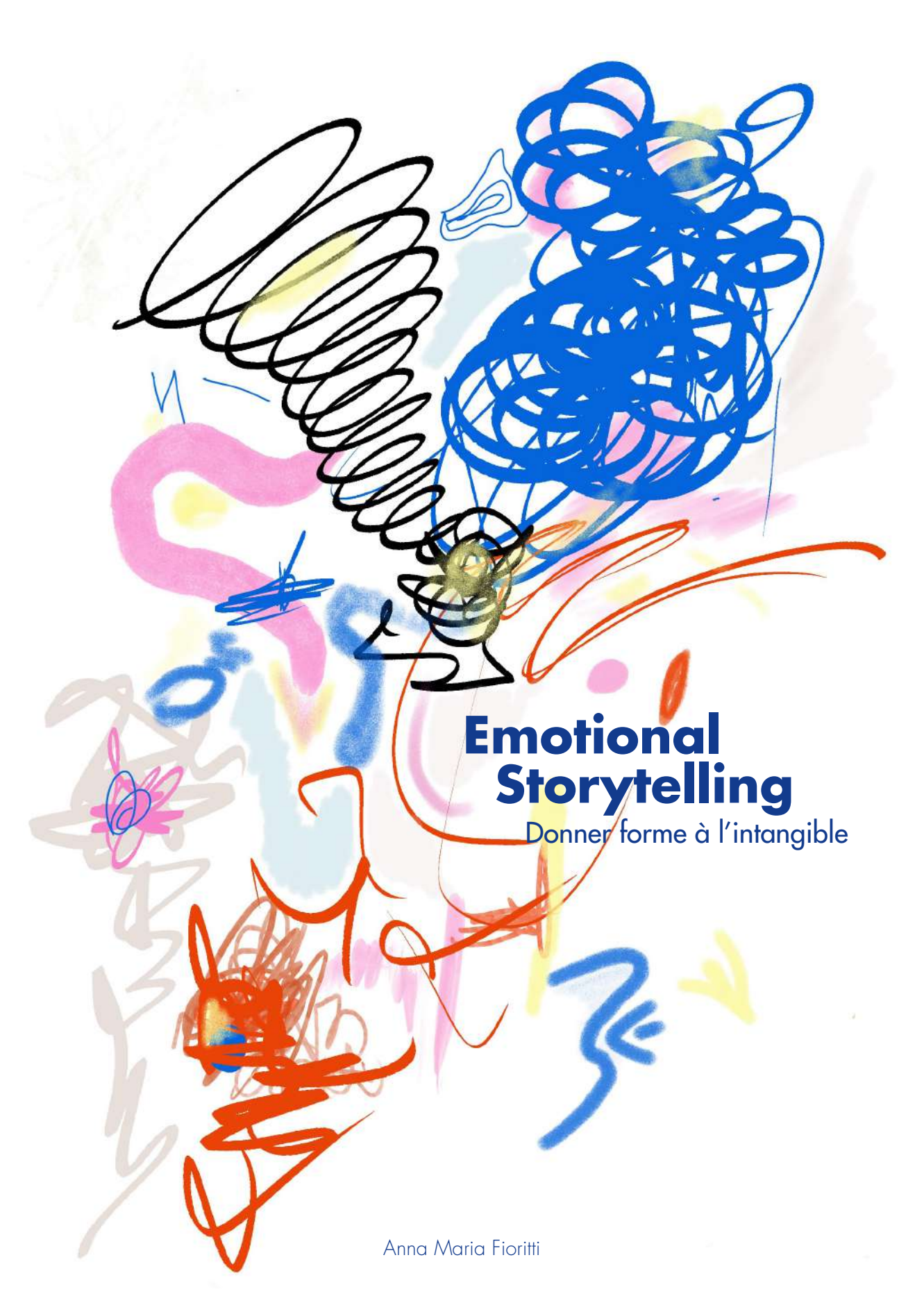




Emotional Storytelling

Donner forme à l'intangible

Anna Maria Fioritti



Emotional Storytelling

Donner forme à l'intangible



Anna Maria FIORITTI
Mémoire de fin d'études
Ecole Camondo Paris - Les Arts Décoratifs
Janvier 2026
Sous la direction de Laure Fernandez

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de mémoire Laure Fernandez pour son accompagnement, ses conseils et le temps qu'elle m'a consacré tout au long de ce travail.

Je remercie mes parents et mon frère de m'avoir encouragée à poursuivre mes rêves avec une confiance, un soutien et une affection sans pareils.
Je remercie mes grands-parents de m'avoir élevée avec le même amour que je mets aujourd'hui dans mes projets.

Je remercie mon copain Ale, qui a toujours été à mes côtés au cours de ces cinq années, tant dans les moments les plus difficiles que dans les moments les plus passionnants, m'encourageant à croire en moi plus que je ne savais le faire seule.

Je remercie toutes les personnes qui sont pour moi comme une famille, qui sont désormais dispersées entre l'Italie, la France et un peu partout dans le monde, mais que malgré la distance, je sens chaque jour plus proches que jamais et au centre de ma vie.

Merci à vous tous d'avoir été là et d'être toujours là. Vous m'avez appris à croire en mes rêves : je suis maintenant prête à découvrir où ils me mèneront.

Sommaire

INTRODUCTION	14
0 CADRES SENSIBLES / DU « SENTIR HUMAIN » À LA LECTURE DE L'ESPACE	24
0.1 Nuances du « sentir humain » / sensation, perception, émotion	25
0.2 Le dogme contemporain / forme, fonction...et émotion	26
0.3 Design émotionnel / interaction	27
0.4 Complémentarité personne-objet / culture	28
0.5 Le vecteur du bonheur / beauté	29
0.6 Quand l'architecture nous ressemble / identité	30
0.7 Environnement intérieur et extérieur / le mouvement de la perception	31
0.8 Vers l'architecture émotionnelle / émotion	33
1 ARCHITECTURE FRAGMENTÉE / PETER EISENMAN	34
1.1 Entre réalité et abstraction / le langage de la décomposition	38
1.2 Processus créatif / diagramme	40
1.3 House VI / vivre le déconstruit	44
1.4 Architecture Fragmentée / déconstruction perceptive	50
2 ARCHITECTURE PERTURBANTE / CLAUDE PARENT	52
2.1 La fonction oblique / instabilité contrôlée	56
2.2 Vivre la pente / quand l'obstacle devient stimulus	58
2.3 Processus créatif / écoute et représentation	59
2.4 Maison Drusch / tout penche	63
2.5 L'oblique / divergences dans la réception	66
2.6 Architecture Perturbante / réveil perceptif dans le mouvement	70
3 ARCHITECTURE SENSIBLE / PETER ZUMTHOR	72
3.1 Peter Zumthor / le courage de l'authenticité	76
3.2 Processus créatif / consonance des éléments	77
3.3 Atmosphère / entre espace et émotion	82
3.4 Secular Retreat / écoute et contemplation	85
3.5 Architecture Sensible / sentir et se sentir bien	88
4 ARCHITECTURE ÉMOTIONNELLE / LUIS BARRAGÁN	90
4.1 Luis Barragán / architecture paysagère	94
4.2 Manifeste d'une pensée / à l'aube de l'architecture émotionnelle	94
4.3 Casa Gilardi / un triomphe de lumière et de couleur	97
4.4 Processus créatif / concevoir en noir et blanc	102
4.5 Architecture Émotionnelle / le bonheur dans l'expérience du beau	106
CONCLUSION	108
BIBLIOGRAPHIE	112

What on earth

is it

//

What do we mean when we speak of architectural quality? It is a question that I have little difficulty in answering. Quality in architecture ... is to me when a building manages to move me. What on earth is it that moves me? How can I get it into my own work? ... How do people design things with such a beautiful, natural presence, things that move me every single time?¹ ».

¹ ZUMTHOR Peter, « *Architectural Environments – Surrounding Objects* », *Atmospheres*, Bâle, Birkhäuser, 2006, p.11.

that moves me?

Introduction

Nous vivons à une époque où l'architecture risque trop souvent de se réduire à un simple exercice démonstratif. De nombreux bâtiments contemporains semblent conçus davantage pour être vus que pour communiquer quelque chose de profond ; ils sont les manifestes individuels de l'architecte, des outils de marketing, des icônes destinées à être photographiées par les visiteurs. La qualité d'un projet se mesure de plus en plus souvent en termes d'impact visuel et de viralité : plus la visibilité est grande, plus la valeur est élevée.

Cette tendance à la spectacularisation est critiquée par plusieurs théoriciens, qui dénoncent son langage arrogant et superficiel. Vittorio Magnago Lampugnani (1951-) dénonce la conception de ce qu'il appelle des « joyaux narcissiques² », des bâtiments autoréférentiels vides de sens et incapables de dialoguer avec leur contexte d'implantation. L'architecte italien soutient qu'une architecture dont les éléments dialoguent entre eux et avec l'environnement peut contribuer à construire « non seulement une ville plus humaine, mais aussi une société plus digne³ », en mettant en évidence le rôle social de l'architecture en tant qu'intermédiaire entre l'homme et l'environnement.

Juhani Pallasmaa (1936-) met l'accent sur la primauté du visuel. Dans *The Eyes of the Skin* (1996), il observe comment, au cours des dernières décennies, l'architecture s'est progressivement réduite à l'image, répandant l'illusion que regarder équivaut à comprendre. L'architecte finlandais propose une manière différente de vivre l'espace, en écrivant :

« J'affronte la ville avec mon corps ; mes jambes mesurent la longueur du portique et la largeur de la place ; mon regard projette inconsciemment mon corps sur la façade de la cathédrale, où il erre entre les moulures et les contours, percevant les dimensions des niches et des saillies ; le poids de mon corps rencontre la masse de la porte de la cathédrale et ma main saisit la poignée tandis que j'entre dans le vide obscur derrière elle. Je me vis moi-même dans la ville, et la ville existe à travers mon expérience incarnée. La ville et mon corps se complètent et se définissent mutuellement. Je demeure dans la ville et la ville demeure en moi⁴ ».

Selon Pallasmaa, l'expérience authentique de l'espace se vit à travers sa propre peau, c'est-à-dire en traversant physiquement l'espace avec son corps et en se laissant transporter par l'implication simultanée de ses sens en mouvement.

2 MAGNAGO LAMPUGNANI Vittorio, « Des gestes vides de sens - De l'arrogance et du désengagement en architecture », in *espazium*, Zurich, 3 juin 2020, article consultable, URL de référence : <https://www.espazium.ch/it/node/4312> [en ligne].

3 Ibid.

4 PALLASMAA Juhani, *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*, 1996, p.40. Je traduis.

C'est ainsi que nous vivons l'espace extérieur en nous et que nous apprenons à le ressentir⁵.

Les deux positions critiques de ces architectes convergent sur un point : l'architecture n'est pas seulement ce que l'on voit, mais aussi ce que l'on ressent. Et lorsque cette dimension sensible est sacrifiée au profit de la performance visuelle, quelque chose d'essentiel se perd.

Le problème ? L'image qui remplace l'expérience.

La logique consumériste qui imprègne notre époque ne concerne pas uniquement ceux qui conçoivent, mais aussi ceux qui habitent et visitent les espaces. Nous sommes tellement immergés dans un flux continu d'images que, souvent inconsciemment, nous privilégions la représentation de l'expérience que l'expérience elle-même. Il suffit de penser à l'immédiateté avec laquelle, face à une architecture, le réflexe presque automatique de la photographier se déclenche. La photo devient la preuve que « nous y étions », mais y avoir été ne signifie pas avoir vraiment vécu le lieu. L'image remplace l'expérience, tandis que le temps de la perception profonde est sacrifié au profit d'une jouissance superficielle.

Pourtant, je crois au pouvoir de l'image. Je reconnais toutefois que son accessibilité et son immédiateté cachent un risque, celui de représenter quelque chose sans l'avoir réellement compris. Et par « comprendre » je n'entends pas atteindre une vérité objective, mais quelque chose de plus élémentaire, à savoir une perception physique de l'espace qui se transforme en réponse émotionnelle. Pour comprendre, il faut d'abord ressentir.

Mais que signifie ressentir une architecture ?

Ressentir une architecture c'est lui laisser le temps de se raconter, avant même de prétendre la représenter. C'est permettre aux sens de se déplacer librement à l'intérieur et à l'extérieur de l'espace. C'est une expérience qui peut se manifester par des gestes instinctifs, comme plisser les yeux pour saisir la silhouette d'un bâtiment se découpant sur le ciel ; isoler un détail avec le regard, en le soustrayant au bruit de la composition ; suivre la danse de la lumière sur les surfaces au cours de la journée, en ressentant sa chaleur sur la peau. C'est toucher la matière avec ses mains, caresser sa surface marquée par le temps et en suivre les veines avec les doigts. C'est écouter le rythme de ses pas sur un sol qui craque, en contraste avec le son feutré du monde extérieur. Lorsque l'on s'accorde ce temps, l'architecture cesse d'être une image à consommer et devient une expérience à vivre.

5 PALLASMAA Juhani, *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*, op. cit., p.40.

Emotional Storytelling / donner forme à l'intangible est né d'une question qui m'accompagne depuis longtemps et que j'ai retrouvée clairement formulée dans les mots de Peter Zumthor :

« La qualité en architecture... pour moi, c'est quand un bâtiment parvient à m'émouvoir. Qu'est-ce qui m'émeut ? Comment puis-je l'intégrer dans mon travail ? Comment certaines personnes parviennent-elles à concevoir des choses dotées d'une présence si belle, si naturelle, des choses qui m'émeuvent à chaque fois ?⁶ ».

Je me retrouve profondément dans cette idée, car la qualité d'un espace coïncide pour moi avec sa capacité à susciter une émotion. Mais la question de Zumthor ouvre un vaste contexte que cette recherche entend explorer.

Je m'intéresse à comprendre où se niche l'émotion dans l'architecture, c'est-à-dire dans quel contexte elle naît, comment elle germe dans le processus créatif, comment elle prend forme dans la matière, comment elle est accueillie par ceux qui la perçoivent, et quelles tensions elle évoque éventuellement lorsque l'intention du concepteur ne coïncide pas avec l'expérience de l'utilisateur.

La question qui guide cette recherche est donc la suivante : **quel est le cycle de vie de l'émotion dans le projet ?**

Avec cette formulation, j'entends étudier l'émotion en tant que processus, et non en tant que résultat. Un processus qui traverse différentes phases et qui divise ainsi ma question en plusieurs sous-questions :

d'où vient l'intention émotionnelle chez le concepteur ? À travers quels éléments formels prend-elle corps ? Comment est-elle perçue et interprétée par l'utilisateur ? Et que se passe-t-il lorsque l'intention et la réception ne coïncident pas ?

Ma recherche s'articule autour de trois dimensions de l'expérience spatiale qui constituent le cœur de l'interaction humaine avec l'architecture.

Tout d'abord, la dimension sensible, l'expérience immédiate des sens. Un espace est sensible lorsqu'il parle au corps, qui observe, touche, écoute et sent. La dimension perceptive est, quant à elle, la réélaboration cognitive des sensations : l'attribution subjective d'une signification à ce qui a été ressenti. La perception transforme les sensations en une image mentale de l'espace. La dimension émotionnelle concerne l'impact intérieur que l'on ressent sur la base de son expérience personnelle. L'émotion est la réponse profonde, souvent irrationnelle, qu'un espace suscite en nous. Ces trois dimensions ne sont pas séquentielles mais entremêlées, c'est-à-dire qu'elles s'influencent mutuellement, se superposent, se contredisent parfois.

6 ZUMTHOR Peter, *Atmosphères [Atmospheres]*, 2006], Bâle, Birkhäuser, 2008, p.11.

Voici un exemple personnel d'interprétation empathique de la *Sagrada Familia* (Barcelone, Antoni Gaudí, 1882-en cours) fondé sur une expérience récente.

Au premier abord, l'architecture m'impressionne par sa hauteur vertigineuse, que mon regard suit en s'élevant jusqu'au sommet de ses flèches. Ses décorations très riches, animées par la lumière chaude du soleil, semblent prendre vie dans mes souvenirs. Mon esprit évoque l'image féérique des châteaux de sable que je construisais quand j'étais petite au bord de la mer. En franchissant le seuil de la Façade de la Nativité, je passe de la chaleur de la lumière éblouissante à la fraîcheur de la pénombre intérieure. À l'intérieur, je me sens petite, rapetissée, face à l'immensité de la basilique. Mon regard suit la verticalité des colonnes qui s'élancent comme des troncs vers la voûte, intercepté par les reflets changeants de la lumière naturelle filtrée à travers les vitraux colorés. Cette verticalité invite à la contemplation silencieuse. L'atmosphère magique de la verticalité de l'architecture évoque en moi une expérience émotionnelle. Émerveillement profond, sensation de légèreté, forte spiritualité : face à l'orchestration des éléments tangibles et intangibles de l'espace, l'interception des stimuli par les sens me fait me concentrer sur l'architecture, et la réélaboration perceptive par mon esprit en émotions personnelles me met en harmonie avec elle.

La recherche suivante s'articule autour d'une introduction, de cinq chapitres et d'une conclusion. Le chapitre 0, intitulé « Cadres Sensibles : du « sentir » humain à la lecture de l'espace », propose un état de l'art sur le lien entre émotion et architecture. Il passe en revue les différentes formes de « sentir » et identifie dans le binôme forme-fonction le champ perceptif dans lequel l'émotion prend forme. Il étudie également l'architecture comme une relation d'interaction complexe, non seulement avec l'environnement et ceux qui la vivent, mais aussi avec le contexte culturel qui la génère et l'interprète. Enfin, le chapitre entremêle les concepts de mouvement, de beauté, d'identité et de bonheur, les ramenant à la synthèse unitaire de l'expérience émotionnelle de l'architecture. Ce chapitre fournit les outils dialectiques nécessaires à la lecture des chapitres suivants, grâce à des contributions provenant de différentes disciplines, telles que la sociologie, la philosophie, l'anthropologie, l'architecture et le design. L'objectif est d'élargir l'horizon du lien entre émotion et espace, à travers une approche multidisciplinaire qui soutient la notion d'architecture comprise comme espace vécu et perçu.

Les quatre chapitres suivants sont consacrés à l'analyse d'une sélection d'architectures contemporaines qui illustrent différentes « approches sensibles » du projet. Par « approches sensibles », j'entends l'interprétation personnelle par l'architecte d'un ou plusieurs éléments, conceptuels ou phénoménologiques, utilisés comme source émotionnelle. Il ne s'agit pas d'établir une correspondance univoque entre ces éléments et les émotions, car ce serait une simplification. Il s'agit plutôt d'explorer, à travers des cas concrets,

comment le langage de l'architecture peut devenir le vecteur d'expériences émotionnelles, et comment, parfois, ces expériences peuvent varier en fonction de ceux qui les vivent. L'analyse se développe selon deux perspectives complémentaires : d'une part, le point de vue de l'architecte, qui permet de cadrer le contexte opérationnel, les principaux éléments de son langage et le processus créatif à l'origine de ses projets ; d'autre part, le point de vue de l'utilisateur, examiné à travers les prismes de la réception émotionnelle de l'œuvre et des éventuelles controverses qu'elle a suscitées. Le tout est illustré concrètement par l'analyse d'une œuvre spécifique pour chaque partie.

Le chapitre 1, intitulé « Architecture Fragmentée / Peter Eisenman », traite d'une architecture abstraite, qui, à partir d'un archétype conceptuel, vise à déconstruire la perception. L'analyse s'articule autour d'une étude approfondie de la *House VI*, qui révèle l'expérience de ceux qui vivent quotidiennement la déconstruction. Le chapitre 2, intitulé « Architecture Perturbante / Claude Parent », traite d'une architecture conceptuelle, qui, en s'appuyant sur la diagonale, vise à réactiver la conscience de la relation individu-environnement à travers le mouvement. L'approfondissement sur la *Maison Drusch* rend compte de l'expérience de ceux qui habitent l'oblique et suggère une lecture de l'impact émotionnel de la diagonale, en soulignant son caractère diviseur. Le chapitre 3, intitulé « Architecture Sensible / Peter Zumthor », explore la conception d'une architecture qui naît dans le seul but de faire en sorte que ceux qui l'habitent se sentent bien. Dans cette optique, la *Secular Retreat* devient le temple de la relation empathique entre la personne et l'environnement, dans la dimension sensible que Zumthor définit comme l'atmosphère. Le chapitre 4, intitulé « Architecture Émotionnelle / Luis Barragán », explore l'architecture émotionnelle au sens strict, qui naît dans le but d'évoquer le sentiment de bonheur chez ceux qui la traversent. L'analyse de la *Casa Gilardi* illustre l'utilisation que fait Barragán de la lumière et de la couleur comme vecteurs d'émotion.

Les architectures analysées dans ce mémoire n'ont pas toujours été visitées en personne par mes soins. Cela peut paraître contradictoire dans une recherche qui place l'expérience sensorielle au centre. Mais ce choix est conscient et nécessite une explication. L'objectif de la recherche n'est pas de décrire ce que j'ai ressenti en visitant ces espaces. Il s'agit plutôt d'étudier comment l'émotion prend forme dans le projet, depuis l'intention de l'architecte jusqu'à la réception par ceux qui habitent l'espace, à travers l'analyse des multiples sources. J'ai parcouru ces architectures d'une autre manière, en écoutant les paroles des architectes, dans des interviews ou dans leurs publications, en lisant les témoignages des visiteurs, en regardant des vidéos qui restituent le mouvement dans l'espace et en étudiant des photographies qui capturent la lumière, la matière, la couleur et le volume. J'ai donc croisé ces sources, à la recherche de convergences et de divergences.

Cette approche a des limites évidentes : je ne peux pas savoir ce que l'on

ressent en touchant cette surface, en percevant ce silence, en étant enveloppé par cette lumière. En revanche, je peux recueillir les traces émotionnelles laissées par d'autres et construire à partir de celles-ci une interprétation. En ce sens, l'image, et plus généralement la représentation, n'est pas le but de mon enquête, mais son instrument. Je ne prétends pas remplacer l'expérience ; j'essaie de comprendre ce que l'expérience des autres peut nous apprendre sur la relation entre l'espace et l'émotion.

Mon mémoire prend la forme d'un essai. Outil d'observation transversale et non hiérarchique, il me permet d'organiser le récit, non pas selon une structure fixe, mais selon l'évolution progressive d'un gradient émotionnel. La forme choisie permet de combiner théorie, expérience et interprétation: ces trois moments du processus cognitif alternent dans le mémoire sous forme de paragraphes à la troisième personne et de citations rapportant des contributions externes, ainsi que de passages où j'interviens pour tisser les liens entre les concepts. L'essai se révèle ainsi un outil d'analyse critique particulièrement efficace ; polymorphe et vaste, il permet de traiter la recherche comme un phénomène vivant, en mouvement, laissant au lecteur l'espace nécessaire pour se forger une opinion personnelle et mûrir ses propres questions.

Emotional Storytelling / donner forme à l'intangible vise à saisir la dimension émotionnelle de l'architecture, en allant au-delà de la simple observation visuelle, au profit d'une expérience vécue à travers la symbiose des sens. L'objectif est donc de recentrer l'émotion dans le projet, tant pour ceux qui le conçoivent que pour ceux qui le vivent. Le lecteur est invité à s'identifier, à s'interroger, à contester, car je crois profondément que l'essence la plus intime de l'architecture réside dans sa capacité à se faire entendre, à provoquer une réaction, à toucher intérieurement ceux qui la vivent.

L'originalité de cette recherche réside dans le fait de raconter le caractère abstrait des émotions à travers le concret du projet architectural : on raconte la dimension sensible, perceptive et émotionnelle de l'architecture à travers l'intention conceptuelle de l'architecte et la réception personnelle de l'utilisateur. Il s'agit d'une voie encore peu explorée, car souvent considérée comme trop subjective. Ce choix est motivé par un intérêt personnel. D'une part, en tant qu'utilisatrice, je souhaite comprendre comment l'espace m'influence émotionnellement. D'autre part, en tant qu'architecte d'intérieur, je considère qu'il est essentiel de m'interroger sur l'impact émotionnel que l'architecture a sur ceux qui la vivent. Ce mémoire représente pour moi un outil me permettant de développer cette conscience et de l'ouvrir à de nouvelles voies dans ma pratique personnelle.

Quel est

le cycle de vie

de l'émotion

dans le projet ?

O

Cadres Sensibles

Du « sentir humain » à la lecture de l'espace

0.1 NUANCES DU « SENTIR HUMAIN » / SENSATION, PERCEPTION, ÉMOTION

Afin de faciliter la compréhension de la présente recherche, certaines notions clés sont définies ci-dessous. Sensation, perception, émotion : ces trois termes, souvent confondus dans le langage courant, expriment des différents degrés du « sentir humain ».

La sensation se définit comme un « phénomène qui traduit, de façon interne chez un individu, une stimulation d'un de ses organes récepteurs⁷ ». L'odorat, l'ouïe, la vue, le toucher et le goût : la sensation est la réaction physiologique et objective de nos sens face à la réalité extérieure. Réélaboration mentale des sensations, la perception est définie comme « l'événement cognitif dans lequel un stimulus ou un objet, présent dans l'environnement immédiat d'un individu, lui est représenté dans son activité psychologique interne, en principe de façon consciente⁸ ». Autrement dit, la perception consiste en l'appréhension sensible du phénomène extérieur, influencée par la mémoire, la culture et le contexte. Enfin, l'émotion est définie comme une « réaction affective transitoire d'assez grande intensité, habituellement provoquée par une stimulation venue de l'environnement⁹ ». L'émotion est l'ensemble d'une expression émotionnelle, sous forme de réponses comportementales et de réponses physiologiques, et d'une expérience émotionnelle, c'est-à-dire l'ensemble des sensations subjectives que l'on ressent¹⁰.

Dans le cadre de cette recherche, je considère la perception comme le processus par lequel l'émotion se manifeste dans l'expérience spatiale. Si la perception de l'environnement qui nous entoure correspond à une évaluation de la lumière, des volumes, des proportions, des couleurs et des autres composantes de l'espace, l'émotion en constitue la réponse affective. J'imagine l'émotion comme une énergie qui nous traverse intérieurement, puis retourne vers l'extérieur, non sans avoir laissé en nous une trace de conscience accrue. Il ne s'agit pas d'une définition universelle, mais d'une distinction opératoire me permettant d'orienter l'analyse.

⁷ « Définitions : sensation », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensation/72091> [en ligne].

⁸ « Définitions : perception », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/perception/59399> [en ligne].

⁹ « Définitions : émotion », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/emotion/28829> [en ligne].

¹⁰ STASSI Vanessa, *Architecture et émotion*, Mémoire de fin d'études, Grenoble, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2012, document téléchargeable, URL de référence : https://cressound.grenoble.archi.fr/fichier_pdf/memoire/Stassi_2012_Architecture_emotion.pdf [en ligne].

Sensation, perception et émotion sont trois nuances de l'intangible, ce « à quoi l'on ne peut toucher, qui doit rester intact¹¹ ». Ce terme renvoie à ce qui, bien que présent, demeure physiquement insaisissable. L'intangible constitue la clé de l'expérience empathique de l'architecture. Par « empathique », j'entends la capacité de l'espace à entrer en résonance avec celles et ceux qui l'habitent. Par la métaphore « donner forme à l'intangible », je désigne le fait de modeler l'émotion, en la racontant à la fois du point de vue de l'architecte qui l'inscrit dans l'espace et de l'utilisateur qui la vit.

Le titre de ce mémoire contient le terme « storytelling », généralement associé à une technique de communication visant à « convaincre par l'émotion plutôt que par l'argumentation¹² ». Ici, le terme est employé dans un sens élargi de narration, et non dans une perspective promotionnelle, et l'architecture y est envisagée comme un récit capable de toucher les sens et les émotions.

Emotional Storytelling / donner forme à l'intangible propose alors de raconter l'architecture comme vecteur d'une expérience sensible, perceptive et émotionnelle.

0.2 LE DOGME CONTEMPORAIN / FORME, FONCTION... ET ÉMOTION

Puisque la forme et la fonction conçues par l'architecte constituent le champ perceptif dans lequel l'émotion se manifeste, je considère important d'interroger leur relation réciproque.

Thomas Heatherwick (1970-) souligne les limites du dogme « la forme suit la fonction » lorsqu'il affirme :

« On m'a répété à maintes reprises que la forme devait suivre la fonction, ce qui signifie que si je travaille avec mon équipe pour déterminer comment un bâtiment doit être assemblé mécaniquement, le résultat sera forcément excellent. Ce mantra existe depuis un siècle. Et il sonne bien, n'est-ce pas ? ... Mais je voudrais parler de la fonction qui, selon moi, fait défaut : la fonction émotionnelle¹³ ».

L'architecte britannique ne critique pas la fonction en elle-même, mais le fonctionnalisme traditionnel, selon lequel la fonctionnalité d'un bâtiment

11 « Définitions : intangible », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intangible/43521> [en ligne].

12 « Définitions : storytelling », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/storytelling/188202> [en ligne].

13 HOBSON Brodie, « We're living through an epidemic of boringness », in *Dezeen*, septembre 2022, document consultable, URL de référence : <https://www.dezeen.com/2022/09/21/thomas-heatherwick-epidemic-boringness-singapore-design-week/> [en ligne]. Je traduis.

garantit sa qualité. Une telle logique réduit le bâtiment à une machine, dans laquelle tout ce qui dépasse la fonction devient une décoration inutile. Heatherwick propose de dépasser ce principe au profit d'une architecture capable de répondre non seulement à des besoins techniques, mais aussi à des exigences intérieures. S'il existe un nouveau dogme de l'architecture contemporaine, il réside dans la synergie entre forme, fonction et émotion¹⁴.

0.3 DESIGN ÉMOTIONNEL / INTERACTION

L'émotionnel design est un concept révolutionnaire introduit et théorisé par Donald Norman (1935-) avec la publication de *Emotional Design : Why We Love (or Hate) Everyday Things* (2004). Norman dépasse la notion de besoin, qui considère l'homme comme un être purement rationnel, en introduisant l'émotion dans le champ du design.

Mais qu'est-ce que le design émotionnel ?

Pour le définir, il convient d'abord d'approfondir la notion d'interaction. Le modèle émotionnel de Norman distingue trois niveaux d'interaction entre la personne et l'objet : viscéral, comportemental et réflexif. Le design viscéral repose sur une évaluation immédiate des propriétés perceptibles par les sens. En résumé, il concerne les qualités saisissables lors d'un premier scan de l'objet. Le design comportemental relève de l'évaluation pratique, c'est-à-dire du jugement porté sur l'objet après usage, en fonction de sa performance. Enfin, le design réflexif est lié au message véhiculé par l'objet et à son impact à long terme : il intègre simultanément la fonction, l'esthétique, la culture et le sens, afin de déterminer la place qu'un objet occupe dans notre vie. Norman explique que, dans l'interaction avec un objet, on ressent de l'émotion lorsque les trois niveaux d'interaction se fondent. Un design est dit émotionnel lorsqu'il est capable de transmettre des émotions positives grâce à une interaction à la fois viscérale, comportementale et réflexive. Un design de ce type crée un lien affectif fort et durable avec l'objet¹⁵.

Cette grille de lecture peut, selon moi, être étendue à l'architecture. Bien que le concept de design émotionnel soit initialement appliqué à l'objet, les trois niveaux d'interaction peuvent être transposés à l'espace construit dans la mesure où l'architecture repose, elle aussi, sur une interaction continue

14 ELAVER Richard Anthony, « Form, Function, Emotion: Designing for the Human Experience », communication à l'*International Conference on Engineering and Product Design Education*, 6-7 septembre 2012, Artesis University College, Anvers, document téléchargeable, URL de référence : https://www.designsociety.org/publication/33200form_function_emotion_designing_for_the_human_experience [en ligne].

15 NORMAN Donald, *Emotional Design*, New York, Basic Books, 2004.

entre une personne et son environnement. Toutefois, une différence majeure subsiste : l'objet se tient dans la main, se choisit et se possède ; la relation est intime, mais limitée. À l'inverse, l'architecture nous contient : nous ne la possédons pas, nous l'habitons, en nous déplaçant en son sein. Cette différence d'échelle ne fragilise pas l'analogie avec le design émotionnel ; elle l'amplifie.

Si un objet peut susciter un attachement affectif, combien plus un espace qui nous accueille et accompagne nos gestes quotidiens ?

0.4 COMPLÉMENTARITÉ PERSONNE-OBJET / CULTURE

L'approche réflexive ouvre la voie à une réflexion sur la relation entre objets et culture : chaque objet médiatise des codes culturels dont la forme est l'expression visuelle extérieure. Deyan Sudjic (1952–) souligne l'importance du design en tant que livre ouvert sur l'histoire de notre culture : chaque objet porte en lui les traces du contexte culturel et historique qui l'a vu naître. Dans *The Language of Things* (2009), l'écrivain britannique écrit :

« il est possible, à partir d'un examen attentif d'une cuillère, de comprendre le type de ville que la société qui l'a produite allait construire¹⁶ ».

Le critique britannique souligne la continuité entre la dimension domestique et la sphère urbaine, entre design et architecture. Dans l'architecture d'intérieur, cette continuité culturelle se manifeste dans la cohérence entre les éléments qui composent l'espace domestique : de la poignée de la porte au système d'éclairage, chaque détail participe à la narration culturelle de l'habiter. Plus un objet est quotidien, plus son usage répété condense les histoires, les habitudes et les pratiques de vie, dépassant ainsi sa seule fonction pour acquérir une valeur anthropologique.

De manière similaire, l'ingénieur et essayiste américain Henry Petroski (1942-2023), écrit :

« Un couteau et une fourchette ne sont pas simplement des ustensiles pour manger. Ce sont des ustensiles pour manger dans une société où l'on mange avec un couteau et une fourchette. Et c'est une société particulière¹⁷ ».

Autrement dit, les objets ne se limitent pas à être la réponse technique à un besoin, mais sont des éléments récepteurs et transmetteurs d'une culture spécifique, et, à ce titre, incarnent une manière d'habiter le monde.

Mihály Csíkszentmihályi (1934-2021) adopte une position similaire lorsqu'il

¹⁶ SUDJIC Deyan, *The Language of Things*, New York, Norton, 2009, p. 34. Je traduis.

¹⁷ PETROSKI Henry, *The Evolution of Useful Things*, New York, Random House, 1992, p. 18. Je traduis.

affirme « ce qui rend spécial un objet¹⁸ » ce n'est pas tant l'esthétique ou la performance, que « l'histoire, l'expérience et l'occasion que l'objet évoque¹⁹ ». Le psychologue hongrois se concentre sur le potentiel narratif d'un objet. Donald Norman partage la même réflexion lorsqu'il écrit :

« notre attachement ne porte pas vraiment sur l'objet, mais plutôt sur la relation, la signification et les sentiments que cet objet représente²⁰ ».

Le lien humain se tisse ainsi avec l'objet lorsque nous y reconnaissons des valeurs communes, un objet qui nous parle parce que nous retrouvons une partie de nous-mêmes dans l'histoire qu'il raconte. Plus un objet est sur mesure, plus le cercle de personnes qui partagent ses signes culturels et qui pourront établir un lien affectif avec lui est restreint²¹.

Les positions critiques de Deyan Sudjic, Henry Petroski, Mihály Csíkszentmihályi et Donald Norman convergent pour reconnaître le rôle fondamental de la culture dans la relation émotionnelle entre personne et objet. L'émotion naît dans une culture partagée, jamais dans le vide. Si l'objet parle notre langue par l'usage quotidien, l'architecture le fait à travers l'acte d'habiter.

0.5 LE VECTEUR DU BONHEUR / BEAUTÉ

Le célèbre architecte prussien Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) affirme :

« transformer quelque chose d'utile, pratique, fonctionnel en quelque chose de beau, tel est le devoir de l'architecture²² ».

Cette phrase, prise isolément, peut prêter à différentes interprétations. Il convient donc de s'interroger sur le sens que l'on attribue au mot « beau ».

Personnellement, je me réfère aux mots de John Ruskin (1819-1900), selon lequel un beau bâtiment est celui qui entre en dialogue avec nous. Selon le critique d'art britannique, nous voulons que nos édifices non seulement nous abritent, mais aussi nous parlent. Un bâtiment est attendu non seulement pour remplir une fonction et présenter un certain aspect, mais aussi pour encourager en nous une disposition d'esprit particulière : la beauté est précisément cette qualité architecturale capable de susciter des émotions positives. La perception de la beauté extérieure correspond à l'émotion du bonheur intérieur : une architecture envisagée comme « harmonieuse » nous émeut positivement parce que nous retrouvons en elle les valeurs et les idées

¹⁸ CSIKSZENTMIHALYI Mihaly, HALTON E., *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge University Press, 1981, p. 55-89. Je traduis.

¹⁹ Ibid., Je traduis.

²⁰ NORMAN Donald, *Emotional Design*, op. cit., p. 48. Je traduis.

²¹ DE BOTTON Alain, *L'Architecture du bonheur [The Architecture of Happiness]*, 2006], Paris, Mercure de France, 2009, p. 4.

²² Ibid., p. 61.

selon lesquelles nous menons notre vie. Selon Ruskin, considérer un bâtiment comme beau, c'est partager le même mode de vie qu'il promeut²³. Selon cette lecture, la beauté ne relève donc pas d'une qualité purement esthétique, mais d'une réponse émotionnelle issue de la reconnaissance culturelle de soi dans l'architecture.

0.6 QUAND L'ARCHITECTURE NOUS RESSEMBLE / IDENTITÉ

Dans *L'Architecture du bonheur* (2006) Alain de Botton (1969-) écrit :

« ce que nous cherchons dans une œuvre architecturale n'est finalement pas si éloigné de ce que nous cherchons chez un ami²⁴ ».

Le philosophe suisse explique qu'un bâtiment nous apparaît spontanément plaisant lorsque nous l'associons à une attitude humaine bienveillante et agréable ; à l'inverse, nous le rejetons lorsqu'il évoque un tempérament qui nous est étranger.

Ce principe s'étend intuitivement à de nombreux éléments de notre environnement. Une ligne droite est naturellement associée à une sensation de sécurité et de stabilité, tandis qu'une ligne courbe et sinueuse peut évoquer la nonchalance et la spontanéité. Un tracé brisé, quant à lui, renvoie à l'instabilité et à la souffrance. En typographie, les formes rigoureuses de l'*Helvetica* (1957) peuvent susciter une impression de ponctualité et de rigueur, tandis que les caractères plus délicats du *Poliphilus* (1927) expriment douceur et fragilité. De même, il est parfois possible de personnifier la vaisselle comme une femme aux formes généreuses ou comme un homme en raison de ses formes droites et carrées. Dans *Pensée Visuelle* (1969), le psychologue germano-américain Rudolf Arnheim (1904-2007) évoque le fait que même les plus simples griffonnages traduisent des relations humaines : les courbes douces se font synthèse d'une union harmonieuse et heureuse, tandis que des traits anguleux et pointus suggèrent une union malheureuse faite de tensions. Même en architecture, un seul élément isolé peut suffire à évoquer un tempérament précis : les arcs brisés et rigides à l'extérieur de la *Cathédrale de Bayeux* inspirent force et arrogance, tandis que les arcs du cloître du *Palais Ducal d'Urbino* s'intègrent doucement à l'ensemble, transmettant un fort sentiment d'harmonie²⁵.

On lit donc spontanément les formes architecturales avec une vision profondément anthropocentrique. On a tendance à tout associer à l'être humain, ce qui explique que si l'on aime quelque chose, c'est parce qu'on s'y identifie. En résumé, l'interaction émotionnelle entre une personne et l'architecture

23 DE BOTTON Alain, *L'Architecture du bonheur*, op.cit., p. 61.

24 Ibid., p. 110.

25 Ibid., p.105-115.

révèle une résonance culturelle profonde ; elle conditionne notre capacité à percevoir la beauté, c'est-à-dire à nous reconnaître dans les valeurs portées par l'espace. Interaction, culture, beauté et identité sont des concepts qui permettent de comprendre où s'ancre l'émotion et pourquoi elle se manifeste de manière subjective dans l'expérience spatiale.

0.7 ENVIRONNEMENT INTÉRIEUR ET EXTÉRIEUR / LE MOUVEMENT DE LA PERCEPTION

Olafur Eliasson (1967-) affirme en 2006 :

« Tout, je crois, s'inscrit dans un processus — tout est en mouvement, à une vitesse plus ou moins rapide [...] cela s'applique lorsque nous avons affaire à quelque chose de personnel, comme la façon dont nous percevons un espace donné, ici et maintenant, ou la façon dont nous interagissons avec une autre personne demain²⁶ ».

L'artiste dano-islandais décrit ainsi une réalité en perpétuel devenir. Ce mouvement concerne également la perception, qui n'est jamais fixe, mais dépend du « ici et maintenant ». L'expérience architecturale, fondée sur la perception, est donc intrinsèquement dynamique.

Dans *Le sens du mouvement*²⁷, le neurophysiologiste français Alain Berthoz (1939-) explore comment, au gré des changements de contexte, le cerveau s'ancre dans la mémoire spatiale et les perceptions externes pour créer une représentation instantanée de l'espace dans notre esprit, laquelle influence notre déplacement en son sein²⁸. Dans son article « Les émotions de la raison », la neuropsychologue et chercheuse suisse Françoise Schenk (1945-) évoque le rôle clé de la mémoire épisodique autobiographique dans le mouvement dans l'espace : cette mémoire dispose les événements passés sur une trame spatio-temporelle, qui conserve le lieu, la date et son effet sur l'homme, c'est-à-dire sa dimension émotionnelle²⁹.

Dans un monde en mouvement constant, nous nous appuyons ainsi sur notre mémoire et sur les perceptions de l'environnement comme sur des points d'ancrage stables.

Edward T. Hall (1914-2009) affirme :

« Chez l'homme, le sentiment de l'espace est lié au sentiment du moi qui est à son tour en relation intime avec son environnement. Ainsi, certains aspects de la personnalité liés à l'activité visuelle,

26 ELIASSON Olafur, « Vibrations », *Your Engagement has Consequences*, Baden, Lars Müller Publishers, 2006.

27 BERTHOZ Alain, « Une mémoire pour prédire », *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 125-147.

28 STASSI Vanessa, *Architecture et émotion*, op. cit.

29 SCHENK Françoise, « Les émotions de la raison », in *Revue européenne de sciences sociales : Rationalité et émotions : un examen critique*, 2009, p. 160-162.

kinesthésique, tactile et thermique, peuvent voir leur développement inhibé ou stimulé par l'environnement³⁰ ».

Selon l'anthropologue américain, la perception n'est jamais neutre : elle est filtrée par notre corps, notre histoire personnelle et notre intériorité. Le filtre de l'espace intérieur conditionne ainsi la manière dont nous percevons l'espace extérieur.

Le Corbusier (1887-1965) affirme :

« l'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent. L'architecture n'est pas un phénomène synchronique, mais successif, fait de spectacles, s'ajoutant les uns aux autres et se suivant dans le temps et l'espace, comme d'ailleurs le fait la musique³¹ ».

L'architecte français considère l'architecture comme une expérience spatiale en mouvement à vivre progressivement. Il évoque ainsi la « promenade architecturale³² », une errance libre, mais guidée par un itinéraire implicite. Non pas une contrainte, mais une invitation à expérimenter l'espace. Le lien entre l'expérience spatiale et la perception subjective est amplifié dans les discours de Peter Zumthor (1943-), qui affirme qu'il est nécessaire de :

« donner à l'espace construit une atmosphère où nos sensations puissent s'enflammer [...], en donnant un sentiment de bien-être³³ ».

Zumthor considère le mouvement comme une « promenade libre » dans laquelle on se laisse séduire par les éléments spatiaux, non pas comme des indicateurs systématiques, mais comme des outils d'orientation. Comme Luis Barragán (1902-1988), il partage la perspective d'un espace dont la chorégraphie des indicateurs architecturaux transmet la sérénité dans la vie quotidienne.

Ainsi, les éléments de la perception, conceptuels ou phénoménologiques, guident le visiteur dans l'espace en évoquant en lui des souvenirs personnels et des associations subjectives, devenant des stimuli émotionnels. Le mouvement dans l'environnement extérieur active alors celui de l'intérieur.

30 HALL Edward, « La perception de l'espace », *La dimension cachée*, Paris, Edition du seuil, 1971, p. 62.

31 MARSALA Helga, « Time Tilings. Tasselli di tempo e di luce, ridisegnando spazi urbani », in *Artribune*, 2013, document consultable, URL de référence : <https://www.artribune.com/television/2013/09/pablo-valbuena-time-tilings-tasselli-di-tempo-e-di-luce-ridisegnando-spazi-urbani/> [en ligne].

32 MASSARO Saverio, *Tra residenza e paesaggio. Il ruolo della promenade. Sistemi connettivi per residenze collettive*, Doctorat en architecture, théories et projet, dirigé par MANDOLESI Domizia, Rome, Sapienza Università di Roma, 2015.

33 ZUMTHOR Peter, « Des laissés derrière soi » et « Des laissés derrière soi », *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p. 26, p. 85.

0.8 VERS L'ARCHITECTURE ÉMOTIONNELLE / ÉMOTION

Thomas Heatherwick affirme :

« je pense que nous vivons actuellement une épidémie d'ennui. Partout, c'est la même chose : monotone, plat, brillant, rectiligne, inhmain³⁴ ».

L'architecte britannique dénonce le fait que les bâtiments contemporains finissent souvent par nous rendre indifférents parce qu'ils sont stériles et sans caractère. Heatherwick définit ainsi l'émotion :

« et quand je parle d'émotion, je veux dire la capacité des bâtiments à nous remonter le moral, à nous mettre en relation les uns avec les autres. Nous marchons autour des bâtiments, nous les regardons. Et la plupart du temps, ils nous laissent simplement indifférents³⁵ ».

Les bâtiments de ce type ne font qu'encourager le besoin d'une architecture émotionnelle, c'est-à-dire des projets humanisants qui placent l'homme et l'expérience sensorielle au centre de la conception. De telles approches devraient être étudiées et célébrées.

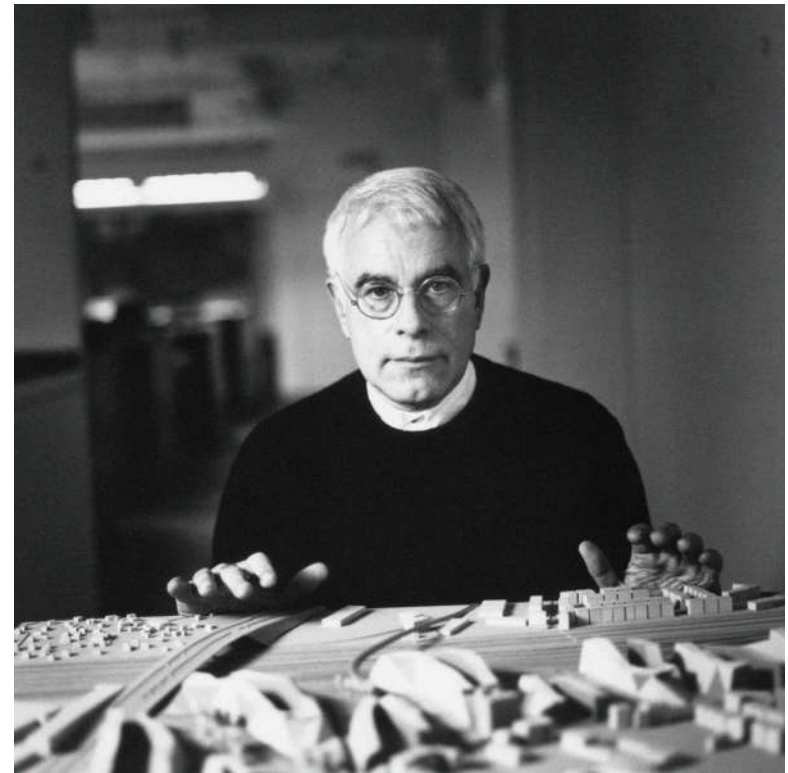
34 HOBSON Brodie, « We're living through an epidemic of boringness », op. cit.

35 Ibid.

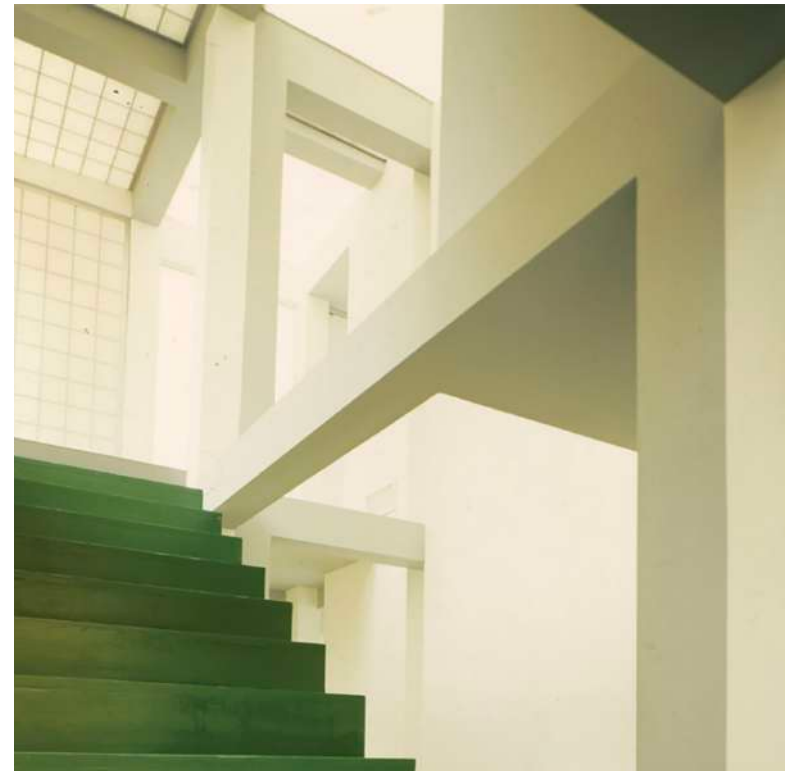
1

Architecture Fragmentée

Peter Eisenman



Peter Eisenman, 1995.



House VI, vue intérieure de l'escalier.

1.1 ENTRE RÉALITÉ ET ABSTRACTION / LE LANGAGE DE LA DÉCOMPOSITION

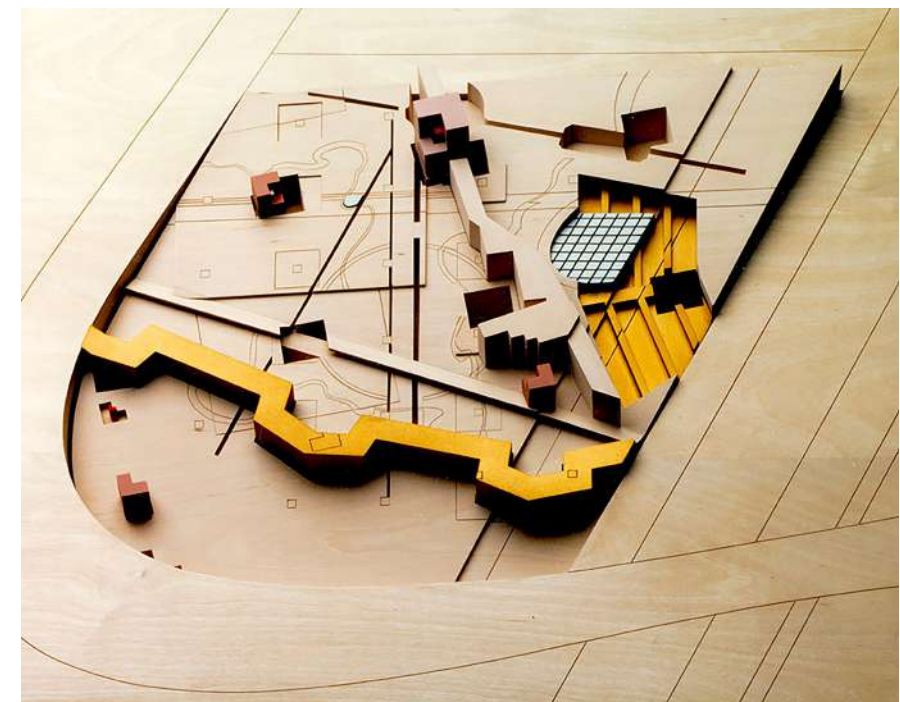
Peter Eisenman (1932-) est une figure centrale du mouvement déconstructiviste. Sa pensée s'inspire de la philosophie de Jacques Derrida (1930-2004), dont il partage le désir de remettre en question les certitudes sur lesquelles repose la réalité, réflexion qui motive ses recherches personnelles en architecture.

Sa position critique part de deux constats : la perte du concept d'unité dans le contexte post-nucléaire et la soumission de l'architecture à la métaphysique de la présence, c'est-à-dire aux concepts d'unité et d'origine. Eisenman explique que l'homme nourrit spontanément le besoin de repères fixes, comme savoir d'où il vient et où il se situe dans l'univers. L'individu recherche cette forme de sécurité dans l'architecture, considérée comme un refuge. Traditionnellement, l'architecture a pris une dimension anthropologique qu'Eisenman entend bouleverser. Selon l'architecte américain, le dogme de l'industrialisation, « la forme suit la fonction », a habitué l'homme à une perfection géométrique incapable d'exprimer la nouvelle réalité multiple, fragmentée par la crise des langages, des savoirs, des outils et des institutions. Il devient donc nécessaire de libérer l'architecture de sa dimension anthropocentrique, à travers une opération de « décomposition ». Ce processus vise à déstabiliser trois relations : entre l'architecture et ses signes traditionnels, entre l'objet architectural et son processus de conception, et, enfin, entre l'homme et l'espace³⁶.

La critique du rationalisme d'Eisenman prend la forme d'une déconstruction, expression d'une architecture conceptuelle. L'architecte propose en effet un principe abstrait d'organisation de l'espace, au nom d'une architecture autoréférentielle. Ainsi, la signification de l'architecture ne se limite pas à ce qui est visible, mais se trouve au-delà, dans l'archétype qui l'a générée : le diagramme³⁷.

³⁶ « House VI », *Eisenman Architects*, document consultable, URL de référence : <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975> [en ligne].

³⁷ GUERRA Manuel, *Immanence et Transcendance dans l'architecture de Peter Eisenman*, Paris Val de Seine, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture, p. 4-5.



La Villette, maquette de Peter Eisenman, projet pour le jardin du *Parc de la Villette*, dont le cadre théorique a été élaboré en collaboration avec Jacques Derrida, Paris, 1985-1986.

1.2 PROCESSUS CRÉATIF / DIAGRAMME

Peter Eisenman identifie dans le diagramme l'archétype de son architecture post-fonctionnaliste. Le diagramme est un outil technique et conceptuel, un dispositif qui relie le réel et le virtuel à travers le tracé de signes sur une grille³⁸. Stan Allen (1956-) affirme :

« un diagramme n'est pas une chose en soi, mais une description de relations potentielles entre les éléments ; pas seulement un modèle abstrait de la manière dont les choses se comportent dans la réalité, mais une carte de mondes possibles³⁹ ».

Selon Allen, le diagramme exprime la structure interne du projet et son développement potentiel avec des éléments externes. Le diagramme ne limite ni ne reproduit des objets déjà existants, mais anticipe de nouvelles organisations et spécifie des relations encore à réaliser. Son abstraction est instrumentale et n'est pas une fin en soi.

Dans *Diagram Diaries* (1999), Eisenman définit le diagramme comme un espace d'écriture critique de l'architecture. Il distingue trois types de diagrammes architecturaux : le diagramme d'antériorité, celui d'intériorité et celui d'extériorité⁴⁰. Le premier renvoie à l'ensemble des connaissances architecturales héritées du passé, fondées sur des traces historiques. Le deuxième concerne la relation entre le contenant et le contenu, la forme et l'intérieur, en décrivant la logique intrinsèque de l'objet architectural. Enfin, le diagramme d'extériorité se définit par l'introduction d'éléments externes appartenant au contexte du projet, qui génèrent des variations, des déformations ou des déplacements.

Pour Eisenman, chaque type de diagramme correspond à une manière différente de produire l'espace. Le diagramme génère le projet, dont la forme dépend précisément de la logique générative, par antériorité, intériorité ou extériorité. Ce principe génératif est appelé « deep structure ». Le processus de composition et la conception diagrammatique deviennent alors synonymes à l'intérieur d'un langage essentiel et anti-humaniste.

La méthode de production de l'architecture repose sur la manipulation structurelle du diagramme : jeux de déplacements, rotations, superpositions et entrelacements dans les trois dimensions⁴¹.

38 HIGNY Simon, *Par delà le formalisme : Inscription de la Cardboard Architecture de Peter Eisenman dans les conceptions de l'Oulipo*, Mémoire de fin d'études dirigé par DAVANS Stéphane, Liège Université, Faculté d'architecture, 2017-2018, p. 56.

39 ALLEN Stan, « Diagrams Matter », *ANY : Architecture New York*, No. 23, 1998, p. 16. Je traduis.

40 EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

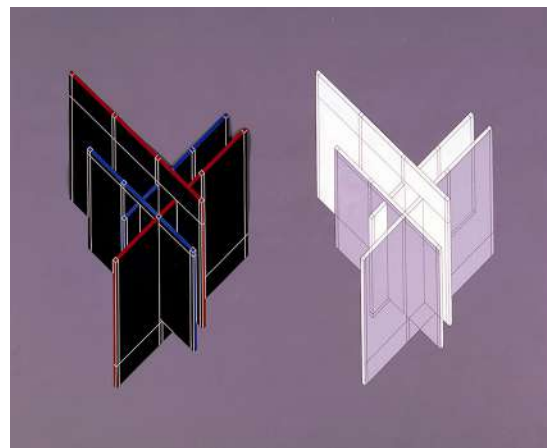
41 PATIN Thomas, « From Deep Structure to an Architecture in Suspense : Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction », in *Journal of Architectural Education*, Vol. 47, No. 2, 1993, p. 88-100.

Eisenman s'intéresse au degré zéro de l'architecture, c'est-à-dire à son mécanisme génératif. Il dépasse l'idée du projet comme dessin aux connotations fonctionnelles et formelles décidées par l'architecte, au nom d'un projet qui devient un processus génératif indépendant. L'architecture devient une structure pensante dotée d'un langage autonome, dans laquelle les relations conceptuelles du diagramme dictent la forme et la fonction du bâtiment. Afin de concentrer l'attention sur la logique générative de son architecture conceptuelle et de mettre la structure en profondeur au premier plan, Eisenman utilise comme stratagème ce qu'il appelle l'« architecture en carton » (« cardboard architecture »). L'utilisation d'un vocabulaire formel limité au blanc et au gris et l'attention accrue portée à la logique de superposition plutôt qu'aux éléments individuels donnent l'impression d'être face à une architecture en carton, qui met en valeur son abstraction⁴².

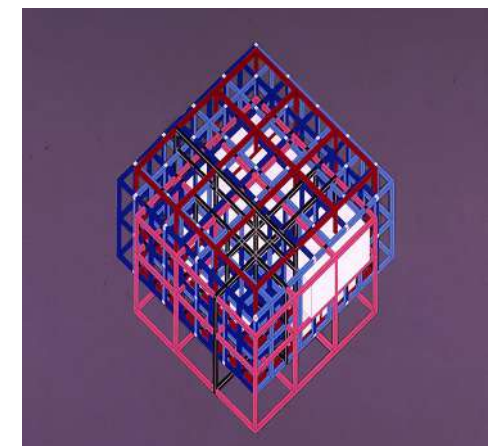
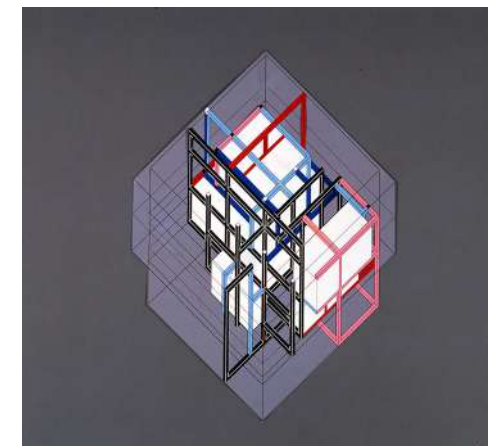
Quel lien existe-t-il donc entre le diagramme et le fragment ?

Le diagramme déconstruit l'architecture en fragments autonomes. De l'extérieur, le bâtiment apparaît comme un ensemble de traces qui laissent transparaître leur principe génératif. Eisenman choisit le fragment pour démanteler le concept d'harmonie et d'unité. La fragmentation n'est pas une condition subie, mais un outil activé par le diagramme. En résumé, le diagramme est un moteur de fragments.

42 NEVINS Deborah, « Peter Eisenman's cardboard architecture », in *The Architectural League NY*, 17 Novembre 2014, document consultable, URL de référence : <https://archleague.org/article/200-years-peter-eisenman/> [en ligne].



Diagrammes [Diagrams] de Peter Eisenman,
études axonométriques préliminaires pour la *House VI*.



1.3 HOUSE VI / VIVRE LE DÉCONSTRUIT

En 1987 Eisenman publie *House of Cards* (1987), une étude comparative de ses treize maisons expérimentales. Parmi celles-ci, la *House VI* (1972-1975) est l'emblème de son architecture conceptuelle⁴³.

Située à Cornwall, la *House VI* se présente comme la manifestation quasi cinématographique d'un processus de transformation : la perception est celle d'une séquence de « photogrammes » successifs qui, dans leur ensemble, composent une architecture en perpétuel mouvement, où chaque perspective devient un véritable décor pour les prises de vue du commanditaire. En effet, le commanditaire, le photographe Richard Frank, demande spécifiquement un studio pour la mise en scène de natures mortes et de portraits⁴⁴. La maison est donc le résultat d'un processus conceptuel qui commence par une grille, qu'Eisenman manipule jusqu'à en faire la trace du processus de conception. Les éléments structurels sont laissés apparents pour raconter ce processus, le rendant visible mais pas toujours compréhensible. La *House VI* n'est pas seulement un lieu d'habitation, mais surtout une œuvre d'art, dans laquelle l'espace met en œuvre le principe d'une « fonction qui suit l'art »⁴⁵.



House VI, vue de l'extérieur.

43 HIGNY Simon, *Par delà le formalisme : Inscription de la Cardboard Architecture de Peter Eisenman dans les conceptions de l'Oulipo*, op. cit.

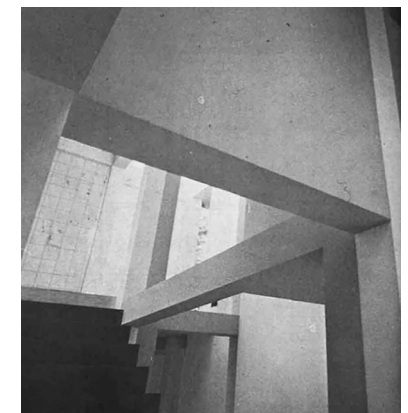
44 « House VI », *Eisenman Architects*, op. cit.

45 PEREZ Adelyn, « House VI / Peter Eisenman », In *ArchDaily*, 2010, document consultable, URL de référence : <https://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman> [en ligne].



House VI, différents aspects extérieurs.

Vu de l'extérieur, la maison se présente comme une succession de mouvements tectoniques. Vécue de l'intérieur, elle bouleverse et redéfinit les concepts de domesticité et d'intimité.



House VI, escalier intérieur.



House VI, la salle à manger et l'escalier.



House VI, le salon.



House VI, le salon.

Par domesticité, on entend l'ensemble des gestes et des mouvements quotidiens effectués à l'intérieur de la maison. La commanditaire Suzanne Frank décrit notamment le repas dans la *House VI* comme un moment particulièrement actif :

« La disposition des appareils électroménagers dans la cuisine s'écarte de la forme classique en U, rendant superflus et inutiles les déplacements pendant la préparation des repas. Pour s'adapter au système des plans horizontaux, les étagères sont placées plus bas que d'habitude. [...] Il est difficile de tenir une conversation pendant les repas en raison des colonnes qui, sans aucune raison structurelle, descendent dans le seul espace adapté à une table à manger⁴⁶ ».

Les conséquences formelles du principe génératif de la maison révolutionnent la logique habituelle de l'habitat. De nouvelles chorégraphies prennent ainsi forme dans l'espace domestique et les interactions entre les habitants et la maison deviennent de plus en plus dynamiques. Les ruptures tectoniques donnent naissance à une maison « qui est le détachement des modes fondamentaux de conception et de perception⁴⁷ ».



House VI, la cuisine.

46 FRANK Suzanne S., *Peter Eisenman's House VI: The Client's Response*, New York: Whitney Library of Design, 1994, p. 32. Je traduis.

47 Ibid., p.22. Je traduis.



House VI, la chambre à coucher.

La maison révèle de nouvelles façons de percevoir et d'occuper l'espace domestique : tout comme le système porteur est rendu visible, la vie privée des habitants est en quelque sorte « exposée ». En 1994 Suzanne Frank déclare :

« L'élément le plus gênant du projet d'Eisenman était toutefois la fente dans le sol de la chambre à coucher, qui coupait notre lit en deux. Cela nous obligeait à dormir dans des lits séparés, ce qui n'était pas notre habitude. Bêtement, nous avons cohabité avec des lits jumeaux pendant de nombreuses années, jusqu'à la rénovation de 1990⁴⁸ ».

L'architecte américain introduit un élément perturbateur au cœur du temple de l'intimité : la chorégraphie du lit conjugal doit désormais naviguer dans le vide. L'architecture, acteur à part entière dans la vie de couple, participe à la redéfinition du romantisme. Ainsi, le pouvoir de la séparation alimente le désir. Ce désir, né de la distance imposée, se redéfinit dans le compromis : les habitants doivent recalibrer leurs actions dans l'espace selon de nouvelles dynamiques de mouvement⁴⁹. Cette intervention radicale dans l'intimité de la chambre à coucher soulève des questions fondamentales pour la conception architecturale.

Dans quelle mesure l'innovation conceptuelle peut-elle interférer avec les rituels domestiques ?

La *House VI* interroge les limites éthiques de l'architecture d'intérieur lorsqu'elle s'applique aux espaces les plus intimes de l'habitat.

48 « Redefining Domesticity and Romance in House VI », in *Informa*, Universidad de Puerto Rico, p. 38-39, document téléchargeable, URL de référence : <https://revistas.upr.edu/images/informa/2018/v11/e2.pdf> [en ligne]. Je traduis.

49 Ibid.

1.4 ARCHITECTURE FRAGMENTÉE / DÉCONSTRUCTION PERCEPTIVE

J'ai choisi de définir l'architecture d'Eisenman comme une « architecture fragmentée » car le fragment représente à la fois la genèse et l'essence de son travail. Son architecture naît un effet dans un contexte discontinu de méfiance envers le système et se manifeste non tant comme un tout, mais comme un ensemble de traces superposées.

Eisenman dépouille l'architecture de tous ses éléments, telle que le volume, la lumière, la couleur et la matérialité. Le dépassement de la phénoménologie architecturale lui permet de se concentrer sur le principe génératif.

C'est là que réside la véritable signification de l'architecture. Il affirme :

« s'il y a un débat en architecture aujourd'hui, c'est celui entre l'architecture en tant qu'entreprise conceptuelle, culturelle et intellectuelle et l'architecture en tant qu'entreprise phénoménologique – l'expérience de l'utilisateur en architecture, l'expérience de la matérialité de la lumière, de la couleur, de l'espace, etc. J'ai toujours été du côté opposé à la phénoménologie⁵⁰ ».

L'architecture d'Eisenman est profondément abstraite. Le diagramme n'est pas la réponse formelle à un besoin, mais il est lui-même l'archétype de la forme et de la fonction. C'est le vocabulaire d'un langage architectural autonome et autosuffisant. Il ne vise pas à susciter une certaine émotion, à procurer du bien-être ou un réconfort, à travers des éléments phénoménologiques. Cependant, ceux qui habitent l'architecture déconstruite d'Eisenman vivent un processus de déstabilisation de leur réalité. L'ordre géométrique inédit déclenche une nouvelle façon d'interagir avec l'espace et de le percevoir dans la vie quotidienne.

Glissements, superpositions, rotations : l'espace devient mouvement. Et ceux qui l'habitent sont également submergés par un dynamisme inhabituel. La variation des perceptions place l'utilisateur dans une situation d'instabilité contrôlée, une succession de points de vue d'où émergent un sentiment de désorientation, de tension, d'inquiétude. Le mouvement de l'espace se traduit par un mouvement de l'intériorité, montrant comment, même implicitement, l'architecture conceptuelle d'Eisenman produit un effet émotionnel. Paradoxalement, en tentant de créer une architecture purement conceptuelle, Eisenman génère une « scène de déconstruction » qui produit des réponses émotionnelles intenses, démontrant peut-être l'impossibilité de séparer complètement la forme et le « sentir » dans l'expérience spatiale habitée.

⁵⁰ ANSARI Iman, « Interview : Peter Eisenman », in *The Architectural Review*, document consultable, URL de référence : <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman> [en ligne].

2



Architecture Perturbante

Claude Parent



GOULET Emmanuel, *Claude Parent*.



KRONENTAL Laurent, *Maison Drusch*, vue de l'intérieur.

2.1 LA FONCTION OBLIQUE / INSTABILITÉ CONTRÔLÉE

Dans *Vivre à l'oblique* (1970), Claude Parent (1923-2016) affirme : « Dans leur nouvel âge urbain, les hommes vivront sur des plans inclinés, c'est à ce titre que la fonction oblique se réclame de la science de la futurologie et assimile le processus scientifique de l'hypothèse, de l'expérimentation puis de l'application⁵¹ ».

Selon Parent, l'orthogonalité a rendu l'homme paresseux, le condamnant à une existence ordinaire, d'où la nécessité d'un élément capable de briser la rigueur compositionnelle. C'est ainsi que la pente apporte du dynamisme à l'organisme architectural.

L'architecte français nous dévoile le rôle attribué à la fonction oblique : elle incarne un dispositif expérimental de l'expérience humaine, capable d'anticiper les futurs modes de vie et de perception de la réalité⁵². Dans le contexte domestique, cette expérimentation prend une dimension particulièrement radicale, à savoir que l'espace intime de l'habitation devient un laboratoire de nouvelles modalités perceptives.

Le concept de fonction oblique est né de la collaboration avec Paul Virilio (1932-2018), architecte français avec lequel Claude Parent souhaite introduire une forme d'« instabilité contrôlée » dans l'espace de vie quotidien. Ils s'interrogent sur la relation complexe entre le corps et l'espace : la convergence entre le mouvement de Parent et l'instabilité de Virilio concrétise l'ambition de redéfinir l'architecture⁵³. Le concept de mouvement de Parent s'inspire notamment du groupe *De Stijl* (1917-1932), dont il réinterprète le néoplasticisme en un principe structurant, capable de générer une nouvelle sensibilité physique et de jouer avec la perception⁵⁴.

51 JEANROY Audrey, *Claude Parent : Les desseins d'un architecte*, Éditions Parenthèses, Novembre 2022, document téléchargeable, URL de référence : https://www.editionsparentheses.com/IMG/pdf/p390_extrait_interieur.pdf [en ligne].

52 GUIDO Luca, « Claude Parent, il rigore poetico dell'architettura obliqua », in *Il Manifesto*, 2016, article consultable, URL de référence : <https://ilmanifesto.it/claude-parent-il-rigore-poetico-dellarchitettura-obliqua> [en ligne].

53 JEANROY Audrey, *Claude Parent : Les desseins d'un architecte*, op. cit.

54 OBRIST Hans Ulrich, *Claude Parent*, Paris, Manuella Éditions, 2012, p. 40.



POTTIER Jean, *Paul Virilio et Claude Parent*.

2.2 VIVRE LA PENTE / QUAND L'OBSTACLE DEVIENT STIMULUS

La fonction oblique suscite des sensations contrastées, déstabilise, désoriente et fait perdre l'équilibre. À travers un jeu de perturbations, l'architecte pousse le corps à explorer de nouvelles perspectives de l'espace. Cette approche, profondément transgressive et radicale, remet en question le système cartésien traditionnel en le remplaçant par un nouveau système de référence.

Cette forme d'instabilité, appliquée à l'espace, oblige l'utilisateur à s'adapter et à apprendre progressivement à la contrôler. À travers l'expérience, l'utilisateur découvre dans l'obstacle oblique une véritable incitation au mouvement. En effet, les personnes qui traversent l'espace sont sensiblement actives à l'intérieur de celui-ci. La pente ne joue pas un rôle secondaire, mais au contraire se présente comme la clé de lecture de l'espace dans chacun de ses éléments : dans l'espace, tout est incliné.

Le principe global de la fonction oblique génère une double expérience, physique et mentale, pour l'utilisateur ; à une époque où l'architecture semble désormais réduite à l'application d'un ensemble standard de fonctions adaptées aux mètres carrés, Parent nous rappelle que l'architecture est une forme d'art et, en tant que telle, qu'elle a un impact sur notre corps et notre esprit. Habiter l'espace signifie se laisser transformer par lui. Cette transformation soulève une question éthique majeure pour l'architecte d'intérieur :

dans quelle mesure est-il légitime d'imposer une rééducation corporelle dans les espaces de vie quotidiens ?

La pente, dans l'espace habité, devient une zone active de la vie quotidienne de l'utilisateur ; bien comprise et assimilée par lui, elle le pousse à vivre en fonction d'une contrainte spatiale. La reprise du contrôle de son propre corps par l'habitant dans l'espace individuel devient la métaphore du nouveau lien entre l'utilisateur et le monde qui l'entoure ; il s'agit donc d'une utilisation anthropologique de l'architecture avec un objectif social : réactiver la conscience de la relation entre l'individu et son environnement construit⁵⁵.

Quelles conditions spécifiques de Claude Parent dans la phase de conception soutiennent sa pensée radicale ?

55 BLOCH Emilie, VERNANT Aurélien, « Claude Parent, un visionnaire à l'épreuve du temps. Entretien avec Audrey Jeanroy », in *Architecture de Collection*, Mars 2023, article consultable, URL de référence : <https://www.architecturedcollection.fr/entretien-avec-audrey-jeanroy/> [en ligne].

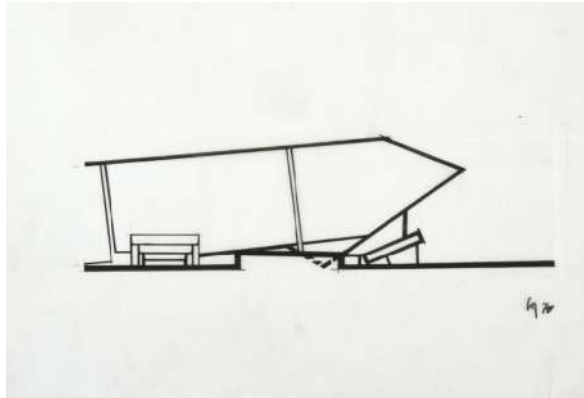
2.3 PROCESSUS CRÉATIF / ÉCOUTE ET REPRÉSENTATION

Le dessin libre est l'élément clé de l'approche non conventionnelle de Claude Parent. L'architecte l'utilise comme un outil d'exploration des possibilités créatives, méprisant le dessin technique pour son caractère rationnel et rigide. Selon lui, les idées doivent couler librement sur le papier. L'indétermination est un mot-clé dans ses dessins : l'incomplétude de la représentation et le dessin hors échelle permettent la fertilité de la transformation⁵⁶.

Un autre aspect clé du processus de travail de Claude Parent, précisément dans sa relation avec le client, est d'établir un subtil équilibre entre l'écoute et l'autorité créative. Il vise à conduire le client dans son imaginaire conceptuel, champ d'expérimentation de sa recherche, en adoptant une véritable « position d'artiste ». Ses conversations avec les clients prennent le caractère d'une « recherche psychologique » : comprendre le style de vie, les habitudes, les désirs, même inexprimés, devient le point de départ pour concevoir en accord avec leur personnalité. C'est ainsi que naissent ses « maisons-portraits », dont fait partie la célèbre *Maison Drusch*⁵⁷.

56 JEANROY Audrey, *Claude Parent : Les desseins d'un architecte*, op. cit.

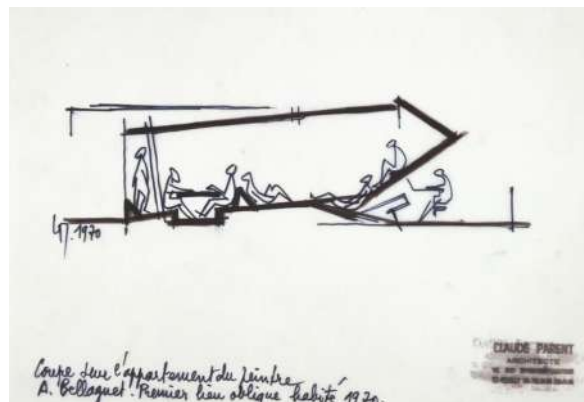
57 LALANNE Fany, « Claude Parent, l'architecte qui a incliné les murs...et nos regards », in *A travers la fenêtre*, 2025, article consultable, URL de référence : <https://www.atraverslafenetre.fr/claude-parent-larchitecte-qui-a-incline-les-murs-et-nos-regards> [en ligne].



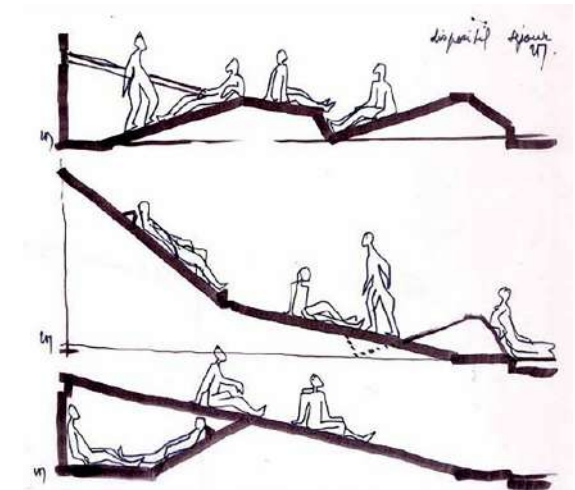
Coupe de Claude Parent,
encre de Chine sur calque, 1970.



Coupe de Claude Parent,
encre de Chine et feutre sur calque, 1970.



Coupe de Claude Parent,
feutre sur calque, 1970.



Schema illustrant la fonction oblique
de Claude Parent, 1970.



KRONENTAL Laurent, *Maison Drusch*, vues de l'extérieur.



2.4 MAISON DRUSCH / TOUT PENCHE

Joyau du brutalisme, la *Maison Drusch* (1963-1965), située à Versailles, est l'emblème de la fonction oblique de Parent. Avec son élégante silhouette en béton et en verre, le bâtiment montre la force plastique et expressive du béton armé, matériau dont l'architecte révèle l'extraordinaire maîtrise. Claude Parent affirme :

« je suis un architecte de la structure en béton, mais pas un architecte du béton⁵⁸ ».

Il valorise ainsi le rôle de béton comme outil lui permettant de construire sa pensée spatiale. Dans la *Maison Drusch*, la structure prend la forme d'une « fracture d'un bloc » : par la disposition d'un volume renversé et appuyé sur l'angle de l'autre pour former un angle de 120 degrés, elle semble saisir l'instant précis où les deux parallélogrammes de la structure se brisent l'un contre l'autre.

58 JEANROY Audrey, *Claude Parent : Les desseins d'un architecte*, op. cit.



Le même principe oblique visible à l'extérieur de la maison pénètre également à l'intérieur.



KRONENTAL Laurent, *Maison Drusch*, vues de l'intérieur.



KRONENTAL Laurent, *Maison Drusch*, bibliothèque d'angle.

À l'intérieur, les rampes et les pentes, inspirées des bunkers de l'*Atlantic Wall* (1942-1944) que Parent et Virilio avaient étudié après la guerre, remplacent les murs verticaux, évoquant le mouvement continu du corps dans l'espace. Bibliothèques d'angle, armoires, balustrades, baies vitrées et éléments porteurs : tout contribue à la logique inclinée, créant un espace architectural entièrement oblique⁵⁹.

La maison parle un langage spatial inédit. Dans ce contexte domestique si inhabituel, chaque élément de l'espace, chaque meuble et chaque détail est envahi par une aura d'émerveillement. La diagonale dynamise l'espace et ceux qui le traversent expérimentent une nouvelle dimension.

Un geste aussi simple que la rotation du plan de référence s'avère profondément révolutionnaire⁶⁰.

59 KRONENTAL Laurent, « Maison Drusch », in *Architecture de Collection*, article consultable, URL de référence : <https://www.architecturedcollection.fr/regards-photographiques/laurentkronental-maison-drusch/> [en ligne].

60 *Architectures expérimentales*, in *Collection FRAC Centre*, Dossier pédagogique, Val de Loire, article téléchargeable, URL de référence : <https://www.frac-centre.fr/wp-content/uploads/2024/02/Peda-Architectures-experimentales.pdf> [en ligne].

2.5 L'OBLIQUE / DIVERGENCES DANS LA RÉCEPTION

L'oblique ne passe pas inaperçu dans le monde de l'architecture. La fonction oblique génère des réponses émotionnelles polarisées qui révèlent à quel point la perception de l'espace est profondément subjective et culturellement médiatisée. D'un côté, certaines attitudes s'opposent arbitrairement à cette vision utopique, de l'autre, certaines opinions élogieuses y reconnaissent une vision avant-gardiste.

Moment emblématique de la réception de la fonction oblique par le public : le pavillon français à la *Biennale de Venise* de 1970,

« la première expérience de l'oblique conçue comme une démonstration publique de ses principes⁶¹ ».

Grâce à l'union de l'architecture et de l'art, l'architecte français réussit à faire de ce pavillon une « création totale⁶² ».

Comme l'écrit Frédéric Migayrou (1957-), Parent voulait que le pavillon invite le public à une exploration fortement dynamique. Depuis son inauguration, des visiteurs du monde entier affluent pour le découvrir. Le public se divise en deux groupes : d'un côté, « les autochtones, les touristes, les étudiants et les enfants⁶³ », de l'autre, « les critiques d'art, les artistes et les marchands⁶⁴ ». Le premier groupe manifeste :

« une intense participation : parcours permanent, visites répétées, mouvements de foule ou méditation solitaire, conciliations ou exclamations, questions et réponses⁶⁵ ».

En résumé, il exprime une réaction vive et positive à l'expérience spatiale du pavillon. Le second groupe réagit de manière très différente :

« ils furent désorientés par le pavillon français, dérangés dans leur parfaite compétence de l'art de l'avant-garde⁶⁶ ».

Le pavillon, qui, contrairement aux autres, proposait un bond en avant dans le monde de l'architecture, suscitait chez les critiques une profonde déstabilisation et une incompréhension. Le critique d'art Pierre Restany (1930-2003) écrit dans le numéro de *Domus* consacré à la *Biennale de Venise* de 1970 un article qui ridiculise le travail de Parent, comparant « la ligne de plus grand pente⁶⁷ » à un « toboggan sur planche⁶⁸ ». Le critique décrit un pavillon

61 MIGAYROU Frédéric, RAMBERT Francis, *Claude Parent : l'œuvre construite, l'œuvre graphique*, Orléans, Les éditions HYX, 2010, p.164.

62 Ibid., p.52.

63 Ibid., p.245.

64 Ibid.

65 Ibid.

66 Ibid., p. 345.

67 RESTANY Pierre, « Venezia : La Biennale al vernissage », in *Domus*, numéro 489, 1970, p. 56-61.

68 Ibid.

sympathique mais peu sérieux, médiocre dans son traitement d'un principe qui ne pourrait jamais fonder une véritable organisation spatiale. Alberico Sala (1923-1991) exprime également une opinion désobligeante, qualifiant le pavillon de Parent de « foire à neuneu, le luna park de la province⁶⁹ ». Restany et Sala s'arrêtent à l'apparence de ce geste inhabituel, sans en saisir la valeur intrinsèque.

Cependant, cinquante ans plus tard, *Domus* livre un récit complètement différent de l'œuvre de Parent, témoin d'un regard critique qui a profondément évolué au fil du temps. Ce qui semble au premier abord déstabilisant et incompréhensible nécessite du temps pour être assimilé. En d'autres termes, la distance historique permet à l'œuvre de révéler sa portée culturelle et de devenir source d'interactions réflexives. La perception physique et la réponse émotionnelle ne s'épuisent pas dans l'immédiateté de l'expérience, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas des réactions isolées et instantanées. Elles se transforment au fil du temps à travers des processus d'assimilation et de relecture. En particulier, en 2010, un article qualifie Parent de « véritable héros de la modernité⁷⁰ ». Plus tard, le même magazine affirme que Parent est désormais « reconnu mondialement auprès de la nouvelle génération⁷¹ ». Et encore, en 2016, à l'occasion de son décès, un nouvel article rend hommage à la méthodologie inventée par l'architecte français, qui a le mérite d'avoir façonné la pensée contemporaine.

En conclusion, je trouve impressionnant qu'en seulement cinquante ans on soit passé d'une perception marginale de son travail à une profonde admiration, reconnaissant en Claude Parent l'une des figures les plus significatives du postmodernisme architectural⁷². Le pavillon français à la *Biennale de Venise* de 1970 témoigne à quel point l'expérience émotionnelle de l'espace est profondément divisive et changeante au fil du temps. Elle suscite le dialogue, provoque la dissidence, pose des questions, soulève des doutes. Comme l'affirme Ruskin, c'est là que réside sa beauté.

Alors que cette recherche se concentre principalement sur l'analyse des expériences spatiales au moment où elles sont vécues, le cas de Parent démontre l'importance de prendre également en compte la manière dont la perception émotionnelle de l'architecture évolue et se transforme au fil du temps.

69 RESTANY Pierre, « Venezia : La Biennale al vernissage », op. cit.

70 « Claude Parent: the utopianist of the territory », in *Domus*, Paris, 2010, article consultable, URL de référence : <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/03/01/claud-parent-the-utopianist-of-the-territory.html> [en ligne].

71 Ibid.

72 THIRY Camille, *Claude Parent : du degré perçu au degré conçu. Contribution à la compréhension de la réception de l'oblique dans la culture architecturale*, Mémoire de master, dirigé par DAWANS Stéphane, Université de Liège, 2021.



EHRMANN Gilles, *maquette du Pavillon de la ligne la plus grande pente*, Biennale de Venise, 1970.



EHRMANN Gilles, *Pavillon de la ligne la plus grande pente*, Biennale de Venise, 1970.

2.6 ARCHITECTURE PERTURBANTE / RÉVEIL PERCEPTIF DANS LE MOUVEMENT

Le réveil perceptif mis en œuvre par Parent à travers la fonction oblique m'amène à définir son œuvre comme une « architecture perturbante ». La diagonale perturbe la sphère sensorielle, habituée à la rationalité moderne de l'espace euclidien. Cette tension encourage le mouvement.

Avec le temps, le corps s'adapte au changement. Derrière le concept de perturbation se cache le potentiel transformateur de la perception, précisément à travers le mouvement. La fonction oblique est l'instrument essentiel de recherche conceptuelle née de la volonté de changer le système de référence traditionnel, que Parent considère comme statique et stérile, au profit d'un système dynamique. L'architecte français met en avant la liberté de mouvement, considérant l'espace comme un chant actif à explorer, et identifie dans la diagonale l'instrument de cette exploration. Parent affirme :

« si nous adoptons une position horizontale dans l'espace, nous n'avons pas conscience de notre corps, le corps ne parle pas. À l'inverse, le fait d'être sur un plan incliné (oblique) donne la parole au corps qui nous transmet les sensations que l'espace émane⁷³ ».

Cette affirmation prend une résonance particulière dans la conception des intérieurs domestiques, où la position horizontale est associée au repos et à l'intimité. Parent bouleverse radicalement ces rituels de l'habitat.

La diagonale permet au corps de s'exprimer, l'obligeant à trouver sa stabilité dans la perturbation. La recherche de la stabilité implique une plus grande conscience de son corps : le mouvement devient un acte cognitif, non seulement de l'espace, mais aussi de soi-même. Appliquer la diagonale au pavillon français signifie la faire ressentir ; l'insérer dans le contexte domestique de la *Maison Drusch* signifie la faire habiter. La vivre au quotidien modifie nos gestes, nos interactions avec l'espace et nos mouvements à l'intérieur de celui-ci.

La perturbation opère à deux niveaux : au niveau conceptuel, lorsque nous percevons visuellement l'inclinaison, et au niveau corporel, lorsque nous la traversons physiquement. C'est précisément cette double action, à savoir « voir obliquement » et « vivre obliquement », qui rend l'architecture de Parent si radicalement révolutionnaire. Ce qui, à première vue, peut déstabiliser, peut toutefois devenir avec le temps un élément rassurant de l'espace, instaurant une dimension si intime qu'elle devient familière, presque nécessaire.

⁷³ FERRARI Marco, « La funzione obliqua di Claude Parent », in *Artwort*, 25 Octobre 2017, article consultable, URL de référence : <https://www.artwort.com/2017/10/25/architecture/claude-parent/> [en ligne].

Cependant, le trouble provoqué par Parent ne s'arrête pas là : il ébranle tout le système de références de l'expérience spatiale, alimentant une pensée libre qui encourage à sortir des sentiers battus et à penser l'insaisissable. Cette pédagogie de la surprise pose des questions fondamentales pour l'architecture d'intérieur d'aujourd'hui :

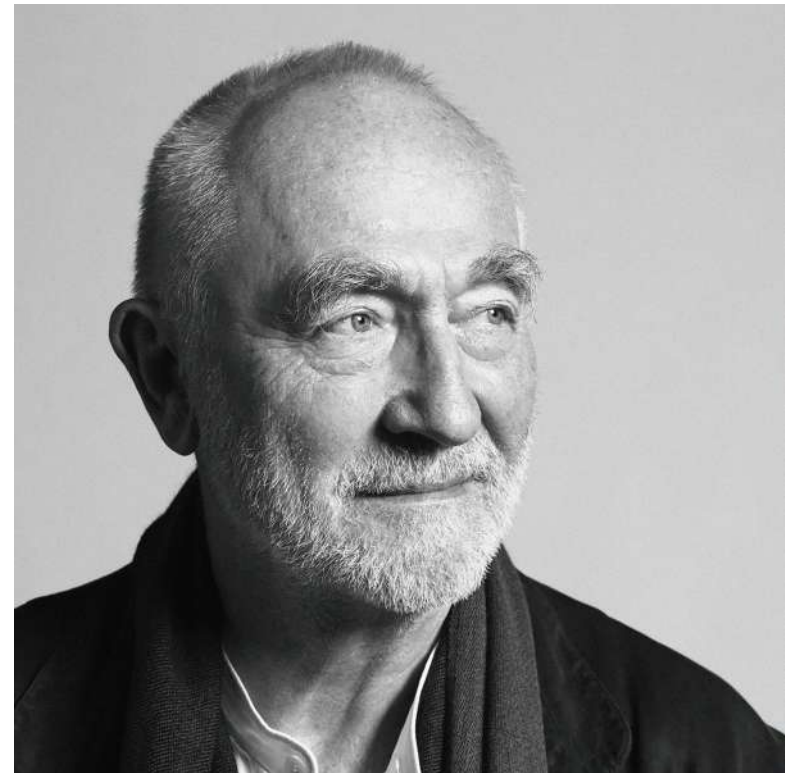
est-il éthiquement acceptable de concevoir des espaces domestiques qui privilégient la simulation continue au détriment du confort ? Ou existe-t-il un équilibre possible entre perturbation et accueil ?



3

Architecture Sensible

Peter Zumthor



LACOMBE Brigitte, *Peter Zumthor*.



HOBHOUSE Jack, *Secular Retreat*, vue de l'extérieur.

3.1 PETER ZUMTHOR / LE COURAGE DE L'AUTHENTICITÉ

Dans un monde esclave d'une logique économique sauvage, où l'architecture est de plus en plus réduite à une question capitaliste, le champ d'action de l'architecte dans la définition du développement semble aujourd'hui extrêmement réduit.

Dans ce contexte, quelle marge de manœuvre reste-t-il aujourd'hui à l'architecte ?

Le concepteur conserve le droit et le devoir de « choisir ». Il lui reste la possibilité d'être cohérent avec ses propres valeurs et de cultiver une vision holistique de l'architecture, non pas comme un objet, mais comme une relation. C'est l'enseignement de Peter Zumthor (1943-), dont le parcours professionnel peut également être considéré comme un modèle éthique. Le cabinet isolé dans un petit village entouré de neige, l'absence de site promouvant son travail, la monographie pour les trente ans de carrière avec seulement dix-neuf projets réalisés, la tendance à refuser la plupart des commandes : tous ces choix révèlent le non-conformisme de Peter Zumthor. Pour lui, l'intérêt d'un espace réside dans sa capacité à créer de la contemporanéité à travers sa relation avec les habitants, la nature environnante et l'histoire du lieu. Lorsque cette ambition n'est pas partagée par le client, il préfère refuser le projet, réaffirmant la valeur éthique du choix comme seule véritable marge de liberté du concepteur⁷⁴. Cette position d'isolement volontaire, si elle garantit d'un côté l'intégrité du projet, soulève de l'autre des questions sur l'accessibilité économique et sociale d'une architecture aussi exclusive.

Peter Zumthor grandit dans une famille de menuisiers, un environnement auquel il doit le caractère profondément artisanal de son travail. Depuis 1968, il occupe le poste de conservateur du patrimoine auprès du service des monuments historiques du *Canton des Grisons*. Ce travail sur l'existant lui permet d'étudier les spécificités de la construction, d'apprécier la noblesse des matériaux et de découvrir la réalité du chantier, qui façonne progressivement son langage architectural⁷⁵.

« Je ne suis pas un ermite, mais j'ai besoin de silence pour réfléchir⁷⁶. Le silence est la condition nécessaire à l'émergence de l'idée. Il constitue un

74 TRALDI Laura, « Emozionare con l'architettura non vuol dire imporsi », op. cit.

75 « Biography: Peter Zumthor », site officiel du *Pritzker Architecture Prize*, document consultable, URL de référence : <https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor> [en ligne].

76 TRALDI Laura, « Emozionare con l'architettura non vuol dire imporsi », op. cit. Je traduis.

espace libre physique et mental, à l'intérieur et autour de soi, où l'intuition s'enracine et se transforme. Zumthor invite ainsi à s'arrêter, à respirer. Dans cette perspective, la visite du site du projet n'est pas une formalité technique, mais une véritable immersion : une période d'observation, d'écoute et de déplacement dans le temps.

Ce que nous appellerions aujourd'hui une sorte de « lenteur » révèle une valeur profonde de son travail : celle du soin. Ce soin demande du temps pour saisir l'authenticité du lieu et lui dessiner un nouvel « habit » qui lui appartienne. C'est ce que j'appelle le « courage de l'authenticité », et Zumthor en est le maître.

3.2 PROCESSUS CRÉATIF / CONSONANCE DES ÉLÉMENTS

Le point de départ du processus créatif de Peter Zumthor est le lieu du projet. L'architecte se laisse envahir par le lieu qu'il traverse. Il le « ressent » à travers une exploration à la fois physique, sensorielle et émotionnelle. D'un point de vue physique, il dialogue avec le site, les usages, le programme et les contraintes. Du point de vue sensoriel, il capte les composantes intangibles perçues par les sens, telles que la lumière et le son. Sur le plan émotionnel, il engage un voyage introspectif dans ses propres souvenirs et dans les associations spontanées que le lieu suscite. Ainsi, chez Peter Zumthor, le processus créatif commence par l'écoute, à travers laquelle la conception se décline en neuf pistes de réflexion, décrites dans *Atmosphères* (2008) : « Le corps de l'architecture », « L'harmonie des matériaux », « Le son de l'espace », « La température de l'espace », « Les objets qui m'entourent », « Entre sérénité et séduction », « La tension entre intérieur et extérieur », « Paliers d'intimité », « La lumière sur les choses »⁷⁷.

Tout d'abord, l'architecte aborde le bâtiment comme s'il s'agissait d'un corps, où l'enveloppe protège la matière interne, composée d'éléments visibles et invisibles dont la synergie conditionne le fonctionnement de l'ensemble. Vient ensuite la composition harmonieuse des matériaux : le calibrage des présences, des quantités et des distances produit des différentes perceptions. Il introduit ensuite la sonorité : l'espace est d'abord silencieux, avant de devenir le théâtre des sons de la matière, de la nature et des habitants. À ce stade, la température, chromatique et thermique, s'intègre dans la conception. La phase suivante concerne les objets : Zumthor s'interroge sur l'interaction entre les habitants et les objets qui les entourent. Il étudie ensuite le mouvement, convaincu que l'intérieur doit accompagner, séduire et stimuler la promenade. Le passage intérieur-extérieur constitue une étape clé, dans laquelle la façade joue un rôle essentiel pour révéler ce qui se passe à l'intérieur. L'architecte examine ensuite la perception de la relation entre le

77 ZUMTHOR Peter, *Atmosphères* [*Atmospheres*, 2006], Bâle, Birkhäuser, 2008.

bâtiment et ses composants : un très grand bâtiment a tendance à s'éloigner de ceux qui l'habitent, tout comme la présence oppressante des composants spatiaux peut créer un espace claustrophobe. Enfin, Zumthor sculpte la masse sombre de l'espace avec la lumière, donnant vie à l'architecture⁷⁸.

Ces catégories revêtent une importance particulière dans la conception des intérieurs, où l'échelle intime amplifie l'impact de chaque élément sensoriel sur la perception émotionnelle de l'espace domestique.

« Le grand défi de l'architecture, c'est de former un tout à partir d'innombrables éléments qui diffèrent par leur fonction et leur forme, par leur matériau et leur dimension⁷⁹ ».

Pour l'architecte suisse, la complexité de l'architecture réside dans la capacité à élaborer, pour chaque projet, une réponse spécifique aux éléments phénoménologiques décrits ci-dessus, les neuf « catégories atmosphériques », en orchestrant ces réponses dans une « consonance » cohérente. Cette harmonie est la clé pour créer ce qu'on appelle une « atmosphère »⁸⁰.

Mais alors, qu'est-ce que l'atmosphère pour Zumthor ? En quoi est-elle une composante de la réflexion sur l'émotion ?

78 ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, op. cit.

79 ZUMTHOR Peter, *Penser l'Architecture* [*Thinking Architecture*, 1998], Birkhäuser, 2010, p.15.

80 BOULIANNE Jennifer, LAVOIE Lydia, POITRAS Virginie, ROY-MONTPPELLIER Virginie, *Peter Zumthor*, document de cours, Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design, Université Laval, document téléchargeable, URL de référence : https://arc.faaad.ulaval.ca/files/arc/Peter_Zumthor.compressed.pdf [en ligne].



Peter Zumthor, phase de conception.



Secular Retreat, maquette de Peter Zumthor, Devon, 2014.



Secular Retreat, maquette de Peter Zumthor.

3.3 ATMOSPHERE / ENTRE ESPACE ET ÉMOTION

Le concept d'atmosphère architecturale s'enracine dans la réflexion phénoménologique de la philosophie du XXe siècle, qui pose les bases de l'idée d'une expérience spatiale multisensorielle. Au fil du temps, cette réflexion théorique a été assimilée par l'architecture⁸¹.

Je choisis d'approfondir la notion d'« atmosphère » à travers l'œuvre de Peter Zumthor, qui, à travers ses écrits et ses projets, lui attribue une dimension palpable, profondément pertinente dans le cadre du présent mémoire.

La recherche de Zumthor part d'une profonde curiosité pour l'impact émotionnel de l'architecture. Face à une architecture qui le touche, il cherche à en saisir la beauté intrinsèque. Une fois sa nature comprise, il veut l'insuffler dans son œuvre pour la nourrir de cette puissance émotionnelle qui l'avait frappé au premier regard⁸².

« Qu'est-ce que la qualité architecturale en substance ? Pour moi, produire de la qualité architecturale ne signifie pas apparaître dans les guides ou les ouvrages d'histoire de l'architecture. L'architecture est de qualité lorsqu'un bâtiment parvient à me toucher émotionnellement⁸³ ».

Zumthor identifie l'émotion comme la qualité première de l'architecture. Pour lui, l'atmosphère est la nature du beau, c'est-à-dire le lien entre l'espace et l'émotion. Concrètement, l'atmosphère est l'orchestration sensible, consciente et contextualisée des neuf catégories phénoménologiques analysées précédemment, dont le mélange est capable d'agir sur la perception émotionnelle individuelle⁸⁴.

Mais pourquoi certaines architectures nous touchent-elles plus que d'autres ?

L'atmosphère fait office de pont entre la mémoire individuelle et l'expérience collective. Zumthor explique que nous sommes tous réceptifs aux atmosphères dès la naissance. Selon lui, la sensibilité du concepteur à certaines manifestations phénoménologiques de l'espace est façonnée par ses souvenirs, c'est-à-dire par les atmosphères passées. Le travail de recherche du concepteur se présente donc avant tout comme un travail de mémoire : il fouille dans les impressions architecturales ancrées en lui, les dépouille de leurs attributs strictement personnels et les remodèle en atmosphères renouvelées, ouvrant

81 FORTE Elena Sofia, *Atmosfera : la forma del sentire*, Master en architecture, construction et urbanisme, dirigé par GREGORY Paola et SORRENTINO Antonio, Turin, Politecnico di Torino, 2024-2025, document téléchargeable, URL de référence : <https://webthesis.biblio.polito.it/secure/36962/1/tesi.pdf> [en ligne].

82 ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, op. cit., p. 21.

83 ZUMTHOR Peter, *Penser l'Architecture*, op. cit.

84 ZUMTHOR Peter, *Atmosphères*, op. cit., p. 13.

leur réception à un public plus large. Zumthor raconte que c'est précisément dans la réinterprétation avec des signes appropriés que l'atmosphère se nourrit de nouvelles significations⁸⁵.

En accord avec cette pensée, Aldo Rossi (1931-1997) parle d'une architecture qui ce n'est pas une expression individuelle mais un « théâtre de la vie⁸⁶ » pour tous. Le risque est en effet de créer des atmosphères controversées, car liées à des attributs trop personnels pour être partageables. Dans ce cas, la dimension subjective des expériences passées prend le dessus sur la réinterprétation et ceux qui les reçoivent n'en saisissent que les aspects rationnels, ne pouvant partager l'expérience personnelle du concepteur⁸⁷.

Cet équilibre entre le personnel et l'universel est particulièrement délicat dans la conception d'intérieurs résidentiels, où l'architecte doit trouver un compromis entre sa vision personnelle et les besoins intimes de ceux qui habitent ou habiteront l'espace.

85 LABBÉ Mickaël, « La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 9, vol. 1, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 111.

86 ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique* [*Autobiografia Scientifica*, 1981], Marseille, Parenthèses, 1998, p. 96.

87 LABBÉ Mickaël, « La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation », op. cit.



HOBHOUSE Jack, *Secular Retreat*,
vue de l'extérieur.



HOBHOUSE Jack, *Secular Retreat*,
vue de l'extérieur.



BINET Hélène, *Secular Retreat*,
vue de l'intérieur.

3.4 SECULAR RETREAT / ÉCOUTE ET CONTEMPLATION

Pour donner une suite spatiale à son essai *L'Architecture du Bonheur*, Alain de Botton lance en 2006 *Living Architecture*, un programme qui vise à réaliser, avec l'aide de certains des architectes les plus célèbres de l'époque, des résidences capables d'alimenter le débat sur l'architecture contemporaine⁸⁸. C'est dans ce contexte que naît la *Secular Retreat*, ou *Maison Chivelstone* (2013-2019), de Peter Zumthor.

« Il est devenu rare de pouvoir s'asseoir dans une maison et contempler un magnifique paysage où aucun autre bâtiment ne vient interrompre les lignes des collines ondulantes. Calme, contemplation, luxe à l'état pur. Je n'ai pas pu résister à l'envie de créer cette maison⁸⁹ ».

L'émotion est le point de départ du projet de la *Maison Chivelstone*, imaginée par Zumthor comme un lieu de retraite temporaire, un véritable temple dédié à la contemplation de la nature⁹⁰.

88 FRED A Gianluigi, « Secular Retreat, Devon. Peter Zumthor », in *Klat magazine*, 12 avril 2019, document consultable, URL de référence : <https://www.klatmagazine.com/architecture/secular-retreat-devonshire/63734> [en ligne].

89 « The Secular Retreat », in *Divisare*, 27 avril 2016, document consultable, URL de référence : <https://divisare.com/projects/316378-peter-zumthor-jack-hobhouse-the-secular-retreat> [en ligne]. Je traduis.

90 PINET Sophie, « Une retraite brutaliste signée Peter Zumthor au cœur des paysages du Devon », in *AD Magazine – Architectural Digest France*, 21 juillet 2021, document consultable, URL de référence : <https://www.admagazine.fr/advisitesprivees/article/secular-retreat-peter-zumthor-devon> [en ligne].



HOBHOUSE Jack, *Secular Retreat*,
salon.



HOBHOUSE Jack, *Secular Retreat*,
détail du béton à l'intérieur.



BINET Hélène, *Secular Retreat*,
chambre à coucher.

La maison, composée d'un noyau central vitré dédié aux espaces de vie et de deux ailes latérales abritant les chambres, est « traversée » par le paysage. Contrastant avec la structure en béton, les grandes ouvertures allègent la composition en ouvrant la vue sur les douces collines du Devon, créant un jeu de correspondances entre l'intérieur et l'extérieur⁹¹. Cette architecture silencieuse accueille, d'un simple regard, le bruit du vent qui agite l'herbe et les feuilles dans une danse tranquille. Suspendu dans l'espace et dans le temps, ce lieu magnétique transmet à ses habitants un profond sentiment de paix intérieure⁹².

La *Secular Retreat* cache la complexité de ses processus de construction derrière une apparente simplicité. Il est significatif que le béton, pouvant être perçu comme muet, devienne ici le narrateur silencieux de l'histoire du lieu. Interprété selon une version contemporaine de la terre battue, il est mélangé à de la chaux puis coulé en couches successives, jour après jour. Cette technique génère une stratification de variations chromatiques. Froid et massif par nature, le béton devient ici vivant, presque chaud. De plus, les portes, les étagères, les armoires et les meubles sont en bois de pommier et de cerisier : ces essences aux tons chauds dialoguent avec la minéralité du béton et contribuent à créer une sensation de chaleur et d'intimité⁹³.

91 FRED A Gianluigi, « Secular Retreat, Devon. Peter Zumthor », op. cit.

92 « The Secular Retreat », op. cit.

93 Ibid.

3.5 ARCHITECTURE SENSIBLE / SENTIR ET SE SENTIR BIEN

Le rôle central du « sentir », dont Peter Zumthor témoigne à travers ses écrits, ses projets, et les choix qui ont orienté sa propre vie, m'incite à définir son œuvre comme une « architecture sensible ».

L'« architecte des atmosphères⁹⁴ » nous enseigne que la beauté de l'architecture réside dans sa capacité à nous faire sentir bien. Comme évoqué dans le chapitre 0, ce bien-être est intimement lié à la reconnaissance de soi dans les valeurs exprimées par l'espace. Le concept de « sentir » s'applique aussi bien à l'architecte qu'au spectateur. Si, d'un côté, l'architecte écoute l'espace en concevant consciemment la mise en scène de ses éléments, de l'autre, le spectateur est enveloppé par l'espace conçu, comme dans une étreinte maternelle réconfortante. L'architecture ne s'impose pas. L'architecture est une expérience : elle accueille, elle se laisse vivre et ressentir. Elle nous laisse l'espace et le temps de nous y retrouver⁹⁵. Cependant, même l'apparente absence d'imposition chez Zumthor est une forme de contrôle conceptuel sophistiqué. La « liberté » qu'il accorde à l'habitant est en réalité soigneusement chorégraphiée à travers ses neuf catégories atmosphériques.

Zumthor nous laisse des réflexions intéressantes sur le concept du temps en architecture. Il affirme lui-même : « Je suis à 99 % du passé⁹⁶ ». La réalité dans laquelle nous vivons est faite de choses héritées des époques qui nous ont précédées. Une architecture contemporaine qui se distingue des autres est celle qui mérite de rejoindre les œuvres du passé et de faire partie de l'héritage des générations futures. La mémoire d'une architecture ne réside toutefois pas seulement dans sa projection vers l'avenir, mais aussi dans son origine. En effet, si concevoir signifie être sincère vis-à-vis de ce que l'on ressent dans l'espace, alors ressentir équivaut à créer des associations spontanées guidées par son moi intérieur, par sa mémoire. L'association immédiate avec les atmosphères passées dont parle Zumthor met en avant le lien entre l'espace, l'émotion et la mémoire, c'est-à-dire la composante subjective de la perception de l'architecture.

En 2017, lors d'une interview, Zumthor rapporte le commentaire d'une dame à propos de la visite d'une de ses architectures :

« Savez-vous qui m'a fait le plus grand compliment ? Une dame que j'ai rencontrée par hasard au musée Kolumba de Cologne. Elle m'a

94 LABBÉ Mickaël, « Entre image et histoire », *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 2019, p.113–144.

95 ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, op. cit., p.33.

96 « The Practice of Architecture: Visiting Peter Zumthor », *Michael Blackwood Productions*, YouTube [Vidéo], 8 Mars 2022, URL de référence : <https://www.youtube.com/watch?v=sOLNkH5RiQ> [en ligne]. Je traduis.

dit qu'elle s'y rendait lorsqu'elle se sentait un peu déprimée, car c'est un endroit qui lui fait du bien, où elle se sent en paix avec elle-même et avec le monde. C'est merveilleux quand une architecture vous laisse libre d'être vous-même. Émouvoir ne signifie pas s'imposer⁹⁷ ».

Ces quelques mots résument ce que je considère comme la vision profondément humaine de l'architecture de Zumthor, comprise comme une pratique généreuse, dans laquelle l'atmosphère devient la clé d'une relation empathique entre la personne et l'environnement. Cette empathie se traduit par un espace qui accueille, nourrit et motive le « sentir » subjectif.

Bien que l'approche de Zumthor soit poétiquement puissante, certains critiques soutiennent que sa quête de perfection atmosphérique ne peut s'étendre à certains contextes. Notamment, pour le projet du nouveau bâtiment du *Los Angeles County Museum of Art*, qui sera inauguré cette année, de nombreux critiques estiment que le langage ascétique et spirituel de Zumthor est inadapté pour représenter le contexte urbain varié et hétérogène de Los Angeles⁹⁸.

En conclusion, l'architecture de Zumthor démontre comment l'orchestration consciente des éléments phénoménologiques peut générer des réponses émotionnelles profondes.

Mais que se passe-t-il lorsque l'émotion devient l'objectif explicite du projet ?

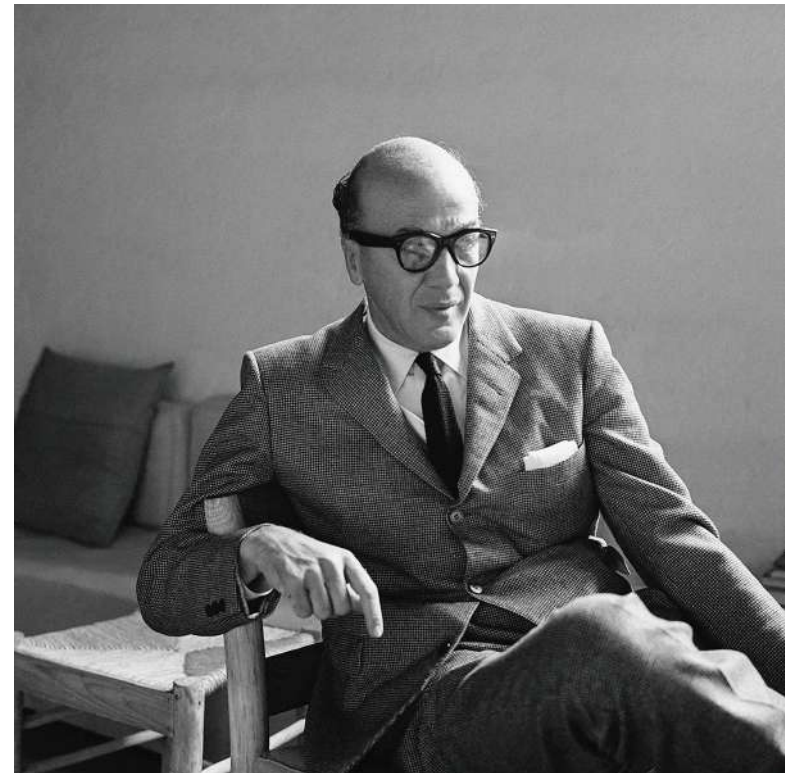
97 TRALDI Laura, « Emozionare con l'architettura non vuol dire imporsi », op. cit., Je traduis.

98 LEE Mark, JOHNSTON Sharon, « Sunshine and Noir : The Architecture of Peter Zumthor and the New Los Angeles County Museum of Art », in *LARB*, 2015, document consultable, URL de référence : <https://lareviewofbooks.org/article/sunshine-and-noir-zumthor-lacma/> [en ligne].

4

Architecture Émotionnelle

Luis Barragán



RODRÍGUEZ Joan, *Luis Barragán*.



ANDRÉ Clémence, *Casa Gilardi*, vue depuis la cour intérieure.

4.1 LUIS BARRAGÁN / ARCHITECTURE PAYSAGÈRE

Trait d'union entre l'architecture traditionnelle mexicaine et le modernisme européen, l'œuvre de Luis Barragán (1902-1988) est un mélange éclectique de racines mexicaines, d'arts populaires, de composantes religieuses et d'influences européennes. En 1923, après avoir obtenu son diplôme d'ingénieur, Barragán part pour un voyage en Europe qui influencera profondément sa vision de l'architecture. À Paris, il est fasciné par les œuvres du célèbre créateur de jardins et dessinateur français Ferdinand Bac (1859-1952). L'architecte mexicain se plonge dans la lecture de ses écrits longs et minutieux et reste enchanté par ses jardins. Bac crée des lieux suspendus dans le temps, où la nature devient un refuge accueillant pour l'âme. Chez Bac, le jardin prend une connotation poétique, mystérieuse et sereine.

La magie de l'alliance entre architecture et nature dans l'œuvre du dessinateur français inspire l'« architecture paysagère⁹⁹ » de Barragán. L'architecture du concepteur mexicain est en effet indissociable de la nature : l'intérieur et l'extérieur se fondent dans un équilibre délicat jusqu'à effacer la frontière entre espace construit et paysage. Pour lui, la beauté se cache dans la nature, refuge où l'homme peut trouver sa sérénité en s'isolant du monde extérieur.

La *Casa Gilardi* incarne exactement cette vision, car elle n'est pas seulement une résidence, mais un sanctuaire où l'architecture et la nature orchestrent ensemble une expérience de paix contemplative.

4.2 MANIFESTE D'UNE PENSÉE / À L'AUBE DE L'ARCHITECTURE ÉMOTIONNELLE

Le terme « architecture émotionnelle » apparaît pour la première fois en 1953 dans le *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* (*Manifeste de l'Architecture Émotionnelle*) de Mathias Goeritz (1915-1990). L'artiste germano-mexicain s'oppose à la logique froide et déshumanisée d'une architecture utilitaire. Selon lui, l'architecture doit aspirer à élever spirituellement l'homme, en le libérant de cette conception profondément limitante. L'objectif de l'architecture émotionnelle est, selon Goeritz, de rendre conscient l'impact émotionnel de l'espace, en alimentant les connexions réciproques entre architectes, constructeurs et visiteurs, ainsi qu'avec l'architecture elle-même.

⁹⁹ SCHJETNAN Mario G., « Luis Barragán: The Influential Lyricist of Mexican Culture », in *Landscape Architecture Magazine*, vol. 72, n° 1, janvier 1982, p. 68-75., document téléchargeable, URL de référence : <https://www.jstor.org/stable/26434583> [en ligne]. Je traduis.

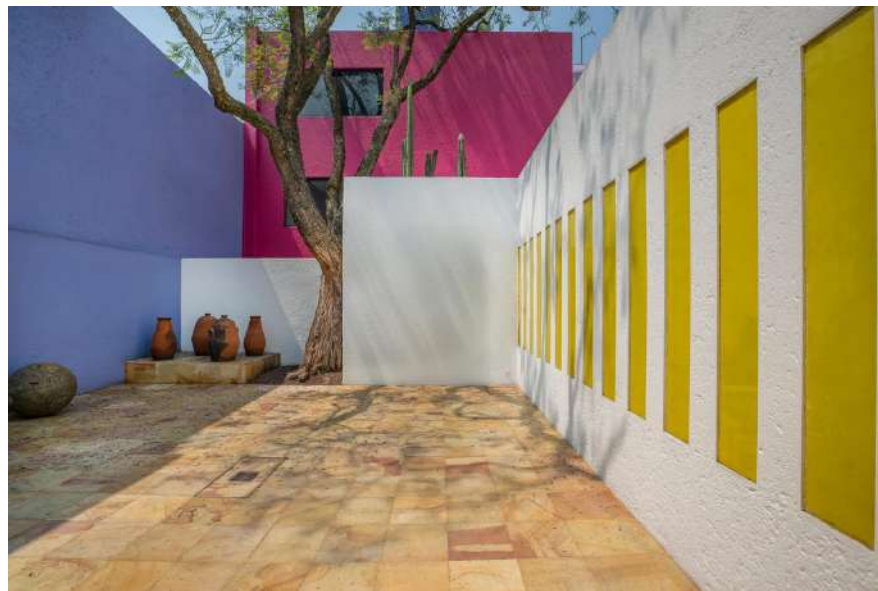
Le manifeste défend et valorise la collaboration, la liberté et le rôle social et éthique de l'architecture¹⁰⁰.

La théorisation de Goeritz est particulièrement pertinente, car elle incarne la formalisation théorique de la sensibilité émotionnelle que Luis Barragán insufflé dans ses projets. En d'autres termes, le manifeste formalise le rôle de l'émotion comme cœur pulsant de l'architecture.

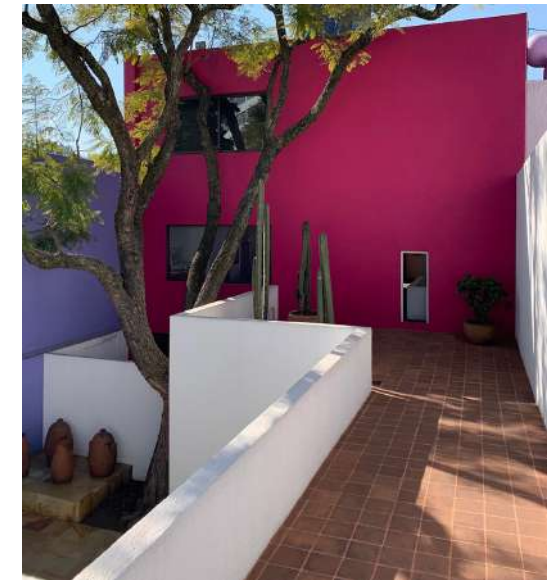


Luis Barragán et Mathias Goeritz admirant leur projet des Torres de Satélite, 1958.

¹⁰⁰ « Mathias Goeritz : Emotional Architecture Manifesto », in *Design manifestos*, document consultable, URL de référence : <https://designmanifestos.org/mathias-goeritz-emotional-architecture-manifesto/> [en ligne].



Casa Gilardi, patio.



ANDRÉ Clémence, *Casa Gilardi*,
terrasse.

4.3 CASA GILARDI / UN TRIOMPHE DE LUMIÈRE ET DE COULEUR

En 1975 Pancho Gilardi et Martín Luque, deux jeunes associés d'une agence de publicité, demandent à Barragán de leur construire une maison-agence dans le quartier de San Miguel Chapultepec, à Mexico, avec pour seule contrainte un arbre de jacaranda au centre. Après la mort de Gilardi, Luque s'y installe avec sa famille et baptise la maison du nom sous lequel nous la connaissons aujourd'hui : *Casa Gilardi* (1975-1977)¹⁰¹.

Voici une analyse détaillée de l'expérience sensorielle générée par la *Casa Gilardi*, élaborée à partir de multiples sources, telles que des vidéos, des interviews et des articles.

La Calle Gral. Antonio León est bordée par l'imposante façade en briques roses de la *Casa Gilardi*. Ce choix chromatique n'est pas fortuit ; en effet, le rose dialogue avec la tradition mexicaine, tandis que la sévérité du volume affirme sa modernité. Après avoir franchi la lourde porte tournante en bois, on accède à la cour. Le passage de la rue à la cour opère une première transformation perceptive, passant du chaos urbain au silence contemplatif.

¹⁰¹ « Casa Gilardi – Luis Barragán, Ciudad de México (1975) », in *Old-Design*, 2024, document consultable, URL de référence : <https://www.old-design.com/casa-gilardi-luis-barragan-ciudad-de-mexico-1975/>[en ligne].

Un couloir mène à l'intérieur : il est éclairé par une rangée de fenêtres verticales sur toute sa longueur, dont le verre coloré diffuse une lumière jaune dans tout l'espace. Ce couloir n'est pas simplement un passage, mais un dispositif de préparation émotionnelle, dans lequel le jaune saturé altère la perception chromatique, rendant plus dramatique l'impact des couleurs suivantes. Au fond du couloir, ce qui semble être un tableau de loin se révèle être un trompe-l'œil de près : un mur magenta, contrastant avec le mur bleu en arrière-plan.

Barragán transforme l'architecture en peinture habitable, effaçant la frontière entre l'art et l'espace vécu. Le mur magenta plonge dans un bassin en contact avec la salle à manger. L'eau n'est pas un élément décoratif, mais un amplificateur perceptif : ses reflets multiplient et fragmentent les plans colorés, créant un kaléidoscope en mouvement constant. La lumière, qui filtre à travers l'ouverture supérieure, dessine une danse harmonieuse de rayons qui glissent sur un mur bleu, changeant au cours de la journée. Cette chorégraphie lumineuse transforme l'espace statique en un cadran solaire émotionnel : chaque heure de la journée correspond à une atmosphère chromatique différente. Depuis la cour, un escalier sans rampe mène au premier étage : ici, le regard se pose sur un salon décoré de photographies, de portraits, de tableaux de Chucho Reyes (1880-1977) et de meubles en bois massif, dont certains ont été dessinés par Barragán lui-même. Une petite porte rose s'ouvre sur la terrasse sur le toit : de là, on peut admirer toute la maison, notamment son dialogue avec la nature. À l'extérieur, l'imposant jacaranda autour duquel la maison est construite s'intègre harmonieusement à l'architecture. Les dalles de pierre calcaire du rez-de-chaussée s'étendent dans la cour, où les murs blancs et violets font contrepoint aux fleurs du jacaranda¹⁰².

La *Casa Gilardi* n'est pas seulement une résidence, mais un manifeste spatial de l'architecture émotionnelle. Chaque élément, du chemin d'entrée à l'escalier sans protection, orchestre une partition sensorielle qui transforme la vie quotidienne en une expérience esthétique totale. Cependant, cette intensité perceptive soulève des questions.

Dans quelle mesure est-il durable de vivre quotidiennement dans un espace aussi saturé émotionnellement ?

102 « Casa Gilardi de Luis Barragán : quand l'art rencontre l'architecture », site *Clem Around The Corner*, blog, document consultable, URL de référence : <https://clemaroundthecorner.com/casa-gilardi-luis-barragan> [en ligne].



SALAS Armando, *Casa Gilardi*, Couloir d'accès.



Casa Gilardi, piscine.



Casa Gilardi, piscine.



ANDRÉ Clémence, *Casa Gilardi*,
piscine et salle à manger.

4.4 PROCESSUS CRÉATIF / CONCEVOIR EN NOIR ET BLANC

Le processus créatif de Barragán s'organise selon une alternance libre entre gestation et silence, laissant à l'idée le temps et l'espace nécessaires pour se construire.

L'architecte mexicain ne se précipite pas sur le dessin : dessiner trop tôt signifie figer une idée encore ouverte à d'innombrables possibilités. Il préfère que la conception soit guidée par la spontanéité de l'imagination. Il laisse d'abord reposer l'idée pendant quelques jours, puis y revient pour lui donner une première forme brute : à travers le dessin, il esquisse les premières ébauches dans son carnet, qu'il remet au dessinateur afin qu'il les transpose en plans et en perspectives.

Le modèle en carton est l'outil préféré de Barragán pour réfléchir à l'espace, car il lui permet d'apporter des modifications continues et facilement adaptables. L'architecte croit fortement en la valeur du travail manuel : pendant la phase de recherche, il effectue de nombreux tests sur le volume, la lumière et la couleur afin d'en vérifier le rendu et l'impact. Cette approche permet de créer des variantes. Le travail par variantes permet à l'architecte de réfléchir, de choisir et de définir l'expression créative qui convient le mieux au projet¹⁰³.

« J'ai toujours travaillé avec des angles droits. À chaque étape de mon travail, j'ai tenu compte des plans horizontaux et verticaux et des angles d'intersection¹⁰⁴ ».

Barragán utilise le système de référence orthogonale traditionnel et explore son potentiel transformateur : un mur peut devenir une cloison, un élément de continuité ou de rupture. À ce stade du processus créatif, il visualise les volumes en noir et blanc, afin de concentrer son attention sur leur composition, leurs rythmes et les sensations qu'ils provoquent.

Barragán se rend plusieurs fois par jour à la *Casa Gilardi* pour étudier l'action dynamique du soleil sur l'architecture ; il s'y rend notamment entre 11 et 12 heures pour saisir la lumière à son apogée. Il sculpte donc la lumière dans l'architecture à la manière d'un Caravage, à la recherche d'une atmosphère intime et rythmée. Il souligne également la nécessité de la pénombre comme outil de recueillement. Il définit ensuite la couleur, puis l'applique aux volumes. Le choix chromatique se fait de manière expérimentale sur le site du projet, en fonction du contexte et de l'atmosphère souhaitée¹⁰⁵.

Chaque surface interagit différemment avec celles qui sont proches et celles

103 BLANCHET Stéphane, CARDU-GOBEILLE Emmanuelle, SERIS Hugues, TESSIER Claudie, *Luis Barragán*, Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design, Université Laval, document de cours, document téléchargeable, URL de référence : https://arc.faaad.ulaval.ca/files/arc/Luis_Barragan.compressed.pdf [en ligne].

104 PAULY Danièle, *Barragán - l'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, Edition BIRKHAUSER, Berlin, 2002, p.155.

105 Ibid., p.150.

qui sont plus éloignées en fonction des pigments spécifiques, de la distance entre les couleurs, de l'interaction avec les reflets de l'eau et des variations horaires de la lumière du soleil. Il en résulte une gamme de variations chromatiques qui alternent au cours de la journée et au fil des saisons¹⁰⁶.

Jaune, ocre, indigo, bleu, cobalt, mauve, rose : la palette de Barragán s'inspire des couleurs de la culture mexicaine, en particulier de celles des peintures de Chucho Reyes¹⁰⁷. Mais la couleur doit rester vivante pour animer l'espace, c'est pourquoi, altérée par le temps, elle doit être repeinte périodiquement.

Barragán se définit lui-même comme un « parolier¹⁰⁸ » de l'architecture : l'architecture n'est pas seulement spatiale, elle est aussi musicale, et sa musique est celle jouée par l'eau. Les volumes imposants de Barragán isolent l'intérieur de ses architectures du bruit agressif de la ville, instaurant le silence dans lequel l'eau peut jouer sa douce mélodie. Une fois les volumes et les couleurs définis, tel un artiste face à son œuvre, Barragán apporte de subtiles modifications à l'architecture. Il estime que la conception est guidée par une approche intuitive, dans laquelle ce sont les erreurs et les remises en question qui mènent au bâtiment final, rien d'autre qu'une maquette à l'échelle réelle¹⁰⁹.

Cette approche est particulièrement pertinente pour la conception d'intérieurs, où chaque modification de couleur ou de lumière transforme l'atmosphère de l'espace habité. Chez Barragán, le processus créatif ne suit pas une logique linéaire rythmée par des étapes prédéfinies. L'architecture est plutôt traitée comme une matière vivante, qui prend forme à travers une succession alternée de moments de réflexion, de pause, de représentation, de confrontation et de vérification. Le projet continue d'évoluer jusqu'à résonner pleinement avec l'expression spatiale et sensible de l'architecte.

106 BLANCHET Stéphane, CARDU-GOBEILLE Emmanuelle, SERIS Hugues, TESSIER Claudie, *Luis Barragán*, op. cit.

107 HOWARTH Dan, « movie explores Luis Barragán's colorful Casa Gilardi in Mexico City », in *Dezeen*, [vidéo], 13 Octobre 2016, URL de référence : <https://www.dezeen.com/2016/10/13/movie-luis-barragan-colourful-casa-gilardi-architecture-mexico-city/> [en ligne].

108 SCHJETNAN Mario G., « Luis Barragán: The Influential Lyricist of Mexican Culture », op. cit. Je traduis.

109 PAULY Danièle, *Barragán - l'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, op. cit., p.148.



VEREA Lake, dessin de Luis Barragán.



VEREA Lake, dessin de Luis Barragán.

4.5 ARCHITECTURE ÉMOTIONNELLE / LE BONHEUR DANS L'EXPÉRIENCE DU BEAU

Dans le cas de Luis Barragán, le terme « architecture émotionnelle » n'est pas une attribution critique personnelle, mais une définition explicite de l'auteur lui-même, qui affirme :

« Je crois en une architecture émotionnelle. Il est très important pour l'humanité que l'architecture émeuve par sa beauté : s'il existe plusieurs solutions techniques également valables pour résoudre un problème, celle qui offre le message le plus fort de beauté et d'émotion est celle qui définit l'architecture¹¹⁰ ».

Selon Barragán, l'architecture doit émouvoir par sa beauté.

Mais qu'est-ce que la beauté pour Barragán ?

Danièle Pauly (1959-) considère Barragán comme celui qui est capable de transformer « l'acte sublime de l'imagination poétique¹¹¹ » de l'architecture en un « instrument de beauté et de poésie¹¹² ». Selon lui, une vie sans beauté ne mérite pas d'être qualifiée comme humaine. Créer une belle architecture signifie transporter ceux qui l'habitent dans une dimension calme et méditative. Cultiver la beauté au quotidien se traduit par une vie intérieure complète et harmonieuse. Selon l'architecte mexicain, la beauté est cette qualité rare de l'architecture capable de dialoguer avec notre âme et d'éveiller en nous un profond sentiment de bonheur.

Comme le remarque Bruno Zevi (1918-2000), les paysages architecturaux de Barragán sont imprégnés d'une dimension intemporelle, marquée par un silence spirituel et la tentative d'opposer une paix mythique à la violence contemporaine. L'architecture de Barragán est un temple imperturbable du bien-être, où la contemplation de la beauté conduit au sentiment de joie. La lumière et la couleur sont les dispositifs émotionnels à travers lesquels l'extérieur envahit l'intérieur et, plus précisément, la nature se rapproche de l'homme. Le contact avec la nature insuffle de la beauté à l'architecture, invitant au recueillement intérieur, à travers lequel on éprouve « l'émotion de la joie, une joie silencieuse et sereine, appréciée dans la solitude¹¹³ ».

110 PAULY Danièle, *Barragán - l'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, op. cit., p.158.

111 Ibid.

112 Ibid.

113 Ibid.

Conclusion

L'architecture émotionnelle de Barragán représente l'aboutissement d'un parcours qui traverse différentes stratégies de conception. On passe ainsi de la fragmentation conceptuelle d'Eisenman à la perturbation délibérée de Parent, à l'orchestration atmosphérique de Zumthor, jusqu'à l'explosion sensorielle de Barragán. Ces quatre approches dessinent un éventail de possibilités pour la conception émotionnelle des intérieurs contemporains.

Mais comment traduire ces leçons radicales en une pratique de conception accessible et éthiquement durable ?

Cette recherche a exploré la manière dont l'émotion prend forme dans l'architecture contemporaine à travers quatre approches pragmatiques, révélant que l'expérience émotionnelle de l'espace transcende à la fois l'intentionnalité du projet et sa représentation visuelle.

Dans ce contexte, je me suis interrogée sur l'émotion dans le projet, plus précisément sur son cycle de vie : le contexte d'origine dans lequel l'émotion s'enracine, l'intention du concepteur et le processus créatif, les éléments phénoménologiques et abstraits dans lesquels elle naît ou se manifeste, et la réception de ceux qui habitent cette architecture. Le cycle de vie de l'émotion dans le projet se développe comme un processus articulé en quatre moments étroitement liés. La phase initiale concerne la genèse de l'émotion, qui plonge ses racines dans la mémoire personnelle et culturelle du concepteur, comme le montrent clairement les œuvres de Zumthor et Barragán. Cette dimension originelle est ensuite traduite sous forme de projet à travers différents dispositifs, qui peuvent être de nature conceptuelle, comme le diagramme chez Eisenman, ou l'obliquité chez Parent, ou de type phénoménologique, comme l'atmosphère chez Zumthor ou la relation entre la lumière et la couleur chez Barragán. L'émotion prend ensuite corps dans la phase de matérialisation, où elle se manifeste dans l'orchestration calibrée des éléments spatiaux et sensoriels qui composent l'architecture. Enfin, le cycle s'achève dans la phase de réception, qui coïncide avec l'expérience vécue et changeante dans le temps des habitants, une expérience qui peut également s'écarter de manière significative des intentions initiales du projet.

Les approches sensibles abordées sont réparties selon un gradient émotionnel, c'est-à-dire une augmentation progressive de l'intensité émotionnelle de l'espace. Chez Eisenman, l'émotion semble suspendue, presque niée, remplacée par une opération critique du langage architectural. Avec Parent, l'attention se déplace vers le corps : la diagonale provoque une instabilité physique. L'émotion émerge sous forme de perturbation. Avec Zumthor, l'architecture s'identifie à une expérience sensible, complète, dont l'émotion principale est la sérénité. En conclusion, avec Barragán, le gradient atteint son apogée : l'architecture n'accueille pas seulement, elle met en scène l'émotion.

Le gradient passe de la distance conceptuelle à la plénitude émotionnelle. Les quatre visions mentionnées ci-dessous présentent des points de comparaison intéressants, révélant des affinités et des divergences dans l'interprétation de la relation entre l'espace et l'émotion. Tout d'abord, elles partagent toutes les quatre une position au-delà du fonctionnalisme, bien qu'avec des approches différentes. Eisenman rejette le fonctionnalisme au nom d'une architecture comme langage autonome fondé sur un principe conceptuel : le diagramme. Parent remet en question le concept de fonction par l'instabilité contrôlée opérée par la diagonale, qui oblige le corps à adopter un nouveau mode d'habitation. Zumthor remplace le fonctionnalisme par l'expérience sensible de l'atmosphère, subordonnant la fonction à la qualité perceptive. Barragán, enfin, subordonne la fonction au but de l'architecture : l'émotion. Lors d'un entretien avec Iman Ansari, Peter Eisenman déclare :

« Je ne m'intéresse pas au travail de Peter Zumthor et d'autres qui passent leur temps à se préoccuper des détails, du grain du bois, de la couleur des matériaux¹¹⁴ ».

Pour Eisenman, l'émotion est un sous-produit de la forme, tandis que pour Zumthor, elle joue un rôle primordial. Néanmoins, paradoxalement, les deux approches suscitent des réactions émotionnelles intenses, ce qui suggère que l'émotion en architecture dépasse les intentions du concepteur.

Le diagramme d'Eisenman et la diagonale de Parent partagent une nature opérationnelle, en tant que dispositifs génératifs. Le premier est une structure conceptuelle autonome qui guide le projet, le second un principe abstrait qui réorganise la relation entre le corps et l'espace. L'architecture d'Eisenman et de Parent est une architecture conceptuelle, dans laquelle un principe abstrait précède l'expérience et remet en question la perception habituelle. À l'inverse, Zumthor et Barragán partagent une vision phénoménologique de l'architecture, qui place au centre l'expérience vécue de l'espace, c'est-à-dire ce que l'on ressent. La différence entre les projets des deux architectes ne réside pas dans l'intensité de l'émotion, mais dans sa nature et la manière dont elle se manifeste. Pour Zumthor, la sérénité est le résultat de l'atmosphère. Chez Barragán, l'émotion est l'intention construite à travers la lumière et la couleur.

La sphère contemplative de *Secular Retreat* et la dimension domestique de *House VI*, *Maison Drusch* et *Casa Gilardi* transforment le spectateur en habitant, accompagné par l'architecture dans ses gestes, ses mouvements et ses silences quotidiens. Il ne s'agit pas d'un effet immédiat, mais de réponses qui se construisent au fil du temps : cela rend possible une relation empathique avec l'espace. Notons que ces études de cas présentent des architectures exceptionnelles avec des budgets et des conditions privilégiées. Le véritable défi pour l'architecture émotionnelle contemporaine est de démocratiser ces principes.

114 ANSARI Iman, « Interview : Peter Eisenman », op. cit. Je traduis.

Autrement dit, comment créer des espaces émotionnellement résonnants dans des contraintes réelles de budget, de réglementation et de diversité des utilisateurs ?

Les quatre approches examinées dans cette étude soulignent un ensemble d'implications importantes pour l'architecture d'intérieur contemporaine, offrant au concepteur des stratégies complémentaires. Le défi pour l'architecture contemporaine consiste à traduire ces principes, souvent radicaux, en interventions plus accessibles et durables. Cela implique de privilégier les micro-perturbations perceptives plutôt que les déstabilisations totales de l'espace, d'alterner les zones d'intensité émotionnelle plus forte avec des espaces neutres conçus comme des moments de décompression, et d'introduire des éléments atmosphériques modulables qui permettent aux habitants de calibrer au fil du temps leur degré d'implication émotionnelle. À cela s'ajoute la nécessité de prendre soigneusement en compte la diversité culturelle dans les associations émotionnelles liées aux couleurs, à la lumière et aux matériaux, en reconnaissant que l'expérience émotionnelle de l'espace n'est pas universelle, mais profondément située.

Pour conclure, *Emotional Storytelling* / donner forme à l'intangible ne conclut pas, mais ouvre !

Si l'émotion est indissociable de l'expérience spatiale, l'architecture d'intérieur doit évoluer d'une pratique fonctionnelle à une discipline empathique, capable d'orchestrer non seulement le confort matériel, mais aussi le bien-être émotionnel.

À une époque d'aliénation urbaine croissante et de numérisation de l'expérience, créer des espaces qui nous reconnectent à notre sensibilité corporelle et émotionnelle n'est pas un luxe, mais une nécessité.

Cette tension entre l'idéal poétique et la pratique quotidienne, entre la vision de l'auteur et les besoins pluriels, reste un terrain fertile pour de futures recherches et expérimentations conceptuelles.

Bibliographie

OUVRAGES

- BERTHOZ Alain, « Une mémoire pour prédire », *Le sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, 1997, p. 125-147.
- DE BOTTON Alain, *L'Architecture du bonheur [The Architecture of Happiness, 2006]*, Paris, Mercure de France, 2009.
- EISENMAN Peter, *Diagram Diaries*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- ELIASSON Olafur, « Vibrations », *Your Engagement has Consequences*, Baden, Lars Müller Publishers, 2006.
- FRANK Suzanne S., *Peter Eisenman's House VI: The Client's Response*, New York, Whitney Library of Design, 1994.
- HALL Edward, « La perception de l'espace », *La dimension cachée*, Paris, Edition du seuil, 1971.
- JEANROY Audrey, *Claude Parent : Les desseins d'un architecte*, Éditions Parenthèses, Novembre 2022, document téléchargeable, URL de référence : https://www.editionsparentheses.com/IMG/pdf/p390_extrait_interieur.pdf [en ligne].
- MIGAYROU Frédéric, RAMBERT Francis, *Claude Parent : l'œuvre construite*, l'œuvre graphique, Orléans, Les éditions HYX, 2010.
- NORMAN Donald, *Emotional Design*, New York, Basic Books, 2004.
- OBRIST Hans Ulrich, *Claude Parent*, Paris, Manuella Éditions, 2012.
- PALLASMAA Juhani, *The Eyes of the Skin : Architecture and the Senses*, 1996.
- PAULY Danièle, *Barragàn - l'espace et l'ombre, le mur et la couleur*, Edition BIRKHAUSER, Berlin, 2002.
- PETROSKI Henry, *The Evolution of Useful Things*, New York, Random House, 1992.
- ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique [Autobiografia Scientifica, 1981]*, Marseille, Parenthèses, 1998.
- SUDJIC Deyan, *The Language of Things*, New York, Norton, 2009.
- ZUMTHOR Peter, *Atmosphères [Atmospheres, 2006]*, Bâle, Birkhäuser, 2008.
- ZUMTHOR Peter, *Penser l'Architecture [Thinking Architecture, 1998]*, Birkhäuser, 2010.

PÉRIODIQUES

- ALLEN Stan, « Diagrams Matter », *ANY : Architecture New York*, No. 23, 1998, p.16-19.
- ANSARI Iman, « Interview : Peter Eisenman », in *The Architectural Review*, document consultable, URL de référence : <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman> [en ligne].
- BLOCH Emilie, VERNANT Aurélien, « Claude Parent, un visionnaire à l'épreuve du temps. Entretien avec Audrey Jeanroy », in *Architecture de Collection*, Mars 2023, article consultable, URL de référence : <https://www.architecturededecollection.fr/entretien-avec-audrey-jeanroy/> [en ligne].
- « Claude Parent: the utopianist of the territory », in *Domus*, Paris, 2010, article consultable, URL de référence : <https://www.domusweb.it/en/architecture/2010/03/01/claude-parent-the-utopianist-of-the-territory.html> [en ligne].
- FREDA Gianluigi, « Secular Retreat, Devon. Peter Zumthor », in *Klat magazine*, 12 avril 2019, document consultable, URL de référence : <https://www.klatmagazine.com/architecture/secular-retreat-devonshire/63734> [en ligne].
- GUIDO Luca, « Claude Parent, il rigore poetico dell'architettura obliqua », in *Il Manifesto*, 2016, article consultable, URL de référence : <https://ilmanifesto.it/claude-parent-il-rigore-poetico-dellarchitettura-obliqua> [en ligne].
- HOBSON Brodie, « We're living through an epidemic of boringness », in *Dezeen*, 21 septembre 2022, document consultable, URL de référence : <https://www.dezeen.com/2022/09/21/thomas-heatherwick-epidemic-boringness-singapore-design-week/> [en ligne].
- LABBÉ Mickaël, « Entre image et histoire », *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, 2019, p.113-144.
- LABBÉ Mickaël, « La pensée architecturale de Peter Zumthor : le lyrisme sans exaltation », in *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 9, vol. 1, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 107-117.
- MARSALA Helga, « Time Tilings. Tasselli di tempo e di luce, ridisegnando spazi urbani », in *Artribune*, 2013, document consultable, URL de référence : <https://www.artribune.com/television/2013/09/pablo-valbuena-time-tilings-tasselli-di-tempo-e-di-luce-ridisegnando-spazi-urbani/> [en ligne].
- PATIN Thomas, « From Deep Structure to an Architecture in Suspense : Peter Eisenman, Structuralism, and Deconstruction », in *Journal of Architectural Education*, Vol. 47, No. 2, 1993, p. 88-100.
- PINET Sophie, « Une retraite brutaliste signée Peter Zumthor au cœur des paysages du Devon », in *AD Magazine – Architectural Digest France*, 21 juillet 2021, document

consultable, URL de référence : <https://www.admagazine.fr/advisitesprivees/article/secular-re-treat-peter-zumthor-devon> [en ligne].

« Redefining Domesticity and Romance in House VI », in *Informa*, Universidad de Puerto Rico, p. 38-39, document téléchargeable, URL de référence : <https://revistas.upr.edu/images/informa/2018/v11/e2.pdf> [en ligne].

RESTANY Pierre, « Venezia : La Biennale al vernissage », in *Domus*, numéro 489, 1970, p.56-61.

SCHENK Françoise, « Les émotions de la raison », in *Revue européenne de sciences sociales : Rationalité et émotions : un examen critique*, 2009, p. 151-162.

SCHJETNAN Mario G., « Luis Barragán: The Influential Lyricist of Mexican Culture », in *Landscape Architecture Magazine*, vol. 72, n° 1, janvier 1982, p. 68-75., document téléchargeable, URL de référence : <https://www.jstor.org/stable/26434583> [en ligne].

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

Architectures expérimentales, in *Collection FRAC Centre*, Dossier pédagogique, Val de Loire, article téléchargeable, URL de référence : <https://www.frac-centre.fr/wp-content/uploads/2024/02/Peda-Architectures-experimentales.pdf> [en ligne].

BOULIANNE Jennifer, LAVOIE Lydia,

POITRAS Virginie, ROY-MONTPELLIER Virginie, *Peter Zumthor*, document de cours, Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design, Université Laval, document téléchargeable, URL de référence : https://arc.faaad.ulaval.ca/files/arc/Peter_Zumthor.compressed.pdf [en ligne].

BLANCHET Stéphane, CARDU-GOBEILLE Emmanuelle, SERIS Hugues, TESSIER Claudie, *Luis Barragán*, Faculté d'aménagement, d'architecture, d'art et de design, Université Laval, document de cours, document téléchargeable, URL de référence : https://arc.faaad.ulaval.ca/files/arc/Luis_Barragan.compressed.pdf [en ligne].

CSIKSZENTMIHALYI Mihaly, HALTON E., *The Meaning of Things: Domestic Symbols and the Self*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1981.

FORTE Elena Sofia, *Atmosfera : la forma del sentire*, Master en architecture, construction et urbanisme, dirigé par GREGORY Paola et SORRENTINO Antonio, Turin, Politecnico di Torino, 2024-2025, document téléchargeable, URL de référence : <https://webthesis.biblio.polito.it/secure/36962/1/tesi.pdf> [en ligne].

GUERRA Manuel, *Immanence et Transcendance dans l'architecture de Peter Eisenman*, Paris Val de Seine, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture.

HIGNY Simon, *Par delà le forma-*

lisme : Inscription de la Cardboard Architecture de Peter Eisenman dans les conceptions de l'Oulipo, Mémoire de fin d'études dirigé par DAWANS Stéphane, Liège Université, Faculté d'architecture, 2017-2018.

MASSARO Saverio, *Tra residenza e paesaggio. Il ruolo della promenade. Sistemi connettivi per residenze collettive.*, Doctorat en architecture, théories et projet, dirigé par MANDOLESI Domizia, Rome, Sapienza Università di Roma, 2015.

STASSI Vanessa, *Architecture et émotion*, Mémoire de fin d'études, Grenoble, École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble, 2012.

THIRY Camille, *Claude Parent : du degré perçu au degré conçu. Contribution à la compréhension de la réception de l'oblique dans la culture architecturale*, Mémoire de master, dirigé par DAWANS Stéphane, Université de Liège, 2021.

RESSOURCES NUMÉRIQUES

« Biography: Peter Zumthor », site officiel du *Pritzker Architecture Prize*, document consultable, URL de référence : <https://www.pritzkerprize.com/biography-peter-zumthor> [en ligne].

« Casa Gilardi de Luis Barragán : quand l'art rencontre l'architecture », site *Clem Around The Corner*, document consultable, URL de référence : <https://clemaroundthecorner.com/casa-gilardi-luis-barragan> [en ligne].

« Casa Gilardi – Luis Barragán, Ciudad de México (1975) », in *Old-Design*, 2024, document consultable, URL de référence : <https://www.old-design.com/casa-gilardi-luis-barragan-ciudad-de-mexico-1975/> [en ligne].

« Définitions : émotion », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A9motion/28829> [en ligne].

« Définitions : intangible », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/intangible/43521> [en ligne].

« Définitions : perception », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/perception/59399> [en ligne].

« Définitions : sensation », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sensation/72091> [en ligne].

« Définitions : storytelling », *Dictionnaire Larousse*, document consultable, URL de référence : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/storytelling/188202> [en ligne].

ELAVAR Richard Anthony, « Form, Function, Emotion: Designing for the Human Experience », communication à l'*International Conference on Engineering and Product Design Education*, 6-7 septembre

2012, Artesis University College, Anvers (Belgique), document téléchargeable, URL de référence : https://www.designsociety.org/publication/33200form_function_emotion_designing_for_the_human_experience [en ligne].

FERRARI Marco, « La funzione obliqua di Claude Parent », in *Artwort*, 25 Octobre 2017, article consultable, URL de référence : <https://www.artwort.com/2017/10/25/architecture/claude-parent/> [en ligne].

« House VI », *Eisenman Architects*, document consultable, URL de référence : <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975> [en ligne].

HOWARTH Dan, « movie explores Luis Barragán's colorful Casa Gilardi in Mexico City », in *Dezeen*, [vidéo], 13 Octobre 2016, URL de référence : <https://www.dezeen.com/2016/10/13/movie-luis-barragan-colourful-casa-gilardi-architecture-mexico-city/> [en ligne].

KRONENTAL Laurent, « Maison Drusch », in *Architecture de Collection*, article consultable, URL de référence : <https://www.architecturedecollection.fr/regards-photographiques/laurent-kronental-maison-drusch/> [en ligne].

LALANNE Fany, « Claude Parent, l'architecte qui a incliné les murs.. et nos regards », in *A travers la fenêtre*, 2025, article consultable, URL de référence : <https://www.atraverslafenetre.fr/claude-parent-l-architecte-qui-a-incline-les-murs-et-nos-regards> [en ligne].

nos-regards [en ligne].

LEE Mark, JOHNSTON Sharon, « Sunshine and Noir : The Architecture of Peter Zumthor and the New Los Angeles County Museum of Art », in *LARB* 2015, document consultable, URL de référence : <https://lareviewofbooks.org/article/sunshine-and-noir-zumthor-lacma/> [en ligne].

« Mathias Goeritz : Emotional Architecture Manifesto », in *Design manifestos*, document consultable, URL de référence : <https://design-manifestos.org/mathias-goeritz-emotional-architecture-manifesto/> [en ligne].

NEVINS Deborah, « Peter Eisenman's cardboard architecture », in *The Architectural League NY*, 17 Novembre 2014, document consultable, URL de référence : <https://archleague.org/article/200-years-peter-eisenman/> [en ligne].

PEREZ Adelyn, « House VI / Peter Eisenman », in *ArchDaily*, 2010, document consultable, URL de référence : <https://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman> [en ligne].

« The Practice of Architecture: Visiting Peter Zumthor », *Michael Blackwood Productions*, YouTube [Vidéo], 8 Mars 2022, URL de référence : <https://www.youtube.com/watch?v=sOLNkH5RiQ> [en ligne].

« The Secular Retreat », in *Divisare*, 27 avril 2016, document consultable, URL de référence : <https://divisare.com/projects/316378-peter-zumthor-jack-hobhouse-the-secular-retreat> [en ligne].

divisare.com/projects/316378-peter-zumthor-jack-hobhouse-the-secular-retreat [en ligne].

TRALDI Laura, « Emozionare con l'architettura non vuol dire imporsi », entretien à Peter Zumthor, in *DesignAtLarge*, 8 octobre 2017, document consultable, URL de référence : <https://www.designatlarge.it/recluso-chi-intervista-peter-zumthor/> [en ligne].

Le français n'étant pas ma langue maternelle,
j'ai eu recours à des outils d'IA pour vérifier la
correction linguistique du texte.



Submergés par un flux constant d'images, la valeur de nos expériences vécues ainsi que celle de nos perceptions sensorielles disparaissent au profit de représentations immédiates.

Ce phénomène se répercute sur notre rapport à l'architecture, souvent perçue comme un décor à photographier plutôt que comme un lieu à « ressentir ».

Emotional Storytelling / donner forme à l'intangible dépasse la simple observation visuelle, en dévoilant une expérience « empathique ». L'objectif est de replacer l'émotion au cœur du projet architectural, à la fois pour celui qui le crée et pour celui qui le vit.

L'architecture redevient alors une dimension où la forme et l'émotion se rencontrent pour se compléter mutuellement, et ainsi revenir à l'essence même de l'habiter.