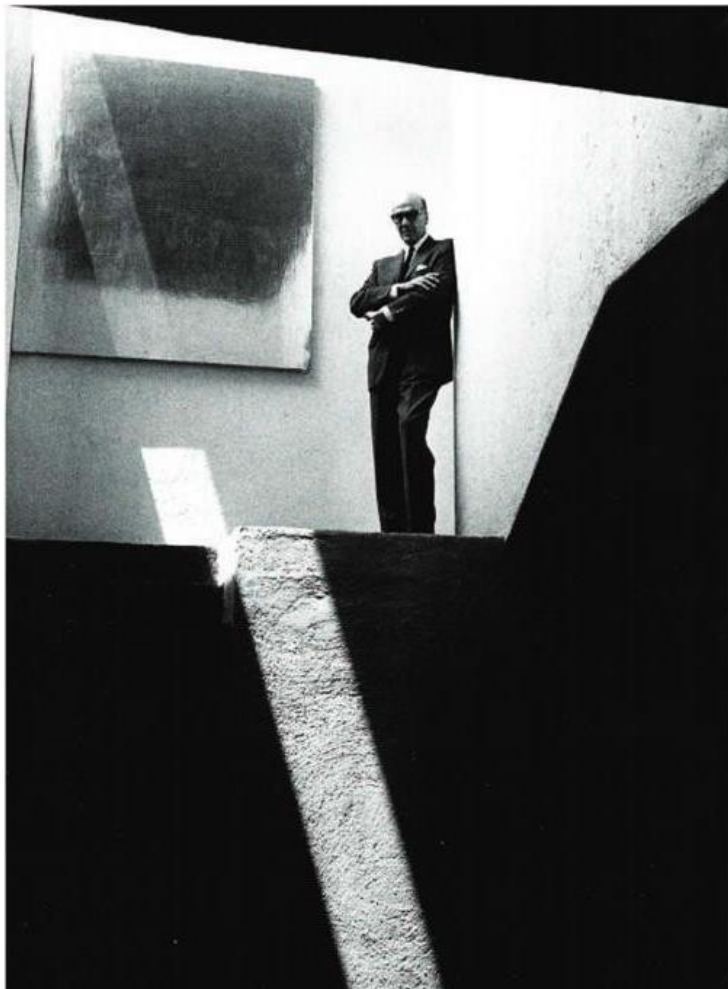


Figure 31 Luis Barragán dans la cage d'escalier de la casa Estudio, clair-obscur

Cela met en évidence l'importance fondamentale du contraste entre ombre et lumière dans une architecture sensible, car c'est justement cette tension qui stimule l'imaginaire. Chaque zone d'ombre, chaque creux, chaque absence ouvre un espace mental que le cerveau est invité à compléter, à interpréter, à rêver. L'ombre n'est donc pas seulement une négation de la lumière, elle est aussi un outil expressif : elle sublime les objets, révèle les textures, accentue les formes, suggère plutôt que montre, attire le regard, et éveille la curiosité de celui qui parcourt l'espace. Elle guide sans imposer, laissant une place à la perception personnelle et à l'émotion.

Le silence au service de l'expérience sensible

L'ombre, comprise comme une forme de non-stimulation visuelle, peut être mise en parallèle avec cette quête du silence si chère à Luis Barragán, un silence également abordé par Juhani Pallasmaa dans son chapitre *Le silence, temps et solitude*, où il emploie des termes proches de ceux utilisés par l'architecte mexicain dans son discours du Prix Pritzker en 1980. Comme évoqué précédemment, Luis Barragán adopte une démarche visant à mettre l'utilisateur en condition pour qu'il puisse pleinement vivre une expérience sensible. Cette préparation passe notamment par la création d'un environnement serein, marqué par le silence et la solitude, entendus comme des moyens d'isoler l'individu mentalement, de l'extraire du tumulte extérieur pour l'amener dans un état de bien-être intérieur, propice à l'attention et à la perception. (Pallasmaa, 2010) Dans ce cadre, le silence devient une clé essentielle de la concentration psychique. Luis Barragán le décrit ainsi : « Dans les jardins et les maisons que j'ai conçus, je me suis toujours efforcé de permettre le murmure placide du silence à l'intérieur, et dans mes fontaines, le silence chante. » (Barragán, 1980) L'objectif est alors de protéger l'utilisateur des bruits parasites, de l'envelopper dans un calme profond, afin de lui permettre d'être réellement à l'écoute de son corps dans l'espace. Comme le souligne Juhani Pallasmaa : « L'expérience auditive la plus importante créée par l'architecture est la tranquillité. » (Pallasmaa, 2010) Cette quête de tranquillité, de sérénité et de silence est profondément ancrée dans le travail de Peter Zumthor et de Luis Barragán.

Chez Peter Zumthor, l'utilisateur est plongé dans un silence quasi absolu dès les premiers instants dans l'édifice. Seul le ruissellement de l'eau vient troubler cette quiétude, accompagnant subtilement les sons du corps : les pas, la respiration, et leurs résonances avec l'espace. (Figure 32) Chez Luis Barragán, cette même volonté de calme se traduit par des murs massifs qui protègent les intérieurs des bruits extérieurs. Là aussi, l'eau joue un rôle essentiel : à travers les fontaines, il crée un masque sonore, qui couvre les sons parasites et installe une ambiance propice au retrait et à la contemplation. L'architecte finlandais

insiste sur cette puissance du silence dans l'expérience architecturale : « L'expérience d'une architecture forte fait taire tout bruit extérieur. Elle concentre notre attention sur notre existence même, et comme tout art, nous fait prendre conscience de notre solitude fondamentale. » (Pallasmaa, 2010) (Figure 33)



Figure 32 Thermes de Vals, fontaine

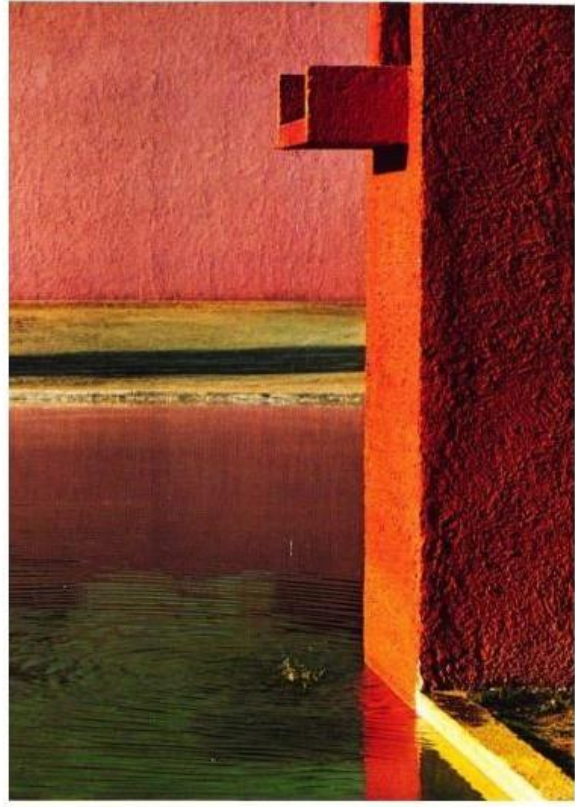


Figure 33 Complexe Hippique de Los Clubes, fontaine

Ainsi, le silence devient plus qu'une absence de bruit : il est un dispositif de recentrage, une porte d'accès à soi, qui, à travers l'architecture, nous reconnecte à notre présence au monde. Ici, il apparaît clairement que le silence et l'ombre, en tant qu'atténuation, voire absence, de stimulation sonore et visuelle, jouent un rôle essentiel dans l'exploration sensible de l'individu et dans sa capacité à imaginer.

On comprend alors que les architectes ont recours à des procédés et dispositifs spécifiques pour créer ces absences de stimuli : c'est un véritable travail par le négatif, une architecture de la retenue, où l'on sculpte autant le vide que la matière. Peter Zumthor, par exemple, adopte une approche très particulière : il conçoit d'abord l'édifice comme une masse sombre, comme un volume d'ombre total, avant de venir y percer la lumière, d'y insérer les ouvertures, les points lumineux et les respirations spatiales. Cette

méthode inversée souligne à quel point l'absence de lumière ou de son devient un matériau à part entière dans la conception architecturale. L'objectif est clair : réduire les sollicitations sensorielles pour offrir à l'usager une opportunité de recentrage, de ressourcement, de connexion intérieure. (Zumthor, 2008) C'est ce que rappelle l'écrivain japonais Junichirō Tanizaki dans son ouvrage consacré à l'importance de l'ombre dans la culture japonaise, une pensée qui résonne étonnamment avec la démarche de Peter Zumthor ou Luis Barragán. Il écrit : « ...j'ajouterai d'ailleurs qu'une certaine qualité de pénombre, une absolue propreté et un silence tel que le chant d'un moustique offusquerait l'oreille, sont des conditions indispensables. » (Tanizaki, 2015)

Cette citation illustre la nécessité d'un cadre minimal et feutré, où la retrait des stimulations sensorielles permet de faire émerger une présence plus fine, plus sensible, et où l'espace devient un véritable refuge pour le corps et l'esprit. Par ailleurs, l'ombre et le silence possèdent un fort pouvoir suggestif. Ils peuvent non seulement orienter notre perception de l'espace, mais aussi en redéfinir les contours. Le silence, par exemple, agit à travers les résonances sonores : le simple bruit de nos pas nous renseigne sur la taille, la matière ou la profondeur d'un lieu. De la même manière, l'ombre peut créer des frontières mentales, mettre en valeur un espace ou un objet, ou au contraire le faire disparaître, selon le traitement de la lumière et de la matière. Junichirō Tanizaki l'exprime ainsi : « Car c'est là que nos ancêtres se sont montrés géniaux : à l'univers d'ombre délibérément créé en délimitant un espace rigoureusement vide, ils ont su conférer une qualité esthétique supérieure à celle de n'importe quelle fresque ou décoration. » (Tanizaki, 2015)

L'ombre ne se contente donc pas d'obscurcir : elle sculpte le vide, elle valorise l'absence, et devient un vecteur esthétique à part entière. Elle influence également notre perception des couleurs. Chez Luis Barragán, cette interaction entre lumière et teinte prend une dimension particulièrement sensible. Une même couleur n'aura pas le même impact selon qu'elle est baignée de lumière ou plongée dans la pénombre. « Ce n'est pas une différence de teinte, mais plutôt une variation d'intensité, à peine plus qu'un changement d'humeur chez celui qui la regarde. De la sorte, grâce à une imperceptible différence dans la couleur des murs, l'ombre de chaque pièce se distingue par une nuance de ton. » (Tanizaki, 2015) (Figures 34, 35 et 36)



Figure 34 Casa Estudio terrasse, milieu d'après-midi, couleurs éclatantes



Figure 35 Terrasse, fin d'après-midi, atténuation des couleurs

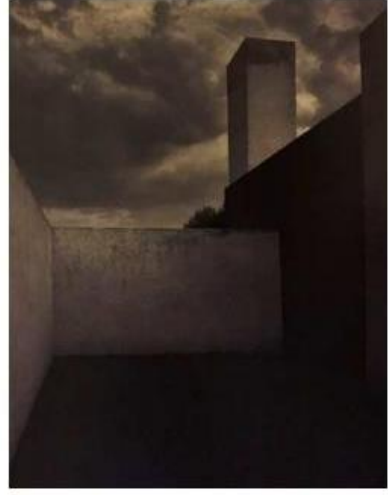


Figure 36 Terrasse début de soirée, imperception des couleurs

Cette capacité de l'ombre à moduler l'atmosphère, à transformer la perception des couleurs et à générer des ambiances, en fait un outil fondamental dans une architecture sensible, centrée sur la perception et l'émotion. En outre, l'ombre conserve une part de mystère. Elle laisse nos autres sens prendre le relais, mais surtout, elle ouvre un espace intérieur, un territoire où le conscient et l'inconscient s'activent pour deviner, imaginer, interpréter ce qui n'est pas immédiatement visible. C'est précisément dans ce flou, dans cette absence de certitude, que naît la rêverie. L'ombre ne montre pas, elle suggère, et c'est cette suggestion qui éveille l'imaginaire, qui invite à la pensée, à la contemplation, à la rêverie silencieuse : « Lorsqu'on visite les fameux sanctuaires de Kyoto ou de Nara, l'on vous montre couramment, suspendue dans le toko no ma d'une grande salle tout au fond, quelque peinture dont on vous dit qu'elle est le trésor du monastère, mais dans ce renforcement, généralement ténébreux en plein jour, il est impossible d'en distinguer le dessin; on est donc réduit, tout en écoutant les explications du guide, à chercher à deviner les traces d'une encre évanescence et à imaginer qu'il y a là, sans doute, une œuvre splendide. » (Tanizaki, 2015)

À travers ces deux architectures pourtant distinctes, se dessine une finalité commune : celle d'offrir à l'utilisateur un espace propice au recentrage mental, un lieu qui favorise l'entrée dans une phase méditative et exploratoire. Ce que révèlent les démarches de Luis Barragán et Peter Zumthor, c'est que la sérénité, la tranquillité, l'ombre et le silence ne sont pas de simples ambiances, mais bien des conditions

essentielles pour permettre à l'individu de s'ouvrir à une expérience sensible profonde. Ces éléments, subtils mais puissants, deviennent les clefs d'un cheminement intérieur pour atteindre cette phase introspective, permettant à l'utilisateur de se reconnecter à lui-même, à son corps, à ses émotions, et à son imaginaire.

2. Le passage influencé : entre flânerie et séduction

Si nous avons vu précédemment que les architectes Luis Barragán et Peter Zumthor, à travers la scénographie de leurs espaces, parvenaient à plonger l'utilisateur dans une exploration sensorielle profonde, nous allons désormais nous intéresser à une autre dimension essentielle de l'expérience architecturale : celle du parcours. Dans cette partie, nous analyserons l'influence de l'architecture sur la manière dont l'utilisateur arpente et découvre un lieu, ainsi que l'impact de la scénographie sur la perception sensible et émotionnelle du visiteur. Nous verrons que les architectes, en recourant à des leurres ou appâts sensoriels, sont capables d'éveiller certaines sensations, de susciter des émotions, mais aussi d'orienter subtilement le déplacement du corps dans l'espace.

Comme l'écrivait Juhani Pallasmaa : « L'architecture amorce, dirige et organise le comportement et le mouvement. » (Pallasmaa, 2010) Cette idée n'est pas nouvelle. Dès les années 1930, Le Corbusier soulignait déjà l'importance du parcours architectural dans une œuvre et son effet sur la perception du visiteur : « Des formes sous la lumière. Dedans et dehors ; dessous et dessus. Dedans : on entre, on marche, on regarde en marchant et les formes s'expliquent, se développent, se combinent. Dehors : on approche, on voit, on s'intéresse, on s'arrête, on apprécie, on tourne autour, on découvre. On ne cesse de recevoir des commotions diverses, successives. Et le jeu joué apparaît. On marche, on circule, on ne cesse de bouger, de se tourner. Observez avec quel outillage l'homme ressent l'architecture... ce sont des centaines de perceptions successives qui font la sensation architecturale. C'est sa promenade, sa circulation qui vaut, qui est motrice d'événements architecturaux. » (Le Corbusier, 1936)

Cela met en lumière l'importance de la théâtralisation de l'espace, où le parcours et l'exploration jouent un rôle central. L'architecture devient alors une mise en scène successive, une séquence d'ambiances qui invite, guide, surprendre.

Dans *Atmosphères*, Peter Zumthor énonce les neuf piliers qui fondent sa réflexion architecturale. L'un d'eux, intitulé « Entre sérénité et séduction », aborde justement cette idée du déplacement dans l'espace et de l'opportunité offerte par l'architecture d'en faire une expérience exploratoire. L'architecte suisse y développe la notion d'un déplacement par la séduction : une architecture qui, par ses dispositifs, ses matériaux, sa lumière ou ses volumes, attire le visiteur, attise sa curiosité, provoque l'envie de découvrir

mais toujours avec subtilité. Il ne s'agit pas de contraindre ou de forcer un chemin, mais bien de suggérer, de laisser place à l'intuition, de créer des points d'accroche sensoriels qui donnent envie d'aller plus loin. L'architecture devient ainsi une invitation douce, équilibrée, entre contrôle et liberté, entre retenue et fascination. (Zumthor, 2008)

Le degré de liberté laissé à l'utilisateur semble essentiel : « Pour nous, il était extrêmement important de produire une sorte de "flânerie libre" dans une ambiance qui nous séduit plus qu'elle nous dirige. Dans un couloir d'hôpital, par exemple, on est dirigé. Mais il y a aussi la séduction, le laisser-aller, la flânerie, et cela comme architecte nous pouvons le créer. [...] C'est parfois un peu une affaire de mise en scène.» (Zumthor, 2008)

Ce phénomène de séduction architecturale, mis en tension avec la notion de sérénité, s'avère particulièrement intéressant. Il fait écho, d'une part, à la sérénité tant recherchée par Luis Barragán, et d'autre part, il permet de qualifier la nature même de la flânerie proposée par l'espace. Cette flânerie n'est ni contrainte ni dirigée : elle se veut libre, paisible, révélant un usager placé dans des conditions propices à un parcours agréable, à un arpentage sans pression, où l'exploration devient un plaisir sensoriel.

Nous verrons ainsi comment les démarches de Peter Zumthor et Luis Barragán peuvent être mises en parallèle, notamment à travers certains procédés architecturaux communs, employés pour susciter la curiosité, éveiller les sens et inviter à la découverte, sans jamais imposer. Pour mieux comprendre ce concept, nous analyserons de manière non exhaustive les procédés et dispositifs architecturaux les plus récurrents, qui jouent un rôle de leurres ou d'appâts sensoriels et influencent directement l'expérience exploratoire de l'utilisateur. Pour cela, nous proposerons une lecture organisée en deux grandes catégories : d'une part, les éléments permanents, qui demeurent inchangés dans le temps, comme les percements, les cadrages, les proportions, les « échappées latérales et verticales », ou encore le principe du passage unique. (Gibsoul, 2009)

D'autre part, les éléments à caractère temporaire, dont la présence et l'effet varient selon les conditions extérieures. Il s'agira ici de la lumière, des couleurs, des ombres, des odeurs ou encore des sons, tous dépendants de facteurs comme la météo, l'heure du jour, le climat, ou même la saison.

Le passage unique, tel que défini par Nicolas Gibsoul dans sa thèse, est un procédé employé par Luis Barragán pour mettre en valeur un parcours et le rendre lisible, sans pour autant imposer un chemin unique. L'utilisateur conserve ainsi une liberté de mouvement, bien que l'espace semble l'orienter subtilement. Ce principe se manifeste notamment dans le parcours de la Casa Estudio, à l'arrivée dans le hall d'entrée. À cet endroit, six directions s'offrent à l'utilisateur : l'accès à l'étage, au séjour, à la salle à manger ou encore à des espaces plus techniques. Pourtant, malgré cette diversité de choix, le parcours paraît évident. L'attention est naturellement attirée vers l'escalier ou vers le séjour, guidée par la spatialité, la lumière, ou la hiérarchie des ouvertures.

Pourquoi ces deux cheminements, vers l'escalier ou vers le séjour, paraissent-ils si évidents à l'utilisateur, alors que d'autres options existent ? Nicolas Gibsoul nous apporte un éclairage précieux à ce sujet. Selon lui, Luis Barragán met en valeur certains éléments tout en effaçant d'autres, orientant ainsi subtilement le parcours : « D'autres voies existent mais leur accès est discret, parfois même caché : porte dérobée, renforcement du mur (quelques fois doublées d'un coude), rupture de niveau (à première vue infranchissable). » (Gibsoul, 2009)



Figure 37 Casa Estudio hall, hiérarchisation des parcours



Figure 38 Dissimulation des portes

Luis Barragán maîtrise parfaitement l'art de la dissimulation. Il fait disparaître des détails tels que les poignées de portes ou les menuiseries, et utilise la couleur ou la lumière pour fonder certaines ouvertures dans le décor. À l'inverse, il met en évidence d'autres passages, créant ainsi une hiérarchisation des franchissements. Ce jeu subtil entre ce qui est visible et ce qui est dissimulé guide le regard, suggère un choix, séduit même, tout en maintenant une certaine liberté. Dans l'espace du hall, par exemple, la cage d'escalier très lumineuse agit comme un appât visuel, tout comme l'entrée du séjour, accentuée par une lumière forte et un mur jaune qui fonctionne comme un signal clair. À côté de cela, les autres accès restent plus discrets, presque dissimulés dans l'espace. (Figures 37–38)



Figure 39 Entraperçus des autres espaces entre les blocs de pierre



Figure 40 Circulation et rampe d'accès, évidence du parcours

Peter Zumthor utilise lui aussi le principe du passage unique dans la séquence d'entrée du complexe thermal de Vals. Bien qu'il existe des passages secondaires, dérobés ou annexes, l'architecte met clairement en valeur un cheminement principal, que l'utilisateur suit de manière presque instinctive. Dès les vestiaires, des jeux de regards soigneusement orchestrés permettent d'apercevoir les bassins au loin. Ces vues partielles, filtrées à travers le dispositif des blocs de pierre, créent un effet de failles visuelles, où l'on devine sans vraiment voir, ce qui éveille la curiosité et renforce le désir de poursuivre dans cette direction suggérée. (Figure 39) Après les vestiaires, l'utilisateur s'engage dans un couloir sombre et resserré, avant de prendre une rampe descendante. Ce passage crée une attente, une forme de temporisation, qui accentue l'anticipation. L'accès à l'espace thermal est ainsi retardé volontairement, comme pour faire monter le désir, tout en maintenant des liens visuels et sonores avec les bassins en contrebas, les lueurs mouvantes de l'eau, ou les résonances de l'environnement. (Figure 40)

Les vues jouent elles aussi un rôle d'appâts séducteurs dans le parcours architectural. Les cadrages soigneusement conçus attirent le regard en offrant des ouvertures visuellement attractives, qui participent aussi à l'éclairage naturel des espaces. On en trouve un exemple marquant dans le séjour de la Casa Estudio, où une grande baie vitrée, aux dimensions généreuses et à la menuiserie discrète, propose un cadrage unique sur le jardin luxuriant. Ce traitement délicat de la transparence met en valeur la végétation extérieure, tout en invitant le regard à s'échapper au-delà de l'intérieur domestique. Un parallèle peut être établi avec Peter Zumthor, qui utilise également les vues comme dispositifs sensoriels. Dans le complexe thermal de Vals, de larges cadrages sur le paysage alpin sont rendus possibles par les interstices ménagés entre les blocs de pierre. Ces ouvertures fragmentées agissent comme des failles visuelles, des signaux, qui incitent l'utilisateur à chercher ces échappées vers l'extérieur, à explorer l'espace pour découvrir ces perspectives ouvertes sur le paysage environnant. (Figures 41–42)

Les échappées verticales, c'est-à-dire l'augmentation soudaine de la hauteur sous plafond, comme on peut l'observer dans un espace en double hauteur ou dans une cage d'escalier, constituent également un procédé récurrent chez les deux architectes, comme nous avons pu le constater lors de notre réflexion sur le séquençage des espaces. L'apparition soudaine d'un volume plus généreux agit comme un appel spatial, attirant le regard et provoquant un déplacement spontané vers cette ouverture. Ce changement d'échelle crée une forme de rupture, qui stimule la curiosité et la volonté de progresser dans le parcours. Peter Zumthor joue d'ailleurs habilement sur ce contraste des volumes dans le complexe thermal de Vals. Les bains spéciaux, plus intimes et confinés, s'opposent à l'espace principal, beaucoup plus vaste, qui offre une grande hauteur et une impression d'élévation. Cette opposition accentue l'effet de surprise et participe à la mise en tension des sensations. (Figure 43) On observe également un principe récurrent et remarquable dans les architectures de Peter Zumthor et Luis Barragán : celui des échappées latérales, définies par Nicolas Gibsoul comme « [...] de multiples échappées latérales qui s'avèreront parfois n'être qu'une niche ou un repli spatial, eux-mêmes sources de futures surprises pour les familiers par le jardinage de leur contenu. » (Gibsoul, 2009)

Ces échappées fonctionnent comme des signaux subtils, annonciateurs d'un espace adjacent ou attendant, une sorte de promesse architecturale : elles attirent l'attention, suscitent la curiosité, et donnent envie d'aller voir plus loin, même si parfois, cette ouverture se révèle être un repli sans véritable débouché, un piège volontairement aménagé. Chez Luis Barragán, ces replis ou niches sont souvent sculptés dans l'épaisseur du mur. Ils peuvent prendre la forme de lieux d'assise, de petits renforcements, parfois accentués par des dispositifs complémentaires comme une mise en lumière soignée, une touche de couleur, ou encore un objet décoratif soigneusement mis en scène. Ces éléments ont un pouvoir attractif certain, et offrent aussi une pause dans le parcours, une invitation à s'arrêter, à contempler un détail (Figure 44), ou simplement à s'asseoir, se reposer un instant dans un espace pensé pour ralentir le rythme de la découverte.



Figure 41 Casa Estudio, cadrage sur le jardin, la disparition des menuiseries accentue l'effet de continuité intérieure-extérieure



Figure 42 Thermes de Vals, cadrage sur les Alpes



Figure 43 Casa Estudio, Cage d'escalier, échappée verticale

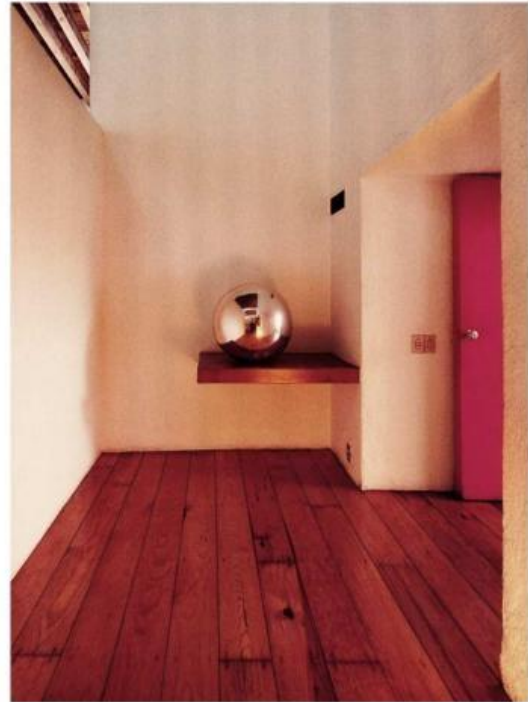


Figure 44 Casa Estudio, Entrée dans le hall, échappée latérale

Yi-Fu Tuan insiste d'ailleurs sur l'importance des pauses dans le parcours, en affirmant que : « Si le temps est conçu comme un flot ou un mouvement, alors le lieu est une pause. Selon ce point de vue, le temps humain est marqué par des étapes, comme le mouvement humain dans l'espace est marqué par des pauses. » (Tuan, 2006) Cette idée résonne profondément avec la notion de flânerie architecturale, dans laquelle le rôle de l'architecte ne se limite pas à guider, mais aussi à offrir des moments d'arrêt, des espaces de ressourcement, des temps de respiration dans le parcours. Ces pauses ne sont pas nécessairement dictées par une fonction fixe, mais plutôt suggérées, laissées ouvertes à l'appropriation : cela peut être une niche, un banc, un belvédère, une assise discrète, ou encore un cadrage invitant à contempler. Peter Zumthor, quant à lui, souligne que l'expérience exploratoire de l'architecture demande du temps pour s'accomplir pleinement. Il écrit : « Les gens disent que l'architecture est un art de l'espace, mais c'est aussi un art du temps. Je n'en fais pas l'expérience en une fraction de seconde. [...] À l'instar de la musique, l'architecture est aussi un art du temps. » (Zumthor, 2008) Ces propos mettent en évidence

la nécessité d'un rythme, d'une progression, où les moments de pause font partie intégrante de la perception, en permettant à l'utilisateur d'absorber, de ressentir, de penser. L'architecture devient alors un temps suspendu, à vivre pleinement.

Néanmoins, Yi-Fu Tuan souligne que la qualité de l'espace et sa capacité à stimuler les sens peuvent prévaloir sur la simple question du temps. Si le temps passé dans un lieu est important pour développer un attachement, c'est surtout l'intensité de l'expérience vécue qui marque profondément l'individu. Il écrit : « Alors qu'il faut du temps pour développer un attachement au lieu, la qualité de l'intensité de l'expérience importent plus que la simple durée. » (Tuan, 2006) Ainsi, un espace peut provoquer une émotion forte, immédiate, un souvenir durable, même dans un laps de temps court, si sa richesse sensorielle et sa puissance évocatrice sont suffisamment marquées. Cela dit, le temps et la qualité de l'espace sont intimement liés : plus un espace est confortable, harmonieux, attirant, plus l'utilisateur aura naturellement envie d'y rester, de le parcourir lentement, d'y revenir. Peter Zumthor l'a bien compris. Dans son complexe thermal de Vals, il propose de multiples échappées latérales qui mènent vers des bains spéciaux, des espaces de repos, des terrasses ouvertes. Ces lieux sont conçus pour offrir des expériences sensorielles uniques, riches, enveloppantes, si bien que la notion de temps s'estompe. L'architecture absorbe alors le visiteur dans un moment suspendu, où l'attention n'est plus portée sur la durée, mais sur l'intensité de la perception.

Appâts changeants

Après avoir exploré les procédés architecturaux invariables, immuables dans le temps et fixes dans l'espace, nous allons désormais nous intéresser aux dispositifs plus instables, dont l'impact dépend de facteurs extérieurs tels que la lumière ambiante, la météo, les saisons, ou encore le climat. Ces éléments, bien que moins contrôlables, sont néanmoins maîtrisés avec finesse par les architectes, et jouent un rôle essentiel dans la perception de l'espace et dans l'orientation du parcours de l'utilisateur. Dans cette partie, nous développerons les appâts sensoriels et les leurres visuels ou sonores que l'on peut observer dans les œuvres de Luis Barragán et Peter Zumthor, et qui influencent, parfois subtilement, parfois très directement, les mouvements, les pauses et les désirs de déplacement à l'intérieur de leurs édifices.

Luis Barragán accorde une place centrale à la couleur dans son œuvre, tout comme Peter Zumthor accorde une importance majeure à la matérialité. Ces deux éléments, bien qu'exprimés différemment dans leurs démarches respectives, possèdent un fort pouvoir évocateur et sensoriel pour l'utilisateur. Mais au-delà de leur dimension perceptive, ne participent-ils pas aussi à une forme de séduction architecturale ? L'architecte mexicain, par exemple, utilise fréquemment des murs aux teintes vives qui attirent spontanément le regard. Il met en œuvre un procédé récurrent : celui de suggérer la présence d'un espace à

venir en laissant entrevoir, depuis un point de vue précis, un mur coloré, souvent contrasté avec l'environnement immédiat. Ce mur agit comme un signal visuel, une invitation implicite à continuer le parcours, à s'approcher, à découvrir. Il éveille la curiosité, crée une attente, tout en marquant une transition. Ce procédé est notamment visible dans la Casa Estudio, à la jonction entre le corridor d'entrée et le hall de l'escalier : la couleur jaune du couloir entre en contraste fort avec le rose vif du hall, attirant immédiatement le regard vers ce nouveau volume, et guidant subtilement l'utilisateur vers l'escalier.

Ce procédé se retrouve également dans la Casa Gilardi, où l'on peut apercevoir, au fond d'un long corridor peint en jaune, les teintes vives d'un rouge et d'un bleu. L'espace, baigné d'une lumière teintée par les murs jaunes, annonce discrètement la présence d'un autre lieu, marqué par une mise en scène visuelle radicalement différente. La couleur, chez Luis Barragán, ne se limite pas à une simple dimension décorative : elle oriente, attire, crée des attentes, tout en demeurant un élément vivant, variable, sensible au temps. En effet, la perception des couleurs évolue au fil des heures, des saisons ou selon les conditions météorologiques. La lumière naturelle du jour peut révéler l'intensité d'une teinte, tandis que la pénombre tend à l'atténuer, voire à la faire disparaître progressivement.

Cette instabilité rend la couleur fragile, partiellement imprévisible, et dépendante de facteurs extérieurs que l'architecte peut accompagner, mais jamais entièrement contrôler. Pour composer avec ces aléas lumineux, Luis Barragán s'appuie sur des stratégies complémentaires à savoir l'usage de teintes claires (blancs, gris) pour souligner un mur coloré, l'intégration de textures en relief, capables de mieux accrocher la lumière, ou encore l'emploi de surfaces réfléchissantes, qui modifient la lumière et teintent son rayonnement. Ainsi, toute une palette de solutions matérielles et chromatiques s'offre à l'architecte pour approcher l'effet souhaité, même dans un contexte soumis à des variations naturelles constantes. La couleur devient alors un outil de composition sensible, à la fois sensoriel et temporel, en perpétuelle évolution.

Peter Zumthor utilise lui aussi la matérialité comme un élément de composition, mais également comme un vecteur de séduction tout au long du parcours architectural. Dans le complexe thermal de Vals, il adopte un parti-pris radical : celui d'un traitement homogène, presque monolithique, où la pierre de gneiss domine l'ensemble de l'édifice. Cette matière, utilisée de manière continue dans les sols, les murs, les bassins ou encore les assises, devient le fil conducteur de l'expérience sensible. Mais alors, comment cette uniformité apparente parvient-elle à séduire, à surprendre, à attirer le visiteur ? C'est précisément dans le dialogue subtil entre matière, lumière, texture, humidité et son que réside la richesse de cette matérialité unique. Le gneiss, par sa teinte sombre et sa surface légèrement irrégulière, absorbe ou reflète la lumière différemment selon l'heure du jour, la présence d'eau ou l'angle d'éclairage. Sa fraîcheur au toucher, sa résonance sourde, ou encore son contact rugueux, parfois adouci par l'usure ou l'eau, font de cette pierre un élément vivant, sensoriel, capable de créer une atmosphère immersive et d'éveiller les sens du visiteur à chaque pas. L'unicité du matériau ne produit donc pas un effet de

répétition, mais bien une variabilité subtile, nourrie par les conditions ambiantes, et par l'expérience corporelle de l'utilisateur.

Pour parvenir à cet effet, Peter Zumthor met en œuvre plusieurs principes subtils. L'un des plus marquants est le principe de répétition, qui donne toute sa force au parti pris monolithique. Le motif textural, issu d'une stratification de la pierre de gneiss, est répété sur l'ensemble de l'édifice, générant un effet d'horizontalité totale. Ces strates de hauteurs variables, qui se déploient en lignes continues sur chaque mur, instaurent une véritable dynamique spatiale. Elles ne se contentent pas de rythmer la surface : elles délivrent un mouvement, suggèrent un cheminement, orientent le regard, évoquent une direction et ouvrent une perspective. (Figure 45) Par ailleurs, si ce choix d'une matérialité unique aurait pu sembler monotone, Peter Zumthor évite toute uniformité en travaillant avec précision la spatialité et la texture des surfaces. Le mur devient alors un support actif : il réagit à la lumière, accueille les ombres, révèle des reflets, accroche des traces, suggère des signaux visuels. Ce caractère changeant et vivant du matériau lui confère un véritable pouvoir de séduction, en rendant chaque portion du parcours sensoriellement riche, visuellement animée, et toujours renouvelée pour le visiteur.



Figure 45 La texture donne un mouvement, une dynamique à l'espace



Figure 46 Dualité des matérialités : entre l'eau et la pierre

Le principe de contraste est également récurrent dans le travail de Peter Zumthor. Dans le complexe thermal de Vals, il instaure un véritable paradoxe entre la masse lourde, monolithique et homogène de la pierre, et la légèreté fluide de l'eau. Cette confrontation crée une tension sensorielle entre deux éléments aux qualités opposées : d'un côté, l'austérité d'un bâti immobile, stable et silencieux ; de l'autre, la sensualité mouvante de l'eau, vive, tactile, changeante. L'architecte joue ici sur une alternance subtile : entre la rugosité de la pierre et la douceur de l'eau, entre la froideur minérale et la chaleur corporelle, entre les lignes droites, statiques et parallèles du parement de pierre, et les ondulations imprévisibles des reflets aquatiques. Ce jeu de contrastes révèle une harmonie parfaitement maîtrisée, où chaque élément valorise l'autre. L'eau, en mouvement, anime la rigidité du bâti, tandis que la pierre, par sa présence massive, structure et encadre l'expérience. Tout devient ici question d'équilibre, de cohabitation sensible entre matière et élément, entre austérité et sensualité, dans une architecture qui ne cesse de stimuler le regard, le toucher, l'ouïe, et de renouveler l'expérience de l'espace. (Figure 46)

C'est justement cette dimension sensorielle et affective qui semble la plus fondamentale. Comme l'explique Marc Crunelle, l'usager ressent parfois un manque de sensualité, un vide auquel l'architecture peut répondre. (Crunelle, 2001) Dès lors, l'architecte n'aurait-il pas un rôle à jouer dans la maîtrise de ce manque et de ce désir ? Peut-il jouer avec cette absence, l'accentuer pour mieux la combler, et ainsi créer une expérience émotionnelle forte ? Il semble plausible que Peter Zumthor ait précisément exploré cette voie en créant volontairement un manque chez le visiteur. En plongeant l'usager dans un univers austère, brut, massif, entièrement habillé de pierre sombre, il retire d'abord toute forme de sensualité directe, pour ensuite la restituer avec force à travers la chaleur enveloppante des bassins, la douceur de l'eau, les résonances feutrées, et la lumière subtilement filtrée. Dans cette mise en scène, la pierre et l'eau deviennent tour à tour des leurres et des appâts : la pierre attire par sa présence imposante, sa texture intrigante, l'eau appelle par sa lumière mouvante, sa température rassurante, son contact fluide. L'architecture n'est plus seulement un cadre, mais un dispositif de désir, où l'attente, le manque, et la récompense sensorielle s'enchaînent dans un rythme émotionnel savamment orchestré.

Le traitement de la lumière détient lui aussi un fort pouvoir d'attraction. Elle peut inviter, guider, ou encore émerveiller le visiteur. Luis Barragán exploite en permanence les ressources de la lumière naturelle, en l'intégrant comme un outil de composition mais aussi comme un moyen de stimuler la curiosité et d'influencer les déplacements. Cette stimulation visuelle peut se faire à travers une ambiance lumineuse générale, qui attire l'attention depuis un espace plus sombre.

C'est le cas, par exemple, du séjour de la Casa Estudio, dont la grande luminosité crée une atmosphère sereine, agréable et accueillante. Cette clarté contraste avec les espaces plus tamisés du parcours, et agit ainsi comme un signal, une invitation à entrer. De même, dans la cage d'escalier, le puits de lumière zénithale apporte un éclat particulier qui anime l'espace vertical. Cette lumière donne de la valeur à l'escalier, renforce son attractivité, et suscite l'envie de poursuivre vers l'étage supérieur. Ici, la lumière

ne se contente pas d'éclairer : elle oriente, structure le parcours, et enrichit la perception spatiale en jouant sur les contrastes, les intensités, et les variations au fil de la journée.

Par ailleurs, l'architecte mexicain utilise également des dispositifs lumineux plus ponctuels, qui génèrent de véritables jeux de lumière, transformant certains faisceaux en signaux visuels puissants tout au long du parcours architectural. On retrouve ce principe dans le hall de la Casa Estudio, mais aussi, de manière emblématique, dans le salon de la Casa Gilardi, où un faisceau lumineux, selon les moments de la journée, vient frapper différents murs colorés avant de se réfléchir dans le miroir d'eau aménagé au sol. Ce phénomène lumineux, combiné aux propriétés physiques des matériaux et à la richesse chromatique des teintes, plonge alors le visiteur dans une ambiance à la fois fascinante et déroutante, chargée d'émotion. Ce qui rend l'expérience encore plus marquante, c'est la transition progressive entre deux mises en scène lumineuses distinctes : la première, marquée par une dominante jaune omniprésente, une série de percements réguliers, et des vitrages teintés, baigne le long corridor d'une lumière chaude où l'alternance d'ombre et de clarté rythme le déplacement. Puis, dans la continuité du parcours, le visiteur entre dans un espace plus sombre, où un unique faisceau lumineux perce la pénombre.

Dans cette seconde scène, les couleurs vives et ce trait de lumière concentré semblent se détacher du reste, émerger de l'obscurité pour signaler que quelque chose d'exceptionnel est en train de se passer. Ainsi, la lumière chez Luis Barragán n'est jamais anodine : elle structure le parcours, révèle les espaces, et provoque une mise en tension des sens, entre chaleur enveloppante et surprise visuelle.

Un autre procédé récurrent chez Barragán réside dans le traitement des liaisons entre deux murs. On observe parfois l'apparition d'un interstice volontairement laissé entre les parois, créant une faille lumineuse. Cet interstice agit comme un filtre, une fenêtre secondaire, permettant soit de laisser entrevoir un élément, un fragment de végétation, un objet, un autre espace, soit de suggérer subtilement une présence invisible, par l'odeur, le son, ou le jeu de lumière. (Figure 47) Ce type d'ouverture devient un vecteur de sensation, un signal sensoriel délicat, à la fois visuel et suggestif. Peter Zumthor emploie une logique semblable dans les Thermes de Vals, en insérant de fins interstices, de quelques centimètres, entre les grandes dalles formant la toiture. (Figure 48)



Figure 47 Casa Estudio, faille située à la jointure des murs

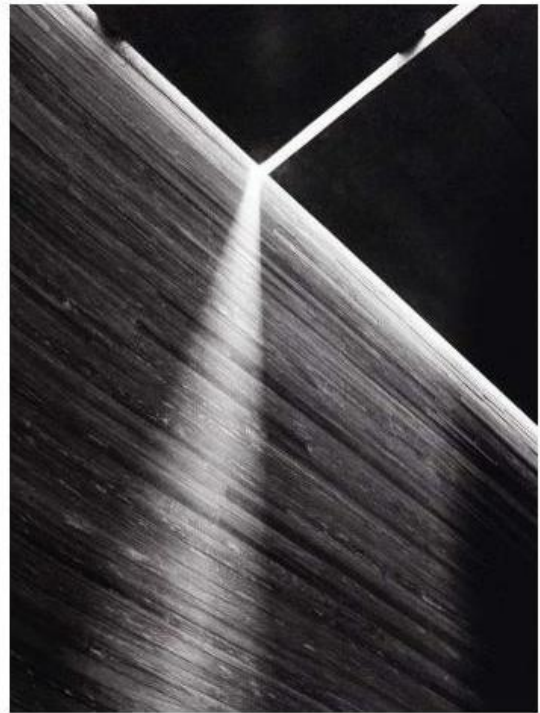


Figure 48 Thermes de Vals, interstice et faisceau lumineux

À l'intérieur, le résultat est saisissant : alors que l'ambiance est dominée par des clairs-obscurs profonds, des contrastes de lumières douces et tamisées, ces fentes discrètes tracent au plafond de minces lignes lumineuses. Elles créent un effet graphique subtil, presque immatériel, qui guide discrètement le regard, voire le déplacement du visiteur. Mais surtout, ces traits de lumière viennent alléger visuellement la masse du bâtiment. Ils démentent la lourdeur supposée de la structure, en suggérant une flottabilité, comme si les dalles épaisses du toit lévitaient légèrement au-dessus du volume. Là encore, la lumière devient un outil de contraste : elle révèle la tension entre poids et légèreté, entre minéralité brute et perception poétique.

Par ailleurs, lorsque l'interstice vient croiser une paroi verticale, il génère un faisceau lumineux qui glisse le long du mur de pierre, produisant un effet visuel singulier. Ce trait de lumière verticale attire aussitôt le regard de l'utilisateur, capte son attention, et fonctionne comme un appât ponctuel, apparaissant au fil du parcours pour stimuler la curiosité ou guider subtilement le mouvement. Ces faisceaux lumineux participent pleinement à la mise en scène sensorielle de l'espace. Leur effet, souvent discret mais profondément évocateur, renforce l'impact émotionnel du lieu. Cependant, il est important de souligner

que ces effets lumineux sont soumis à de nombreux facteurs extérieurs : l'intensité de la lumière naturelle, l'heure du jour, la météo, ou encore les saisons. Ainsi, leur présence et leur intensité varient, ce qui rend leur impact moins prévisible que celui des éléments architecturaux fixes. Ce caractère changeant peut affecter leur efficacité en tant qu'appâts ou leurres visuels, mais en fait aussi leur force poétique, en inscrivant l'espace dans une temporalité vivante et mouvante. Ce phénomène introduit naturellement la question des jeux d'ombre, qui, tout comme la lumière, dépendent de conditions extérieures, mais offrent à leur tour un potentiel sensoriel remarquable, que nous allons à présent développer.

L'ombre détient également une grande capacité à stimuler l'utilisateur dans son parcours. En effet, il détient le pouvoir de mettre en valeur un espace, un lieu, un objet, en y apportant un contraste, en le suggérant comme nous l'explique Jun'ichiro Tanizaki : « Je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre. » (Tanizaki, 2015)

Mais l'ombre n'a pas seulement le pouvoir de révéler ; elle est aussi capable de dissimuler, de cacher, de créer du suspense et d'entretenir un certain mystère, comme on peut l'observer dans l'architecture de Peter Zumthor. Dans les Thermes de Vals, chaque intimité dissimulée dans les blocs monolithiques se distingue par une obscurité marquée, qui crée une rupture nette avec l'ambiance lumineuse générale de l'édifice. Ces espaces confinés apparaissent alors comme de véritables cavernes, dont rien ne laisse présager ce qu'elles renferment. Aucun indice visuel ne guide pleinement l'utilisateur, qui est invité à s'aventurer dans un inconnu sensoriel, renforcé par le silence, la fraîcheur, ou encore l'absence de visibilité directe. Par ce principe de dissimulation, l'architecte suisse ne cherche pas simplement à masquer, mais à susciter une attente, à cultiver le mystère pour attirer et séduire.

L'ombre devient ici un dispositif narratif, une mise en tension entre ce qui est montré et ce qui est caché, entre la contemplation et le désir de découverte, offrant ainsi une expérience architecturale chargée d'émotion et de curiosité. Luis Barragán, quant à lui, utilise l'ombre non pas pour dissimuler, mais pour révéler, animer, et mettre en valeur. Il s'en sert comme outil de contraste, mais aussi comme vecteur de mouvement, capable de donner vie à une scène figée. Un exemple particulièrement évocateur de ce procédé est l'usage du mur blanc comme support d'ombre. Sur cette surface claire, la végétation environnante projette des ombres mouvantes, ondulantes, presque dansantes, qui viennent animer l'espace, lui insuffler une présence vivante et poétique. Cette mise en scène lumineuse et naturelle est particulièrement remarquable dans le séjour de la Casa Estudio, où l'ombre des feuillages, balancée par le vent et filtrée par la lumière du jour, dialogue en permanence avec l'architecture. (Figure 49) Le mur devient

alors une toile sensible, un écran de projection éphémère, où la lumière et la nature participent à la création d'une atmosphère changeante et intime.



Figure 49 Le mur blanc comme support d'ombre

Une autre œuvre emblématique de l'architecte mexicain, située à Mexico, El Bebedero, illustre à merveille cette approche. Dans cet abreuvoir conçu de manière linéaire, Luis Barragán juxtapose un grand mur blanc qui joue le rôle de support d'ombre, tout en apparaissant comme un véritable sémaphore visuel, à la fois par ses dimensions imposantes et par sa teinte blanche réfléchissante. (Figure 50) Cette mise en scène traduit parfaitement la volonté d'orienter le parcours du visiteur sans jamais l'imposer. La linéarité du miroir d'eau, bordée par une rangée d'arbres soigneusement placés, suggère naturellement une direction à suivre. Le mur blanc, par son éclat et sa verticalité, agit comme un repère symbolique, un axe de guidage lumineux, tandis que le mur bleu profond en arrière-plan introduit une échappée latérale intrigante. Cette tension entre les deux plans, le blanc et le bleu, suggère la présence d'un espace caché, d'une suite à découvrir. Le visiteur est ainsi tenu en haleine : tout semble converger vers un point qu'il ne voit pas encore, mais que l'espace l'invite à rejoindre. L'eau sombre et miroitante, presque mystérieuse, devient le fil conducteur du parcours, attirant doucement le corps vers l'inconnu. Ici encore, Luis Barragán séduit par la suggestion, en orchestrant avec finesse les éléments naturels et architecturaux pour créer un cheminement évident mais chargé de promesses sensorielles et émotionnelles.



Figure 50 El Bebedero, Los Clubes, Mexique

Vient ensuite la thématique des sons et des odeurs, qui peuvent eux aussi être perçus comme de véritables appâts sensoriels, capables d'attirer, d'émouvoir le visiteur. Plusieurs principes subtils sont utilisés pour mettre en valeur ces stimuli : d'abord, l'absence, qui crée un vide sensible, un manque perceptif chez l'utilisateur. Puis, vient l'apparition progressive d'un appât ou d'un leurre sensoriel, destiné à combler ce manque et à orienter l'utilisateur dans une certaine direction. C'est précisément ce que l'on retrouve dans l'architecture de Luis Barragán, à travers l'usage des sons d'eau, des odeurs végétales, et des ambiances sensorielles soigneusement orchestrées. Par la présence discrète mais croissante de fontaines, de cours intérieures foisonnantes, ou d'ouvertures filtrant les effluves du jardin, l'architecte comble progressivement le silence ou la neutralité sensorielle initiale.

Cette montée en puissance des sensations vise à éveiller lentement l'utilisateur, à stimuler son imaginaire, tout en le guidant vers des espaces plus réservés. Luis Barragán accorde une place essentielle aux fontaines et aux jardins dans son œuvre. Il confie d'ailleurs : « [Une fontaine] nous apporte paix, joie et sensualité reposante et atteint l'essence même de son essence quand, par son pouvoir d'envoûtement, elle éveille les rêves de mondes lointains. Au réveil ou en dormant, les doux souvenirs de fontaines merveilleuses m'ont accompagné tout au long de ma vie. » (Barragán, 1980)

La fontaine devient alors créatrice d'émotions, de rêverie, de nostalgie douce, que l'architecte souhaite faire naître progressivement, presque en secret, dans l'expérience de l'utilisateur. Quant au jardin, il est tout aussi fondamental dans cette démarche sensorielle. Luis Barragán écrit encore : « L'âme des jardins abrite la plus grande somme de sérénité à la disposition de l'homme. [...] Il apparaît donc évident qu'un jardin doit combiner la poésie et le mystère avec un sentiment de sérénité et de joie. » (Barragán, 1980)

Ainsi, l'architecte mexicain oriente les émotions par l'absence puis l'apparition des sons et des odeurs. Il crée une attente, un manque sensoriel, pour ensuite le combler par la découverte de ces jardins secrets, où la sérénité, le mystère et la curiosité s'entrelacent, et où le parcours devient une expérience intérieure autant que physique.

Un deuxième principe de mise en valeur sensorielle peut également être identifié : celui de la dissimulation. Alors que l'absence suggère un manque de stimulation, un vide sensoriel que l'architecte comble progressivement, la dissimulation, elle, repose sur l'idée de stimuler sans révéler entièrement. Il s'agit ici de faire naître la sensation sans exposer sa source, de créer un effet de mystère, voire de frustration volontairement orchestrée, qui pousse le visiteur à explorer davantage. Par exemple, l'architecte laisse entendre le son de l'eau qui ruisselle, sans en montrer immédiatement la provenance. La fontaine peut être cachée derrière un mur, dissimulée dans un patio inaccessible, ce qui suscite la curiosité. De même, il peut diffuser des senteurs végétales, sans que les plantes qui en sont à l'origine soient visibles. L'odeur devient alors un appât flottant, suspendu dans l'air, porteur de promesses sensorielles que le corps

cherche instinctivement à localiser. Ce principe fonctionne parce qu'il séduit le visiteur tout en éveillant son désir. En gardant la source hors de portée, l'architecte attise la curiosité, crée une tension douce entre ce qui est perçu et ce qui reste à découvrir. La dissimulation devient alors un mécanisme narratif, une stratégie d'éveil des sens, qui pousse le visiteur à arpenter, chercher, s'engager physiquement dans l'espace pour assouvir une attente sensorielle naissante.

Ce principe de dissimulation est parfaitement reconnaissable dans le patio des jarres de la Casa Estudio, situé entre l'atelier et le jardin, formant un véritable espace de transition. Depuis l'atelier, un léger bruit d'eau parvient à l'oreille : celui de la fontaine. Pourtant, une fois dans le patio, celle-ci reste invisible. Seules les nombreuses jarres posées là, associées aux plantes grimpantes qui s'élèvent le long des murs, attirent le regard, sans dévoiler la source sonore. (Figure 49)

En réalité, la fontaine est habilement dissimulée derrière un retour de mur. Il faut pénétrer plus profondément dans le patio pour enfin la découvrir. L'utilisateur, guidé par le son, avance presque instinctivement, poussé par le désir de comprendre, de localiser, de voir. C'est un cheminement influencé, parfois de manière consciente, parfois inconsciente, par ces appâts sensoriels soigneusement mis en scène. Une fois au cœur du patio, ce sont les odeurs qui prennent le relais. Elles surgissent soudainement, comme une mise en haleine, une préfiguration du jardin, sans pour autant que celui-ci soit visible. (Figure 50)

L'expérience se fait progressive, graduelle, éveillant les sens par couches successives. Pour accéder enfin au jardin central, le cœur de la maison, l'utilisateur doit longer la fontaine, puis franchir une petite ouverture, presque discrète, qui le sépare encore de ce lieu de sérénité ultime. (Figure 51)



Figure 49,50 et 51 Patio des pots, séquence d'accès au jardin depuis l'atelier, les sons et les odeurs apparaissent

Dans les Thermes de Vals, nous pouvons établir diverses similarités, Peter Zumthor mobilise lui aussi les principes d'absence et de dissimulation pour créer un manque, susciter le désir et attirer le visiteur. À l'image de Luis Barragán, il ne livre pas tout d'un coup : il suggère, fait pressentir, laisse deviner sans révéler immédiatement. On observe notamment ce procédé dans l'aménagement des bains spéciaux, dissimulés au sein des blocs monolithiques qui composent le cœur de l'édifice. Ces espaces fermés, insérés dans la masse de pierre, émettent des indices sensoriels : des sons diffus, des lumières tamisées, des senteurs particulières s'échappent parfois d'une fente ou d'un interstice à peine visible. Mais l'architecture fait en sorte de ne pas en dévoiler trop : les ouvertures sont discrètes, les accès dissimulés, et l'intérieur des bains reste hors de vue, jusqu'au moment où l'utilisateur ose s'engager et passer le seuil pour découvrir l'univers sensoriel intérieur.

Ici, tout repose sur l'art du suggéré. Rien n'est imposé, tout est laissé à l'appréciation du visiteur, à son désir d'aller plus loin, de s'aventurer dans l'inconnu. S'il souhaite découvrir ce que renferme ce monolithe de pierre, il lui faudra poursuivre son parcours, franchir un seuil, faire un pas vers l'espace invisible. L'architecture ne force pas, elle invite. Comme l'écrit Juhani Pallasmaa : « Il s'ensuit que la réaction corporelle est un aspect inséparable de l'expérience de l'architecture. » (Pallasmaa, 2010) Rien n'est contraint, rien n'est dicté seule la séduction opère.

Peter Zumthor conçoit également des espaces plus intimes, plus isolés, au sein même des masses monolithiques qui ponctuent son bâtiment. Ces blocs massifs abritent des bains spéciaux, soigneusement dissimulés et séparés du reste du parcours, offrant à l'utilisateur des lieux de retraite propices à la détente, au recentrage, et à une expérience sensorielle plus profonde. Dans ces lieux, le corps peut s'abandonner, les sens s'aiguiser, et l'esprit se recentrer, loin du tumulte, dans une intimité enveloppante.

Cette démarche est très intéressante car elle met l'individu en position de confiance, de confort, ce qui lui permettra d'accentuer sa perception sensible de l'espace comme nous l'explique Marc Crunelle : « L'homme se sécurise dans un espace nouveau si on lui rend d'abord ses gestes plus fluides, moins crispés à l'aide de sols lisses et plats ; ensuite, rencontrant des matériaux doux, il se détend, accorde sa confiance, entre plus largement en contact avec les objets mobiliers et finalement avec l'autre. Libéré de l'attention qu'il devait accorder à ses gestes, il comprend que les matières douces qu'il rencontre, sont des marques de confiance et de sécurité qu'on lui procure. » (Crunelle, 2001)

Ainsi, l'architecte nous place dans une nouvelle disposition mentale. Il nous offre la possibilité d'atteindre une certaine sérénité, de soulager l'esprit, afin que celui-ci puisse se recentrer pleinement sur sens. Mais cette ouverture à la perception ne passe-t-elle pas aussi par une forme de retrait, par la mise au repos de certains sens ? En atténuant volontairement certains stimuli, ne permet-on pas à l'individu de se recentrer sur lui-même, de développer davantage sa sensibilité, et d'accroître l'acuité des autres sens ?

Il devient alors possible de réveiller l'imaginaire, de stimuler une mémoire émotionnelle, de faire naître une expérience sensible plus profonde. Dans cette perspective, l'absence sensorielle devient un levier, une manière subtile d'intensifier la présence, en donnant au corps et à l'esprit l'espace nécessaire pour ressentir autrement, pour se reconnecter à soi et à l'espace. Dans son ouvrage *Le regard des sens*, Juhani Pallasmaa met en lumière la prédominance historique et culturelle de la vision sur les autres sens. Il dénonce une forme d'hypervisualisation, une hégémonie du regard qui, loin d'enrichir notre perception, tend au contraire à affaiblir notre implication sensible, en reléguant l'odorat, le toucher ou l'ouïe à l'arrière-plan. Il écrit : « L'œil hégémonique cherche à dominer tous les champs de la production culturelle et semble affaiblir notre capacité d'empathie, de compassion et de participation au monde. » (Pallasmaa, 2010)

Face à cette domination du visuel, l'architecte, dans sa mise en condition de l'utilisateur, ne détient-il pas justement une responsabilité particulière ? N'a-t-il pas entre ses mains l'opportunité de réaffirmer la valeur de ces sens trop souvent oubliés, tels que l'odorat, l'ouïe, le toucher, en composant des espaces qui stimulent, et donnent une voix nouvelle à des perceptions plus profondes ? Par son choix des

matériaux, par sa gestion de la lumière, par l'acoustique de l'espace, ou encore par l'ouverture à l'odeur d'un jardin, l'architecte peut redonner au toucher, à l'ouïe, à l'odorat, une place centrale dans la perception de l'espace.

3. Mise en séquence de la scénographie

Si nous avons pu observer comment Peter Zumthor et Luis Barragán, chacun à leur manière, élaborent une mise en condition préalable de l'utilisateur à travers l'architecture, et comment ils mettent en œuvre des appâts sensoriels et séducteurs pour influencer subtilement le parcours, il est désormais pertinent de s'intéresser à la manière dont ces différentes mises en scène s'enchaînent dans leurs œuvres. En effet, la qualité de l'enchaînement, le rythme, la progression ou au contraire la rupture entre deux ambiances, jouent un rôle décisif dans la construction d'une expérience émotionnelle forte. La manière dont les espaces se succèdent, dont les transitions sont pensées, peut elle-même devenir un vecteur de sensations et un moteur narratif.

Nous aborderons cette thématique à travers l'étude de deux types de séquençage à savoir le séquençage progressif, qui évoque une gradation douce, un glissement sensible d'un univers à l'autre, ainsi que le séquençage par variation, plus brutal, où le passage d'un espace à l'autre se fait par contraste, provoquant un choc ou un éveil perceptif. Nous verrons ainsi quels effets ces différents types de séquençage sont capables de produire sur l'utilisateur, et comment ils participent activement à façonner l'expérience émotionnelle et sensorielle du visiteur.

Séquençage par gradation

La Casa Estudio de Luis Barragán est une œuvre d'une grande complexité, car elle réunit en un seul lieu une pluralité de fonctions. Elle est à la fois espace de vie intime et lieu de travail, et se compose d'une diversité d'espaces aux usages multiples : une bibliothèque, un salon, une salle à manger, des chambres, des espaces de détente, des patios, le tout articulé autour de la grande cour centrale où se déploie le jardin. Chaque espace est ainsi soigneusement pensé avec des dispositifs architecturaux spécifiques, dans le but de créer l'ambiance la plus juste, la plus adaptée à son usage et à l'état d'esprit de l'utilisateur. Mais ce qui rend cette maison particulièrement remarquable, c'est la manière dont ces ambiances variées s'articulent entre elles, formant une véritable scénographie sensorielle. La réflexion de Barragán atteint

ici son paroxysme, non seulement dans la conception individuelle de chaque lieu, mais surtout dans la manière dont ces lieux se succèdent, se répondent et se complètent, pour composer une expérience riche.

On observe effectivement chez Luis Barragán une véritable maîtrise du séquençage progressif des mises en scène architecturales. Comme évoqué précédemment, il s'appuie sur l'usage d'espaces secondaires, corridors, sas, halls de transition, qui servent de liens fluides entre différentes ambiances. Ces lieux ne sont pas de simples passages fonctionnels, mais des espaces à part entière, qui permettent de faire un lien progressif d'une mise en scène à l'autre. Cette progressivité fait directement écho à la mise en condition de l'usager que nous avons abordée précédemment : l'architecture, loin d'être instantanée, prépare l'expérience, accompagne les sens, étire le temps pour permettre à l'individu de s'imprégner pleinement de chaque ambiance.

Si nous nous penchons plus précisément sur la séquence d'entrée de la Casa Estudio, on remarque un travail minutieux de transition, où chaque changement d'ambiance est soigneusement orchestré grâce à une combinaison de procédés : variations de lumière, de matérialité, de couleur, de sonorité, ou encore d'ouverture à l'extérieur. Ce passage progressif du seuil de la rue au cœur intime de la maison devient un moment à part, une expérience graduelle qui engage doucement le visiteur dans l'univers sensible de l'édifice.

Tout commence depuis la rue, où la façade austère de la Casa Estudio ne laisse rien présager de ce qui se cache à l'intérieur. Aucune porte clairement signalée, aucune indication évidente d'entrée : plusieurs ouvertures se présentent, mais aucune ne se distingue réellement. Le crépi gris, les ouvertures rares et discrètes, tout dans cette façade évoque un traitement brut, presque abrupt, en résonance avec la matérialité rugueuse de l'environnement urbain. Ici, pas de porche accueillant, pas de sas transitoire. Le passage se fait de façon sèche, directe. Et pourtant, à peine la porte franchie, Luis Barragán plonge le visiteur dans une tout autre ambiance, marquant ainsi la première rupture sensorielle du parcours.

Le corridor d'entrée, long et étroit, agit comme un espace de transition étiré, un préambule silencieux. On y perçoit immédiatement un fort contraste de matérialité et de couleur. La lumière y est tamisée, filtrée par une unique baie vitrée teintée de jaune, dont le verre translucide limite considérablement l'apport lumineux naturel. Pourtant, cette pénombre est réchauffée par la teinte jaune des murs et la présence du bois, qui apportent à l'ensemble une chaleur diffuse, presque enveloppante. (Figure 54)

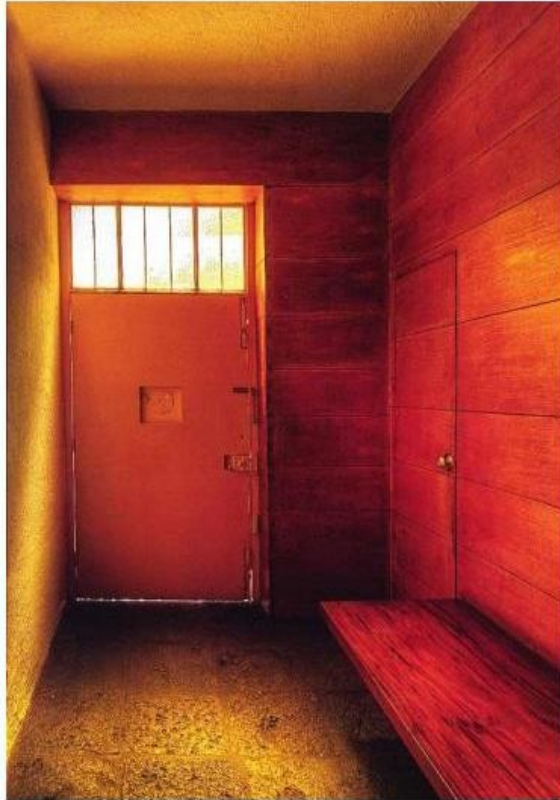


Figure 54 Casa Estudio, espace d'entrée



Figure 55 Casa Estudio, hall

Dans cet espace de passage, le silence s'impose peu à peu : le bourdon de la ville s'efface, étouffé par la porte métallique épaisse, et seuls les pas résonnent faiblement sur le sol, révélant une première prise de conscience du corps dans l'espace.

Par la suite, Luis Barragán nous fait basculer dans une nouvelle mise en scène, sans pour autant rompre brutalement avec la précédente. Il nous conduit doucement vers le hall principal, un espace légèrement plus lumineux, où l'ambiance change subtilement. Les teintes claires des murs, notamment le blanc et le rose, participent activement à cette impression de clarté, renforçant la sensation d'ouverture et d'apaisement. (Figure 55)

Les dimensions de l'espace évoluent également : la hauteur sous plafond augmente, les volumes s'élargissent, et avec eux, les caractéristiques acoustiques se transforment. On perçoit alors une accentuation des résonances, une réverbération plus marquée, un écho plus ample, qui renforcent la perception corporelle du lieu.

Comme le souligne Jean-François Augoyard dans son ouvrage : « Ce sont les formes urbaines ou architecturales (salles, halls...) ainsi que les matériaux réfléchissants (béton, plâtre, verre, marbre...) ou absorbants (moquette, laine de verre, etc...) qui conditionnent la réverbération d'un lieu. Les formes spatiales déterminent une réverbération particulièrement importante [...]. » (Augoyard, 1995)

Dans le cas présent, l'usage du crépi, du béton, du plâtre, associé à une géométrie orthogonale marquée, accentue ces effets sonores, renforçant l'ambiance immersive de l'espace. Ce traitement progressif de la lumière, du son, de la matière, agit comme un fil conducteur sensible, préparant l'usager avant l'accès au jardin. Ces espaces jouent un rôle de régulateurs, offrant protection, gradation thermique et lumineuse, avant de laisser place à la pleine ouverture vers l'extérieur. Encore une fois, Luis Barragán révèle sa maîtrise des transitions, sa capacité à orchestrer des passages nuancés, à construire une expérience sensorielle fluide, faite de glissements et non de ruptures, d'ambiance en ambiance, de mise en scène en mise en scène, dans une progression douce et subtile.

Dans ce séquençage progressif des mises en scène, il apparaît clairement que l'architecte orchestre une véritable gradation sensorielle, notamment à travers la lumière et le son. Du point de vue lumineux, on passe progressivement de l'obscurité à la clarté : l'entrée dans le corridor tamisé, où la lumière filtrée par le vitrage jaune reste faible, précède le hall plus ouvert et lumineux, pour finalement déboucher vers la salle à manger, baignée par la lumière naturelle venant du jardin. Sur le plan sonore, la gradation est tout aussi marquée. L'expérience commence par le bruit de la rue, qui s'atténue dès l'entrée dans le corridor. Cet espace étroit et fermé agit comme un tampon acoustique, isolant l'usager du tumulte extérieur. Le hall, plus vaste, est parfaitement isolé, non seulement parce qu'il n'est pas en contact direct avec l'extérieur, mais aussi parce que sa position centrale et les épaisseurs murales renforcent cette impression de calme. Enfin, dans la salle à manger, l'ambiance sonore s'ouvre à nouveau, mais cette fois de façon maîtrisée et douce : la grande baie vitrée donne sur le jardin, laissant entendre le bruissement des feuilles, le souffle léger du vent dans la végétation, des sons naturels, réguliers, reposants. À travers ce cheminement sensoriel, l'architecte accompagne l'usager d'une ambiance bruyante et urbaine, vers une sérénité intérieure, puis une connexion apaisée avec la nature, le tout de manière graduelle.

Par ailleurs, Luis Barragán semble constamment chercher un équilibre subtil entre la couleur, les matériaux, et la luminosité ambiante. Lorsqu'un espace est privé d'ouverture sur l'extérieur et donc plongé dans une certaine obscurité, il vient compenser ce manque de lumière naturelle par l'emploi de teintes chaudes et de matériaux à la texture accueillante. C'est notamment le cas dans le corridor d'entrée, où la couleur jaune des murs et la présence du bois créent une ambiance chaleureuse et enveloppante,

atténuant l'effet de confinement lié à l'espace étroit et peu lumineux. À mesure que l'on progresse dans la maison, et que la lumière naturelle devient plus présente, l'usage de la couleur se fait plus discret. Dans le hall, par exemple, un seul mur est peint en rose, tandis que les autres sont laissés blancs, accentuant la sensation d'ouverture et de respiration. Enfin, dans la salle à manger, largement ouverte sur le jardin, la couleur disparaît presque totalement, laissant place à la teinte brute de l'enduit, mise en valeur par la lumière généreuse venant de l'extérieur. On perçoit alors une tension constante entre la couleur et la matérialité, ajustée en fonction de l'intensité lumineuse.

Cette évolution progressive des mises en scène s'accompagne également d'une gradation des matériaux utilisés, un phénomène que l'on retrouve dans de nombreuses habitations traditionnelles, comme le souligne Marc Crunelle dans son analyse comparative de trois types de maisons : une maison occidentale à Bruxelles, une maison nord-africaine au Maroc, et une maison asiatique au Japon. Dans chacune de ces configurations, il observe une transformation des matériaux de sol, marquant une progression vers le centre du logis, qu'il décrit ainsi : « Plus on s'approche du cœur du logis, du "centre" du lieu, plus les matériaux s'adoucissent. » (Crunelle, 2001)

Cette gradation tactile, perceptible au fil du parcours, n'est pas anodine : les matériaux deviennent de plus en plus doux, agréables au toucher, évoquant une notion de confort, une invitation au bien-être. Ils appellent l'exploration sensorielle, notamment par le toucher, et participent à l'apaisement progressif de l'usager. Dans la Casa Estudio de Luis Barragán, cette gradation est très claire. Depuis l'extérieur bétonné de la rue, on entre dans le corridor au sol de pierre volcanique, plus lisse, plus régulier, pour ensuite découvrir, dans les espaces plus intimes, des matériaux encore plus chaleureux. Le séjour et l'atelier sont ainsi revêtus de plancher en bois verni, tandis que les chambres et la salle à manger accueillent de la moquette, accentuant la sensation de douceur, de protection, presque de retrait sensoriel du monde extérieur. Cette gradation des matériaux, jointe à la gestion de la lumière, du son et de la couleur, complète la stratégie immersive de l'architecte mexicain, qui guide l'usager dans un cheminement sensoriel intégral, du brut vers l'intime, de l'extérieur vers l'intérieur, de la ville vers soi.

Par ailleurs, cette gradation des matériaux peut être mise en relation avec d'autres perceptions liées au toucher, notamment la sensation de chaleur. De manière générale, le parcours architectural s'effectue du froid vers le chaud, en suivant la logique d'un passage de l'extérieur vers l'intérieur. C'est précisément ce que l'on observe dans la Casa Estudio, où nous passons du béton brut et du carrelage minéral, à des matériaux plus chauds au toucher, tels que le bois verni ou la moquette.

Cette perception thermique s'inscrit à la fois dans le registre physique, en lien avec les propriétés thermiques des matériaux et leur capacité à emmagasiner ou restituer la chaleur, et dans une dimension plus subjective, presque émotionnelle. Certains matériaux nous semblent plus chaleureux, plus enveloppants, même s'ils ne le sont pas toujours sur le plan strictement technique. Nous constatons alors une forme

d'intermodalité, où le langage sensoriel du toucher se mêle à celui de la perception visuelle ou sonore, donnant aux matériaux une charge sémantique plus large.

Ainsi, le passage progressif du froid au chaud, du dur au souple, du bruit au silence, peut être perçu comme une transition plus globale : celle d'un monde extérieur chaotique, brut, instable, vers un intérieur domestiqué, ordonné, calme. Un chemin vers le confort, mais aussi vers la stabilité, l'intériorité, la disponibilité mentale. Marc Crunelle formule ce phénomène avec justesse lorsqu'il écrit : « Les sons suivent ce parallélisme : ils sont aigus et 'crus' à l'extérieur, sur les surfaces dures, et finissent par être 'épais' et assourdis sur les surfaces douces. » (Crunelle, 2001)

À mesure que le sol devient doux, agréable, fluide et sécurisant, il se fait oublier. L'attention de l'utilisateur n'est plus retenue par l'effort d'adaptation sensorielle. Le corps peut alors s'apaiser, et l'esprit se libérer pour d'autres activités, mentales, émotionnelles ou imaginatives. Cette utilisation du séquençage progressif, articulée autour du toucher, de la température, du son et de la matière, rejoint pleinement notre réflexion sur la mise en condition préalable de l'utilisateur. Elle prépare subtilement le visiteur à vivre une expérience sensible plus profonde, en éveillant les sens tout en soulageant la conscience, pour laisser place à l'écoute intérieure.

Luis Barragán adopte une démarche de conception singulière, en créant pour chaque espace une mise en scène propre, une ambiance distincte, tout en veillant à les accorder harmonieusement. Ce souci de cohérence permet d'instaurer un séquençage progressif, pensé pour assurer une continuité sensorielle fluide à l'utilisateur. Pour y parvenir, l'architecte manie avec justesse et sensibilité une large palette d'outils : les matériaux, la lumière, les couleurs, les sons, la présence d'odeurs... tous ces éléments sont agencés de manière graduelle, créant une expérience sensorielle continue, enveloppante, propice à l'introspection. L'utilisateur, ainsi accompagné, peut se laisser porter par cette narration sensorielle, voyager à travers les ambiances, ressentir sans heurt, dans une atmosphère qui cherche à ouvrir les sens graduellement.

Toutefois, nous verrons à la suite de cette réflexion, le séquençage architectural peut aussi emprunter une autre voie : celle de la variation brutale, du passage soudain entre deux ambiances très contrastées, une manière différente, mais tout aussi puissante, de stimuler, voire de bouleverser les perceptions de l'utilisateur.

Si nous avons pu observer dans l'architecture de Luis Barragán une progression douce et continue entre les différentes mises en scène, il existe également des formes de séquençage plus contrastées, où les ambiances varient de manière abrupte d'un espace à l'autre. Ces transitions marquées, parfois soudaines, sont particulièrement perceptibles dans le complexe thermal de Vals, conçu par Peter Zumthor en 1996.

Contrairement à l'approche graduelle de l'architecte mexicain, l'architecte suisse fait souvent le choix d'enchaînements très nets, presque dramatiques, entre les univers sensoriels qu'il propose. Ces variations d'ambiances ne sont pas anodines : elles permettent de créer des ruptures perceptives, de désorienter légèrement l'utilisateur, de le sortir de ses repères, pour mieux le réancrer dans ses sensations corporelles. Comme l'explique Peter Zumthor, le bâtiment entretient une relation étroite avec son environnement, et sa conception est profondément influencée par les éléments naturels qui caractérisent la vallée de Vals, en particulier la pierre et l'eau. (Hauser, 2007)

Ces matériaux, omniprésents dans le projet, ne sont pas seulement structurels : ils deviennent porteurs d'ambiances, générateurs d'émotions et marqueurs de transitions. Dans cette logique, les ruptures sensorielles que l'on perçoit entre les différents bains, entre les espaces ouverts et fermés, lumineux et obscurs, secs et humides, participent à une expérience immersive rythmée, marquée par des sauts émotionnels que nous allons désormais analyser plus en détail. L'architecte suisse conçoit son bâtiment comme un continuum spatial, évoquant l'image d'une carrière de pierre, où certains éléments massifs semblent émerger directement du sol. (Hauser, 2007)

Dans cet espace unique, qui accueille notamment les deux bassins principaux, l'un intérieur, l'autre partiellement extérieur, la présence de blocs monolithiques vient structurer et fragmenter l'ensemble. Ces blocs de pierre, disposés comme des masses taillées dans un socle minéral, ne sont pas de simples volumes : ils permettent ainsi de générer des interiorités au sein même de l'espace principal, tout en découpant l'unité en une multitude de sous-espaces : terrasses, zones de circulation, coins de repos, lieux de transition ou de contemplation. Peter Zumthor lui-même insiste sur cette volonté de segmenter sans cloisonner, de créer un espace fluide mais non entièrement lisible d'un seul coup d'œil. Il explique : « Nos bains, un grand continuum spatial, un espace que je perçois comme un tout dès que j'y pénètre mais que je ne peux jamais englober du regard. Je dois le parcourir, le découvrir en marchant. J'en fais l'expérience par image, comme une séquence spatiale. » (Zumthor, 2008)

On comprend alors que, même dans un espace unifié, plusieurs lieux autonomes coexistent, chacun porteur d'une ambiance propre. C'est à travers cette fragmentation maîtrisée que Peter Zumthor introduit un séquençage par variation, où chaque sous-espace peut offrir une mise en scène différente, un climat sensoriel particulier et un saut émotionnel volontaire.

C'est précisément ce que cherche à produire Peter Zumthor en proposant, à l'intérieur de ces blocs, des expériences thermales variées, pensées pour stimuler nos sens de manière différenciée. La transition entre l'espace principal et l'intérieur d'un de ces blocs est particulièrement intéressante : elle constitue un passage net d'une ambiance à une autre, un véritable basculement sensoriel. Pour cela, Peter Zumthor met en œuvre une série de procédés architecturaux subtils, visant à créer deux mises en scène radicalement distinctes. L'un des premiers leviers qu'il utilise est celui du dimensionnement : l'utilisateur passe d'un espace principal aux proportions généreuses, souvent ouvert et haut de plafond, à un sas plus confiné, plus resserré, avant d'entrer dans un espace intérieur plus restreint mais à la hauteur accentuée. Ce jeu sur les volumes induit une perception corporelle très marquée et accentue la sensation de transition. Ce changement spatial s'accompagne aussi d'une modification du registre d'intimité : on quitte un lieu collectif, partagé, pour pénétrer dans un univers plus intime, où le nombre de personnes est restreint, et où l'expérience se fait plus personnelle.

Peter Zumthor accorde une importance particulière à cette notion d'intimité, qu'il considère comme un élément central dans la construction d'une atmosphère. Dans *Atmospheres*, il explique que ces paliers d'intimité ne relèvent pas uniquement de la fonction, mais résultent de paramètres sensibles : la distance, la proximité, les proportions, les échelles, les épaisseurs murales, les masses bâties, tous participent à régler le seuil sensoriel d'un espace. (Zumthor, 2008) Ainsi, la variation brutale entre deux ambiances ne provoque pas seulement un effet dramatique, elle repositionne le corps et modifie la posture mentale de l'utilisateur.

Si cette transition abrupte entre deux ambiances peut s'expliquer par une réflexion sur le dimensionnement des espaces, le traitement de la lumière joue lui aussi un rôle essentiel dans la construction de ces ruptures sensibles. Peter Zumthor exploite avec subtilité différents procédés lumineux pour faire varier les atmosphères, en accentuant ou en atténuant la perception visuelle selon les lieux.

Dans l'espace principal, la lumière est plus abondante. Elle pénètre à travers de larges cadrages ouverts sur le paysage alpin, mais aussi par de fins interstices ménagés dans la dalle de couverture, qui laissent filtrer une lumière zénithale délicate, traçant des lignes lumineuses nettes à la surface des murs et du sol. Ce traitement crée une ambiance à la fois minérale et ouverte, où la clarté révèle la matérialité brute de la pierre. En contraste, les espaces intérieurs des blocs, plus enfermés, sont plongés dans une pénombre marquée. Privés d'ouverture sur l'extérieur, ces lieux sont entièrement régis par l'éclairage artificiel, que l'architecte conçoit comme un outil de mise en scène sensorielle.

Dans ces bains plus intimes, la lumière est orientée, ponctuelle, parfois indirecte, créant de forts jeux d'ombres, de réflexions mouvantes, ou encore des effets colorés. L'eau elle-même devient ici surface de projection, miroir de lumière, et matière sensible, révélant la lumière de façon poétique, voire presque mystérieuse. Ce contraste lumineux, pensé dans les moindres détails, participe à une variation émotionnelle forte entre les espaces.

Plus largement, Peter Zumthor travaille les contrastes lumineux comme un langage sensoriel. Un exemple frappant est celui du bassin intérieur-extérieur, qui permet au visiteur de nager d'un espace baigné de clarté vers une zone plongée dans la pénombre, ou inversement. Comme le décrit Richard Copans dans son documentaire : « Passer de l'un à l'autre, c'est passer d'un espace ouvert à un espace plus intime, avec ses clairs-obscurs et ses contre-jours. » (Copans, 2000) (Figure 56) Cette alternance entre lumière franche et obscurité enveloppante, renforce l'idée de variation brutale, où chaque transition devient une expérience sensorielle à part entière.

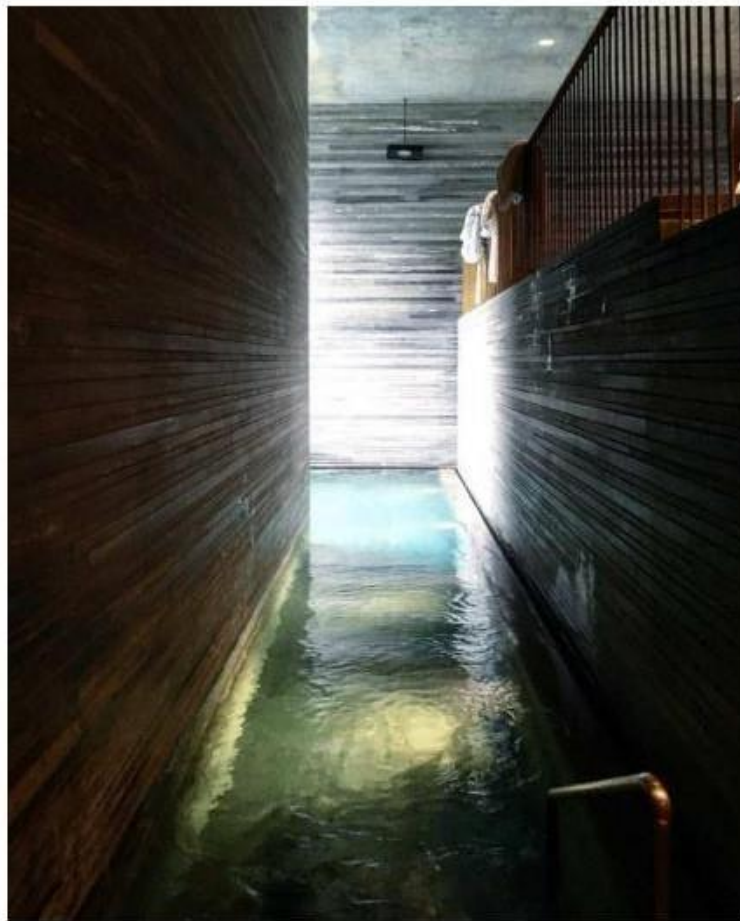


Figure 56 Passage de l'intérieur à l'extérieur, clair-obscur

Au-delà des jeux de lumière et des variations de dimensions, d'autres facteurs sensoriels viennent accentuer la transition entre les ambiances. Parmi eux, la sonorité occupe une place centrale. On passe ainsi d'un espace vaste, où le volume permet une résonance sonore marquée, amplifiée par la présence de nombreux usagers, les parois minérales et les surfaces réfléchissantes à un espace beaucoup plus réduit, où le son semble se refermer sur lui-même.

Dans ces bains plus intimes, la perception sonore se transforme radicalement. La sensation est celle d'un rapprochement des limites, où l'on entend avec plus d'acuité sa propre voix, ses mouvements dans l'eau, ou encore le retour amorti de sons familiers. Cette impression est proche de ce que l'on pourrait nommer un effet de rétrécissement sonore, défini comme : « la sensation du rapprochement des limites d'un espace que peut éprouver un émetteur à l'écoute du retour de son propre message. » (Augoyard, 1995)

Pour accentuer ce basculement sensoriel, Peter Zumthor ne se contente pas de jouer sur les volumes ou l'acoustique des matériaux. Il oriente aussi le parcours à travers un fin couloir, un sas étroit qui fait office de seuil et de filtre. Ce passage transitoire, souvent silencieux et légèrement obscur, prépare le corps à vivre l'expérience suivante. Le changement est alors senti avant d'être vu, entendu avant d'être pleinement perçu, ce qui renforce l'intensité émotionnelle du moment où l'on entre finalement dans le bain spécifique.

Ce couloir, plus obscur et étroit, crée une véritable coupure et marque un fort changement d'ambiance. Cet effet de coupure se traduit également de manière sonore comme nous le décrit Jean-François Augoyard, la coupure correspond alors à une : « Chute soudaine d'intensité qui peut être associée à un brusque changement d'enveloppe spectrale ou à une modification de la réverbération (par exemple dans le sens réverbérant / mat). L'effet de coupure est l'un des grands modes d'articulation sonore entre les espaces et les lieux. Il établit clairement le passage d'une ambiance sonore à une autre. Deux catégories de coupure peuvent être distinguées : soit l'effet est produit au niveau de l'émission (coupure d'une source sonore), soit il est déterminé par les conditions de propagation (organisation de l'espace). Dans tous les cas, il rend pleinement perceptible la modification de l'ambiance sonore. Cet effet touche particulièrement la composition et l'organisation de la matière sonore. La notion de coupure joue ainsi un rôle structurant dans la perception de l'espace et du temps, en permettant d'en distinguer ou d'en différencier les parties et séquences. » (Augoyard, 1995)

La coupure sonore, chez Peter Zumthor, découle directement de la spatialité environnante : elle est le fruit du dimensionnement, de la forme des volumes, du choix des matériaux et de l'organisation des parcours. Elle marque un véritable seuil entre deux séquences, un point de bascule sensible qui agit comme transition entre deux mises en scène : « Potentiellement, l'environnement urbain apparaît comme un milieu particulièrement propice à l'émergence de l'effet de coupure, de par la diversité des émissions, des formes architecturales et des matériaux de revêtement, de la complexité des

configurations spatiales et de la mobilité des sources et des usagers. » (Augoyard, 1995) Si cette coupure est d'abord perceptible par l'oreille, elle s'étend également à d'autres sens, renforçant l'effet de rupture multisensorielle. L'odorat, par exemple, est sollicité différemment selon les bains : dans le bain de fleurs, les effluves floraux saisissent dès l'entrée, dans le bain chaud ou froid, c'est l'absence d'odeur ou la présence d'un air humide, plus neutre ou plus dense, qui se ressent. Le toucher aussi est un vecteur de différenciation : on ressent des variations de température, des matériaux plus ou moins rugueux, lisses, tièdes ou glacés.

Le simple fait de passer d'un sol en pierre fraîche à un bain à l'eau chaude ou à une paroi en béton humide constitue en soi un changement d'univers sensoriel. Peter Zumthor mobilise ainsi un large panel de procédés, jouant des contrastes lumineux, sonores, olfactifs, tactiles, mais aussi des variations d'échelle et de proportions. En concentrant autant de stimuli contrastés dans un laps de temps très court, l'architecte provoque un choc sensoriel, un éveil soudain, qui rend l'expérience plus marquante, plus mémorable et surtout plus émotionnelle.

Si nous avons pu constater que Peter Zumthor mettait en œuvre un séquençage fondé sur des ambiances très contrastées, générant des variations nettes entre les espaces, il est intéressant de noter que Luis Barragán, bien que plus attaché à une progression douce et nuancée, utilise lui aussi, dans certains cas, des transitions marquées, reposant sur une logique de variation sensible.

Certains passages clés dans la Casa Estudio illustrent cette volonté d'opérer des changements d'ambiance plus affirmés, presque inattendus. Nous nous pencherons ici sur trois transitions remarquables au sein de la maison, où la variation sensorielle devient un outil scénographique à part entière à savoir le passage du hall à l'étage, celui du hall vers le séjour, et enfin, la transition entre l'étage et le toit-terrasse.

Le premier passage se situe dans le hall, au moment de monter l'escalier principal. L'ambiance y est d'abord modeste, presque en retrait : la lumière y est neutre, tamponnée, en raison du manque d'ouvertures, et le plafond y reste à une hauteur moyenne, confinant légèrement l'utilisateur. Mais à mesure que l'on gravit les marches, une rupture s'opère : le regard et le corps sont soudain propulsés dans un volume plus ample, une double hauteur baignée de lumière. Cette clarté jaillit d'une baie zénithale située au-dessus de la cage d'escalier, qui ouvre l'espace vers le ciel, tout en faisant vibrer la matière des murs. Le changement est saisissant : en quelques marches, l'architecte mexicain nous fait passer d'un espace restreint et tamisé, à une envolée lumineuse et sonore, où la réverbération, la verticalité, et la lumière naturelle transforment l'atmosphère. (Figure 57)

Un deuxième moment fort de variation se produit entre le hall et le séjour. Luis Barragán compose une véritable scène de révélation : un sas bas de plafond, sombre et presque silencieux, fait office de seuil, de passage initiatique. À peine franchi, l'espace s'ouvre sur un grand séjour lumineux, généreux en hauteur, marqué par la présence d'une vaste baie vitrée cadrant le jardin luxuriant. La transition est multiple et très marquée se par la lumière : on passe de l'ombre à la clarté directe, la matière : du

carrelage froid à un plancher en bois chaud, la couleur : du rose tamisé à un jaune éclatant, ainsi que le son : d'un espace clos, feutré, presque insonore, à un lieu avec des résonances et une présence acoustique renforcée. C'est une véritable mise en tension sensorielle qui s'opère ici, où chaque détail, lumière, son, matière, couleur, contribue à faire de ce passage une expérience sensible complète, marquant le seuil d'un nouveau monde intérieur. (Figure 58)



Figure 57 Cage d'escalier, changement de scénographie



Figure 58 Entrée du salon, transition marquée

Pour finir, le passage du premier étage au toit-terrasse constitue un dernier moment de variation forte. Ce cheminement commence par un escalier étroit, relativement sombre, qui isole l'utilisateur, le retire momentanément du monde. Cette ascension, presque intime, agit comme un retrait sensoriel avant une explosion de perceptions. En effet, à l'arrivée, le toit-terrasse se dévoile comme un univers radicalement différent : un espace vaste, exposé, baigné de lumière, où la couleur s'exprime avec force, mêlée à une

grande variété de textures. La sobriété de l'étage, avec ses teintes neutres et son ambiance intérieure, laisse soudain place à une scénographie vibrante, où les murs hauts encadrent l'espace sans ouvrir sur le jardin ou les alentours. Mais ici, l'isolement visuel devient une porte sensorielle : la vue est bloquée, mais l'ouïe, l'odorat, le toucher prennent le relais. On ressent la lumière directe, la chaleur du soleil, la fraîcheur du vent, les bruits diffus du jardin, les parfums végétaux qui remontent discrètement depuis la cour. L'espace s'ouvre vers le ciel, sa profondeur bleue dialoguant avec les tons chauds des murs, dans une harmonie chromatique. Ici, le jardin n'est pas visible, mais il se devine, se respire et s'écoute. Ce dernier seuil, pensé comme un point culminant du parcours, condense toute la complexité sensible de l'architecture de Luis Barragán : un glissement d'une ambiance à une autre, un chemin vers soi à travers l'espace.

4. Synthèse

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les architectes Peter Zumthor et Luis Barragán font appel à une grande variété de procédés architecturaux aux effets très diversifiés. Ces dispositifs peuvent se manifester de multiples façons à savoir les traitements de la lumière, travail sur les couleurs, gestion des matériaux et des textures, choix des percements, des formes, de la géométrie ou encore de la spatialité. Ils permettent ainsi d'innombrables combinaisons visant à créer une véritable mise en scène. Entrelacés, combinés, associés et mis en valeur par différents principes tels que le contraste, la répétition, la dissimulation ou encore l'absence, ces procédés confèrent à l'espace une identité forte. La mise en scène, rigoureusement pensée et élaborée par l'architecte, devient dès lors génératrice d'une atmosphère singulière.

Cependant, cette atmosphère ne peut reposer uniquement sur l'architecture en elle-même, elle dépend aussi de l'usager, de l'acteur, de l'individu qui prend part à l'action, à l'expérience architecturale. Comme le souligne Mickael Labbé dans son article consacré à l'architecture de Peter Zumthor : « Se sentir bien ou mal dans l'atmosphère d'un lieu exprime ainsi, in fine, la qualité d'une relation, d'un rapport, d'une rencontre entre le sujet percevant et l'objet perçu. » (Labbé, 2012)

L'atmosphère n'est donc ni une propriété exclusive de l'objet, ni une simple projection subjective. Elle émerge dans l'intervalle, à l'interstice entre l'espace architectural et soi-même. C'est là que prend forme l'atmosphère et que s'opère la détermination de sa qualité. Tout se joue dans le singulier : l'atmosphère est la qualité unique d'une rencontre elle-même unique entre un sujet et un espace, tous deux singuliers. (Labbé, 2012)

Ainsi, l'ambiance et l'atmosphère, deux notions finalement très proches, semblent naître de la relation que l'individu entretient avec l'architecture, avec l'espace, et réciproquement. Il serait donc illusoire d'imaginer que l'un puisse exister indépendamment de l'autre. Notre propos n'a pas pour objectif d'apporter une définition à l'atmosphère, mais plutôt d'en saisir les fondements ainsi que les effets sur notre perception et notre ressenti. Si l'ambiance repose sur une corrélation entre l'architecture et l'individu, on comprend alors l'importance de la mise en condition de ce dernier. En effet, comme nous l'avons évoqué précédemment, l'architecte cherche, par le biais de nombreux procédés, à préparer l'usager à vivre une expérience sensible. Cette préparation vise à guider progressivement le visiteur vers un état de concentration accrue, une phase d'introspection où il pourra se recentrer sur ses sens et sa perception. Un travail par le négatif, c'est-à-dire une démarche fondée sur l'absence de certains stimuli, constitue l'une des clés essentielles pour favoriser cette préparation mentale.

Une fois cette préparation mentale établie, se pose également la question du déplacement de l'utilisateur à travers l'édifice, car l'architecte orchestre, à travers un système d'appâts et de leurres, un véritable jeu de séduction entre l'architecture et l'individu. Cette séduction, capable d'influencer son cheminement et de susciter diverses émotions, vise avant tout à éveiller en lui un ressenti profond.

Pour conclure, nous avons abordé l'enchaînement des différentes mises en scène afin d'analyser l'effet de ce séquençage sur l'utilisateur. Deux types de séquençages notables ont pu être distingués : le premier, très progressif, offre une transition douce entre les mises en scène, permettant au visiteur de s'habituer progressivement à l'ambiance recherchée. Le second, plus brutal, fait traverser à l'individu des scénographies et des atmosphères très contrastées, dans le but de provoquer un bouleversement émotionnel et sensoriel.

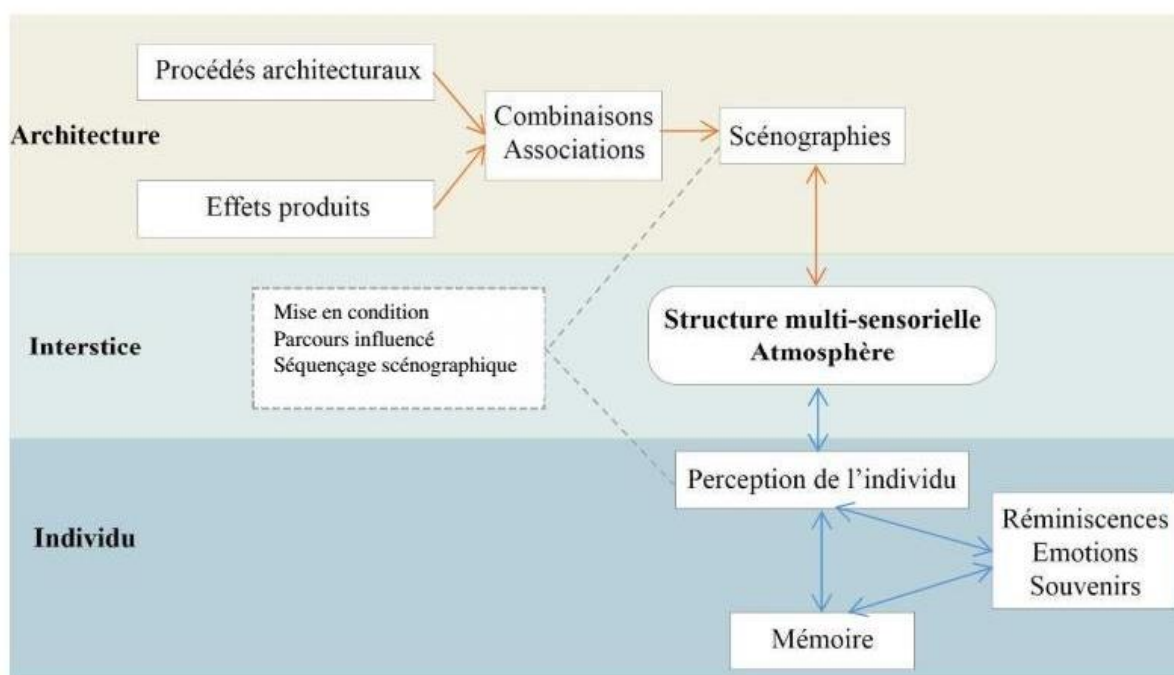


Figure 59 Schéma synthétisant la réflexion développée parties I et II

Partie III : Entre architecture sensible et individu singulier | Entre sens, mémoire, émotions et devenir

« Qu'est-ce donc qui m'a tellement touché dans cette atmosphère ? Tout ! Les choses, les gens, la qualité de l'air, la lumière, les bruits, les sons et les couleurs. Les présences matérielles, les textures aussi. Des formes qui je peux comprendre, que je trouve belle, que je peux essayer de lire [...] mais indépendamment, [...] n'y avait-il pas quelque chose qui n'aurait avoir qu'avec moi-même, avec mon état d'âme, mes sentiments, mes attentes ? » (Zumthor, 2010)

Il nous apparaît clairement que la scénographie ne suffit pas, à elle seule, à générer une ambiance : c'est bien le lien établi entre l'usager et la mise en scène qui produit la stimulation, l'émotion, et l'ambiance ressentie. C'est pourquoi notre dernier grand axe portera sur la relation qu'entretient l'individu avec l'architecture. L'objectif sera donc d'analyser et de comprendre comment une ambiance, issue d'une scénographie précise, peut durablement s'inscrire dans notre mémoire par le biais des expériences architecturales que nous traversons.

En parallèle, nous tenterons d'identifier les liens possibles entre les sens eux-mêmes, mais aussi le lien qu'il entretiennent avec notre mémoire. Notre démarche visera de cette façon, à révéler les différentes formes de connexions, d'échos et d'associations que peuvent entretenir nos diverses perceptions sensorielles. Enfin, nous chercherons à comprendre comment une architecture sensible, et l'expérience qu'elle suscite, serait capable de faire remonter à la surface certaines réminiscences, voire d'activer notre mémoire et convoquer nos souvenirs.

1. La multisensorialité comme condition d'une expérience mémorable

L'architecte dispose d'un éventail de procédés variés permettant de stimuler l'ensemble de nos sens. De la vue à l'odorat, en passant par l'ouïe et le toucher, ce dernier regroupant d'ailleurs des perceptions plus complexes telles que l'équilibre, la sensation thermique, la texture ou encore l'orientation, chaque sens peut être sollicité. Même le goût, rarement associé à l'expérience architecturale, peut l'être, comme en témoignent les Thermes de Vals conçus par Peter Zumthor, où un espace permet de goûter l'eau. L'architecte suisse accorde ainsi une attention particulière à la création de lieux capables d'éveiller l'ensemble de nos sens.

Cependant, nous pouvons constater dans le vie courante que l'architecture est encore rarement pensée pour mobiliser plusieurs sens. La vue demeure le sens prédominant, car elle est le plus fréquemment sollicitée. Juhani Pallasmaa formule d'ailleurs une critique à l'égard de cette domination visuelle omniprésente dans l'architecture contemporaine : « L'œil hégémonique cherche à dominer tous les champs de la production culturelle et semble affaiblir notre capacité d'empathie, de compassion et de participation au monde. » (Pallasmaa, 2010)

Il déplore ainsi qu'une architecture centrée uniquement sur la vision puisse appauvrir notre relation sensible à l'espace. Cette idée est également soutenue par Marc Crunelle, qui évoque notre époque comme marquée par une « époque d'hypervisualisation culturelle. » (Crunelle, 2001) Bien que notre propos ne vise pas à approfondir ou contester cette hiérarchisation des sens, il nous semble essentiel de souligner cette hégémonie de la vue dans les espaces que nous fréquentons quotidiennement. Il devient alors fondamental de reconnaître que l'architecture ne se réduit pas à une simple mise en scène destinée au regard. Elle peut dépasser le cadre de l'objet esthétique pour solliciter aussi d'autres formes de perception. Concevoir l'architecture uniquement comme une production visuelle est insuffisant, car elle est avant tout un espace que l'on habite, que l'on traverse, que l'entièreté de notre corps s'approprie en entrant dans un édifice. Le parcours architectural implique automatiquement une dimension tactile, en particulier à travers notre rapport au sol, souvent sous-estimé. Ce lien évoque notamment notre équilibre, notre orientation dans l'espace (monter, descendre, pente, obstacle, étroitesse des espaces...). Notre corps est constamment en éveil, mobilisant tous ses sens. Pourquoi, dès lors, ne pas envisager une architecture capable de solliciter chacun d'eux ?

Vers une architecture multisensorielle

Avant même de s'attacher à son apparence, l'architecture devrait avant tout répondre à des besoins humains essentiels, comme le rappelle Marc Crunelle : « Parce que nous considérons l'architecture non comme un objet visuel à regarder, mais bien comme un milieu de vie impliquant totalement l'individu... » (Crunelle, 2010)

L'individu doit ainsi tenir le rôle principal, et rester au centre de la démarche architecturale en occupant une place centrale dans la réflexion. Cette idée trouve un écho chez Le Corbusier, qui, tout au long de son œuvre, a cherché à définir la beauté selon des principes universels. Il affirmait : « L'ingénieur s'occupe de la technique et l'architecte s'occupe de l'homme » (Crunelle, 2010), affirmant ainsi clairement

que la priorité première de l'architecte devait être l'homme. Si l'architecture a pour vocation première d'abriter l'homme, puis de lui offrir un lieu de vie confortable, des espaces agréables et stimulants, pourquoi ne chercherait-elle pas à aller plus loin, en touchant l'individu dans toute sa sensibilité, en stimulant l'ensemble de ses sens ? Comment concevoir un lieu destiné aux personnes sans s'interroger sur le corps, sur ses perceptions, sur ses ressentis ?

Juhani Pallasmaa soulignait d'ailleurs : « A l'évidence une architecture qui "améliore la vie" doit s'adresser à tous les sens à la fois et fondre l'image de notre moi dans notre expérience du monde. » (Pallasmaa, 2010) Ce propos met en évidence l'importance d'une architecture sensorielle, pensée pour enrichir la relation de l'homme à son environnement. Marc Crunelle insiste également sur l'importance d'une expérience totale pour faire naître une sensation particulière chez le visiteur : « Ce n'est que lors de certaines expériences ou dans certains lieux que nous prenons conscience tout à coup de l'image sonore d'un espace par la réverbération particulièrement élevée y régnant; du contenu odorant d'une maison que l'on avait quittée depuis longtemps ou encore de la constante présence tactile d'une allée de gravier. » (Crunelle, 2001) Cela montre que chaque élément a son importance : l'odeur d'un lieu, l'écho qui y règne, la couleur des murs, ou encore la texture du sol. Tous ces choix, réglés avec précision, participent à créer la mise en scène d'une atmosphère singulière et mémorable.

« [...] l'espace ne doit pas être perçu comme un simple vide, mais comme un véritable environnement de vie, contenu entre les murs, capable de stimuler l'ensemble des sens. Il est fait d'ombres et de lumières bien sûr, mais aussi de proportions, de couleurs, de perspectives, de décors ; il inclut aussi les sons qui résonnent, les surfaces que l'on foule, les textures que l'on effleure, les températures qui nous réconfortent, et les odeurs qui nous enveloppent et nous séduisent. Toutes choses qui s'additionnant, multiplient leurs effets en un ensemble que nous percevons comme un "entourement" globalisant. » (Crunelle, 2001)

L'expression « entourement globalisant » employée par Marc Cruelle est particulièrement riche de sens, car elle traduit l'idée d'une combinaison sensorielle complexe, où les perceptions s'entremêlent, s'enrichissent et forment un tout global. Juhani Pallasmaa, en s'appuyant sur les propos de Merleau-Ponty, souligne que la perception ne se résume pas à une simple addition de stimuli sensoriels, mais s'apparente à une totalité, une forme unifiée et globale qui interpelle l'ensemble de nos sens simultanément. (Pallasmaa, 2011)

Pour appréhender un espace de manière qualitative, notre ressenti ne repose donc pas uniquement sur ce que nous voyons, mais bien sur une perception intégrale mobilisant tous nos sens. Comme l'explique l'architecte Juhani Pallasmaa : « Le jugement du caractère environnemental est une fusion multisensorielle complexe d'innombrables facteurs qui sont immédiatement et synthétiquement saisis comme une atmosphère, une ambiance, un sentiment ou une humeur globale. » (Pallasmaa, 2011)

On comprend alors que l'impression laissée par un lieu, un bâtiment ou un espace, que ce soit en termes d'ambiance, d'émotions ou de sensations, résulte d'une structure complexe, influencée à la fois par des facteurs architecturaux (procédés, scénographie, agencement), environnementaux (météo, bruit, vent, climat) et personnels (état physique ou psychique du visiteur, situation sociale).

L'ambiance ressentie est donc le fruit d'un rapport subtil entre l'individu et son environnement, se logeant dans cet espace d'interaction entre l'architecture et l'utilisateur, comme l'exprime Mickaël Labbé. (Labbé) Pour illustrer cette idée, Juhani Pallasmaa cite Borges, qui la traduit de façon plus imagée : « Le goût de la pomme... est dans le contact du fruit avec le palais, et non dans le fruit même ; ainsi... la poésie est dans la rencontre du poème et du lecteur, non dans les lignes de symboles imprimées sur la page d'un livre. » (Pallasmaa, 2010)

« L'essentiel, c'est l'acte esthétique, l'excitation, l'émotion presque physique qui surgit à chaque lecture. » (Pallasmaa, 2010) Cette métaphore illustre parfaitement la notion d'entre-deux, cet espace de rencontre, de dialogue, et d'échange. Le goût, ici, n'existe ni dans le fruit seul, ni dans la seule perception, mais bien dans la relation, dans le contact entre les deux. C'est ce lien qui révèle la saveur, tout comme dans l'expérience architecturale, c'est la rencontre entre l'édifice et l'utilisateur qui génère l'émotion et le ressenti.

Le philosophe allemand Martin Heidegger, dont la pensée découle de la phénoménologie, souligne l'importance du lien indissociable entre l'individu et son environnement, affirmant qu'il est impossible que l'un soit appréhendé sans l'autre : « When we speak of man and space, it sounds as though man stood on one side, space on the other. Yet space is not something that faces man. It is neither an external object nor an inner experience. It is not that there are men, and over and above them space. » (Heidegger, 1997)

Juhani Pallasmaa pousse cette idée encore plus loin en évoquant une véritable fusion entre le sujet et l'espace, en citant Merleau-Ponty, dont la philosophie repose sur la primauté de la perception et la reconnaissance du corps comme base de toute expérience : « Merleau-Ponty voyait une relation osmotique entre le moi et le monde -ils s'interpénètrent et se défient mutuellement- et il mettait l'accent sur la simultanéité et l'interaction des sens. » (Pallasmaa, 2010)

Il apparaît ainsi que l'ambiance, l'atmosphère ou encore l'impression sensorielle ressentie dans un lieu, dans un espace repose sur une organisation globale mobilisant l'ensemble de nos sens. Cette perception ne se limite pas aux cinq sens classiques dits d'Aristote, mais inclut également d'autres formes sensorielles moins connues, principalement liées au toucher, que Juhani Pallasmaa mentionne comme étant : le sens de l'orientation, de la gravité, de l'équilibre, de la stabilité, du mouvement, de la durée, de l'échelle ou encore de l'éclairage. (Pallasmaa, 2011)

Gaston Bachelard parle d'ailleurs d'une « polyphonie des sens » (Pallasmaa, 2010) pour décrire cette richesse perceptive, qui permettrait d'accéder à une expérience sensorielle plus profonde et plus marquante.

Une expérience mémorable

Si nous avons pu saisir l'importance d'une expérience multisensorielle pour plonger l'utilisateur dans un vécu à la fois sensible et émotionnel, on peut alors se demander si cette « polyphonie des sens » a également un rôle à jouer dans notre processus de mémorisation. Peut-elle renforcer la trace que laisse une expérience dans notre mémoire ? C'est précisément ce que le neuropsychiatre Boris Cyrulnik a tenté d'explorer à travers une expérience menée avec ses étudiants. L'exercice consistait à mémoriser une série d'images.

L'expérience se déroule en deux étapes distinctes. Dans un premier temps, les étudiants doivent mémoriser une série d'images projetées simplement à l'écran, uniquement par la vue. À l'issue de cette phase, un test est réalisé pour évaluer leur capacité de mémorisation : nombre d'images retenues, précision des détails, etc. Dans la seconde phase, les images sont présentées de la même façon, mais cette fois, les étudiants doivent les commenter à voix haute avec leurs voisins. Ainsi, la vision est ici associée à l'ouïe, ce qui favorise la création de liens et d'associations mentales. Après cette projection, le même test est effectué. Les résultats sont très parlants : le taux de mémorisation est bien plus élevé lorsque plusieurs sens sont sollicités simultanément. (Cyrulnik, 2017) L'image s'ancre plus profondément lorsqu'elle est perçue à travers différentes modalités sensorielles. Cela montre que plus une expérience active de sens combinés, plus elle a de chances de s'inscrire durablement dans notre mémoire. Kent C. Bloomer et Charles Moore l'expriment clairement dans leur ouvrage *Body, Memory and Architecture* : « On peut, dans une certaine mesure, se rappeler chaque lieu, en partie parce qu'il est unique mais en partie parce qu'il a affecté nos corps et engendré suffisamment d'associations pour être retenu dans nos mondes personnels. » (Pallasmaa, 2010)

On comprend donc que ces associations sensorielles, issues de l'interconnexion entre plusieurs sens, permettent de renforcer l'impact mémoriel d'une expérience. Elles donnent à nos vécus plus de profondeur, d'intensité et de richesse. Une qualité que ne pourrait atteindre une architecture se limitant à la seule stimulation visuelle. (Paternault, 2013) Dominique Kühnhanss et Sarah Fahrni le confirment d'ailleurs : « Plus il y a des sens activés au même moment, plus grande est la chance d'en retrouver une trace dans la mémoire. » (Paternault, 2013)

Le géographe sino-américain Yi-Fu Tuan souligne lui aussi l'importance de cette synergie sensorielle : « La question reste très académique puisqu'en utilisant nos cinq sens, ceux-ci se renforcent mutuellement et vont jusqu'à former ce monde à la structure complexe, à la fois chargée d'émotions, dans lequel nous vivons. » (Tuan, 2006)

En somme, cette construction multisensorielle apparaît comme essentielle pour éveiller la mémoire, susciter l'émotion et nourrir l'imaginaire. Yi-Fu Tuan insiste d'ailleurs sur l'importance de cette expérience globale : « Un objet et un lieu deviennent une réalité lorsque leur expérience est totale, c'est-à-dire partagée par tous les sens aussi bien que par l'esprit actif et la réflexion. Le fait de rester longtemps dans un lieu permet de la connaître de manière intime ; toutefois son image peut manquer de contraste à moins que nous ne puissions également l'observer de l'extérieur et réfléchir ainsi sur l'expérience que nous en avons. » (Tuan, 2006)

Cela montre bien que c'est la diversité et la richesse de l'expérience sensorielle, alliées à la réflexion, qui donnent véritablement sens et consistance à un lieu. La notion de durée évoquée par Yi-Fu Tuan mérite qu'on s'y attarde. En effet, le temps passé dans un espace joue un rôle crucial dans le processus de mémorisation : plus nous restons longtemps dans un lieu, plus nous avons l'occasion de le ressentir, de l'explorer, de le percevoir en profondeur, et plus il laisse une empreinte durable dans notre mémoire. C'est pourquoi le passage, la flânerie libre, les parcours guidés par l'architecture, et les espaces de pause pensés en amont, comme nous l'avons vu précédemment, sont si importants. Ils offrent à l'utilisateur le temps nécessaire pour vivre pleinement une expérience sensible à la fois intense et marquante.

Pour illustrer cette notion de multi-sensorialité, intéressons-nous à des espaces emblématiques, capables d'activer l'ensemble de nos sens. Comme nous l'avons vu précédemment, Luis Barragán et Peter Zumthor mettent un point d'honneur à créer des mises en scène architecturales offrant une stimulation sensorielle complète à travers différents procédés. Peter Zumthor, par exemple, conçoit dans son centre thermal de Vals des espaces plus intimes, logés au cœur des blocs de pierre, qui accueillent des bains particuliers. Chacun de ces lieux provoque un véritable bouleversement sensoriel en mobilisant plusieurs sens simultanément : la vue est sollicitée par les effets de lumière, d'ombres et de reflets, l'ouïe est éveillée par les phénomènes acoustiques de résonance et de réverbération liés à la géométrie de l'espace, le toucher est activé par la matérialité brute et texturée que le corps, mis à nu, explore instinctivement, l'odorat, quant à lui, est stimulé par les arômes émanant des bains, des plantes ou des fleurs. À cela s'ajoutent d'autres perceptions comme la température de l'air, l'humidité, la sensation du vent sur la peau, ou encore l'équilibre et la stabilité ressentis durant la déambulation. Toutes ces sensations se combinent pour former un tout sensoriel complexe, nous permettant de ressentir pleinement l'atmosphère propre à l'espace que nous traversons.

Pour approfondir cette idée de multisensorialité examinons une autre œuvre de l'architecte suisse Peter Zumthor, cette fois un édifice religieux. La chapelle Bruder Klaus, située à Wachendorf en Allemagne, constitue un exemple remarquable d'architecture conçue pour offrir une expérience sensorielle complète, mobilisant tous les sens. Plusieurs aspects de cette chapelle en font une expérience unique. Tout d'abord, le cheminement qui y mène est particulièrement significatif. On retrouve ici le principe de l'appât, incarné par ce grand volume de béton qui s'élève du sol jusqu'à douze mètres de hauteur. Comme le décrit Peter Zumthor : « Une tour surgit du paysage au-dessus du petit village de Wachendorf, dans l'Eifel. La perception du paysage se modifie, un nouveau point d'orientation apparaît, un lien commence à se créer entre le paysage et la tour. » (Zumthor, 1998-2001)

Isolée au cœur d'un paysage rural, la chapelle agit comme un repère, un point d'appel visuel qui capte l'attention, éveille la curiosité du visiteur et déclenche un premier contact. Ce geste architectural crée alors une relation directe avec celui qui l'observe, l'invitant instinctivement à s'en approcher. (Figure 60)



*Figure 60 Chapelle Bruder Klaus vue
tel un sémaphore dans le paysage*

La porte, qui marque la frontière entre l'extérieur et l'intérieur, joue un rôle important dans ce basculement sensoriel. Imposante et épaisse tout en étant étonnamment facile à ouvrir, cette porte triangulaire en acier inoxydable crée une tension marquée entre les deux univers qu'elle sépare. Bien au-delà de sa symbolique religieuse, elle introduit le visiteur dans un espace

radicalement transformé. À cet instant précis, la transition entre deux ambiances opposées se fait sentir avec force. Le changement est saisissant : on passe de la lumière naturelle du paysage à la pénombre intérieure, du monde sonore extérieur aux bruissements de la nature à un silence profond où le moindre pas se met à résonner intensément. On quitte les odeurs végétales pour pénétrer dans une atmosphère marquée par les effluves de cire, d'encens, et du bois brûlé utilisé dans le coffrage, qui a laissé une odeur particulière. (Zumthor, 1998-2001) Tout y semble différent, les sons, les parfums, les jeux de lumière, les matières, les teintes de couleurs... (Figures 61–62)



Figure 61 Chapelle Bruder Klaus, aspect monolithique

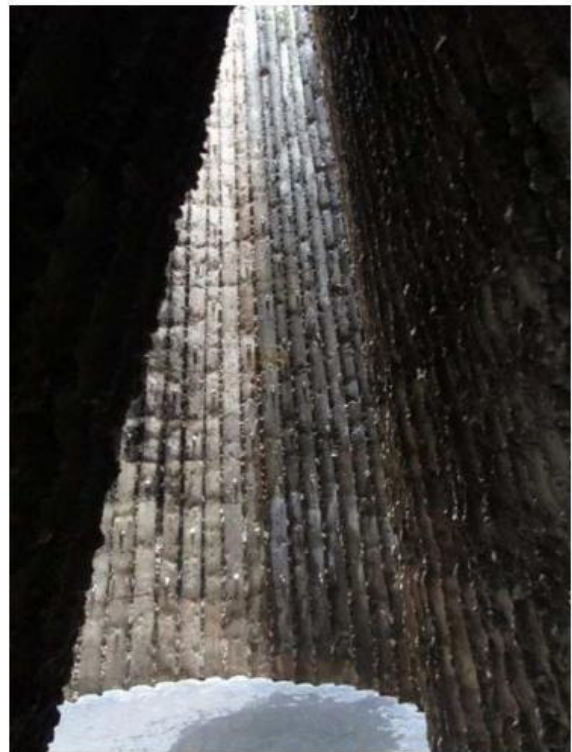


Figure 62 Chapelle Bruder Klaus vue de l'intérieur, la forme ne laisse rien présager, transition brutale

Subitement, l'architecte nous immerge dans un espace étroit et plongé dans l'obscurité. On découvre alors une spatialité bien différente de celle que l'on aurait pu imaginer en observant le bâtiment depuis

l'extérieur. L'espace intérieur est resserré, de forme triangulaire, rappelant la silhouette d'un tipi. Cette géométrie particulière découle directement de la technique constructive choisie par Peter Zumthor : une structure temporaire composée de 120 troncs d'épicéas assemblés, destinée à être brûlée pour faire disparaître le coffrage tout en laissant une empreinte singulière, à la fois texturale et olfactive. Le jeu de forme et de cheminement est particulièrement marquant, puisque l'on passe d'un espace sombre et resserré à un volume plus ample, culminant à 12 mètres de hauteur et éclairé par un puits de lumière zénithal. Cette lumière introduit un effet saisissant, entre clarté et obscurité. L'architecte suisse joue ici sur les contrastes, les transitions lumineuses, les clairs-obscurs. Il nous fait cheminer de l'ombre vers la lumière, du silence au son, de la terre vers le ciel par l'ouverture placée au sommet. (Figures 63–64) Ce séquençage abrupt provoque une véritable variation sensorielle, désoriente nos repères et nous plonge dans une expérience profondément émotionnelle et sensorielle.

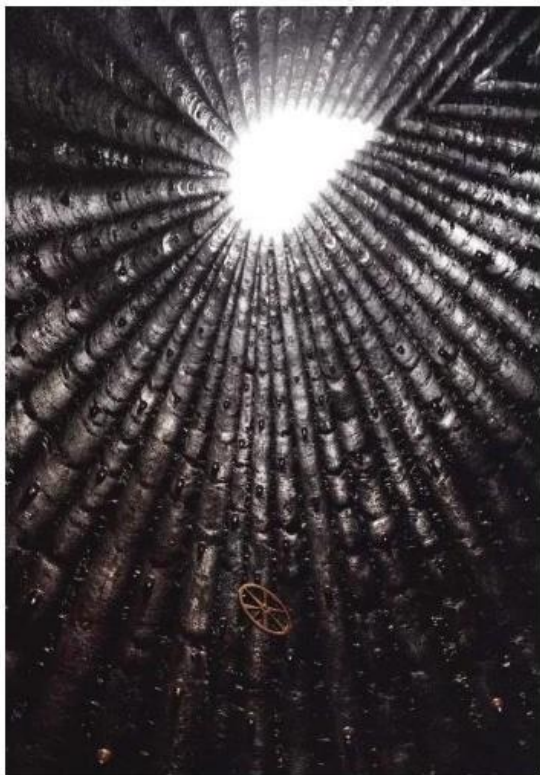


Figure 63 Vue de l'ouverture zénithale

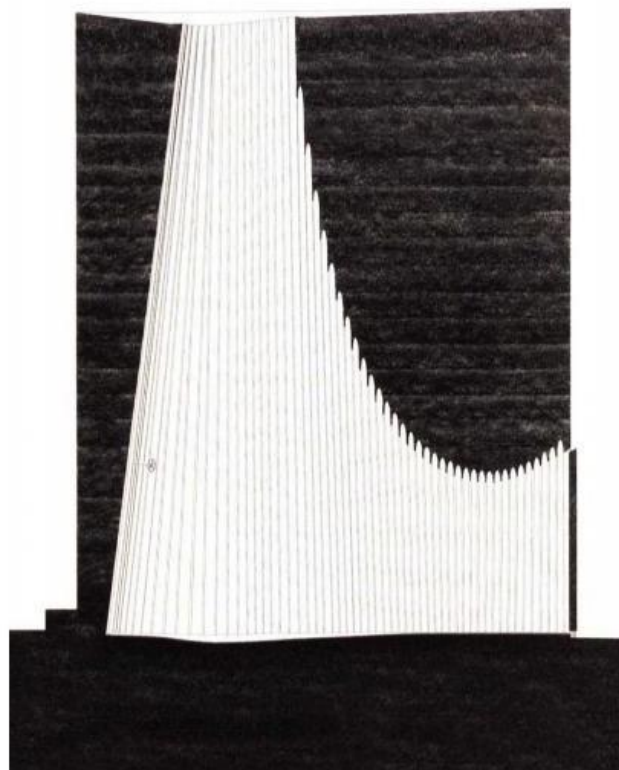


Figure 64 Coupe longitudinale

La pénombre et le silence qui règnent dans l'espace participent pleinement à cette mise en condition mentale, déjà évoquée, permettant à l'usager d'entrer dans une expérience sensible singulière. Peter Zumthor mobilise une grande diversité de procédés pour stimuler le visiteur : il joue avec la lumière à travers des clairs-obscur, des fentes lumineuses et un puits de lumière central. Il accorde une attention particulière aux matériaux, avec le béton brut des parois, le sol en plomb, les traces du bois utilisé pour le coffrage ou encore l'utilisation de billes de verre. La sonorité du lieu fait aussi l'objet d'un véritable travail, qu'il s'agisse de la sensation plus intime dans les zones confinées ou de la résonance accentuée par la hauteur sous-plafond, notamment sous le puits de lumière qui s'élève à plus de dix mètres.

Margaux Leduc nous explique dans son mémoire la richesse de l'expérience multisensorielle présente dans la chapelle, qu'elle interprète sous forme de trilogies associant un matériau, un élément fondamental (terre, feu, air, eau) et un sens mobilisé (toucher, odorat, ouïe, vue). (Leduc, 2014) Elle identifie ainsi quatre combinaisons révélatrices : le béton associé à la terre et au toucher, le bois au feu et à l'odorat, le verre à l'air et à l'ouïe, et enfin le plomb à l'eau et à la vue. Ces associations mettent en évidence la manière dont les matériaux utilisés participent activement à la stimulation des sens et à la création d'effets sensoriels variés.

Le béton, qui enveloppe l'ensemble du bâtiment, illustre bien cette combinaison. Il est relié à la terre du fait de sa composition, issue directement du sol environnant, et associé au toucher grâce aux différentes textures mises en œuvre par l'architecte : à l'extérieur, un béton plutôt lisse, et à l'intérieur, une surface marquée par le coffrage en bois qui laisse apparaître une texture plus rugueuse. Ce motif, hérité des troncs d'épicéa utilisés pour le coffrage, confère une dimension tactile à la paroi, éveillant la curiosité haptique du visiteur et l'invitant à expérimenter physiquement la matière. (Figure 65)

Le bois, utilisé dans la réalisation du coffrage, est associé avec l'élément feu. Cette association renvoie directement à la technique de construction adoptée, consistant à faire brûler lentement les troncs d'arbres formant la structure temporaire. Peter Zumthor décrit cette méthode en ces termes : « Une fois le feu éteint, les troncs d'arbres partiellement consumés furent enlevés. L'empreinte des troncs et l'odeur du feu restèrent. » (Leduc, 2014) Ce procédé a ainsi permis au béton de se noircir, d'acquérir une texture particulière, tout en imprégnant l'espace d'un parfum singulier. De ce fait, le bois se retrouve directement lié à l'odorat. (Figure 66)

Le verre se retrouve également intégré dans l'édifice. Les fines ouvertures laissées par les tiges métalliques servant à compacter le béton ont été comblées à l'aide de billes de verre, permettant à de minces rayons de lumière de filtrer à travers les parois. Margaux Leduc précise que le vent, en lien avec l'ouïe, s'infiltre par ces fentes ainsi que par l'oculus principal, produisant un son singulier dans l'espace.

(Leduc, 2014) Peter Zumthor explique de son côté : « Je trouve magnifique de construire un bâtiment en le pensant à partir du silence » (Zumthor, 2010), traduisant ainsi sa volonté de partir du calme absolu pour créer une ambiance propice à l'introspection, où les matériaux et les éléments s'expriment d'eux-mêmes. (Figure 67)



Figure 65 Trilogie béton/terre/toucher



Figure 66 Trilogie bois/feu/odorat

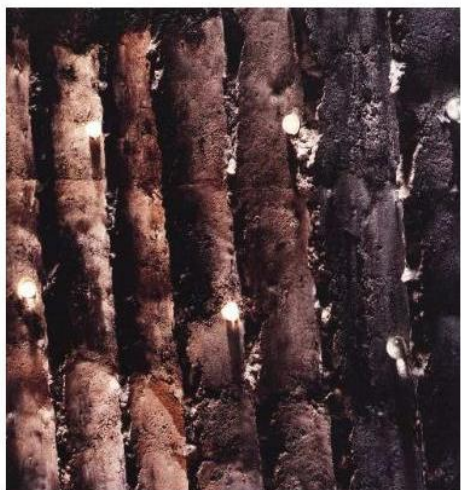


Figure 67 Trilogie verre/air/ouïe

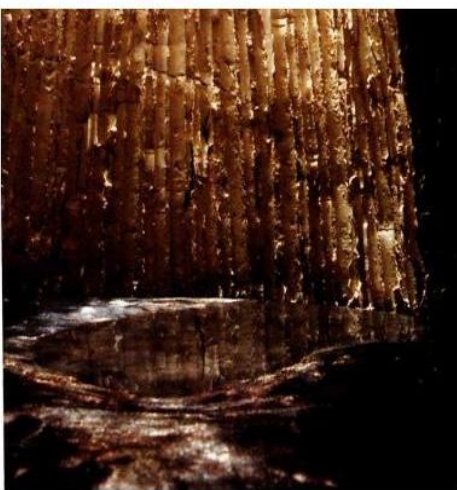


Figure 68 Trilogie plomb/eau/vue

Enfin, le sol en plomb fondu, coulé et façonné à la main, présente des irrégularités qui enrichissent sa texture. Sa surface brillante, en contact avec l'eau de pluie qui s'y écoule, génère de remarquables jeux de reflets captant l'attention. La lumière zénithale, particulièrement intense, vient se refléchir sur ce sol

mouillé, créant des éclats visuels saisissants. Le plomb se trouve ainsi associé à l'eau, par sa relation avec les éléments naturels, et à la vue, par les effets lumineux qu'il provoque. (Figure 68)

En définitive, l'expérience sensible générée par cette mise en scène architecturale minutieusement orchestrée se révèle complète. Tous les sens sont sollicités en même temps, permettant à l'utilisateur de vivre des émotions intenses et de conserver un souvenir durable de cette immersion. Peter Zumthor le résume ainsi : « Avec le temps, le projet est devenu clair et élémentaire : lumière et ombre, eau et feu, matière et transcendance, en bas la terre, en haut le ciel ouvert. Et soudain, le petit espace de recueillement est devenu mystérieux. Une chance. » (Zumthor, 1998-2001) Cette citation traduit l'harmonie profonde entre les matériaux, les procédés mis en œuvre, les éléments naturels et notre sensibilité. Elle montre qu'un seul lieu, par la richesse de sa scénographie, peut offrir une expérience multisensorielle puissante et susciter de véritables émotions.

2. Perception plurielle et intermodalité

Dans son ouvrage *Le regard des sens*, Juhani Pallasmaa écrit : « Au lieu de la vision seule ou des cinq sens classiques, l'architecture sollicite plusieurs domaines d'expérience sensorielle qui interagissent et se confondent. » (Pallasmaa, 2010) Cette citation met en lumière deux notions essentielles de notre réflexion. D'une part, l'importance d'une structure sensorielle multiple, que nous avons déjà évoquée, et d'autre part, la nécessité d'un lien, d'une interconnexion entre les sens eux-mêmes. L'architecte nous invite ainsi à considérer les sens non comme des entités isolées, mais comme des systèmes en constante interaction, fonctionnant ensemble de manière complémentaire et indissociable.

Résonance corporelle du souvenir

Pour illustrer cette idée d'association et de complémentarité entre les sens, l'architecte finlandais s'attarde sur le lien étroit qui unit la vue et le toucher. Il décrit une relation symbiotique dans laquelle chacun dépend de l'autre : « La vue révèle ce que le toucher sait déjà. On pourrait imaginer le toucher comme l'inconscient de la vue. Nos yeux caressent des surfaces, des contours et des arêtes distants, et la sensation tactile inconsciente détermine le côté agréable ou désagréable de l'expérience. » (Pallasmaa, 2010) Juhani Pallasmaa souligne ici combien l'expérience vécue gagne en richesse lorsque la vue et le toucher

se complètent, en apportant ensemble davantage d'informations sur notre perception, et en permettant ainsi une inscription plus forte dans notre mémoire. Il ajoute aussi : « Selon Berkeley, la vue a besoin du toucher qui fournit les sensations de « solidité, de résistance et de relief » ; séparée du toucher la vue ne pourrait avoir « aucune idée de la distance, de l'extériorité ou de la profondeur, ni par conséquent de l'espace ou du corps » . » (Pallasmaa, 2010) Cela montre que chaque sens a sa propre fonction. Le toucher nous informe sur l'échelle, la profondeur, les proportions, la consistance, et nous aide à appréhender la matérialité des choses, en venant confirmer ou compléter les données que la vision, seule, ne peut pleinement saisir.

Si l'idée d'une complémentarité et d'une interaction constante entre les sens paraît essentielle, leur lien avec la mémoire l'est tout autant. C'est ce que souligne également Juhani Pallasmaa en s'appuyant sur les propos du philosophe américain Edward S. Casey : « Le corps n'est pas une simple identité physique ; il est enrichi par la mémoire, par le rêve, par le passé et le futur. » Selon Casey, la mémoire corporelle serait indispensable à notre faculté de souvenir. Il affirme que « notre capacité mémorielle serait impossible sans mémoire corporelle. Le monde se reflète dans le corps et le corps se projette sur le monde. Nous nous souvenons à travers le corps autant qu'à travers notre système nerveux et notre cerveau. » (Pallasmaa, 2010) Ainsi, notre rapport sensoriel au monde, vécu à travers le corps, devient un vecteur puissant de souvenir et de réminiscence.

Nous comprenons dès lors, toute l'importance de la mémoire corporelle, qui pourrait être perçue en réalité comme une mémoire essentiellement sensorielle. Notre corps enregistre, tout au long de notre vie, des expériences perçues par nos sens, des impressions sensorielles qui s'accumulent dans ce que l'on appelle la mémoire « corporelle ». Dès l'enfance, nous engrangeons une multitude d'informations sensorielles qui forment une véritable base de données sensitive. Kent C. Bloomer et Charles Moore parlent eux aussi de la façon dont ces mémoires sensorielles interagissent : « L'image du corps... est fondamentalement informée par les premières expériences vécues à travers le toucher et l'orientation. Nos images visuelles se développent plus tard et leur signification dépend des premières expériences haptiques. » (Pallasmaa, 2010)

Ils montrent ici que les sens sont liés entre eux de manière interdépendante. Ces connexions entre les différentes mémoires sensorielles enrichissent l'expérience vécue, lui donnent de la densité, de la complexité. Par exemple, il n'est pas nécessaire de toucher de la laine pour en deviner la sensation, de croquer une pomme pour en retrouver le goût, ou d'entendre une cloche pour en avoir le souvenir sonore. Chaque sens possède sa propre mémoire. Ce qui est particulièrement fascinant, c'est la manière dont ces mémoires interagissent. La vue peut éveiller un souvenir olfactif, le toucher peut faire émerger une image visuelle, ou encore la perception visuelle peut rappeler un son entendu, et inversement.

Juhani Pallasmaa nous montre qu'un tableau peut n'activer que notre sens de la vue, mais par ce biais unique, réveiller d'autres souvenirs sensoriels. Une œuvre peinte représentant un paysage, par exemple,

peut faire ressurgir des odeurs, des sons, des saveurs ou encore des sensations tactiles enfouies dans notre mémoire corporelle, grâce aux liens étroits entre nos différents sens. L'architecture sensible, quant à elle, agit directement sur l'ensemble de nos sens. Dès lors, son impact sur notre mémoire et nos émotions est d'autant plus fort, amplifié par cette richesse de stimulations simultanées.

Yi-Fu Tuan met d'ailleurs en évidence la relation entre les sensations et la pensée en affirmant : « Ce sont les sensations et la pensée qui construisent l'expérience. Les sensations humaines ne sont pas une succession discontinue d'émotions ; mais la mémoire et l'anticipation sont plutôt ce qui transforme les impacts sensoriels en un flot continu d'expérience, si bien que nous pouvons parler d'une vie des sens comme nous parlons d'une vie de la pensée. » (Tuan, 2006) Il souligne ici le rôle fondamental de la mémoire dans notre manière de percevoir.

En effet, la pensée donne un sens à ce que nous ressentons, elle en propose une interprétation, et c'est à ce moment-là qu'interviennent notre mémoire sensorielle, notre imaginaire et notre vécu. Il précise également que toute expérience sensible repose à la fois sur des stimuli sensoriels, sur leur perception, mais aussi sur une pensée qui vient les interpréter à travers le rêve, l'imaginaire ou encore les émotions : « La pensée affecte toute expérience humaine, y compris les sensations naturelles de chaud et de froid, de plaisir et de douleur. Toute sensation est rapidement identifiée par la pensée qui la classe dans une certaine catégorie. » (Tuan, 2006) Il considère ainsi l'ensemble de ces composantes qui façonnent l'expérience sensible comme un tout unifié et impossible à dissocier. (Figure 69)

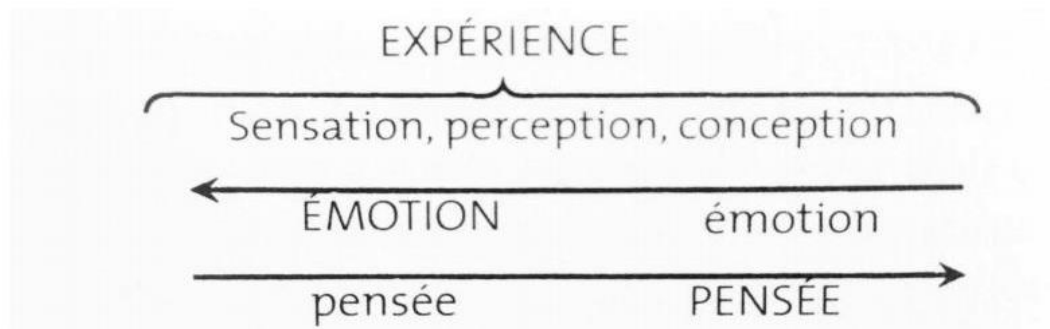


Figure 69 Yi-Fu Tuan, schéma expliquant les facteurs entrant en compte dans l'expérience

Nous constatons dès lors que la pensée intervient dans l'interprétation de nos sensations. Elle les classe, les définit, et les qualifie. Pour ce faire, elle s'appuie sur notre vécu, sur notre mémoire sensorielle et corporelle, ainsi que sur notre imaginaire.

Cette complémentarité entre les sens et la mémoire sensorielle qui leur est associée a des répercussions notables sur notre manière de verbaliser nos sensations, nos impressions, ou encore nos ressentis. On observe en effet une sorte de glissement dans l'emploi des mots, des notions et des champs sensoriels que nous utilisons pour décrire nos impressions. Le philosophe allemand Gernot Böhme introduit la notion d'« intermodalité », une idée selon laquelle nous empruntons parfois le vocabulaire propre à un sens pour décrire une sensation issue d'un autre. Ce phénomène met en évidence le fait que les « [...] qualités des sens qui appartiennent à plus d'un champ sensoriel à la fois... » (Böhme, 2013)

Ainsi, il est possible de qualifier une perception visuelle à l'aide de termes normalement réservés au toucher, et inversement. Cette structure multisensorielle influence donc même notre manière d'exprimer nos ressentis. Les sens se complètent, s'entrelacent, tout comme les mots que nous utilisons pour les décrire : « Car il devient alors évident qu'un espace peut être vécu comme frais parce que dans un cas il est entièrement recouvert de tuiles, dans un autre peint en bleu, et dans un troisième a une température relativement basse. C'est précisément cette division des propriétés synesthétiques en termes de générateurs qui est intéressante pour les architectes. Car ce qui compte dans la conception d'un espace, ce ne sont pas les propriétés qu'il cherche à donner à l'espace objectif, mais les sensibilités qu'il souhaite créer pour l'espace comme sphère de présence physique consciente. » (Böhme, 2013)

Le philosophe met en évidence ici qu'une même sensation, comme la fraîcheur, peut découler de différents sens, tels que la vue ou le toucher, et que son expression peut emprunter le vocabulaire de chacun. Ce principe d'intermodalité se retrouve dans de nombreuses situations. Gernot Böhme illustre cela en évoquant par exemple « un ton aigu, une lumière bleue froide ou chaude » (Böhme, 2013), montrant ainsi le glissement sémantique entre l'ouïe, la vision et le toucher. Ce phénomène s'observe dans bien d'autres contextes. Marc Crunelle, dans son ouvrage, mentionne une étude menée auprès d'un groupe d'étudiants sur la manière dont ils perçoivent différents matériaux. (Crunelle, 2001)

Dix échantillons (tels que la laine, le stratifié, le velours, l'acier, la brique, le cuir, le grès, le papier peint ou le bois) ont été proposés à ces étudiants, qui devaient les qualifier à l'aide de 27 couples d'adjectifs opposés. Ces adjectifs relevaient de divers champs : sensoriel (« chaud/froid », « lourd/léger », « propre/sale »), émotionnel (« joyeux/triste », « rationnel/émotif », « plaisir/déplaisir », « excitant/calme ») et qualitatif ou moral (« bon/mauvais », « égoïste/généreux », « positif/négatif »). Cette expérience

démontre que notre manière de décrire une sensation puise dans des domaines variés, et que des adjectifs issus d'un sens peuvent s'appliquer à d'autres, soulignant ainsi la richesse et la complexité de notre perception sensorielle. (Figures 70-71)

EXP. TACTILE

27 étudiants

2^e année archi

ISAVH

3.3.86

AGE : = 21 ans

SEXE : 6 ♀ 21 ♂

PROFESSION :

TABLEAU GENERAL :

FRÉQUENCES ABSOLUES DES RÉPONSES

DES 27 SUJETS INTERROGÉS

	tapis plain 100% laine		stratifié mat		placage noyer brut		velours		feuille d'acier		brique		cuir		grès émaillé		papier à tapisser vinyl		profil de main courante	
bon - mauvais	21	6	13	14	14	13	18	9	9	12	18	9	23	4	10	17	7	20	24	3
chaud - froid	26	1	1	26	21	6	26	1	0	27	11	16	22	5	3	24	8	19	25	2
égoïste - généreux	1	26	25	2	8	19	10	17	20	7	11	16	10	17	22	5	18	9	3	24
propre - sale	9	18	21	6	13	14	10	17	19	8	10	17	17	10	24	3	17	10	19	8
masculin - féminin	4	23	17	10	25	2	3	24	17	10	25	4	15	12	12	15	17	10	16	11
excitant - calme	17	10	5	22	12	13	22	5	12	15	6	19	22	5	8	19	8	19	12	15
important - futile	16	11	5	22	12	15	12	15	15	12	25	2	17	10	7	20	7	20	23	4
associal - social	3	24	12	15	12	15	7	18	14	13	7	20	14	13	13	14	9	18	0	27
ordre - désordre	5	22	25	2	10	17	9	17	26	7	22	5	16	11	25	4	22	5	26	7
fort - faible	12	15	9	18	15	12	12	15	26	7	25	2	24	3	19	8	6	21	26	7
urbain - rural	18	9	23	4	6	21	21	6	27	0	10	17	11	16	21	6	18	9	23	4
positif - négatif	20	7	4	23	19	8	18	9	12	15	18	9	20	7	14	13	9	18	26	7
hétérogène - homogène	15	12	7	20	17	9	18	9	3	24	17	10	13	14	14	13	11	16	6	24
public - privé	3	25	21	6	7	19	3	24	21	6	21	6	5	22	16	11	19	13	26	7
plaisir - déplaisir	24	3	4	23	17	10	23	4	6	21	15	12	25	2	10	17	7	20	26	7
sécurisant - dangereux	24	3	11	16	19	8	21	6	6	21	19	8	18	9	6	27	15	12	27	0
joyeux - triste	24	3	4	23	6	21	15	12	8	19	13	14	14	13	12	15	10	17	24	3
subjectif - objectif	17	18	10	17	19	8	23	4	14	13	10	17	15	12	13	14	15	12	14	15
usuel - rare	21	6	25	2	21	6	11	16	17	10	26	7	10	17	23	4	26	7	25	2
intérieur - extérieur	27	0	21	6	23	9	27	0	4	23	3	24	24	3	19	15	23	4	27	6
jeune - vieux	17	10	16	11	7	20	8	19	24	5	10	19	15	16	15	12	13	12	5	22
sincère - pas sincère	19	8	11	16	19	8	12	15	9	18	21	6	27	6	11	18	11	16	26	7
fort - faible	12	15	10	17	13	14	6	21	26	7	25	2	25	2	19	8	10	17	26	7
commun - noble	14	15	25	2	16	11	6	21	19	8	22	5	6	21	6	24	3	20	7	27
rationnel - émotif	2	25	25	2	11	16	7	26	25	2	19	8	5	22	20	7	18	9	16	11
harmonieux - dissonant	18	9	12	15	18	9	16	11	15	12	22	8	23	4	15	12	13	14	26	3
complexe - simple	16	11	3	24	15	12	18	9	4	23	11	16	16	11	11	16	5	22	10	17
lourd - léger	10	17	5	22	12	15	10	17	16	11	17	10	9	18	19	8	5	22	18	9

Figure 70 Tableau révélant les statistiques de l'expérience sur le panel de 27 étudiants interrogés

EXPÉRIENCE TACTILE – DIFFÉRENCIATION SÉMANTIQUE – TABLEAU GÉNÉRAL EN CHIFFRES ABSOLUS ET EN POURCENTAGES REPRENANT LES CARACTÉRISTIQUES CITÉES AU MINIMUM PAR 80 % DES 27 SUJETS INTERROGÉS AVEC COMMENTAIRES

	27/27	26/27	25/27	24/27	23/27	22/27	nombre d'émergences < 80 %	REMARQUES COMPLÉMENTAIRES	OBSERVATIONS GÉNÉRALES
	100 %	96,2%	92,5%	88,8%	85,1%	81,5%			
TAPIS PLAIN	intérieur	chaud généreux	privé émotif	social plaisir sécurisant joyeux	féminin	désordre	11	. plus sale (63%) que propre (37%) . aussi commun (52%) que noble (48%)	pour tous les échantillons, le couple bon-mauvais co-varie chaque fois avec généreux-égoïste, plaisir-déplaisir, sécurisant-dangereux et peuvent être associés comme tels. excepté pour la brique, tous ces couples s'accordent également avec chaud-froid.
STRATIFIÉ			égoïste ordre usuel commun rationnel	simple	négligé déplaisir triste urbain	excitant important léger	13	. pas sincère à 63% ajouté aux notions de négatif, déplaisir et triste (les 3 à 85,1%) en font le plus "négatif" de tous les échantillons	
PLACAGE NOYER			masculin		intérieur		2	. chaud à 78% et triste à 78% :	et dans 8 cas sur 10, avec les couples émotif-rationnel et positif-négatif.
VELOURS	intérieur	chaud émotif		féminin privé	plaisir subjectif	excitant	8	. plus sale (63%) que propre (37%) tout comme le tapis plain	
ACIER INOX	froid urbain	ordre fort	rationnel	homogène jeune	extérieur simple		9	. propre seulement à 70%, triste à 70%	les matériaux lisses sont tous associés à l'idée d'ordre.
BRIQUE		usuel	important fort	extérieur	masculin	ordre commun harmonieux	8	. social à 74%	seuls le bois, la brique et le velours sont plus vieux que jeunes.
CUIR			plaisir	fort intérieur	bon harmonieux	chaud excitant privé émotif	9	. sincère à 77,7%	dans 7 cas sur 10, féminin est associé à sale et masculin à propre.
GRÈS EMAILÉ				froid propre	ordre usuel	égoïste	5	. Le plus propre de tous les échantillons, mais aussi le plus brillant, mais dangereux à 77,7% :	
PAPIER À TAPISSER		usuel		commun	intérieur	ordre léger simple	6	. déplaisir à 74% :	
PROFIL DE MAIN COURANTE	social sécurisant	ordre fort positif public plaisir sincère	chaud usuel	bon généreux joyeux harmonieux	important urbain	vieux	17	. le plus "positif" de tous	. l'adjectif bon n'apparaît que 2 fois dans les émergences.

Figure 71 Tableau récapitulant les faits adjectifs mis en lumière pour chaque matériau

En effet, on observe par exemple que le velours est qualifié par des termes tels que « chaud, féminin, plaisir, émotif », ce qui révèle la diversité des associations possibles et l'implication de plusieurs champs sensoriels dans la description d'un même matériau. L'acier, quant à lui, est décrit comme « froid, fort, homogène », des adjectifs appartenant principalement au domaine du toucher. Cela illustre bien le fait que, même pour qualifier un matériau que l'on perçoit visuellement, on fait souvent appel à un vocabulaire provenant d'un autre registre sensoriel, en l'occurrence ici le registre haptique.

D'ailleurs, nous utilisons couramment ce genre d'associations intersensorielles dans notre langage. Nous parlons spontanément de lumière froide, de couleur chaude, d'odeur douce, de texture suave, de son mat ou brillant, ou encore d'un goût velouté. Michel Pastoureau explique très clairement ce phénomène d'intermodalité dans son ouvrage consacré aux dimensions symboliques et sensorielles des couleurs : « En revanche devant une couleur donnée, il peut être essentiel de savoir s'il s'agit d'une couleur sèche ou d'une couleur humide, d'une couleur tendre ou d'une couleur dure, d'une couleur lisse ou d'une couleur rugueuse, d'une couleur sourde ou d'une couleur sonore, d'une couleur gaie ou d'une couleur triste. La couleur n'est pas une chose en soi, encore moins un phénomène relevant seulement de la vue. Elle est appréhendée de pair avec d'autres paramètres sensoriels et, de ce fait, teintes et nuances n'ont guère de

raison d'être [...] elles soulignent le rôle important des synesthésies et des phénomènes d'association perceptive concernant les différents sens. » (Pastoureau, 2003)

Michel Pastoureau met en lumière l'omniprésence de l'intermodalité dans la manière dont nous caractérisons nos perceptions. En évoquant par exemple une « couleur lisse », il relie directement la vue au toucher ; en parlant de « couleur sourde », il crée une association entre la vue et l'ouïe, et avec une « couleur triste », il introduit une dimension émotionnelle dans la perception visuelle. Ainsi, il illustre parfaitement cette aptitude qu'ont nos sens à s'entrelacer, à communiquer entre eux, mais aussi à dialoguer avec notre pensée et notre mémoire corporelle, pour ne former qu'un. (Pastoureau, 2003)

3. L'atmosphère révélatrice de nostalgie : une expérience qui rappelle ?

Si nous avons vu plus tôt que l'atmosphère, cette structure multisensorielle complexe résultant de l'interaction entre l'individu et l'architecture, pouvait durablement marquer notre mémoire et, par extension, notre existence (dans la mesure où la mémoire et les expériences vécues qu'elle renferme façonnent en grande partie notre identité), ne pourrions-nous pas également considérer que l'architecture et l'expérience qu'elle offre ont le pouvoir de raviver en nous des réminiscences, des scènes du passé, des souvenirs enfouis ? En effet, il apparaît clairement que plus une expérience mobilise de sens, plus elle génère d'associations entre eux, et plus le processus de mémorisation est stimulé et engagé en profondeur.

Par ailleurs, le principe d'interconnexion, de complémentarité, d'interaction, voire même d'interdépendance, entre les sens, activé par la pensée lors de l'expérience d'un lieu, que nous avons précédemment mis en évidence, confère à cette expérience une densité, une richesse et une durabilité accrues. L'expérience multisensorielle devient alors si complète que les mots ou les impressions qui la qualifient peuvent s'appliquer à plusieurs sens simultanément. C'est précisément ce phénomène d'intermodalité que nous avons déjà souligné préalablement.

Effectivement, c'est notre pensée qui, en mobilisant notre mémoire sensorielle et notre imaginaire, rend possible l'émergence d'émotions à partir d'une simple expérience sensible. Pensée et sensation

s'associent pour construire l'expérience. (Tuan, 2006) Peter Zumthor évoque également le caractère intuitif, parfois irréfléchi, voire inconscient de la perception d'une ambiance, en indiquant qu'il sait immédiatement, lorsqu'il découvre un lieu, s'il l'apprécie ou non. Il prête attention à ses émotions sans nécessairement chercher à en comprendre les causes : « Pour moi il ne peut s'agir que de qualité architecturale si le bâtiment me touche. » (Zumthor, 2008)

Néanmoins, cette expérience sensible demeure toujours liée à la pensée, comme nous l'avons évoqué précédemment. Une pensée qui, en activant notre mémoire, notre imaginaire, nos désirs ou encore nos rêves, vient transformer, interpréter et même remodeler cette perception directe que nous pouvons avoir d'un espace. Yi-Fu Tuan illustre bien cette idée : « Voici ce qui semble être un paradoxe : la pensée crée une distance et détruit l'immédiateté de l'expérience directe, pourtant c'est par la réflexion que les moments intangibles du passé sont rappelés à notre réalité et acquièrent une permanence. » (Tuan, 2006) Il met ainsi en lumière la relation complexe entre l'expérience sensible immédiate, spontanée, et la conceptualisation mentale de nos ressentis.

En effet, les mémoires sensorielles s'enracinent dans les expériences que nous avons vécues. La pensée crée une forme d'éloignement, car elle nous détourne de l'instant présent, nous pousse à projeter ou à imaginer à partir de ce que nous percevons. Cette évocation sensorielle peut alors troubler notre perception directe, mais elle a aussi le pouvoir de faire remonter à la surface des souvenirs enfouis, des réminiscences, susceptibles d'éveiller un sentiment profond de nostalgie. Comme le dit Juhani Pallasmaa : « Dans toute émotion suscitée par une œuvre d'art, il y a un sentiment de mélancolie. » (Pallasmaa, 2010)

Mémoire sensorielle et construction du souvenir vécu

L'activation de la mémoire sensorielle, perçue comme un répertoire propre à chacun de nos sens, permet en effet de faire émerger en nous certaines réminiscences ou résonances liées à des expériences passées. Juhani Pallasmaa aborde d'ailleurs cette idée selon laquelle chaque élément architectural, chaque sensation, chaque stimulus possède une importance particulière : « Néanmoins, un toit, un mur, une fenêtre, un escalier, une salle de bain, une table, une cheminée, ne sont pas seulement des choses visuelles, mais aussi des éléments architecturaux. Ce sont des actes, des images incarnées ! Ce que je suggère, c'est que l'émotion architecturale est liée à nos expériences passées. L'architecture libère certains souvenirs profonds. » (Pallasmaa, 2010) À travers ces propos, l'architecte finlandais met en évidence le lien étroit entre nos perceptions sensibles et notre mémoire corporelle, capable de raviver des instants vécus. Il précise également : « Ces images primaires ont un pouvoir métaphysique. Par exemple, le fait de franchir une porte a un pouvoir philosophique et métaphysique énorme. Elle incarne la transition d'un monde à

un autre, d'un espace à un autre. Ce que je suggère implicitement, c'est que l'atmosphère pourrait être liée à notre reconnaissance inconsciente de ces images primaires. » (Pallasmaa, 2010)

Ainsi, l'atmosphère, comprise comme une structure multisensorielle, serait en mesure de réactiver notre mémoire, car elle s'enracine dans notre propre vécu. Elle prend forme dans l'interaction entre l'espace et l'individu, entre le lieu tangible et notre univers intérieur. Comme le souligne encore l'architecte : « Le sens le plus important que nous avons est notre sens existentiel. C'est ainsi que nous faisons l'expérience de l'architecture, à travers et dans le cadre de notre propre sens de l'existence. » (Pallasmaa, 2010) insistant sur cette relation fusionnelle entre l'être et son environnement, en écho avec les réflexions de Heidegger évoquées plus tôt.

Cette idée de fusion entre l'individu et son environnement, d'un dialogue continu entre les deux, nous aide à saisir comment une expérience sensorielle peut simultanément activer nos sens et mobiliser notre mémoire sensorielle. Cette dernière est en effet sans cesse sollicitée. Toute nouvelle expérience perçue est automatiquement confrontée aux sensations que nous avons déjà connues. Ainsi, chaque situation nouvelle possède une capacité de révélation.

L'activation de cette mémoire sensorielle, où les sens interagissent, s'enrichissent mutuellement et se complètent, peut faire émerger des réminiscences, une impression de déjà-vu, voire de véritables souvenirs. Ces souvenirs peuvent alors être accompagnés de diverses émotions telles que la nostalgie, la mélancolie, la joie, la tristesse ou encore l'étonnement. Juhani Pallasmaa souligne ce phénomène d'échange entre l'œuvre, ici architecturale, et l'individu : « Quand nous sommes face à une œuvre d'art, nous projetons nos émotions et nos sentiments sur l'œuvre. Un curieux échange se produit ; nous prêtons à l'œuvre nos émotions, tandis que l'œuvre nous prête son autorité et son aura. » (Pallasmaa, 2010) C'est justement cette « aura » prêtée par l'œuvre, cette capacité à éveiller nos sens, qui permet, par l'intervention de la pensée, imagination, souvenirs, rêves, désirs, d'engendrer en nous des émotions particulières que nous transférons ensuite à l'œuvre elle-même. L'architecte finlandais ajoute : « Perception, mémoire et imagination sont en interaction constante ; le domaine de la présence se fond dans les images de la mémoire et de l'imagination. » (Pallasmaa, 2010) exprimant clairement cette idée d'un échange réciproque, à la fois sensoriel et émotionnel.

Si nous avons pu observer que plus une expérience était riche et complète, c'est-à-dire capable de solliciter l'ensemble de nos sens, plus elle avait la capacité d'imprégner durablement notre mémoire, il en découle qu'une architecture offrant une réelle expérience multisensorielle aura un potentiel bien plus fort pour faire ressurgir des souvenirs enfouis, puisqu'elle activera simultanément plusieurs mémoires sensorielles. En effet, plus notre mémoire est sollicitée par une pluralité de sens, plus les réminiscences ont de chances d'émerger. Juhani Pallasmaa souligne d'ailleurs ce pouvoir évocateur de certains sens, en particulier celui de l'odorat, qu'il considère comme l'un des plus puissants : « Ce qui persiste le plus longtemps de la mémoire d'un lieu est souvent son odeur. » (Pallasmaa, 2010) Il partage une anecdote dans laquelle, dans l'espace qu'il habite, une atmosphère globale active l'ensemble de ses sens : il perçoit des sons, des parfums, des textures, des jeux de lumière... Mais c'est pourtant l'odeur présente, traitée par sa mémoire sensorielle, qui lui évoque un souvenir d'enfance : la maison de son grand-père. (Pallasmaa, 2010)

Ce qui est frappant ici, c'est qu'un simple stimulus peut suffire à raviver une mémoire oubliée, parfois floue, mais qui peu à peu laisse réapparaître des textures, des sons, des ambiances, des odeurs. Un seul sens peut donc enclencher un souvenir aux résonances multiples : « Une odeur particulière nous réintroduit à notre insu dans un espace complètement oublié par la mémoire rétinienne, les narines évoquent une image oubliée et nous sommes entraînés dans un rêve vivant. Le nez oblige les yeux à se souvenir. » (Pallasmaa, 2010) Cette citation illustre parfaitement à quel point nos sens possèdent un véritable pouvoir de réactivation mémorielle.

Luis Barragán a toujours accordé une grande importance au processus de remémoration. À travers son architecture empreinte de sensibilité, il ne cherche pas seulement à susciter des émotions comme la joie, la sérénité ou l'apaisement, mais attache également une réelle valeur au sentiment de nostalgie : « La nostalgie est la conscience poétique de notre passé personnel, et comme le passé de l'artiste est le moteur de son potentiel créatif, l'architecte doit écouter et écouter ses révélations nostalgiques. Mon associé et ami, le jeune architecte Raul Ferrera, ainsi que notre petite équipe, partagent avec moi l'idéologie que j'ai essayé de présenter. Nous avons travaillé et espérons continuer à travailler inspirés par la foi que la vérité esthétique de ces idées contribuera dans une certaine mesure à la dignité de l'existence humaine. » (Barragán, 1980) Ce propos met en lumière le rôle essentiel que joue, selon l'architecte, la mémoire personnelle dans la création artistique, ainsi que son désir de concevoir une architecture capable d'éveiller cette conscience intime du passé chez l'utilisateur.

On remarque que Luis Barragán s'est fréquemment appuyé sur ses souvenirs personnels pour penser et concevoir ses architectures. (Figure 72) Toutefois, pour que le sentiment de nostalgie puisse véritablement émerger, il doit naître dans l'échange entre l'espace architectural et celui qui le parcourt. C'est pourquoi l'architecte met en œuvre des principes de mise en condition, permettant à l'utilisateur d'atteindre une forme d'introspection, propice à l'émergence de ses propres émotions et souvenirs. Il s'agit de concevoir un lieu capable de résonner avec la mémoire sensorielle du visiteur, et donc d'entrer en lien avec son passé. En effet, si la joie, émotion que l'architecte cherche à susciter, peut découler directement de la scénographie mise en place, elle peut aussi surgir par l'évocation de souvenirs personnels enfouis. Pour Luis Barragán, la maison devient ainsi à la fois un lieu de création d'expériences et un espace capable de faire resurgir des souvenirs.

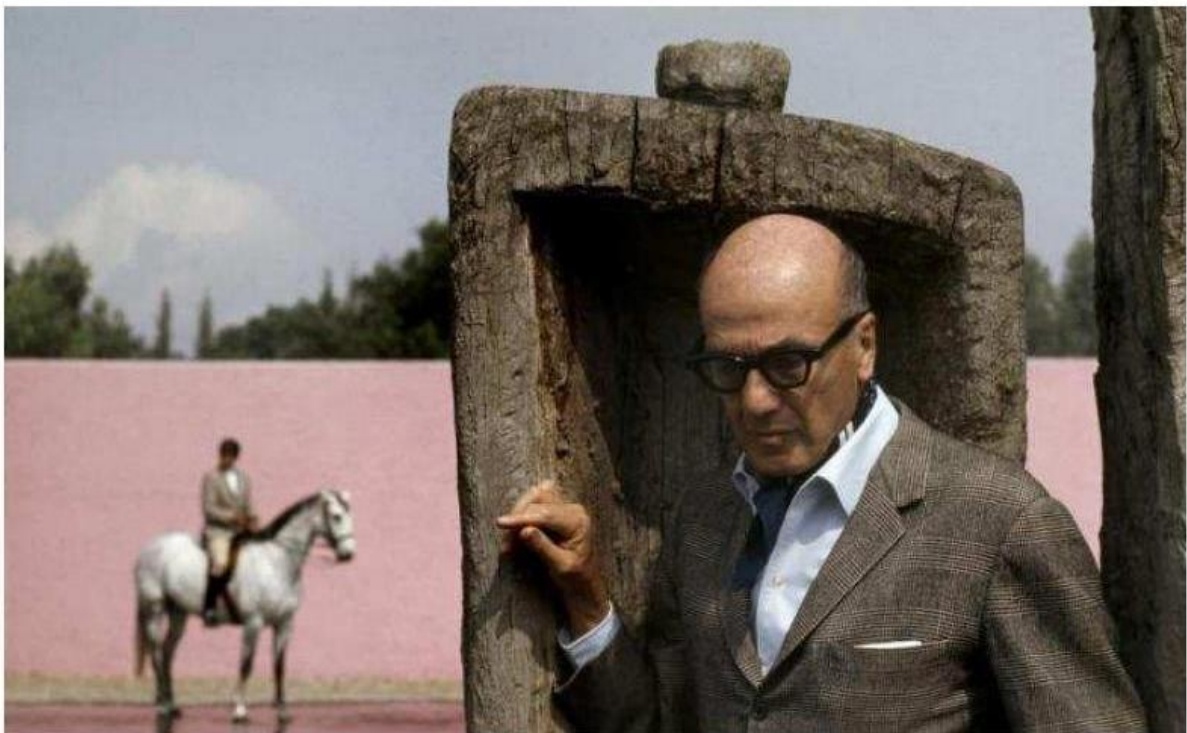


Figure 72 Luis Barragán, fontaine des amants, Los Clubes, Mexique, métaphore du regard sur son passé et sur ses passions de jadis

Yi-Fu Tuan exprime avec justesse cette idée de la maison comme un réceptacle à souvenirs : « Une maison est une construction relativement simple. Cependant, c'est un lieu pour différentes raisons. Elle offre un abri ; sa hiérarchie d'espace répond à des besoins sociaux ; c'est un lieu de soin qui recueille les souvenirs et les rêves. L'architecture réussie " crée l'illusion d'un Monde qui est l'homologue du Soi ".» (Tuan, 2006) Ce propos montre bien qu'une architecture sensible, en offrant une expérience multisensorielle et une atmosphère particulière, peut nous immerger dans un monde introspectif où se mêlent rêverie, mémoire et imaginaire. N'est-ce pas, en effet, certains réglages sensoriels anciens que nous cherchons à retrouver, parce qu'ils nous connectent de manière intime à notre propre passé, nous procurant un sentiment de sécurité et d'appartenance au fil du temps ? Nous ne nous contentons pas d'évaluer un espace par nos sens seuls ; nous y projetons aussi notre imagination. Ainsi, des environnements chaleureux et accueillants deviennent le terrain propice de nos rêveries, de nos souvenirs les plus enfouis et de nos émotions inconscientes. (Pallasmaa, 2011) Juhani Pallasmaa met en lumière le rôle essentiel que joue l'architecture sensible dans notre capacité à nous remémorer, soulignant son pouvoir à susciter des émotions profondes. Il révèle l'existence d'un lien d'échange constant et indissociable entre l'œuvre architecturale et l'individu, une relation où l'espace agit sur nos sens, notre mémoire et notre vécu, tout en recevant en retour nos projections, notre imaginaire et nos émotions.

4. Synthèse

Pour conclure, nous avons pu établir qu'une expérience multisensorielle, c'est-à-dire une expérience architecturale sollicitant l'ensemble de nos sens, possède un réel potentiel pour marquer notre mémoire de manière plus profonde et durable. En effet, la mise en place d'une scénographie où l'architecture entre en résonance avec l'ensemble des récepteurs sensoriels du corps renforce l'impact des stimuli. Ceux-ci se croisent, se répondent, créant ainsi des connexions entre eux. Comme nous l'avons observé, ces associations sensorielles, impressions et ressentis contribuent à ancrer d'avantage une expérience dans notre mémoire.

Ainsi, une architecture sensible, construite autour de mises en scène soigneusement élaborées pour stimuler nos perceptions, permet de tisser entre l'individu et l'espace vécu une véritable structure multisensorielle, mobilisant l'ensemble de nos sens. C'est précisément dans cet entre-deux, dans ce point de contact entre le corps et l'espace, que naît l'atmosphère, comme pouvait nous l'expliquer Mickaël Labbé. (Labbé, 2012)

Si nous observons que, durant une expérience sensible, les sens s'interconnectent, se croisent et se répondent dans notre mémoire, il apparaît que la complémentarité qu'ils entretiennent entre eux constitue un élément essentiel. En effet, nous avons vu qu'il existe une forme de mémoire corporelle, ou plus précisément sensorielle, qui enregistre nos ressentis et nos expériences perceptives. Nous conservons ainsi en mémoire des goûts, des odeurs, des textures, des sons, des images que nous avons ressentis et vécus antérieurement.

Nous avons également mis en évidence l'existence d'une complémentarité entre les sens. Un sens peut activer la mémoire sensorielle associée à un autre, et inversement. Ainsi, la vue d'un aliment peut nous suffire pour en imaginer le goût, tandis qu'une simple odeur peut faire surgir en nous une image mentale ou une sensation tactile associée. Cette capacité de croisement sensoriel est d'ailleurs traduite de manière poétique par Goethe : « Les mains désirent voir, les yeux désirent caresser. » (Pallasmaa, 2010), soulignant que chaque sens contribue à la perception globale et enrichie des autres. Ces liens sont si profondément ancrés dans notre perception qu'ils apparaissent aussi dans notre langage. Il devient courant d'employer des termes issus d'un registre sensoriel pour en décrire un autre. On parle alors d'intermodalité, ce phénomène de glissement sémantique où le vocabulaire du toucher, par exemple, sert à qualifier une expérience visuelle, sonore, olfactive, gustative, etc.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, lorsque nous adoptons une posture d'expérimentation, chaque stimulus est capté par notre mémoire sensorielle, qui l'identifie et l'associe à des perceptions antérieures. Toute expérience sensible nouvelle, stimule à la fois notre corps et notre mémoire. Si cette

expérience est de surcroît multisensorielle, elle possède un pouvoir de stimulation d'autant plus fort. Cette « polyphonie des sens », selon l'expression de Gaston Bachelard, peut ainsi entrer en résonance avec des expériences passées et raviver le souvenir du moment, de la situation ou du contexte dans lesquels elles ont été vécues.

Cette structure multisensorielle est ainsi capable de faire ressurgir en nous des réminiscences, nous amenant parfois à revivre certains souvenirs, à l'instar du narrateur dans *À la recherche du temps perdu*, qui se remémore un moment du passé à travers l'odeur et le goût des madeleines. Il apparaît alors clairement qu'une simple mise en scène, qu'une expérience sensible immédiate peut véhiculer une charge émotionnelle particulièrement intense. (Proust, 1919)

Conclusion

Nous faisons souvent l'expérience de l'architecture de manière ordinaire. Toutefois, il arrive parfois qu'un lieu nous offre une expérience architecturale hors du commun, marquante, surprenante, voire déroutante, sans que l'on parvienne à en identifier précisément les causes. D'où provient cette intensité particulière ? Comment concevoir une architecture capable de faire vivre à l'utilisateur une véritable expérience sensible ? Pour aborder cette problématique, nous nous sommes penchés sur les œuvres et les démarches de Peter Zumthor et Luis Barragán, deux architectes dont les projets révèlent une profonde réflexion portée sur le sens, aux atmosphères et aux émotions.

Dans un premier temps, nous avons entrepris d'identifier et d'analyser les dispositifs capables de générer différentes stimulations sensorielles par leurs effets. Ce travail d'observation, de repérage et de compréhension nous a permis d'élaborer une grille d'analyse regroupant, de façon non exhaustive, les divers procédés architecturaux intervenant dans la stimulation de l'individu. En examinant des éléments tels que les couleurs, les matériaux, les textures, les percements, les proportions, la spatialité ou encore la lumière, nous avons pu évaluer les effets qu'ils produisent, notamment sur les plans sonore, lumineux, olfactif, haptique et visuel, afin de mieux cerner leur influence sur le ressenti de l'utilisateur. Cette analyse nous a menés à constater qu'un même procédé pouvait engendrer plusieurs effets distincts et stimuler simultanément plusieurs sens.

Après avoir identifié les différents procédés architecturaux, nous avons compris, dans un second temps, que ceux-ci pouvaient être combinés, articulés et mis en relation afin de former de véritables mises en scène, qui participent alors à la création d'une ambiance spécifique dans un espace donné. Par ailleurs, plusieurs principes et approches employés par les architectes Luis Barragán et Peter Zumthor permettent de renforcer l'immersion de l'utilisateur dans une expérience sensorielle et émotionnelle intense. Un travail de mise en condition mentale est d'abord opéré, offrant au visiteur l'occasion de se recentrer sur ses sensations, ses ressentis, ses émotions. Cette préparation intérieure engage le corps à s'exprimer pleinement, et découle directement d'une démarche fondée sur le retrait de certains stimuli, comme en témoignent l'usage de l'ombre ou du silence. Le principe du parcours influencé, que nous avons également abordé, manifeste une volonté d'encourager le visiteur à parcourir les espaces, à devenir acteur de l'expérience, et ainsi à traverser plusieurs ambiances successives. Ce cheminement est souvent ponctué d'appâts et de leurres sensoriels, destinés à attirer, séduire et susciter certaines émotions. Les transitions d'une ambiance à une autre s'appuient alors sur un véritable travail scénographique, pensé en termes de séquençage, qui peut profondément bouleverser le vécu de l'individu. Luis Barragán lui-même évoque, dans sa définition de l'espace idéal, la nécessité de convoquer des éléments tels que la sérénité, l'atmosphère, l'émotion et le mystère : « Je pense que l'espace idéal doit contenir en lui des éléments de magie,

de sérénité, d'enchantement et de mystère. Je crois que cela peut inspirer l'esprit des hommes. Il semble essentiel de créer cette atmosphère. » (Barragán, 1981)

Cette mise en scène architecturale met en lumière une atmosphère particulière, située à l'intersection entre l'individu, à la fois acteur et récepteur de l'expérience, et l'objet architectural, ici vu comme élément déclencheur. Juhani Pallasmaa insiste également sur cette idée de relation entre l'être humain et son environnement : « L'architecture est l'art de la réconciliation entre nous-mêmes et le monde, et cette médiation s'effectue par les sens. » (Pallasmaa, 2010) Il décrit par ailleurs l'atmosphère comme une structure riche et complexe, née de l'union de multiples éléments : « Les atmosphères fusionnent des ingrédients naturels, architecturaux, culturels, sociaux et humains dans une expérience singulière. » (Havik, Tielens 2013)

Nous avons ainsi constaté dans cette troisième partie que la structure multisensorielle complexe s'avère essentielle pour qu'une expérience architecturale devienne marquante et génératrice d'émotions. En effet, la stimulation simultanée de tous les sens favorise l'ancrage profond de l'expérience vécue dans la mémoire, grâce aux phénomènes d'association et d'interconnexion entre les différents sens. Nous avons également mis en évidence l'existence d'une mémoire corporelle, en mesure de conserver nos expériences sensibles au fil du temps.

Cette mémoire, propre à chacun de nos sens, révèle un principe de complémentarité sensorielle, dans la mesure où un sens peut faire appel à la mémoire d'un autre. On comprend alors qu'une expérience multisensorielle possède un pouvoir évocateur bien plus fort. C'est précisément par l'activation intense de cette mémoire sensorielle que certaines réminiscences peuvent réapparaître. En effet, comme cette mémoire repose sur des impressions et des sensations passées, sa stimulation peut raviver des expériences vécues. Ainsi, la mémoire sensorielle agit comme un déclencheur, réactivant la mémoire épisodique, qui elle, conserve nos souvenirs personnels.

Nous constatons dès lors que plus un grand nombre de sens est activé simultanément, plus notre mémoire sensorielle est sollicitée, et plus elle sera en mesure de faire ressurgir des souvenirs. Un cycle se dessine alors, lorsque, dans l'interstice entre l'architecture et l'utilisateur, naît cette structure multisensorielle. Par son potentiel évocateur, elle est capable de faire émerger en nous des émotions qui viendront inscrire durablement cette expérience dans notre mémoire. De cette manière, l'architecture sensible, à travers la structure globale multisensorielle, l'atmosphère qu'elle établit avec l'individu, devient à la fois génératrice et révélatrice de souvenirs et d'émotions.

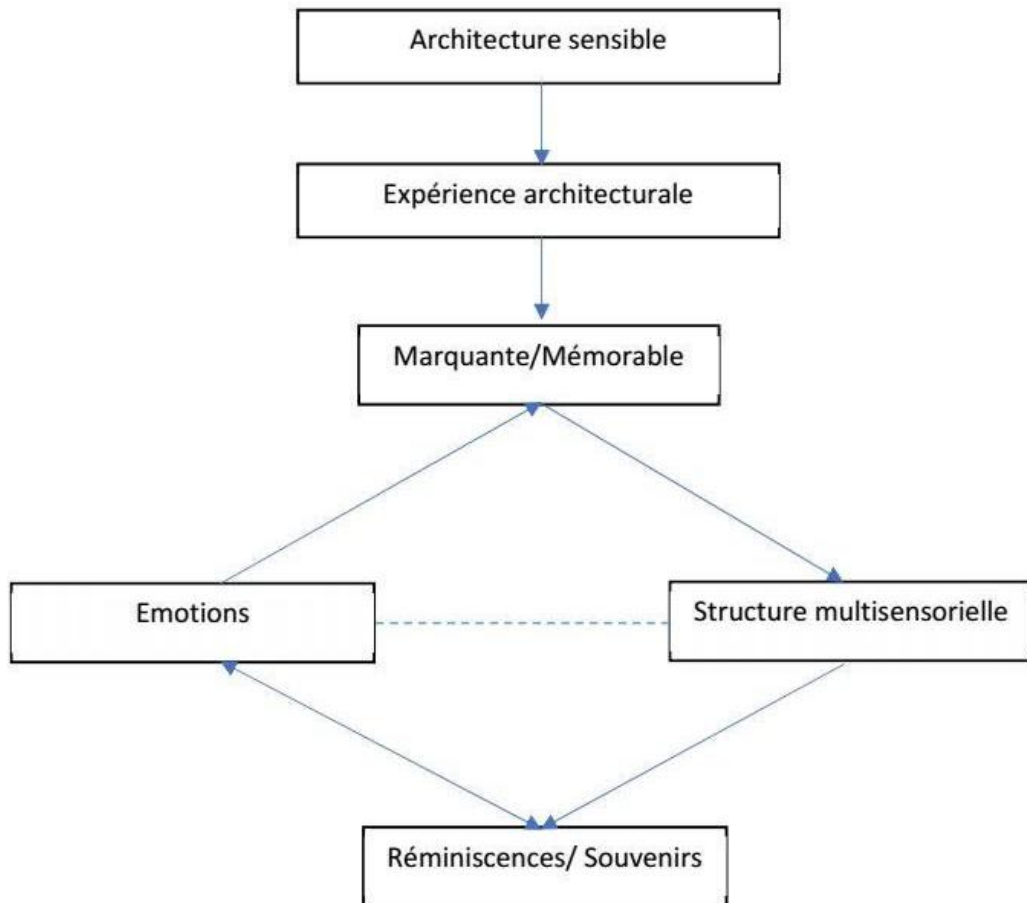


Figure 73 Schéma de synthèse

Bibliographie

- Alfaro, A., Garza Usabiaga, D., Palomar, J., Fundación BBVA, & Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán. (2011). *La casa de Luis Barragán : un valor universal*. Ciudad de México, Mexique : RM, Fundación BBVA Bancomer, Fundación de Arquitectura Tapatía Luis Barragán.
- Augoyard, J.-F. (2011). *Faire une ambiance : actes du colloque international, Grenoble, 10–12 septembre 2008, L'environnement sensible et les ambiances architecturales*. Bernin, France : A la croisée.
- Augoyard, J.-F., & Torgue, H. (1995). *À l'écoute de l'environnement : répertoire des effets sonores*. Marseille, France : Éditions Parenthèses.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris, France : Presses Universitaires de France.
- Barragán, L. (1980). *Discours pour l'obtention du prix Pritzker*. Washington, États-Unis.
- Barragán, L. (1981). Entretien avec J. Salvat. « Luis Barragán : Riflessi messicani. Colloqui di modo ». *Modo*, n° 45, Milan, Italie.
- Barragán, L., & Toca, A. (1995). *Barragán : obra completa*. Séville, Espagne : Tanais Ediciones.
- Bloomer, K. C., & Moore, C. (1977). *Body, memory and architecture* (avec une contribution de Robert Yudell). New Haven, CT : Yale University Press.
- Böhme, G. (1995). *Atmosphäre*. Francfort, Allemagne : Suhrkamp.
- Böhme, G. (2006). *Architektur und Atmosphäre*. Munich, Allemagne : Fink.
- Böhme, G., & Le Calvé, M. (2018). [Détail de publication manquant].
- Böhme, G. (2013). Atmosphere as mindful physical presence in space. *OASE - Building Atmosphere*, (91), 21–33.
- Buendía Júlvez, M., Palomar, J., & Eguiarte, G. (2013). *Luis Barragán*. México : RM.
- Copans, R. (2000). *Les thermes de pierre (The Stone Thermal Bath)* [Documentaire]. Arte, Section architecture, France.
- Crunelle, M. (2001). *Toucher, audition et odorat en architecture*. Lanrodec, France : Éditions Scripta.
- Cyrułnik, B. (2017). *Le récit de soi* [Conférence]. France Inter, Université de Nantes. ENSAPL – LACTH. Consulté le 02/04/2018 : <http://www.lille.archi.fr/domaine-materialite.index-2030807.htm>
- Dewey, J. (1934/2014). *Art as experience* [L'art comme expérience] (J.-P. Cometti, Trad.). Paris, France : Gallimard.
- Gibsoul, N. (2009). *L'architecture émotionnelle, au service du projet* (Thèse, AgroParisTech).
- Hauser, S., Zumthor, P., & Binet, H. (2007). *Peter Zumthor – Therme Vals*. Zürich, Suisse : Scheidegger & Spiess.
- Havik, K., & Tielens, G. (2013). Concentrated confidence. A visit to Peter Zumthor. *OASE - Building Atmosphere*, (91).
- Havik, K., & Tielens, G. (2013). Atmosphere, compassion and embodied experience. A conversation about atmosphere with Juhani Pallasmaa. *OASE - Building Atmosphere*, (91), 33–53.
- Heidegger, M. (1951/1958). Bâtir, habiter, penser. Dans A. Préau (Trad.), *Essais et conférences* (p. 186). Paris, France : Gallimard.
- Heidegger, M. (1997). Building, dwelling, thinking. In *Basic writings*. New York, NY : Harper & Row.
- Hildebrand, G. (1992). *The Wright space : Pattern & meaning in Frank Lloyd Wright's houses*. Seattle, WA : University of Washington Press.
- Hildebrand, G. (1999). *The origins of architectural pleasure*. Berkeley, CA : University of California Press.
- Hiss, T. (1991). *The experience of place*. New York, NY : Random House.
- Johnson, M. (2007). *The meaning of the body : Aesthetics of human understanding*. Chicago, IL ; Londres, Angleterre : The University of Chicago Press.

- Labbé, M. (2012). La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation. *Nouvelle revue d'esthétique*, (9), 107–117.
- Le Corbusier. (1936). *Conférence à la Reale Accademia d'Italia : Les tendances de l'architecture rationaliste en relation avec la peinture et la sculpture*. Rome, Italie. Publiée dans *L'Architecture Vivante*, 7e série, Paris, France.
- Leduc, M. (2014). *Bruder Klaus Fieldchapel : l'architecture comme expérience sensible* (Mémoire). ENSA Marseille, sous la direction de Thibault Maupoint de Vandeul.
- McGilchrist, I. (2009). *The master and his emissary : The divided brain and the making of the western world*. New Haven, CT : Yale University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945/1996). Le cinéma et la nouvelle psychologie. Dans *Sens et non-sens* (p. 63). Paris, France : Gallimard.
- Pallasmaa, J. (1982). The place of man: Time, memory and place in architectural experience. In *Encounters* (pp. 71–85).
- Pallasmaa, J. (1985). The geometry of feeling: The phenomenology of architecture. In *Encounters* (pp. 86–97).
- Pallasmaa, J. (1994). Six themes for the next millennium. In *Encounters* (pp. 295–306).
- Pallasmaa, J. (2001). *The architecture of image : Existential space in cinema*. Helsinki, Finlande : Rakennustieto.
- Pallasmaa, J. (2003). *La main qui pense* (p. 15).
- Pallasmaa, J. (2004). *Le regard des sens* (p. 12).
- Pallasmaa, J. (2010). *Le regard des sens*. Paris, France : Éditions du Linteau.
- Pallasmaa, J. (2011). Space, place and atmosphere. Emotion and peripheral perception in architectural experience. University of Helsinki.
- Pallasmaa, J. (2017). Percevoir et ressentir les atmosphères. *Phantasia*, (5). Consulté à l'adresse : <https://pops.uliege.be:443/0774-7136/index.php?id=788>
- Pastoreau, M. (2003). *Les couleurs de notre temps*. Paris, France : Bonneton.
- Paternault, V. (2013). *Peau neuve : Vers une architecture palpable* (Mémoire de master). EPFL.
- Portzamparc, C. de. (2007). *Architecture : Figures du monde, figures du temps : leçon inaugurale du Collège de France*. Paris, France : Collège de France, Fayard.
- Pogue Harrison, R. (2008). *Gardens : An essay on the human condition*. Chicago, IL ; Londres, Angleterre : The University of Chicago Press.
- Ramirez Ugarte, A. (1989). Entretien avec Luis Barragán (1962). Dans E. X. de Anda Alanis, *Luis Barragán : Clásico del Silencio*. Bogota, Colombie : Colección Somosur.
- Schmitz, H. (1969). *System der Philosophie, Bd. III : Der Raum, 2. Teil : Der Gefühlsraum*. Bonn, Allemagne : Bouvier.
- Siza, A. (2002). *Des mots de rien du tout*. Saint-Étienne, France : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Tanizaki, J. (2011). *Éloge de l'ombre*. Lagrasse, France : Verdier.
- Tuan, Y.-F. (2006). *Espace et lieu : La perspective de l'expérience*. Gollion, Suisse : Infolio.
- Wilson, E. O. (1984). The right place. In *Biophilia* (pp. 103–118). Cambridge, MA ; Londres, Angleterre : Harvard University Press.
- Zumthor, P. (2008). *Atmosphères : Environnements architecturaux – Ce qui m'entoure*. Bâle, Suisse : Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2010). *Penser l'architecture*. Bâle, Suisse : Birkhäuser.
- Zumthor, P. (2014). *Peter Zumthor : Réalisations et projets. Vol. 3, 1998–2001* (T. Durisch, dir.). Zürich, Suisse : Scheidegger & Spiess.
- Zumthor, P., Lending, M., & Binet, H. (2018). *Présence de l'histoire*. Zürich, Suisse : Scheidegger & Spiess.

Iconographie

Figure 1 : Village de Vals, Le blog de la géographie dans l'enseignement supérieur par François Arnal, disponible en ligne, <http://geofac.over-blog.com/article-23700098.html>

Figure 2 : Centre hippique, Los Clubes, Mexique, Buendía Júlvez (José María), Palomar (Juan), Eguiarte (Guillermo), Luis Barragán, fotografías Sebastián Saldívar, México : RM, 2013.

Figure 3 : Casa Gilardi, Mexico, Mexique, Buendía Júlvez (José María), Palomar (Juan), Eguiarte (Guillermo), Luis Barragán, fotografías Sebastián Saldívar, México : RM, 2013.

Figure 4 : Thermes de Vals, Suisse, Zumthor (Peter), Peter Zumthor : réalisations et projets. 1, 1990-1997, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p31.

Figure 5 : Thermes de Vals, Suisse, Hauser (Sigrid), Zumthor (Peter), Binet (Hélène), Peter Zumthor - Therme Vals, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2007.

Figure 6 : Centre hippique, Los Clubes, Mexique, Buendía Júlvez (José María), Palomar (Juan), Eguiarte (Guillermo), Luis Barragán, fotografías Sebastián Saldívar, México : RM, 2013.

Figure 7 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p51

Figure 8 : Photo-montage personnel, tiré de la photographie présente en figure 7.

Figure 9 : Photo-montage personnel, tiré de la photographie présente en figure 7.

Figure 10 : Photo-montage personnel, tiré de la photographie présente en figure 7.

Figure 11 : Thermes de Vals, Suisse, Zumthor (Peter), Peter Zumthor : réalisations et projets. 1, 1990-1997, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p25.

Figure 12 : Thermes de Vals, Suisse, Photographie personnelle, 2019.

Figure 13 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011.

Figure 14 : Idem

Figure 15 : Idem

Figure 16 : Idem

Figure 17 : Thermes de Vals, Suisse, Hauser (Sigrid), Zumthor (Peter), Binet (Hélène), Peter Zumthor - Therme Vals, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2007.

Figure 18 : Idem

Figure 19 : Idem

Figure 20 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011.

Figure 21 : Thermes de Vals, Suisse, Photographie personnelle, 2019.

Figure 22 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Futagawa (Yoshio), Luis Barragán : Barragán House, Mexico City, Mexico, 1947-48, photographed by Yukio Futagawa, A.D.A. Edita Tokyo, 2009, p10.

Figure 23 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p195.

Figure 24 : Idem, p199.

Figure 25 : Thermes de Vals, Suisse, Zumthor (Peter), Peter Zumthor : réalisations et projets. 1, 1990-1997, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p47.

Figure 26 : Idem, p46.

Figure 27 : Thermes de Vals, Suisse, Photographie personnelle, 2019.

Figure 28 : Thermes de Vals, Suisse, Hauser (Sigrid), Zumthor (Peter), Binet (Hélène), Peter Zumthor Therme, Vals, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2007.

Figure 29 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p53.

Figure 30 : Thermes de Vals, Suisse, Galerie photographique, 7132 Therme, disponible en ligne <https://7132therme.com/en/second-nav/gallery>

Figure 31 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Zanco (Federica), Luis Barragan: the quiet revolution, Milan : Skira, 2001, p285.

Figure 32 : Thermes de Vals, Suisse, Photographie personnelle, 2019.

Figure 33 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Ambasz (Emilio), The architecture of Luis Barragán : [exhibition, New York, Museum of modern art, May 1976/, New York (N.Y.) : Museum of modern art, 1976, p103.

Figure 34 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p100

Figure 35 : Idem, p95.

Figure 36 : Idem, p97.

Figure 37 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Futagawa (Yoshio), Luis Barragán : Barragán House, Mexico City, Mexico, 1947-48, photographed by Yukio Futagawa, A.D.A. Edita Tokyo, 2009, p23.

Figure 38 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p56.

Figure 39 : Thermes de Vals, Suisse, Zumthor (Peter), Peter Zumthor: réalisations et projets. 1, 1990-1997, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p33.

Figure 40 : Thermes de Vals, Suisse, Photographie personnelle, 2019.

Figure 41 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Zanco (Federica), Luis Barragan: the quiet revolution, Milan : Skira, 2001, p107.

Figure 42 : Thermes de Vals, Suisse, Galerie photographique, 7132 Therme, disponible en ligne <https://7132therme.com/en/second-nav/gallery>

Figure 43 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragan: un valor universal, Mexico, D.P. : RM Mexico, 2011, p70.

Figure 44 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Futagawa (Yoshio), Luis Barragún : Barragán House, Mexico City, Mexico, 1947-48, photographed by Yukio Futagawa, A.D.A. Edita Tokyo, 2009, p21.

Figure 45 : Thermes de Vals, Suisse, Zumthor (Peter), Peter Zumthor: réalisations et projets. 1, 1990-1997, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p35.

Figure 46 : Thermes de Vals, Suisse, Hauser (Sigrid), Zumthor (Peter), Binet (Hélène), Peter Zumthor Therme Vals, Zürich : Scheidegger & Spiess, 2007.

Figure 47 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán : un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p191.

Figure 48 : Thermes de Vals, Suisse, Zumthor (Peter), Peter Zumthor: réalisations et projets. 1, 1990-1997, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p37.

Figure 49 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p127.

Figure 50 : El Bebedero, Los Clubes, Mexique, Ambasz (Emilio), The architecture of Luis Barragán [exhibition, New York, Museum of modern art, May 1976/, New York (N.Y.) : Museum of modern art, 1976, p69.

Figure 51 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p151.

Figure 52 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán : un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p42

Figure 53 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Futagawa (Yoshio), Luis Barragán : Barragán House, Mexico City, Mexico, 1947-48, photographed by Yukio Futagawa, A.D.A. Edita Tokyo, 2009, p86.

Figure 54 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán: un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p50.

Figure 55 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Disponible en ligne, <https://www.flickr.com/photos/59991321@NO2/>

Figure 56 : Thermes de Vals, Suisse, Photographie personnelle, 2019.

Figure 57 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Futagawa (Yoshio), Luis Barragán : Barragán House, Mexico City, Mexico, 1947-48, photographed by Yukio Futagawa, A.D.A. Edita Tokyo, 2009, p22.

Figure 58 : Casa Estudio, Mexico, Mexique, Alfaro (Alfonso), Garza Usabiaga (Daniel), Palomar (Juan), La casa de Luis Barragán : un valor universal, Mexico, D.F. : RM Mexico, 2011, p55.

Figure 59 : Synthèse Partie I & II, Schéma personnel, 2019.

Figure 60 : Chapelle Bruder Klaus, Wachendorf, Allemagne, Zumthor (Peter), Peter Zumthor : réalisations et projets. 3, 1998-2001, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p110.

Figure 61 : Idem, p125.

Figure 62 : Idem, p127.

Figure 63 : Idem, p135.

Figure 64 : Idem, p118.

Figure 65 : Chapelle Bruder Klaus, Wachendorf, Allemagne, Journal du Design, disponible en ligne, <http://www.journal-du-design.fr/architecture/bruder-klaus-field-chapel-chapelle-contemporaine-en-allemande-par-peter-zumthor-110976/>

Figure 66 : Chapelle Bruder Klaus, Wachendorf, Allemagne, Zumthor (Peter), Peter Zumthor : réalisations et projets. 3, 1998-2001, directeur de l'ouvrage Thomas Durisch, Zurich : Scheidegger & Spiess, 2014, p123.

Figure 67 : Idem, p128.

Figure 68 : Idem, p115.

Figure 69 : Schéma, Tuan (Yi-fu), Espace et lieu : la perspective de l'expérience, Gollion, Infolio, 2006, p12.

Figure 70 : Tableau, Cruelle (Marc), Toucher, audition et odorat en architecture, Lanrodec : Editions Scripta, DL 2001, p34.

Figure 71 : Idem, p35.

Figure 72 : Luis Barragán, Fuente de los amantes, Los Clubes, Mexique, « Barragán contemporáneo », Magazine Horizontal, disponible en ligne, <https://horizontal.mx/barragan-contemporaneo/>

Figure 73 : Synthèse, Schéma personnel, 2025.

