

Mémoire de fin d'études : "Le Régionalisme Critique chez Peter Zumthor, l'analyse de "La Chapelle Sainte-Bénédict" et "Les Thermes de Vals"".

Auteur : Toussaint, Guillaume

Promoteur(s) : Dawans, Stephane

Faculté : Faculté d'Architecture

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

Année académique : 2017-2018

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/5299>

Avertissement à l'attention des usagers :

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

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



UNIVERSITÉ DE LIÈGE – FACULTÉ D'ARCHITECTURE

Le Régionalisme Critique chez Peter Zumthor, l'analyse de «La Chapelle Sainte-Bénédicte » et « Les Thermes de Vals».

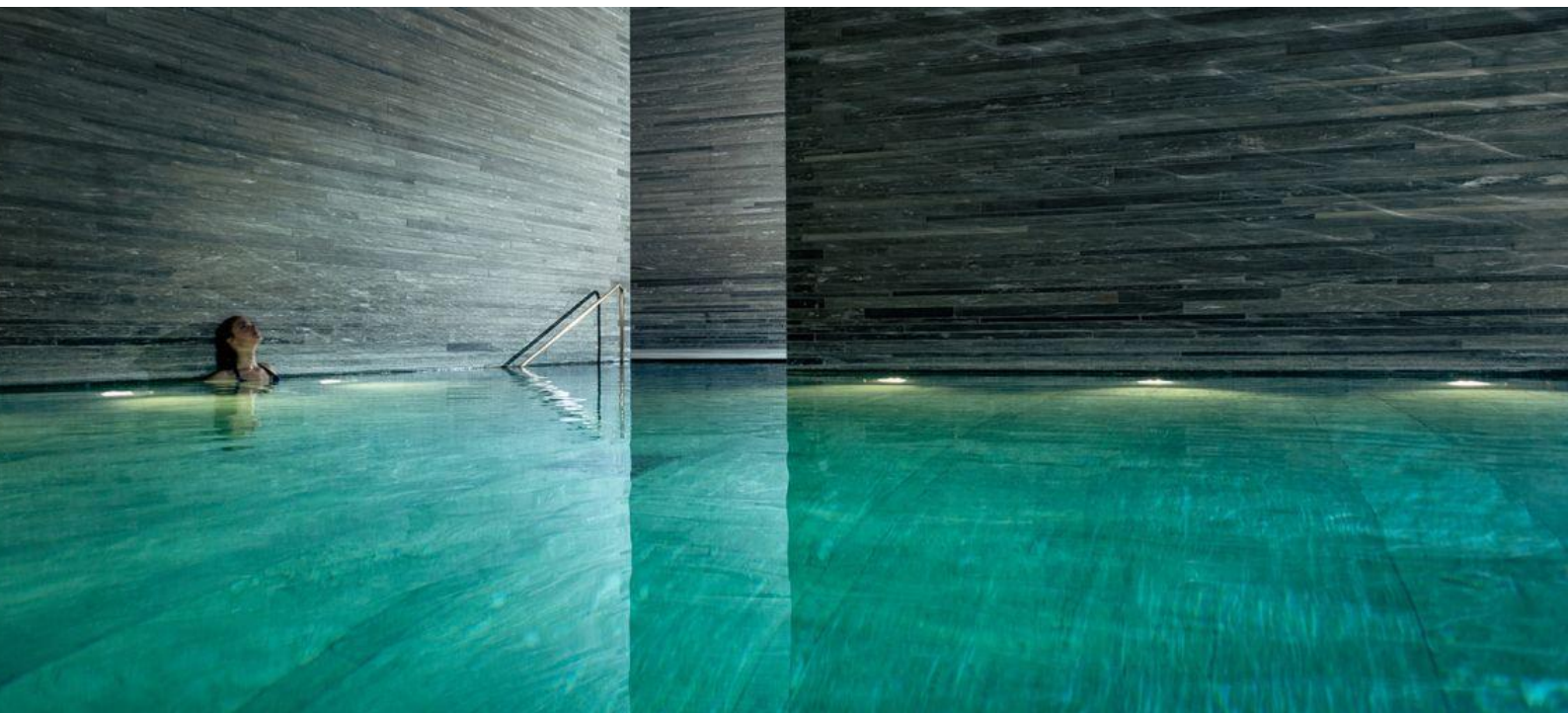
Travail de fin d'études présenté par Guillaume TOUSSAINT en vue de l'obtention du grade de Master en Architecture

Sous la direction de : Stéphane DAWANS

Année académique 2017-2018

Axes de recherche du mémoire : Patrimoine et transmission

Questions de philosophie appliquées à l'architecture





UNIVERSITÉ DE LIÈGE – FACULTÉ D'ARCHITECTURE

Le Régionalisme Critique chez Peter Zumthor, l'analyse de «La Chapelle Sainte-Bénédicte » et « Les Thermes de Vals».

Travail de fin d'études présenté par Guillaume Toussaint en vue de l'obtention du grade de
Master en Architecture

Sous la direction de : Stéphane Dawans

Axes de recherche du promoteur : Philosophie et théorie de l'architecture

Année académique 2017-2018

Axe(s) de recherche du mémoire : Patrimoine et transmission

Questions de philosophie appliquées à l'architecture

Je tiens à remercier chaleureusement,

Stéphane Dawans, mon promoteur, pour avoir toujours été présent et à l'écoute, pour m'avoir guidé et conseillé dans ma recherche et ce jusqu'à l'aboutissement de ce travail.

Ma famille et mes amis, dont leur aide et soutien ont été très précieuses

Toutes personnes que j'ai pu croiser lors de l'élaboration de mon mémoire et qui, d'une façon ou d'une autre, ont pu m'aider à avancer dans les moments difficiles.

Ainsi que toutes les personnes qui m'ont aidé et soutenu, de loin ou de près, dans ce travail long mais au combien enrichissant.

Merci

Table des matières

0.	Préface	9
0.1.	Introduction	9
0.2.	Etat de la question.....	13
0.3.	Méthodologie.....	15
0.4.	Choix des projets	16
0.5.	Résultat attendu	17

Parti I : Le Régionalisme Critique

1.	La genèse du Régionalisme	19
2.	Le Régionalisme et son opposition au Modernisme et au Style International.....	23
3.	Le Régionalisme et l'apparition du néologisme Critique	29
3.1	Le concept d'autocritique.....	30
3.2	La justesse dans le temps et l'espace	32
3.3	Le mariage du local et du global	33
3.4	La non-définition du Régionalisme Critique	36
4.	Le Régionalisme Critique selon Kenneth Frampton	37
4.1	Vision marginale du Régionalisme Critique	37
4.2	L'universelle délocalisation	38
4.3	La tectonique au cœur de la conception.....	39
4.4	Le tactile comme expérience sensorielle.....	39
4.5	Régionalisme Critique et non Vernaculaire	40

Partie II : Peter Zumthor

1.	Son parcours.....	41
2.	Première approche de son architecture.....	44
3.	Zumthor et la prise en compte du lieu	47
4.	La phénoménologie chez Zumthor.....	49
5.	Ambiance et atmosphère chez Zumthor	51
6.	Le savoir-faire de conception chez Zumthor	55
6.1.	Le corps de l'architecture.....	55

6.2.	L'harmonie des matériaux.....	56
6.3.	Le son de l'espace.....	57
6.4.	La température de l'espace.....	58
6.5.	Le langage entre intérieur et extérieur	59
6.6.	Palier d'intimité	60
6.7.	Langage dynamique.....	61
6.8.	Accueillir un objet	63
6.9.	La lumière sur les choses	63
6.10.	Les trois appendices.....	64
7.	Pensée constructive de Zumthor.....	66

Partie III : Analyse de projets

1.	La Chapelle Sainte-Bénédict.....	68
1.1.	Présentation et identité de la région.....	68
1.2.	Genèse et première approche du projet.....	69
1.3.	La « belle forme ».....	70
1.4.	Harmonie et matérialité.....	72
1.5.	Honnêteté structurelle	75
1.6.	Jeux de lumière et ouverture	76
1.7.	Séquences et mises en scène	77
1.8.	Les expériences sensorielles.....	79
1.8.1	Expérience visuelle.....	80
1.8.2	Expérience olfactive.....	81
1.8.3	Expérience auditive.....	81
1.8.4	Expérience tactile.....	82
1.9.	Température de l'espace	83
1.10.	Ambiance et atmosphère	83
1.11.	Evolution dans le temps	84
2.	Les Thermes de Vals	85
2.1.	Présentation et identité de la région.....	85
2.2.	Genèse et première approche du projet.....	86
2.3.	La « belle forme ».....	90

2.4.	Honnêteté structurelle	92
2.5.	Harmonie et matérialité.....	94
2.6.	Jeux de lumière et ouvertures	97
2.7.	Séquences et mises en scène	101
2.8.	Les expériences sensorielles.....	105
2.8.1.	Expérience acoustique	105
2.8.2.	Expérience olfactive et du goût.....	107
2.8.3.	Expérience visuelle.....	107
2.8.4.	Expérience tactile	108
2.9.	La température de l'espace.....	109
2.10.	Ambiance et atmosphère.....	110
2.11.	Evolution dans le temps.....	112
2.12.	Cas particulier des Thermes de Vals et de la perte d'identité.....	113
3.	Conclusion	115
4.	Bibliographie.....	120
4.1.	Ouvrages	120
4.2.	Articles périodiques	122
4.3.	Articles internet	122
4.4.	Mémoires et thèses.....	123
4.5.	Iconographie	123

0. Préface

0.1. Introduction:

L'Architecture, l'Homme et le Lieu ne peuvent se dissocier. Le lieu fait partie intégrante du paysage, de la région dans laquelle il se trouve. Chaque site est différent et a son identité propre, que ce soit son ensoleillement, sa topographie, sa végétation, son climat, ses matériaux locaux, ... L'architecture est ancrée dans la société et cet art nous concerne tous, qu'on le veuille ou non. C'est un art que l'on impose et qui s'expose à tout le monde. L'architecture fait partie de notre culture, de notre patrimoine. Cet art a évolué au fil du temps, comme nous. L'architecture est propre à chaque région, à chaque époque. Elle est le reflet de la société, du paysage humain, de la même manière que le lieu est le reflet de la région et du paysage naturel.

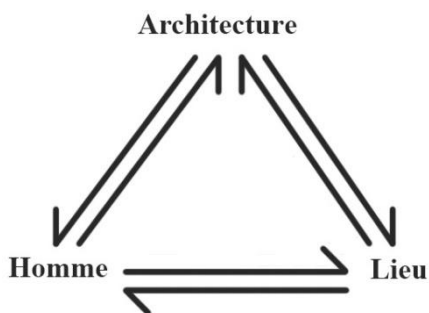


Fig. 1 – Triangle d'or architecture

Voici donc le triangle d'or du paysage architectural (fig. 1) : l'Homme, l'Architecture et le Lieu. L'Architecture a toujours existée, initialement sous sa forme vernaculaire, elle a ensuite évoluée au fil des époques sous diverses formes. L'Homme lui, a toujours été dépendant et influencé par le lieu et par la région dans laquelle il a vécu et ainsi influencé son habitat.

Le lieu permet de magnifier l'architecture grâce à l'apport de ressources naturelles. Celle-ci quant à elle permet de ressentir le lieu, de le toucher, de le voir sous un autre angle à l'échelle humaine. Ces deux éléments fusionnent de par la main de l'Homme afin de créer des espaces de vie aux ambiances particulières tout en répondant à ses besoins.



Fig. 2 – Carola Fabrizio, Mali.



Fig. 3 – Norberg-Schulz Christian.

Le lieu a donc toute son importance, comme nous le dit également Norberg Schulz (fig. 3) dans son livre *Genius Loci*¹:

« Une forêt est faite d'arbres et une ville de maisons, le paysage est un phénomène complexe de ce genre. On peut dire que certains phénomènes constituent « le milieu » où d'autres trouveront place. On peut définir le milieu comme LIEU. Il est impossible d'imaginer aucun événement sans le référer au lieu. Le lieu fait entièrement partie de l'existence. » (Norberg-Schulz, Christian ,1981 : 6)

Le lieu n'est donc pas juste un paysage lambda que l'on retrouve partout, il est composé d'éléments particuliers et atypiques selon la région qui déterminent une ambiance, une atmosphère unique. Le contexte est un tout d'éléments cohérents en harmonie avec le paysage global, ses habitants et son histoire. Le lieu est quelque chose de total, de global, on ne peut le résumer simplement. Il est porteur de nombreuses qualités.

La prise en compte du lieu dans sa totalité avec une réelle prise de conscience en architecture a donc toute son importance. Elle apporte la rationalité nécessaire pour construire un projet dans l'esprit du lieu. En plus de fournir des informations sur l'identité de l'architecture à mettre en place, le lieu lui apporte également une certaine sensibilité, spiritualité, dont le but est de créer une harmonie entre la construction et le contexte.

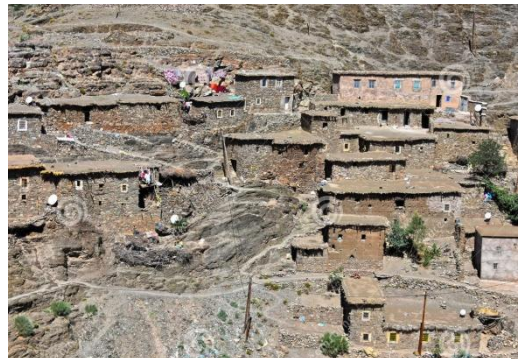


Fig. 4 – Habitation rurale Berber, Maroc, en 2016.

Pour appuyer mon propos et le mettre en image je vais vous citer Norberg Schultz (1981)

« Notre existence quotidienne est faite de phénomènes concrets : personnes, animaux, fleurs, arbres et forêts, pierre, terre, bois et eau, villes, rues et maisons, portes, fenêtres et meubles, elle est faite encore de soleil, lune, étoiles, nuages, jours, nuits, saisons. Notre vie comporte également des phénomènes plus intangibles tels que les émotions. » (Norberg-Schultz, Christian ,1981 : 6)

¹ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci. Paysage, ambiance, architecture*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, 1981.

Tout est lié, tout est en harmonie, ce n'est pas juste une architecture que l'on choisit dans un catalogue, c'est une architecture parfaitement ancrée dans son lieu.

Comme cité précédemment, l'Homme a toujours été proche de la nature et du lieu associé. Cependant l'évolution et la mondialisation ont fait apparaître d'autres sensibilités, d'autres cultures et traditions qui ont par la suite commencé à voyager et à se mélanger. Aujourd'hui, la standardisation et la globalisation de masse sont de plus en plus présentes, de plus en plus oppressantes envers les particularités locales. Cette universalisation de la société tend à étouffer, voire à faire disparaître les particularités régionales et locales au profit de l'économie et de la singularité.²

Toutefois, des démarches vers un retour au local et à la proximité se font fortement ressentir. Tous les domaines semblent concernés, y compris l'architecture. On parle ici de régionalisme critique, qui consiste à prendre en compte toutes les qualités et le caractère d'un lieu afin de produire une architecture de qualité. Ce concept est une réponse au modernisme et à sa standardisation de l'habitat. Le régionalisme critique ne fuit toutefois pas aveuglément le modernisme car ses progrès techniques peuvent apporter une plus-value au lieu. Il s'agit ici d'agir avec un regard critique et consciencieux du paysage en place et de son histoire.



Fig. 5 – Zumthor P., Chapelle Sainte-Bénédict, en 2017.

Ce travail de fin d'études portera sur ce concept qu'est le régionalisme critique dans les travaux d'un architecte de renom, Peter Zumthor. Le régionalisme critique et Peter Zumthor partagent des valeurs similaires, telle qu'une architecture respectueuse du lieu et de son histoire. Ici la chapelle Sainte-Bénédict de 1988 (fig. 5)

² RIBEIRO Ugo, ALMADI Paolo, *Le régionalisme critique. L'influence du lieu sur l'architecture*, Rapport d'étude - Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon, s.d.

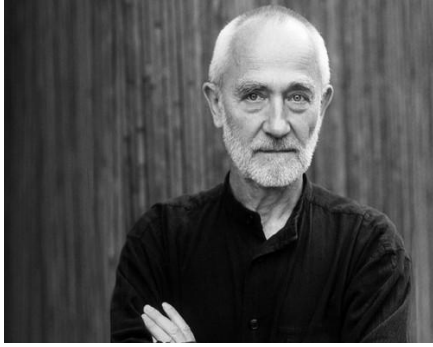


Fig. 6 – Zumthor Peter, 2009.

Comme nous le dit Peter Zumthor (fig. 6) dans son livre *Penser l'Architecture*³ :

« L'architecture existe dans un domaine qui lui est propre. Elle entretient avec la vie une relation particulièrement physique. Selon l'idée que je m'en fais, elle n'est en premier lieu ni un message, ni un signe, mais une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe, un

subtil réceptacle pour le rythme des pas sur le sol, pour la concentration au travail, pour la tranquillité du sommeil » (Zumthor, Peter, 2007 : 12)

La question posée ici est donc de mettre en lumière le régionalisme critique dans l'architecture de Peter Zumthor et plus particulièrement la sensorialité, la spiritualité, la matérialité qui se dégagent de celle-ci. La prise en compte du lieu et l'harmonie que l'on peut avoir avec celui-ci est un des défis modernes. Il ne faut pas céder à la standardisation de la culture qui relègue au second plan l'esprit du lieu et tout ce qu'il peut apporter à l'Homme.

Il est important aujourd'hui de remettre l'architecture à sa place, c'est-à-dire en lien très étroit avec son environnement, son contexte, contrairement à la globalisation et au « clé sur porte » qui ne porte aucun intérêt au lieu et à son ambiance. L'architecture se doit d'être en harmonie avec son contexte, il est important de bien le comprendre, d'être conscient des qualités



Fig. 7 - Zumthor Peter, Luzzi House, Jenaz, Switzerland.

et du potentiel qui en découlent. L'architecture n'est pas uniquement là pour abriter la vie, mais elle existe également pour vivre avec son lieu et lui apporter une plus-value grâce une réponse cohérente et naturelle.

Il est nécessaire, surtout aujourd'hui, de remettre en avant les traditions, les cultures, afin de revaloriser le patrimoine d'une région qui tente à disparaître avec l'universalisation et la mondialisation de la société. Voilà pourquoi le choix de Peter Zumthor comme architecte référence pour ce travail d'étude semble le plus judicieux. L'artiste suisse est en totale opposition avec ces principes que sont la mondialisation et de l'universalisation.

³ Zumthor Peter, 2007, *Penser l'architecture*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag

L'architecture de Zumthor est en lien avec l'esprit du lieu, avec son histoire, il y a une réelle prise de conscience de l'acte de construire dans un lieu précis.

0.2. Etat de la question

Le point de départ de ma réflexion a été de rechercher les origines et les acteurs influents du régionalisme critique dans les ouvrages existants. Comme première approche de ce mouvement, je me suis tourné vers le rapport d'étude d'Ugo Ribeiro, «*Le Régionalisme Critique : l'influence du lieu sur l'architecture*»⁴, dans lequel il retrace les origines et l'évolution de ce concept tout en mettant en avant les acteurs principaux. Cette première approche du Régionalisme Critique m'a permis de me familiariser avec les personnalités de ce mouvement et ainsi avoir une première base pour ma recherche. Je me suis donc tourné vers les ouvrages de Lefaivre et Tzonis, qui ont été les premiers à ajouter la notion de « critique » au régionalisme en 1981 dans «*The grid and the pathway*»⁵. En 1996, ces deux auteurs ont également questionné et démontré la nécessité et la plus-value du Régionalisme Critique dans leur ouvrage «*Why Critical Regionalism Today?*»⁶ Tzonis et Lefaivre ont également abordé un des points clés de l'origine du régionalisme critique, la globalisation de la société en 2012 dans «*Architecture of Regionalism in the Age of Globalization*»⁷. La lecture de ces différents ouvrages m'a permis de comprendre l'existence de ce mouvement, de sa résistance envers le mouvement moderne et la perte d'identité locale

Ce combat, cette résistance m'a naturellement conduit au théoricien Lewis Mumford, qui s'est fortement engagé dans la critique du mouvement moderne, en particulier le Style International et voyait dans le Régionalisme une solution adéquate et forte à cette globalisation médiocre. J'ai donc approché et lu quelques-uns de ces ouvrages sur la question de cette lutte, tels que «*Technique et Civilisation*»⁸ ou encore «*Sticks & Stones*»⁹.

⁴ Ribeiro Ugo, AlMADI Paolo, op. cit.

⁵ LEFAIVRE Liane and TZONIS Alexander, 1981. « De la trame au cheminement. Une introduction aux travaux de Susana et Dimitris Antonakakis »

⁶ LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 1996. « Why Critical Regionalism Today? » In *Theorizing A New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press. 483-493.

⁷ LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 2012. *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*. Londres - New York: Routledge.

⁸ MUMFORD, Lewis, 2016. *Technique et Civilisation*.

⁹ MUMFORD, Lewis, 1924. *Sticks & Stones*. New York: Boni and Liveright

Une autre personnalité importante dans ma réflexion est Kenneth Frampton. Il a défini le régionalisme critique en différents points dans « *Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance* »¹⁰ publié en 1987. Dans cet ouvrage il nous parle notamment des notions de culture universelle, de la nature et du tactile en architecture. Cet ouvrage m'a permis de me concentrer sur une approche précise, plus claire de ce que peuvent être les principes du régionalisme Critique aujourd'hui, comme le pratique Peter Zumthor.

Concernant Peter Zumthor, je me suis naturellement dirigé vers ces ouvrages : « *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects.* »¹¹ et « *Penser l'architecture* »¹², dans lesquels il nous fait part de sa manière de voir l'architecture et la poésie que celle-ci peut apporter au lieu.

Le sujet que j'aborde ici, le régionalisme critique dans les travaux de Peter Zumthor, a déjà été traité dans le passé. Il y a eu Alice Bertin, étudiante à l'Ensa de Nantes, qui effectua un mémoire de fin d'études en 2015 sur Peter Zumthor : « *Peter Zumthor, du lieu à la réalité matérielle* »¹³. Elle aborde la notion de poésie du lieu et du régionalisme critique chez l'architecte suisse. Elle met en avant la manière que Zumthor a de magnifier l'architecture, de créer des ambiances et caractères uniques en faisant une étude de plusieurs projets clés.

Je peux également citer le travail de Will Brouwer: « *The key tenets of Critical Regionalism: Do they apply to the work of Peter Zumthor?* »¹⁴, publié en 2015 également. Dans son rapport, Will introduit brièvement l'origine du régionalisme critique et les différents acteurs de ce concept avant de se focaliser sur le régionalisme critique dans différents projets de Peter Zumthor.

Mon travail consistera donc à enrichir les recherches ayant déjà été réalisées sur l'architecture de Peter Zumthor. Je me focaliserai sur la notion de régionalisme critique chez l'architecte suisse tout en mettant en lumière les particularités dans ses travaux, tels que la sensorialité, la spiritualité, les émotions et le lien avec le contexte qui permet à Zumthor de produire des

¹⁰ FRAMPTON, Kenneth, 1987. « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance ». Critique. L'Objet Architecture, t.XLIII, n°476-477 (Janvier/Février), 66-81.

¹¹ ZUMTHOR, Peter, 2003. *Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

¹² ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, op.cit.

¹³ BERTIN Alice, *Peter Zumthor. Du lieu à la réalité, Mémoire d'étude* – Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes, 2015

¹⁴ BROUWER Will, *The key tenets of Critical Regionalism Do they apply to the work of Peter Zumthor?*, rapport d'étude, 2015.

ambiances particulières et magiques. Ce travail vient donc compléter les différentes études déjà faites par d'autres scientifiques à propos de cette thématique.

0.3. Méthodologie

La première partie de ce mémoire consiste à se familiariser avec le Régionalisme Critique, en mettant en lumière la manière dont celui-ci est apparu, son histoire et son évolution jusqu'à aujourd'hui. Nous allons retracer les origines du régionalisme ainsi que ses différentes mutations pour aboutir au Régionalisme Critique. Nous nous attarderons également sur les valeurs de ce mouvement critique, sa résistance envers la mondialisation et l'universalisation de la société, ainsi que la mise en évidence de ses grands principes dans l'architecture. Pour m'aider dans ma tâche, je me suis tourné vers les personnalités influentes de ce mouvement, les principaux théoriciens et historiens qui se sont penchés sur ce mouvement, comme Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, Lewis Mumford, Paul Ricœur, Christian Norberg-Schulz ou encore Kenneth Frampton.

Ensuite, la seconde partie s'attardera sur l'architecte suisse Peter Zumthor, qui défend des valeurs similaires avec le Régionalisme critique. Nous allons tout d'abord aborder le parcours de Peter Zumthor, depuis ses différentes formations jusqu'à son métier d'architecte, en passant par les différentes étapes de sa vie qui lui ont permis d'acquérir ce regard critique, particulier sur l'architecture. Ensuite nous nous focaliserons sur les particularités de son architecture, afin de montrer les principes qui s'en dégagent, dans le but de montrer le parallélisme entre le Régionalisme Critique et l'architecte suisse et ce, grâce à ses différents écrits et travaux comme *Penser l'architecture*¹⁵ et *Atmosphères*¹⁶.

Enfin, la troisième partie consiste à l'analyse de projets de Peter Zumthor sous le filtre du Régionalisme Critique. Ici, les principes et valeurs relevés dans la première partie concernant le mouvement critique seront mis en évidence dans deux projets de Peter Zumthor, *La Chapelle Sainte-Bénédict* et *Les Thermes de Vals*. Je vais analyser et mettre en lumière les caractéristiques de l'architecture de Peter Zumthor que l'on peut qualifier de régionaliste critique. Je m'attarderai sur de nombreux points communs entre l'architecte et ce mouvement, tels que le lien avec le lieu, la matérialité, le lien historique, culturel, ou encore la sensibilité,

¹⁵ ZUMTHOR, Peter, 2007. Op. cit.

¹⁶ ZUMTHOR, Peter, 2003. *Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

l'atmosphère et la spiritualité qui se dégagent de ses projets, le tout dans une harmonie mélangeant à la fois le global et le local.

0.4 Choix des projets

Pour la troisième et dernière partie de ce mémoire, je vais analyser différents projets de Peter Zumthor, qui répondent aux critères du Régionalisme Critique définis précédemment. La difficulté ici réside dans le choix des projets de Peter Zumthor. Choisir un nombre limité de projets pour cette analyse n'est pas chose aisée quand on sait la qualité architecturale de l'ensemble de ses œuvres. C'est pourquoi mon choix s'est porté sur l'analyse de deux projets principaux, *La Chapelle Sainte-Bénédict* et *Les Thermes de Vals*, que j'analyserai en profondeur au travers de photos, croquis et différentes remarques.

Le choix de ces différents projets a été motivé par plusieurs raisons.

Tout d'abord après la lecture des deux ouvrages de Zumthor « *Penser architecture* »¹⁷ et « *Atmosphères* »¹⁸, j'ai pu me familiariser avec sa démarche et les valeurs qu'il veut inculquer dans ses projets. Ce qui m'a permis de faire une première sélection représentant au mieux ses idées et sa conception de l'architecture. Pour ce faire, je me suis attardé sur différentes caractéristiques représentatives de l'architecture de Peter Zumthor mais également du Régionalisme Critique, tel que l'atmosphère, la matérialité, la sensorialité ou encore le lien historique et culturel avec le lieu. Zumthor travaille avec énormément d'éléments dans le but de transmettre des émotions et des sensations uniques à l'utilisateur, aux spectateurs grâce aux particularités du lieu, de son contexte.

Ensuite, j'ai eu la chance de partir en Suisse dans les Grisons, dans le cadre de l'atelier d'architecture ruralité, où plusieurs projets que j'avais présélectionnés se trouvent. J'ai donc pu analyser de manière directe les différents projets, les traverser et prendre conscience des éléments qu'il a mis en place. Je me suis attardé sur l'atmosphère des différents projets, les sensations que ceux-ci provoquent chez l'observateur. J'ai également prêté attention aux impressions ressenties par mes collègues. A la fin du voyage j'ai choisi deux projets visités ; *Les Thermes de Vals*¹⁹ et *La Chapelle Sainte-Bénédict*²⁰

¹⁷ ZUMTHOR, Peter, 2007. *Penser l'architecture*, op. cit.

¹⁸ ZUMTHOR, Peter, 2003. *Atmosphere*, op. cit.

¹⁹ Construit en 1996 à Vals, dans les Grisons suisses.

²⁰ Construite en 1988 à Sumvitg, dans les Grisons suisses.

Enfin, suite aux différents mémoires déjà réalisés sur Peter Zumthor, le choix initial était déjà restreint. Le Kolumba Museum avait déjà été abordé en profondeur par Catherine Leys en 2009.

Le choix de ces deux projets ne s'est donc pas fait de manière aléatoire ou personnelle. Mais bien via une réelle réflexion sur l'idée de résistance de l'architecture de Zumthor envers l'homogénéisation culturelle et la perte d'identité locale.

0.5. Résultat attendu

Le but de ce mémoire est d'analyser et de mettre en évidence la méthodologie et les caractéristiques régionales de l'architecture de Peter Zumthor. Il s'agit ici de montrer les similitudes entre le Régionalisme Critique et l'architecte suisse. Toutefois, il ne s'agit pas d'une simple analyse comparative mais bien de démontrer la force, la plus-value qu'une telle méthodologie, une réflexion critique, peut apporter au lieu, à la culture et à la société. L'harmonie entre l'architecture et le lieu, sa culture, ses traditions et ses ressources démontre tous les bienfaits d'une architecture critique. Ce n'est pas juste construire pour habiter, mais bien plus que cela.

Les notions et l'importance du Régionalisme Critique dans l'architecture semblent nécessaires aujourd'hui. La mondialisation et l'universalisation prennent de plus en plus de place et effacent petit à petit le paysage si typique propre à chaque région. Ce mémoire tente de démontrer que le Régionalisme Critique, en prenant le cas de Peter Zumthor, est une démarche résistante, positive et efficace contre cet universalisme. Il est important aujourd'hui de protéger les cultures et les traditions tout en les faisant évoluer dans le monde moderne. On met le doigt ici sur l'un des défis modernes de l'architecture et de la société en expansion. La prise de conscience du lieu et de son respect dans les travaux de l'architecte suisse, semble être une démarche à suivre pour stopper cette universalisation et cette globalisation de masse, destructrices de cultures.

L'idée ici est de montrer un concept, une architecture qui est en opposition avec la société universelle et la globalisation qui ne cessent de s'imposer par elles-mêmes.

Ce travail pourrait permettre d'élargir son regard, d'acquérir une réflexion critique sur l'architecture et sur la société contemporaine. Le régionalisme critique et les travaux de Zumthor devraient aider à conscientiser les architectes sur leur manière de concevoir une

architecture honnête, vraie, sans artifice, qui est respectueuse d'un lieu, de son histoire et de la vie des habitants tout en étant consciente de son époque.

Partie I – Le Régionalisme Critique

1. La genèse du régionalisme

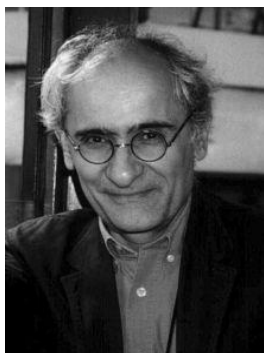


Fig. 8 Tzonis A.



Fig. 9 Lefaivre L.

Alexander Tzonis (fig. 8) et Liane Lefaivre (fig. 9) (1981), dans leur article *The grid and the pathway*, définissent le régionalisme comme un mouvement libérateur mettant en avant les particularités locales et individuelles qui s'opposent à l'universalisation de la société et de l'architecture.

Ils mettent cependant en garde des déviances et effets néfastes que le régionalisme peut apporter. D'un côté le régionalisme permet de se libérer de contraintes trop formelles et de privilégier les caractéristiques locales, provoquant ainsi un sentiment d'identité et d'appartenance au sein de la population. Mais de l'autre côté, ce sentiment d'appartenance a tendance à séparer les classes sociales et à provoquer un certain « chauvinisme ».

Le Régionalisme Critique, comme on l'entend aujourd'hui est le digne successeur des différents mouvements régionalistes qui ont dominé l'architecture au cours du 18^{ème} siècle, jusqu'au 20^{ème} siècle. Pour Tzonis et Lefaivre (1981) le régionalisme trouve ses origines au 18^{ème} siècle dans le style artistique



Fig. 10 – Le Lorrain C., Paysage avec marchands, 1630.

« Pittoresque anglais ». Celui-ci tire ses origines des travaux (fig. 10) du peintre français Claude Gellée, dit Le Lorrain dans lesquels la nature et la vérité du lieu sont au premier plan dans ses œuvres. Ses tableaux représentent l'imperfection de la nature, telle qu'elle est vraiment.

Le régionalisme qui découle de ce mouvement pittoresque sera nommé « *le Régionalisme Romantique* » par Tzonis lui-même. Ce mouvement réactionnaire veut se détacher des contraintes formelles, autoritaires et universelles imposées depuis la Renaissance par le style Classique dont la volonté est d'effacer les particularités locales.



Fig. 11- photo aérienne, Jardin de Versailles

Le Régionalisme Romantique rejette ainsi les principes des jardins classiques à la française (fig. 11), jugés trop contrôlés, trop symétriques, ne laissant pas assez de liberté par rapport à la réalité de la nature, pour se concentrer sur le Genius Loci. L'importance et la prise en considération du lieu et de ses caractéristiques sont les points clés de ce régionalisme. Pour les deux théoriciens (1981), cette première étape du régionalisme met en lumière la montée d'un certain nationalisme, d'un individualisme et d'un rejet de l'absolutisme du courant Classique puis Néoclassique de l'époque.

Ensuite, Tzonis et Lefaivre (1981) nous disent que ce Régionalisme Romantique fut suivi par un mouvement conservateur, qu'ils nomment eux-mêmes « le *Régionalisme Historiciste* » (fig. 12). Ce mouvement qui est apparu à la fin du 18^{ème} siècle, intensifie encore plus les volontés de nationalisme et d'individualisme développées par le romantisme.



Fig. 12 – Eglise Saint-Augustin, Paris, 1871.

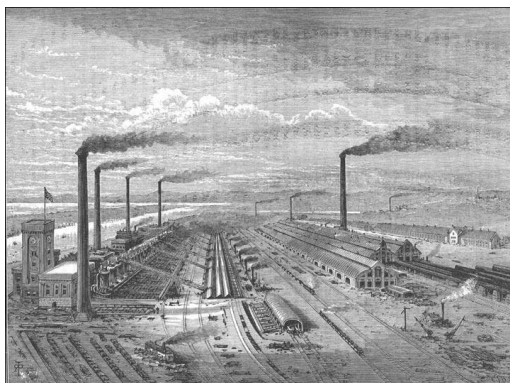


fig. 13 - The Iron and Steel Works, Barrow, 1877.

La recherche d'identité, le rejet des règles et normes de l'architecture néoclassique qui forcent une certaine uniformité dans le cadre bâti sont toujours d'actualité ici. Il ne faut pas oublier qu'à cette période, la culture universelle et l'industrialisation sont en pleine expansion depuis la Première Révolution industrielle (fig. 13). En réaction à cette centralisation des idées, l'Historicisme se satisfait dans les anciennes traditions, avec une certaine nostalgie envers les édifices médiévaux.

Mais comme nous le disent Tzonis et Lefaivre (1996) dans leur article *Why Critical Regionalism Today ?*, ce Régionalisme Historiciste se perd ensuite dans ses valeurs qui en deviennent des défauts. Ce mouvement emploie des éléments locaux et familiers d'une autre époque, pour les réinsérer de manière nostalgique dans la nouvelle architecture. Le but étant de provoquer un sentiment familier pour l'image collective. Mais par cette démarche nostalgique, l'Historicisme ne fait qu'imiter les styles passés sans les adapter au contexte et au style de vie de l'époque.

Ce régionalisme sentimentaliste ne sort pas des sentiers battus, il ne prend pas de risques pour répondre aux besoins sociaux, culturels et historiques. L'Historicisme représente une réponse « classique », simple, teintée de nostalgie avec un manque réel d'engagement nouveau. Il ne propose pas vraiment de réelle opposition face au mouvement moderne. Tzonis et Lefaivre mettent le doigt ici sur les effets négatifs d'un régionalisme trop fade, trop sentimental car facile à vivre, voulant toujours ressembler à quelque chose de passé. Une architecture trop poussée dans cette direction a un effet soporifique sur la conscience. On ne remarque plus le particulier, le lieu nous semble tellement fade, alors que la richesse se trouve partout.

Au 19^{ème} siècle, en pleine période industrielle, le Régionalisme Romantique avec à sa tête l'américain H. H Richardson (fig.14) espère soutenir le poids de l'industrie mécanique et vivre en harmonie avec. Mais Comme nous le dit Lewis Mumford (1924) dans son ouvrage *Sticks and Stones* le mouvement romantique du 19^{ème} siècle en Amérique n'a pas assumé son rôle social et économique.



fig. 14 – H.H. Richardson

Selon Mumford (fig. 15), le Régionalisme Romantique échoua face au bâtiment de bureau, les « building-office ». L'industrialisation et l'utilisation de l'acier comme nouveau matériau permettent ce genre de constructions très grandes et très imposantes, alors que le mouvement romantique et son utilisation de la pierre semblent limités. Pour pouvoir augmenter sa hauteur, les édifices en pierre doivent élargir de plus en plus leur base et donc, perdent une place précieuse en ville.



fig. 15 – Lewis Mumford.

« The romanticists have never fully faced the social and economic problems that attend their architectural solutions: the result is that they have been dependent upon assistance from the very forces and institutions which, fundamentally, they aim to combat. » (Mumford, 1924: 119)

Et ainsi à la fin du 19^{ème} siècle, des années après la mort de Richardson, les gratte-ciel commencent à faire leur apparition sans aucune limite dans leur hauteur grâce aux progrès technologiques et à l'industrie de l'acier.

Les critiques émises ici par Mumford sur le Romantisme en Amérique prouvent le terrain limité de cette architecture à petite échelle, alors que l'industrialisation, avec le Pont de Brooklyn²¹ (fig. 16) démontre sa supériorité dans sa rapidité de construction et sa monumentalité. A partir de là, le romantisme ne peut survivre qu'en acceptant sa place limitée dans le paysage architectural.



Fig. 16 – Pont de Brooklyn, J. Roebling, 1883.

²¹ Le pont de Brooklyn fut construit en 1883 à New-York et conçu par John Augustus. Roebling, atteignant une portée de 486 mètres.

2. Le Régionalisme et son opposition face au Modernisme et au Style International



fig. 17 – Kenneth Frampton

Nous voici à l'aube du 20^{ème} siècle, après la Première Guerre mondiale. Comme nous le dit Kenneth Frampton (fig. 17) (1983) dans son article *Six Points for an Architecture of Resistance*, suite à cette période de destruction et de peur, le Modernisme avec ses progrès technologiques, ses nouveaux matériaux et son industrialisation est attendu par le peuple comme libérateur. A la tête de ce mouvement on peut retrouver par exemple Gropius et l'école du Bauhaus ou Le Corbusier (fig. 18) avec ses cinq principes de l'architecture moderne.²²

Mais cette libération promise par le Modernisme échoua. Cette modernisation apporta son lot d'insécurité, d'instabilité économique et sociale. Le peuple souhaite alors un retour à une stabilité psycho-sociale. C'est à ce moment-là qu'est apparu nombre de réactions envers cette civilisation universelle et son industrialisation jugée dégradante.



Fig. 18 – Le Corbusier

Lewis Mumford (1924) va tenter de sauver la perte d'authenticité et de qualité humaniste que le Régionalisme Romantique a subie au cours du 19^{ème} siècle. Poussé par des volontés économiques et populaires, ce mouvement romantique est devenu un régionalisme que l'on peut appeler « économique ». Lefaivre et Tzonis (1996) qualifient même cette mutation néfaste, de Régionalisme Commercial et Totalitaire. Un certain attrait touristique pour le régional en est en partie la cause.

²² Le Corbusier et Jeanneret Jean, 1926. « Five points Towards a New Architecture ». In *Programs and Manifestoes on 20th-century architecture*. Massachusetts: The MIT Press. 59-62



Fig. 19 – Hôtel Van Eetveld, Horta, Bruxelles.



Fig. 20 - The Daily Telegraph building, E.A. Williams, New-Zealands.

Mumford (1924) nous parle de la volonté de ce mouvement de revenir à l'artisanat dans les villes et dans l'architecture, en opposition à l'industrialisation de la société du mouvement moderne. On a pu notamment voir l'Art Nouveau émerger, ici l'Hôtel Van Eetveld de Horta²³ (fig. 19), suivi par l'Art Déco, ici The Building Telegraph building de Williams²⁴ (fig. 20).

Mais c'est surtout dans un désir d'opposition face au Style International en progression, qu'il juge sans âme, sans intérêt pour le lieu, uniquement guidé par l'économie et la rentabilité, que Mumford veut réaffirmer ce Régionalisme Romantique. Il précise que sa démarche n'est pas de simplement vouloir faire un retour en arrière pour retrouver les valeurs de ce mouvement romantique, mais de le réintroduire dans la société de l'époque tout en conservant ses principes initiaux.

Ce Style International, dont Mumford met en garde, fait son apparition « officielle » en 1932, dans l'ouvrage écrit conjointement par Russel Hitchcock et Philip Johnson « *The International Style Architecture since 1922* »²⁵ (fig. 21) qui fait suite à l'exposition du MoMA de New-York de la même année. Dans ce livre, les deux protagonistes cités précédemment revendiquent la venue d'une nouvelle architecture universelle moderne.

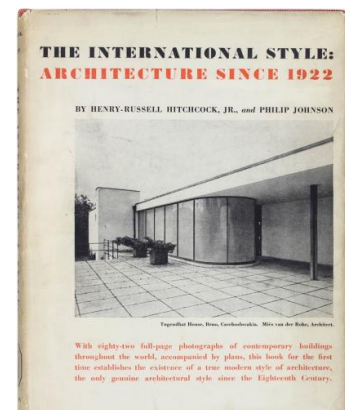


fig. 21 - *The International Style Architecture since 1922*

²³ Victor Horta, Hôtel Van Eetveld, Bruxelles, 1895-1901.

²⁴ E.A. Williams., Daily Telegraph Building, Fleet-Street, Napier, New-Zealands, 1932.

²⁵ HITCHCOCK Russell et JOHNSON Philip, 1932, *The International Architecture Style since 1922*. New-York: W.W. Norton & Co.



fig. 22 – Oskar Schlemmer, logo Bauhaus, 1922.

Le Style International se voit comme l'héritier américain du Modernisme, voulant ainsi propager ses principes partout dans le monde. Principes que l'on retrouve dans le catalogue de l'exposition ; Volume, régularité, flexibilité et absence d'ornements. On peut également ajouter à cela les 5 principes de Le Corbusier ou encore l'école du Bauhaus, ici le logo de 1922 (fig.22) qui de par leur notoriété et leur implication dans ce nouveau « style » ont également influencé fortement la sphère architecturale mondiale. C'est bien là le problème soulevé par Mumford, ce

mouvement tente à uniformiser l'architecture. Le Style International, dans sa volonté de « conquérir » le monde via ses principes et ses matériaux modernes, transforme alors l'architecture en objet transposable partout dans le monde. Le lieu, comme réceptacle de l'édifice, n'a alors plus d'importance ici.

On arrive ensuite à la période sensible de l'après Seconde Guerre mondiale (fig. 23), à partir de laquelle le Style International se voulait libérateur et positiviste dans une ambiance de reconstruction d'après-guerre. Ce Modernisme prônait une libération par la technologie et ses progrès techniques. Mais ce n'est jamais arrivé.



Fig. 23 – Bombardement de Londres pendant le Blitz 1940-41

On a plutôt assisté à l'apparition rapide d'architecture pauvre pour reconstruire le paysage. Ainsi, tant à l'étranger que sur son territoire, le Style International ne séduit pas, s'écartant même des principes qu'il défend.

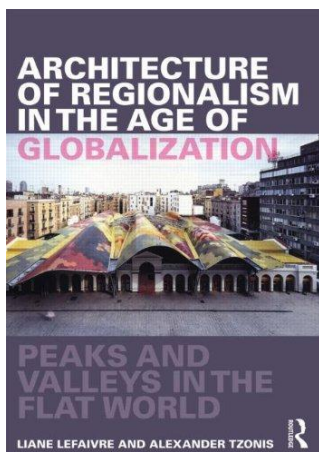


Fig. 24 - Couverture du livre, 2012

Pour démontrer la faiblesse de ce mouvement moderne, Tzonis et Lefaivre (2012) dans *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization*²⁶ (fig. 24), abordent l'ouvrage de Johnson et Hitchcock « *Built in Usa : Post-War Architecture* »²⁷ de 1952 (fig. 25), dans lequel ces deux derniers semblent satisfaits du Style International. Cependant, les deux théoriciens affirment qu'une grande partie des projets choisis ici pour représenter le Style International ne répondent pas aux critères initiaux de ce mouvement qui se veut l'héritier du mouvement moderne.

Dans ce livre on retrouve d'ailleurs des projets que l'on peut qualifier d'architectures régionalistes, tels que la « Harwell Hamilton Harris's Johnson house »²⁸ (fig. 26), la « Neutra's Tremaine house »²⁹ (fig. 27), ou encore la « Paul Rudolph's Healy House »³⁰ (fig. 28). Comme le soulignent Tzonis et Lefaivre, le Style International ne va pas bien. Autant le public que les professionnels du métier commencent à se détourner de ce style soi-disant libérateur.

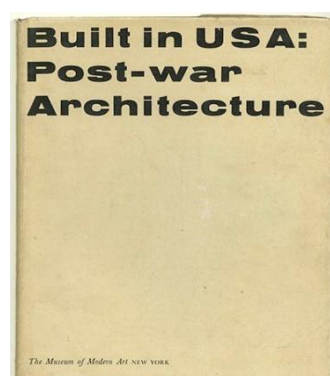


fig. 25 – couverture du livre, 1952.



fig. 26 – Johnson House, H.H.H., 1951.



fig. 27 – Tremaine House, R. Neutra, 1948



fig. 28 – Healy House, P. Rudolph, 1949.

²⁶ LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 2012. *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*. Londres - New York: Routledge.

²⁷ HITCHCOCK R. et JOHNSON P, 1952. *Built in USA: Post-War Architecture*. New-York: The Museum of Modern Art

²⁸ Harwell Hamilton Harris, Johnson House, Los Angeles, Californie, 1951.

²⁹ Richard Neutra, Tremaine House, Montecito, Californie, 1948.

³⁰ Paul Rudolph, Healy House, Sarasota, Floride, 1949.

Tzonis et Lefaivre (2012) ajoutent à cela, que ce désintéressement vient également des mauvaises critiques reçues par le bâtiment de L'ONU, qui comme l'a dit Jane Loeffler (1998) dans son ouvrage *The architecture of diplomacy*, était « un désastre de relations publiques ». Elle ne fut pas la seule à critiquer cette architecture. Rudolph Schindler condamna ce bâtiment d'avoir provoqué la genèse de la chute du Style International.

Luis Mumford (Octobre 1947), dans sa rubrique *The Skyline*³¹ du journal *The New Yorker*, émet un article très engagé sur le Style International qui secoue la sphère architecturale. Il reproche entre autre à Hitchcock d'être trop « personnaliste » et à Gideon d'admirer l'architecture « monumentale et symbolique » trop populaire. Les critiques de Mumford réagissent à un « faux mouvement moderne » qui se contente uniquement de copier le Modernisme et son admiration pour les façades.



fig. 29 – William Wurster

Mumford (1947) dans ses critiques, met également en opposition ce Modernisme dégradé, ce Style International avec la « Bay Region Style of California » de William Wurster (fig. 29), forme jugée plus « humaniste » et « universelle » du modernisme, qui exprime la rencontre des traditions orientales et occidentales. Pour Mumford, ce mouvement correspond plus à un style universel, permettant ainsi des adaptations régionales, que celui prôné par le Style International dans les années 1930, ne faisant que répéter et transposer ses principes d'une région à l'autre.

Comme le font remarquer Tzonis et Lefaivre (2012), à partir de là, on a vu apparaître un certain « combat » entre les défenseurs du Style International, tel que Gropius (fig. 30), Alfred Barr, Hitchcock et ses détracteurs, comprenant entre autre Elizabeth Mock et Lewis Mumford qui idéalisent plutôt une architecture régionale, en lien avec le monde global.



fig. 30 – Walter Gropius

³¹ Rubrique critique tenu par Luis Mumford lui-même de 1931 à 1963 dans le journal *New Yorker*

On peut notamment mettre en avant l'évènement organisé par Alfred Barr en 1948, une sorte de table ronde, une discussion ouverte à propos de l'architecture moderne et de son détracteur, le régionalisme. Le titre de cet évènement « *What is Happening to Modern Architecture ?* » montre clairement l'ambiance tendue de cette époque entre les deux univers. Le Style International était jugé trop envahissant, trop formel et effaçant les particularités locales.

3. Le Régionalisme et l'apparition du néologisme Critique

C'est donc dans ce contexte capitaliste de reconstruction d'après-guerre, d'universalisation, de modernisation, porté par un Style International fragile, héritier du mouvement moderne, que des tendances régionalistes ont commencé à se développer pour se diriger vers une autre architecture. Une architecture plus humaniste, plus respectueuse du lieu en opposition à ce mouvement trop concentré sur les progrès technologiques et la rentabilité.

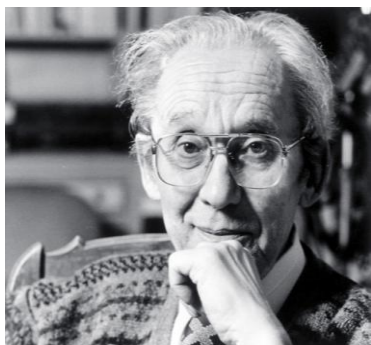


fig. 31 – Paul Ricœur

Paul Ricœur (fig. 31) (1955) dans son ouvrage *Histoire et Vérité* met déjà en garde contre les effets néfastes de l'universalisation et de la globalisation que cherche le Style International. Pour le philosophe français, l'universalisation détruit petit à petit les cultures traditionnelles et indirectement tout ce qui fait l'humanité, pour être remplacée, par une « civilisation de pacotille » comme il le dit lui-même.

C'est ainsi que Tzonis et Lefaivre (1981) introduisent pour la première fois le « Régionalisme Critique ». Pour eux ce nouveau régionalisme désigne les tendances à vouloir s'opposer à l'uniformité du mouvement moderne en favorisant les particularités locales. Cet héritier du Modernisme, le Style International n'assume pas son héritage, il détruit sa structure, son organisation primaire et influence de manière négative l'architecture mondiale qui se déshumanise. Il n'y a pas vraiment de date ou de localisation précise pour désigner l'apparition de ce mouvement, mais pour Tzonis et Lefaivre (1996) c'est en Europe, après la Seconde Guerre Mondiale, que la nouvelle approche du régionalisme est utilisée comme opposition critique à l'architecture moderne, et ce, quelques années après les remarques de Mumford sur le Style International.

Comme on l'a vu au travers de ses différentes critiques envers le Style International, c'est surtout l'historien américain, Lewis Mumford, qui a permis de mettre la lumière sur les problèmes de l'architecture moderne et de lancer la démarche de ce Régionalisme Critique. Tzonis et Lefaivre (2012) reconnaissent d'ailleurs que la publication de Mumford « *Technics and Civilization* »³², lui a permis de devenir un des pionniers dans la critique culturelle.

³² MUMFORD, Lewis, 1934. *Technics and Civilization*. New-York: Harcourt, Brace and Co.

« *The book presented a large-scale synthesis bringing in a historical and sociological dimension in discussing the human-made environment and the problem of regionalism, beyond the framework of the writing of geddes and the french geographers* » (Tzonis et Lefaivre, 2012: 114)

Comme base de réflexion pour désigner ce Régionalisme Critique, en plus des travaux de Lewis Mumford, Tzonis et Lefaivre (1981) s'appuient également sur l'architecture du couple grec, les Antonakakis, qui se sont réunis autour de leur bureau d'architecture « Atelier 66 » (fig. 32). Leurs travaux, en plus de s'opposer à l'uniformité de l'architecture moderne, ont la force d'être liés au local, au culturel, sans sombrer dans un Historicisme passé. Tzonis et Lefaivre désignent l'architecture du couple grec comme réaliste, ne découlant pas uniquement d'observations et d'expériences. Celle-ci se situe dans un contexte social, culturel et historique précis tout en ayant un regard critique sur ce contexte.



fig. 32 – couverture du livre, 1985.

3.1. Le concept d'autocritique

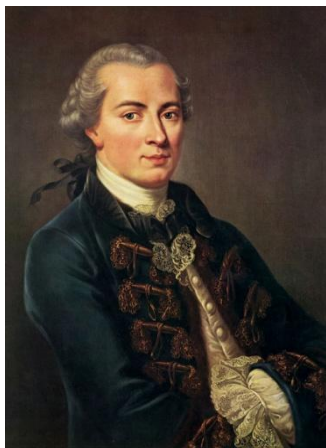


fig. 33 – Portrait Immanuel K.

Tzonis et Lefaivre ont donc été les premiers à introduire ce néologisme « critique » dans le mouvement régionalisme. La base de leur définition pour le terme critique, Tzonis et Lefaivre (1996) la puisent dans les travaux d'Immanuel Kant (fig. 33)) *The Critique of Pure Reason* (1791). Les deux théoriciens ne voient pas le terme critique uniquement dans son sens 'premier', c'est-à-dire dans une vision conflictuelle. Pour eux, il faut également le comprendre dans un sens d'auto-évaluation, d'auto-questionnement. Il s'agit d'avoir un regard critique sur le monde mais également sur soi-même et sur son architecture. C'est d'ailleurs cette deuxième signification définie dans les travaux de Kant, celle d'autoréflexion, qui différencie le Régionalisme Critique des régionalismes précédents.

Ceux-ci n'entretenaient alors qu'une position conflictuelle avec le pouvoir totalitaire de l'époque. Il n'y avait pas d'autoréflexion sur l'architecture qui était mise en place. Car comme déjà abordé plus haut, les différents mouvements régionalistes précédents utilisaient beaucoup de symboles familiers pour s'opposer à cette uniformité et ainsi conserver leur identité.

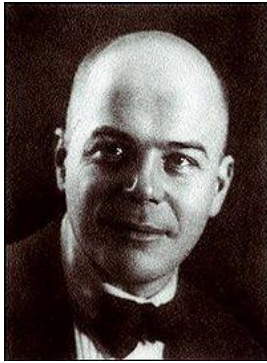


fig. 34 – Viktor Shklovsky

Mais cette démarche de familiarisation n'est pas en lien avec l'époque, ni avec la société concernée. Tzonis et Lefaivre nous montrent donc ici le rôle d'autoréflexion du Régionalisme Critique, via la méthode de « défamiliarisation ». Ce concept, ils le doivent au théoricien russe, Viktor Shklovsky (fig. 34) (1917), qui fut le premier à le formuler dans son ouvrage *Art as technique*.

A la base, cette « défamiliarisation » est un concept littéraire, mais Tzonis et Lefaivre l'utilisent également en architecture afin de montrer la nécessité de rendre insolite le familier. On peut voir ici, une démarche opposée au sentiment de familiarisation du « Régionalisme Historiciste », trop tourné vers le passé. Ce concept propre au Régionalisme Critique permet de se détacher des contraintes d'un autre temps, pour se concentrer sur le moment présent, être en harmonie avec son époque.

Comme le disent Tzonis et Lefaivre (1996), le Régionalisme Critique est donc une réponse aux nouveaux problèmes de l'époque véhiculés par le développement global et l'universalisation. La démarche entreprise ici est critique, c'est une réponse précise face à un problème donné actualisé. Toutefois, Tzonis et Lefaivre insistent sur la difficulté d'être régionaliste aujourd'hui.

« How can one be regionalist today when regions in the cultural, political, social sense, based on the idea of ethnic identity, are disintegrating before our eyes? » (Tzonis et Lefaivre, 1996: 484)

Car à l'heure d'aujourd'hui, les caractéristiques particulières et l'identité propre à chaque région, semblent disparaître de plus en plus. L'universalisation et l'accroissement de la mobilité qui en découle, transportent les usagers et les architectes partout à travers le monde.

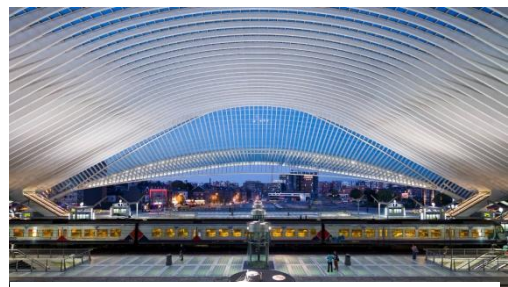


fig. 35 – S. Calatrava, Gare des Guillemins, Liège.

Pour Lefaivre et Tzonis (1996), cette qualité de sympathie, d'affinité, que manifeste un sentiment d'appartenance, ne peut être exprimé ou porté par une architecture contemporaine, trop mixe, trop universelle. On n'y retrouve plus le sentiment national, unique et local d'une architecture régionale. Cependant, afin de rester logique dans ce concept de « défamiliarisation », le Régionalisme Critique ne doit pas se nourrir d'une simple volonté

d'un retour en arrière. Ce serait une erreur d'espérer retourner dans ces « ambiances passées » via ces nouvelles communautés et ces lieux qui ont changé.

3.2. La justesse dans le temps et l'espace.

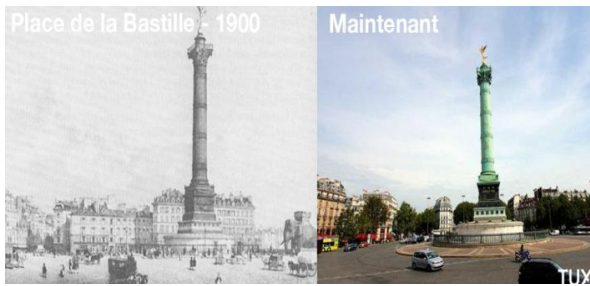


fig. 36 – Evolution place de la Bastille, Paris.

L'impact de l'époque dans laquelle nous évoluons détermine l'ambiance générale. Elle nous amène de nouveaux souvenirs et de nouveaux repères qui nous semblent étrangers. Avec elle, les paysages évoluent également, ils changent et font place à une nouvelle ère, ici à Paris (fig. 36)

Dans cette logique d'évolution, la société et les structures sociales collectives s'en retrouvent également changées. C'est une chose à laquelle il faut tenir compte dans cette démarche critique. La civilisation, les cultures, les paysages évoluent tout comme la mondialisation et la globalisation elles-mêmes. Tzonis et Lefaivre (2012) s'appuient sur les propos de l'architecte pro-régionaliste, Paul Rudolph (fig. 37), pour parler de cette civilisation qui évolue.



fig. 37 – Paul Rudolph, 1978.

“We have today sufficiently clarified our minds to know that respect for tradition does not mean complacent toleration of elements which have been a matter of fortuitous chance or simple imitation of bygone esthetic forms. We have become aware that tradition in design has always meant the preservation of essential characteristics which have resulted from eternal habits of people” (Rudolph, Paul, 1949)

Le Régionalisme Critique n'est donc pas une simple imitation du passé, mais bien une architecture en lien avec les habitudes de ses habitants. Ces habitudes comme on le sait, évoluent au fil des époques et varient selon les régions. La tradition, dans une réflexion non nostalgique, permet de préserver les caractéristiques essentielles d'une région, qui elle-même découle du comportement des gens.

Kenneth Frampton (1980) dans son ouvrage *Modern Architecture : A Critical History*³³ (fig. 38) rejoint l'idée de Tzonis et Lefaivre sur le rôle non « sentimentaliste », non « nostalgique » que le Régionalisme Critique doit porter. Celui-ci se différencie des constructions vernaculaires que l'on produit de manière spontanée, sans réelle réflexion sur l'évolution du territoire et de la société qui y vit. Alors que l'une des principales valeurs défendues par le Régionalisme Critique est d'acquérir une autonomie culturelle, politique et sociale opposée au formalisme du Modernisme.

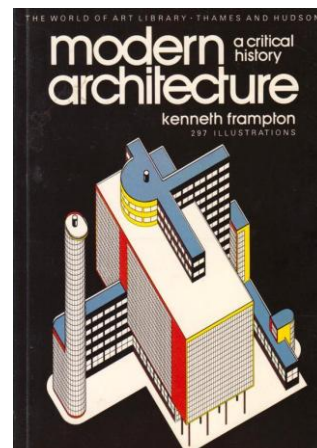


Fig 38 – Couverture du livre

Frampton (1983) ajoute à cela que le Régionalisme Critique ne doit pas se confondre avec le Populisme, qui ne fait que transmettre des éléments séduisants, d'un endroit à un autre, sans sens critique. Le Régionalisme Critique ne cherche pas à séduire le plus de gens possible, où à accroître sa popularité en s'expatriant partout dans le monde comme a pu le faire le Style International. La simple volonté esthétique n'entre jamais en compte dans l'architecture du Régionalisme Critique.

Tzonis et Lefaivre (1996) nous informent sur ce critère important du Régionalisme Critique. Ce mouvement choisit avec précaution et précision les éléments régionaux à introduire dans l'architecture pour entrer en contact avec l'Homme et la société. Ils nomment ces éléments « *Place-defining* ». Ces éléments locaux ne sont pas choisis pour paraître familiers aux regards, mais plutôt dérangeants, pertinents, difficiles à saisir. Le spectateur est désigné pour entrer dans une réflexion avec l'architecture. « Dés-automatisant » et « piquant le conscient » comme le dit Shklovsky. Mais toujours dans une logique de connexion avec le territoire et sa culture.

3.3. Le mariage du local et du global

Tzonis et Lefaivre (1996) ajoutent encore un autre point important au Régionalisme Critique. Comme on l'a vu, ce régionalisme engagé s'oppose au Modernisme et à ses progrès techniques. Mais pour nos deux théoriciens, le Régionalisme Critique ne doit pas toujours être dans une opposition aveugle envers les technologies qui se développent. L'architecture régionale, comme le disent Tzonis et Lefaivre, trouve certains avantages dans

³³ FRAMPTON, Kenneth, 1980, *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson

« l'universalisme ». On voit donc apparaître ici une des grandes caractéristiques du Régionalisme Critique, l'harmonie entre le local et le global.

Kenneth Frampton (1980) rejoint les idées de Tzonis et Lefaivre. Une culture régionale doit évoluer, fructifier, via l'influence d'éléments locaux et étrangers. Le mix du global et du local semble nécessaire pour évoluer et résister à la mondialisation et sa culture universelle

« La force d'une culture régionale réside en effet dans sa capacité à cristalliser le potentiel artistique et critique local tout en réinterprétant les influences de l'extérieur. » (Frampton, Kenneth, 2006 : 343)

Frampton (1983) désigne cette cohabitation au sein du Régionalisme Critique de « stratégie de résistance ». Il faut être à la fois conscient du recul à prendre par rapport au mythe aveugle et optimiste du progrès technologique mais également envers tout désir nostalgique de revenir à une architecture préindustrielle. L'architecture critique se doit d'avoir un regard « critique » sur tous les fronts et pas uniquement sur ce qu'elle rejette.



fig. 39 – Tadao Ando.

Le critique et historien britannique (1980), introduit l'architecte Tadao Ando comme exemple d'architecture régionaliste, consciente de la relation qui existe entre la modernisation universelle et la culture locale. L'architecte Japonais (1982), dans son article *Mon architecture moderne : du moi à l'universel*³⁴ admet avoir une démarche moderne dans son architecture, mais qu'il « l'enferme » ensuite dans le « particularisme » de chaque projet, de chaque lieu, de chaque situation. Le global au service du local, une fois de plus.

Il semble donc important aujourd'hui de ne pas renfermer les différentes cultures et civilisations sur elles-mêmes. Il faut s'ouvrir sur l'extérieur, ne pas être dans un rejet total des différences. Le Régionalisme Critique ne doit pas devenir restrictif, ça ne doit pas être une contrainte mais plutôt une démarche libératrice. Frampton ici nous dit que le régionalisme peut être à la fois libérateur ou restrictif selon la vision, la démarche choisie. Il se base d'ailleurs sur le discours prononcé par Hamilton Harwell Harris (1954) *Regionalism and*

³⁴ Pour l'article publié dans *Japan Architect*, voir Nussaume, Y.

*Nationalism*³⁵, dans lequel « (...) il introduisit la distinction pertinente entre la nature restrictive ou libératrice de tout régionalisme » (Frampton, Kenneth, 2006 : 340)



fig. 40 – H. H. Harris.

Ce discours exprime, comme l'ont aussi abordé Tzonis et Lefaivre, que le régionalisme ne doit pas devenir une contrainte, ça ne doit pas devenir un régionalisme restrictif, oppressif et renfermé sur lui-même. Pour Hamilton Harris (fig. 40) (1954), le régionalisme libérateur représente une région en harmonie avec les idées de l'époque, en lien avec la civilisation universelle, mondiale, mais tout en restant dans son influence locale également. Frampton (1980), affirme d'ailleurs qu'un régionalisme restrictif est voué à mourir, car renfermé sur lui-même. Alors qu'un régionalisme libérateur, ouvert, permet de digérer, d'absorber les influences étrangères tout en les adaptant et en gardant leur propre identité.

Tzonis et Lefaivre (1981) admettent l'existence de limites au Régionalisme Critique. Ce n'est pas une science exacte qui résout tous les problèmes. Les échecs de l'architecture populaire en sont les exemples parfaits. Pour eux, une nouvelle architecture doit assumer le fait de créer de nouvelles relations entre le concepteur et l'utilisateur. De nouvelles démarches et de nouveaux programmes doivent être pris en compte dans une architecture qui se veut régionaliste et critique. Le Régionalisme Critique est une nouvelle manière de concevoir avec l'Homme.

On retrouve ici un critère important que le Régionalisme Critique défend, une architecture humaniste. Pour développer cette particularité, Tzonis et Lefaivre (2012), s'appuient sur les projets de Pikionis, architecte et critique grecque du Modernisme, qui s'oppose à la « déshumanisation » de l'architecture apportée par le mouvement moderne, avec le Style International en tête de file.



fig. 41 – D. Pikionis, Landscaping of the Acropolis of Athens.

Pikionis se détache totalement d'un exhibitionnisme technologique ou d'un formalisme trop rigide incarné par le Style International. Son architecture, son cheminement, a été pensé pour apporter des espaces particuliers, propices à certaines rencontres et appropriables par l'Homme comme il le veut. Le but ici était de

concevoir une architecture pour l'Homme, une architecture humaniste. Cette démarche

³⁵ Pour le conseil régional de l'American Institut of Architects dans l'Oregon

permet de mettre en avant les particularités et les caractéristiques d'un lieu et de faire circuler les usagers dans ce contexte afin qu'ils se côtoient, qu'ils se rencontrent. L'Homme revient au cœur de l'architecture, comme on peut le voir sur le travail ici de Dimitri Pikionis (fig. 41).

3.4. La non définition du Régionalisme Critique

Au travers de leurs différents ouvrages et analyses sur le Régionalisme Critique, Lefavre et Tzonis n'ont pas voulu définir de critères de style particulier pour ce mouvement. Simplement parce qu'il n'y en a pas. Ou plutôt comme ils nous l'expliquent, le Régionalisme Critique ne se définit pas suivant un ensemble de règles, de lois ou de motifs comme pouvait l'être le Classicisme, le Pittoresque ou le Stijl. (1996)

Ce mouvement critique tire « ses règles » du régional. Sa poétique s'inspire du lieu et de ses contraintes locales, comprenant des collectivités dans des espaces donnés à une période précise. Pour Tzonis et Lefavre, ce sont les caractéristiques régionales, plus naturelles que culturelles, qui entrent en compte pour composer l'architecture. Ce lien intime avec la nature, permet de composer l'architecture de manière optimale par rapport aux contraintes environnementales et aux ressources naturelles d'une région, comme on peut le voir dans ces deux projets ici (fig. 42 et 43). Cette vision va à l'opposé des tendances modernes de vouloir contrôler le site et son environnement.

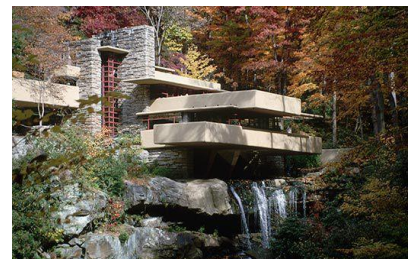


fig. 42 – F.L. Wright, Falling Water, 1939.



fig. 43 – Architecture BRIO, The Riparian House, 2015.

Frampton (1980) l'affirme également, le Régionalisme Critique ne peut se limiter à un style ayant des critères précis que l'on transporte un peu partout. Pour lui, ce mouvement régionalisme s'identifie plutôt à des démarches entreprises par des régions, qu'il appelle « école », avec leurs propres caractéristiques, leurs propres règles qui ont comme but commun de s'opposer à la centralisation et à l'étouffement des caractéristiques et particularités locales qu'engendre l'universalisation.



Fig. 44 - De gauche à droite / haut en bas

a) A. Siza, Boa Nova Tea House, Porto.

B) J. Utzon, Lutheran Bagsvaerd Church, Copenhagen

c) C. Scarpa, Cimetière Brion, Trévise.

D) P. Zumthor, Chapelle St-Bénédict, Graubünden.

Il existe donc autant de régionalismes que de régions dans le monde. On peut citer comme exemple le Groupe indépendantiste catalan « R », les travaux de l'architecte portugais Aalvar Siza (fig. 44a), le mexicain Luis Barragàn, au Brésil avec Oscar Niemeyer, Hamilton Harwell Harris aux Etats unis, Utzon à Copenhague (fig. 44b), Carlo Scarpa à Trévise (fig. 44c) ou encore Peter Zumthor dans les Grisons (fig. 44d).

Ces différentes « écoles » et architectes s'appuient sur les mêmes valeurs, les mêmes réflexions pour construire leur architecture. Teintés d'influences locales et étrangères, ils prennent également en compte la topographie du terrain, sa nature, sa lumière, son identité. Mais en aucun cas leur architecture ne se laisse dicter par « le monde moderne ».

4. Le Régionalisme Critique selon Kenneth Frampton

4.1. La vision marginale du Régionalisme Critique

Kenneth Frampton (1983), dans sa tentative de définir le Régionalisme Critique, a cependant été plus concret que Tzonis et Lefaivre dans l'expression des valeurs de ce mouvement. Il nous livre ici sa vision du Régionalisme Critique qu'il voit comme un concept prônant des caractéristiques particulières. Pour le théoricien, le Régionalisme Critique est une « pratique marginale », qui sort des canons classiques de l'époque dans laquelle elle évolue. Ce mouvement est conscient du pouvoir libérateur et progressiste que peut procurer l'héritage moderne, mais sous certaines réserves, un certain regard critique sur ce Modernisme.



fig. 45— Projection 3D, Maison Compère.

Car comme Frampton le fait remarquer, les nouvelles constructions sont trop influencées par les technologies et la rentabilité. La promotion commerciale et les impératifs de production deviennent les seules contraintes de ce mouvement moderne (fig. 45).

Le Régionalisme Critique lui, s'intéresse d'abord aux spécificités locales, à « l'épanouissement de l'être » avant la rentabilité.

4.2. L'universelle délocalisation

Frampton aborde ensuite le combat du Régionalisme Critique contre l'expansion universelle des villes du Modernisme. Le mouvement moderne ne prend plus en compte les particularités d'un lieu pour construire. On construit partout de la même façon dans un seul but pragmatique



fig. 46 – Martin Heidegger

et économique. Ce qui aboutit à la création de villes de plus en plus grandes, qui semblent grandir sans fin. Et comme Frampton nous le dit, ces villes qui se sont énormément étendues, développées ont pris tellement d'ampleur qu'on ne reconnaît plus aujourd'hui de forme urbaine. Frampton se base sur le travail de l'Allemand Heidegger (fig. 46) pour mettre le doigt sur ce problème d'expansion universelle, ou comme il l'appelle « universelle délocalisation ». Heidegger (1958) dans son ouvrage *Construire, Habiter, Penser* définit un lieu par rapport à ses limites.

« Une limite n'est pas l'endroit où quelque chose s'arrête, mais plutôt, comme les Grecs l'avaient perçue, celui à partir duquel une chose commence à manifester sa présence » (Heidegger, Martin, 1958)

Pour éviter cette délocalisation universelle, il faut donc tenir compte des « limites » d'une région, qui est caractérisée par ses particularités culturelles, sociales, communautaires, topographiques et géographiques. L'architecture qui se veut résistante aboutira à la formation de « forme urbaine » en lien avec la région. On retrouve ici le concept de résistance « forme-lieu » de Kenneth Frampton.

Frampton (1983) met également en évidence l'importance de « cultiver » le lieu. Le Régionalisme Critique insiste, met en évidence des facteurs, des caractéristiques propres au site, comme la lumière, la topographie, le climat. Construire en tenant compte du lieu, permet

de traduire son histoire culturelle, sa géologie et ses particularités régionales dans la forme architecturale et ainsi, être totalement « en immersion » avec son lieu.

Cette démarche va à l'opposé des tendances du Modernisme à vouloir faire table rase du terrain, dans un but d'économie. Pour Frampton, les civilisations universelles en détruisant le réceptacle de l'architecture, transforment celle-ci en objet transposable, que l'on peut déplacer partout, sans se soucier des particularités du lieu.

4.3. La tectonique au cœur de la conception

Ensuite, pour Frampton (1983), le Régionalisme Critique est guidé par la tectonique et non par la succession de scénographies dans le cadre bâti. L'architecture ne se limite pas à son objet seul, à son identité. La tectonique, comme Frampton l'utilise, est définie par Botticher (fig. 47) (1852) dans *Die Tektonik Der Hellen*. La tectonique est le fait de construire un édifice et de l'élever « au niveau de l'art ». La forme architecturale recevra alors une « valeur expressive », en lien avec la topographie, à partir de laquelle va découler la structure, le squelette.

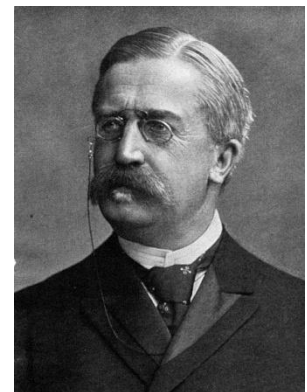


fig. 47 – Karl H. V. Botticher

Pour Frampton, il faut montrer la structure d'un bâtiment dans son honnêteté et non la cacher. La structure est un élément faisant partie intégrante de l'architecture et de son environnement. Le but n'est pas de cacher ce qui pourrait gêner pour rendre « plus beau » comme le fait le Modernisme ou plus récemment le Post-modernisme.

4.4. Le tactile comme expérience sensorielle

Le Régionalisme Critique se doit aussi d'accorder une grande importance au tactile, tout autant qu'au visuel. Pour Frampton (1983) une architecture ne doit pas se limiter au seul sens de la vue. L'Homme possède cinq sens. Il semble donc important de les solliciter tous afin d'appréhender l'environnement avec le plus de justesse et de poésie possibles.

Ce « sens tactile », qui se rallie à la tectonique, s'oppose ainsi à la scénographie en architecture. Le sens tactile a la capacité de titiller le spectateur, de lui donner envie d'expérimenter par le toucher, et donc d'accorder plus d'importance à la poétique dans l'architecture qu'à une politique de construction formelle comme peut le faire le Modernisme. Le travail de la texture et des matériaux est important. Le tactile a quelque chose de libérateur pour Frampton. On ne peut le ressentir, le décoder que par une expérience personnelle.

4.5. Régionalisme Critique et non Vernaculaire

Enfin, le Régionalisme Critique n'est pas synonyme de vernaculaire. Certes, il se permet quelques subtils clins d'œil, quelques éléments nostalgiques dans son architecture, mais en les réinterprétant pour être en correspondance avec « l'image globale ». Ces références peuvent être locales, comme étrangères. Le Régionalisme Critique se veut donc à la fois local et global.

Ce dernier point nous indique donc que le Régionalisme Critique « (...) tend donc à la création paradoxale d'une culture mondiale attachée à diverses régions. » (Frampton, Kenneth, 2006 : 347)

Partie II : Peter Zumthor

1. Son parcours



Figure 48 – Atelier P. Zumthor, Dorfasse, 2016.

Comme l'a dit Kenneth Frampton (1980), le canton des Grisons est vu comme une « école » d'architecture, une région où les architectes s'accordent sur différents principes. Un de ces principes, en réaction aux nouvelles constructions modernes, met en avant la faune, la flore et les particularités locales de cette région (fig. 49). On peut ajouter à cela



Figure 49 – Paysage des Grisons

l'équilibre entre modernité et tradition. Le Régionalisme Critique dans cette région est pris au sérieux. Ce qui donne ce statut « d'école » aux Grisons.



Figure 50 – Pratt Institute à Brooklyn.

Le parcours de Peter Zumthor avant de devenir cet architecte mondialement connu est assez atypique. Il a tout d'abord suivi l'apprentissage d'ébéniste au côté de son père de 1958 à 1962. Il s'est ensuite dirigé vers la formation d'architecture d'intérieur à l'école de design à Bâle (Schule für Gestaltung), pour terminer enfin, dans les années 60', la formation d'architecte à la Pratt Institute de New York³⁶ (fig. 50).

³⁶ Le Pratt Institute est un établissement d'enseignement supérieur privé de Brooklyn (N-Y), fondé en 1887.



Figure 51 – Atelier de P. Zumthor de 1986.

Après ses études, en 1967, Zumthor a commencé à travailler dans les Grisons au département de restauration et de préservation des monuments comme consultant et architecte analyste de l'histoire du village. C'est en 1979 qu'il ouvre son propre bureau dans les Grisons à Haldenstein, dans lequel il pratique une architecture proche du lieu, en respect avec celui-ci, tout en prenant en compte la matérialité et les détails comme un artisan. Son bureau est composé de trois bâtiments, un atelier construit en 1986 (fig. 51), une habitation de 2005 et un dernier atelier construit en 2016. Il est également professeur à l'Académie d'Architecture de l'université de Svizzera Italiana depuis 1996. Il fit également quelques passages à l'université de Southern California institute of architecture et SCI-ARC Los Angeles en 1988, à la Technische Universität de Munich en 1989 et à la Graduate School of Design de Harvard en 1999.

Durant sa carrière d'architecte, Zumthor a reçu de nombreux prix³⁷, mais le plus remarquable de tous, est le Prix Pritzker qu'il reçut en 2009 pour l'ensemble de ses œuvres (fig. 52). C'est la plus grande distinction du monde architectural. Ce prix est assez inattendu dans le sens où Peter Zumthor est à contresens de l'architecture moderne, c'est un architecte marginal, en marge de la société, reculé dans son village d'Haldenstein en Suisse.



Figure 52 – Médaille Pritzker Prize

37

- 1994, il est élu membre de l'Académie des arts de Berlin
- 1998, il reçoit le prix Carlsberg d'architecture pour le musée de Bregenz (Kunsthau Bregenz) et les thermes de Vals.
- 1999, le Mies Van Der Rohe Award for European architecture
- 2006, il a reçu le Thomas Jefferson Foundation Medal in architecture from the university of Virginia.
- 2008, le praemium Imperial from the Japan Art Association
- 2008, The Academy of Arts and Letters bestowed the Arnold W. Brunner Memorial Prize in Architecture.

Ce qui est assez interpellant quand on examine l'ensemble de sa carrière, c'est que depuis l'ouverture de son bureau en tant qu'indépendant, Zumthor n'a réalisé que peu de projets, à peine une trentaine. De plus, quand on regarde la dimension de ses projets, ceux-ci sont assez discrets et modestes comparés aux standards des grands bureaux modernes, ses œuvres ne peuvent se comparer aux grands bureaux que l'on surnomme les « Starchitectes ». Une autre particularité des conceptions de Zumthor, est le fait que ses œuvres restent fortement concentrées dans le territoire suisse, seulement quelques projets sortent des frontières sans jamais aller très loin ; Allemagne, Autriche, ... Peter Zumthor est un architecte attaché à sa région, raison pour laquelle son bureau d'architecture se trouve dans son village de prédilection, Dorfasse.

A la tête de son agence, Zumthor reste très sélectif quant au choix des projets sur lesquels il va travailler. Il est très attentif aux détails et minutieux dans la mise en œuvre, son passé d'artisan lui ayant apporté cette capacité. Il se pose énormément de question sur l'ambiance, l'atmosphère à apporter dans le projet, le rapport avec le lieu, l'environnement, la matière, ... Cette démarche prône une conception des projets très minutieuse et du coup très lente, ce qui lui vaut de porter l'étiquette de *Slow Architecture*.

Zumthor n'aime pas faire de compromis, il avance dans ses projets tout en gardant son idée initiale intacte, une harmonie entre chaque élément du début à la fin de la réalisation. L'architecte suisse n'hésite pas à recommencer un projet depuis le début si celui-ci ne lui plaît pas, même si le client est satisfait, ce qui en découragea plus d'un. Nombreux sont les projets annulés ou non réalisés. Il faut savoir que les clients qui travaillent avec l'architecte sont au courant de son fonctionnement et sont prêts à attendre le projet fini aussi longtemps qu'il le faut. Ceci est la condition pour travailler avec lui, avoir la même philosophie sur le travail bien fait et le temps nécessaire pour y arriver. A noter que Zumthor refuse de sous-traiter ses chantiers contrairement aux grandes agences.

La qualité est au cœur de ses recherches et non la quantité. Chaque détail est travaillé pour faire partie de l'ensemble du projet. Pour lui une architecture de qualité n'est pas de se retrouver dans un magazine ou un guide d'architecture, ni même de marquer l'histoire de l'architecture. Mais bien de fournir une réponse en adéquation avec le lieu et le programme demandé, le tout en créant une atmosphère qui provoque des sensations, des émotions aux usagers. Un bâtiment de qualité pour le Suisse est quand celui-ci réussit à le faire bouger, à le faire réagir dans son intérieur.

2. Première approche de son architecture

Venons-en maintenant à l'architecture si typique de Zumthor et aux différents points fondamentaux de sa vision particulière, spirituelle, sensorielle et philosophique.

« L'architecture existe dans un domaine qui lui est propre. Elle entretient avec la vie une relation particulièrement physique. Selon l'idée que je m'en fais, elle n'est en premier lieu ni un message, ni un signe, mais une enveloppe, un arrière-plan pour la vie qui passe, un subtil réceptacle pour le rythme des pas sur le sol, pour la concentration au travail, pour la tranquillité du sommeil. » (Zumthor, Peter, 2007 : 12)

Selon Zumthor (2007), les matériaux revêtent certaines qualités poétiques mais il faut créer au sein de l'objet un rapport de forme et de signification, car les matériaux ne sont pas intrinsèquement poétiques. Pour lui, le sens apparaît lorsqu'on réussit à produire dans l'objet architectural des significations propres pour certains matériaux de construction qui ne deviennent perceptibles de cette manière que dans cet objet (fig. 53).

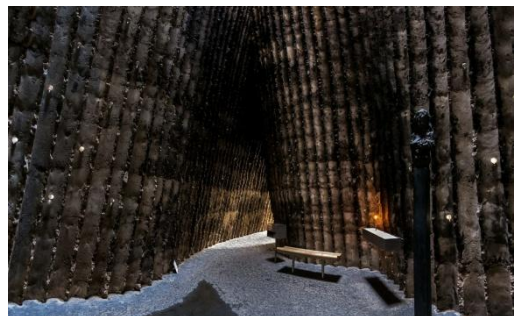


Figure 53 – Vue intérieure, P. Zumthor, Bruder Klaus Kapel.

« La construction est l'art de former à partir de nombreux éléments un tout cohérent. Les bâtiments sont des témoins de l'aptitude de l'être humain à construire des choses concrètes. L'acte de construire représente pour moi le cœur même de tout travail architectural là où des matériaux concrets sont assemblés et édifiés, l'architecture imaginée devient une part du monde réel. » (Zumthor, Peter, 2007: 11)

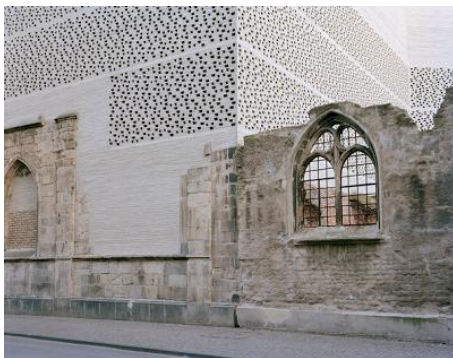


Figure 54– Façade Kolumba Museum.

Concernant les nouvelles constructions, Zumthor (2007) fait part de la nécessité de celles-ci de prendre conscience de l'intervention dans un contexte historique (fig. 54). Le nouveau doit se doter de propriétés telles qu'elles permettent d'entrer dans un rapport de tension signifiant avec l'existant. Car pour pouvoir se faire sa place, l'objet nouveau doit d'abord nous inciter à porter un regard nouveau sur ce qui est déjà là.

Un des points importants dans l'expression de l'architecture de Zumthor, est qu'elle présente toujours une vérité dans la construction. La structure, la manière dont l'édifice est construit est clairement exprimée, mise en avant (fig. 55). Sa manière de concevoir est honnête et vraie. Zumthor ne tente pas de cacher les éléments de construction comme c'est le cas pour la plupart des projets



Figure 55 – Vue intérieure site abri archéologique.

modernes. Cette particularité fait partie de l'ambiance du lieu, de l'identité du bâtiment, c'est le squelette du bâtiment. Chaque chose est à sa place pour dialoguer avec le reste.

Zumthor (2007) nous fait remarquer que nous vivons dans une époque où les opinions se contredisent, ou les avis divergent (tout est possible - rien ne va plus). Les raisons selon lui viennent de la perte de traditions et d'identités culturelles fortes au profit d'une culture mondiale insipide. Il faut aussi ajouter à cela l'influence de l'économie et de la politique qui développe une dynamique néfaste que peu de gens semblent vraiment maîtriser et comprendre. Tout se mélange, et la communication de masse produit un monde artificiel rempli de signes populaires.

Pour Zumthor, l'architecture d'aujourd'hui doit rester à sa place, elle n'est pas le transport ou le symbole de choses étrangères à son essence. Cet art doit se rappeler les tâches et les possibilités qui ont de tout temps été siennes. Car aujourd'hui, nous sommes dans une société qui célèbre l'inessentiel, voilà pourquoi l'architecture doit opposer une résistance dans son domaine, aller à l'encontre de l'usure des formes et des significations, parler son langage propre. L'architecture doit être une réponse adéquate au projet initial, elle doit se concevoir avec le plus de respect et de rationalité sans utiliser d'éléments étrangers, extérieurs, uniquement pour suivre la ferveur populaire.

« Le langage de l'architecture n'est pas à mes yeux une question de style. Chaque maison est construite en vue d'une destination particulière, en un lieu particulier, pour une certaine société. Dans mes réalisations, j'essaie de répondre aux questions que soulèvent ces simples faits, avec toute l'exactitude et le sens critique dont je suis capable. » (Zumthor, Peter, 2007 : 26)



Figure 56 – Vue 3d, maison clé-sur-porte BFLA 03

Il ajoute à cela le fait que l'architecture aujourd'hui semble avoir perdu sa place au profit des gens de l'économie. L'art de la construction est entré selon lui dans un cycle où c'est l'image qui définit l'architecture. Il espère que les gens vont

se lasser de ces images prédéfinies (fig. 56) par les architectes et vont vouloir un retour à la vraie substance. Mais Peter Zumthor garde espoir dans les choses authentiques, ce qui est vrai, sans artifice, sans masque. C'est ce qui fait la particularité de ses projets aux atmosphères typiques, uniques, influencées par la terre, l'eau, la lumière, le soleil, le paysage, la végétation et bien sûr l'Homme.

Cette manière honnête de concevoir l'architecture ne porte pas de messages artificiels, elle représente uniquement son utilité sans message contradictoire. Sa présence va de soi. Quand nous observons de telles constructions, l'objet que l'on observe ne cherche pas à s'imposer dans le paysage, il est simplement là (fig. 57).

« La présence de certaines constructions a pour moi quelque chose de mystérieux. Elles semblent simplement là. On ne leur accorde aucune attention particulière. Et pourtant il est impossible de s'imaginer l'endroit où elles sont sans elles. Elles paraissent fermement ancrées dans le sol. Elles ont l'air de faire naturellement partie de leur environnement et de dire : « Je suis telle que tu me vois et ma place est ici » (Zumthor, Peter, 2007 : 17)



Figure 57 – Village de Beddgelert, Pays de Galles.

3. Zumthor et la prise en compte du lieu

Venons-en maintenant à la place qu'occupe le paysage, le lieu dans les travaux de l'architecte suisse. Un lieu est quelque chose de très complexe, ayant son identité propre, sa culture, sa topographie, son passé, Il est important de prendre conscience que la mise en place d'un projet vient influencer cette identité. C'est pourquoi il est nécessaire de bien comprendre le lieu pour rester dans une continuité, ne pas le fausser ni le cacher, mais être en harmonie avec celui-ci.

Pour Peter Zumthor (2007), quand l'architecte s'intéresse à l'espace, il ne s'occupe que d'une infime partie de l'infinité qui compose la planète. Mais toute construction marque un lieu dans cette infinité. L'impact de chaque élément, même minime ne peut être laissé au hasard. Zumthor voit donc ses volumes dessinés comme des objets précis dans l'espace et il est important pour lui de sentir comment ceux-ci délimitent un espace intérieur à partir de l'espace qui les entoure ou au contraire capturent l'infinité de l'espace à la manière d'un réceptacle ouvert.

L'architecture de Zumthor dialogue subtilement avec le lieu. Il accorde toujours la même importance à l'impact de son bâtiment dans un lieu. Pour ce faire, il considère le contexte dans sa totalité en prenant en compte son caractère, son identité propre et tout ce que celui-ci peut apporter lors de la prise de conscience du lieu, son analyse. Le but de cette démarche est de porter un regard neuf sur le paysage afin de mettre en avant ses qualités et de le magnifier sans le cacher. Son architecture ne porte pas de message ni symbole mais est là de la manière la plus honnête possible avec l'utilisateur et le lieu.

L'architecte suisse insiste sur le fait d'être confiant dans l'aptitude de l'ouvrage que l'on bâtit. S'il a été conçu pour un lieu et une fonction, il développera sa propre force et n'aura besoin d'aucun artifice pour émouvoir.

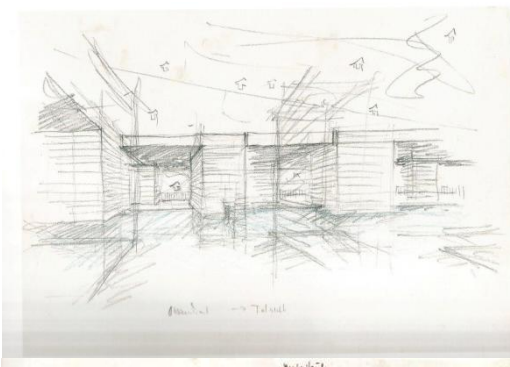


Figure 58 – Perspective Thermes de Vals

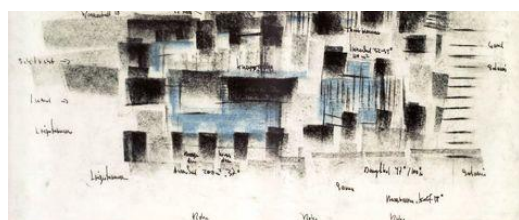


Figure 59 – Plan à la main, Thermes de Vals.

Selon Zumthor (2007), pour trouver cette justesse, cette harmonie entre l'architecture et un lieu, l'expression de l'architecture doit passer par les plans, coupes, élévations et maquettes en 3d (fig. 58 et 59). Le dessin est au cœur des recherches. L'architecte suisse est un grand adepte du dessin, que ce soit lors des premières esquisses ou des détails. Ses dessins sont remplis de caractère, d'ambiance, on reconnaît sa patte personnelle. Cette manière d'aborder et de concevoir l'architecture lui permet d'explorer les atmosphères qu'il recherche jusqu'à l'objet construit. Pour lui, la représentation graphique de l'architecture donne une image aussi

précise que possible de l'impact de l'objet dans le lieu qu'il va occuper. Cette démarche met en avant les tensions, le rapport avec l'existant, l'influence du bâtiment dans son contexte direct, ...

Zumthor s'attarde énormément sur le lieu lors de la conception de ses projets. Il l'explore, il essaie de comprendre sa forme, son histoire et ses particularités. Cette étape de contemplation du lieu est très importante pour Zumthor, car pour lui, la force d'un bon projet réside dans l'aptitude que l'Homme a de percevoir le monde qui l'entoure tel qu'il est vraiment. L'ensemble de nos sens et une bonne compréhension de l'environnement est donc nécessaire pour apporter une réponse adéquate à un lieu.

« {...} le processus de cette contemplation attentive fait bientôt surgir en moi des images d'autres lieux ordinaires ou particuliers dont la composition reste en moi comme une incarnation de certaines atmosphères ou qualités ; des images de lieux ou de situations architecturales provenant du monde des beaux-arts, du cinéma, de la littérature ou du théâtre » (Zumthor, Peter, 2007 : 41)

Le fait de s'intéresser au lieu, à son histoire, à ses traditions, ne doit pas nous faire oublier l'époque dans laquelle nous vivons. Pour exprimer son idée, Zumthor donne son avis sur l'architecture vernaculaire, qui parfois n'est qu'un simple mimétisme, une copie d'une tradition passée sans se référer à l'époque et à la société actuelle. Pour lui, un projet qui ne fait que copier l'existant n'apportera pas de dialogue complet entre l'homme moderne et l'architecture. L'architecte suisse défend l'idée d'une architecture qui est à la fois

traditionnelle et moderne, un mélange entre le local et le global. Pas d'historicisme forcé, ni d'excès dans les progrès technologiques. L'architecture tout comme l'Homme évolue.

Architecture et Vie ont une relation toute particulière, un projet absorbe les traces de la vie humaine et de ce fait acquiert une certaine richesse et suscite un bagage d'émotion. Cet art de bâtir est là également pour nous faire prendre conscience de l'écoulement du temps.

4. La phénoménologie chez Zumthor

La démarche dont Peter Zumthor fait preuve dans son architecture lui vient de la phénoménologie des choses, qui appelle à revenir à l'essence même de l'architecture, surtout aujourd'hui. Créer des atmosphères, des lieux, revenir aux valeurs originelles de l'architecte semble nécessaire aujourd'hui.

Dans cette démarche phénoménologique, Zumthor s'appuie sur les travaux³⁸ d'Edmund Husserl (fig. 60), qui a écrit une théorie sur la phénoménologie. Edmund a pris comme point de départ pour ses travaux, l'expérience en tant qu'intuition sensible des phénomènes. C'est l'étude des expériences vécues, du ressenti, des phénomènes qui se déroulent et leurs origines, leur perception par l'Homme. La phénoménologie se définit comme la compréhension de l'essence des choses par la conscience. Ce qui signifie qu'un corps est là à la fois par sa présence mais aussi via son existence, son vécu, ses émotions.

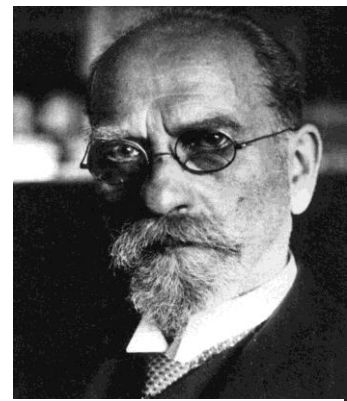


Figure 60 – Edmund Husserl

³⁸ - HUSSERL Edmund, 1928. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Max Niemeyer, Halle.

- HUSSERL Edmund, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, Belgrad.

« {...} mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours « déjà là » avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique. C'est l'ambition d'une philosophie qui soit une « science exacte », mais c'est aussi un compte rendu de l'espace, du temps, du monde « vécus ». C'est l'essai d'une description directe de notre expérience telle qu'elle est »³⁹ (Merleau-Ponty, Maurice, 1945 : 12)

En architecture, la phénoménologie est ce qui est conçu, perçu et vécu. Le corps de l'utilisateur est au centre de l'espace, c'est une des particularités de conception de Zumthor. Il conçoit ses projets dans un rapport entre l'utilisateur et l'architecture, les sensations et les émotions que cela lui procure. Dans ses travaux, Zumthor travaille avec la même réflexion, la même logique de conception que la phénoménologie. Il ne cherche pas à délivrer un message ou une signification quelconque, mais il laisse plutôt l'expérience et les souvenirs s'exprimer librement. En tant qu'architecte il travaille sur des espaces physiques qui permettent aux sensations de faire surface, de titiller les sens de l'Homme. Le bâtiment qu'il conçoit existe dans un lieu précis à un moment donné et fait résonner des expériences et souvenirs de l'utilisateur.

L'architecture de Zumthor se veut en relation très étroite avec les souvenirs que celle-ci évoque chez les usagers. Que ce soient des ambiances, un objet, une odeur, ou même un son, la recherche de sa conception se veut sensorielle, émotionnelle, dans le but de créer une réaction chez l'utilisateur, le tout dans une harmonie avec le site, l'environnement. Son architecture est la plus honnête et la plus "naturelle" possible.

« Lorsque je travaille à un projet, je me laisse guider par les images et les atmosphères qui me reviennent en mémoire et que je peux associer à l'architecture que je recherche » (Zumthor, Peter, 2007 : 26)

Quand Peter Zumthor travaille sur un nouveau projet, il se replonge dans ses souvenirs anciens pour se rappeler ce que cette architecture signifiait pour lui, afin de faire ressurgir l'atmosphère où tout semblait être parfaitement à sa place, avec la forme adéquate. Il n'y aurait donc pas besoin de trouver de nouvelles formes mais juste de rendre perceptible le premier signe d'une plénitude, d'une richesse qui nous rappelle un souvenir. Même si il sait que tout est nouveau et donc différent et « *qu'aucune citation directe d'une ancienne*

architecture ne saurait percer le secret d'une atmosphère chargée de souvenirs » (Zumthor, Peter, 2007 : 8)

Zumthor (2007) voit dans la mémoire un potentiel inépuisable d'inspiration afin de l'aider pour créer ces atmosphères particulières et les associer à l'architecture qu'il recherche. Il se questionne sur les fondements de ses souvenirs, ce qu'ils évoquaient au moment de la première rencontre avec ces atmosphères. C'est un voyage dans le temps qu'il aime parcourir pour magnifier son architecture. Cette approche lui permet également de se défaire des identités locales trop fortes.

5. Ambiance et atmosphère chez Zumthor

L'architecture de Peter Zumthor est donc synonyme d'atmosphères, d'ambiances. L'espace rentre en interaction constamment avec l'utilisateur, lui fait vivre des émotions, des sensations, lui rappelle des souvenirs. La qualité architecturale est liée à l'émotion qu'elle nous procure, on ne peut dissocier les deux.

Selon Zumthor (2003), en architecture comme dans la vie, la première impression est la plus importante. La sensation initiale que l'on ressent est primordiale. L'acceptation ou le rejet du projet provient de l'atmosphère d'un lieu, l'ambiance de l'environnement agit sur notre perception émotionnelle, le tout nous touche.

« We perceive atmosphere through our emotional sensibility – a form of perception that works incredibly quickly, and which we humans evidently need to help us survive. » (Zumthor, Peter, 2003: 12)

Pour Zumthor, l'être humain possède une capacité à ressentir les choses rapidement. Nous émettons des réponses émotionnelles directes face à des atmosphères et qui sont propres à chacun. Il compare les émotions ressenties en architecture avec celles de la musique, peut-être pas aussi fortes mais toutes aussi rapides. Dès les premiers instants où l'on pénètre un bâtiment, notre perception émotionnelle réagit. Nos émotions sont incontrôlables.

Dans ses deux ouvrages, *Atmosphère* (fig. 61) et *Penser l'architecture* (fig. 62), Zumthor nous explique que chaque espace possède une atmosphère propre qui est perçue par l'utilisateur de manière différente selon le temps, le climat, l'ensoleillement, ou l'émotion de l'utilisateur. Une atmosphère d'un espace est donc variable. Un espace nous plaît ou nous déplaît et s'inscrit dans notre mémoire sous forme d'une image.

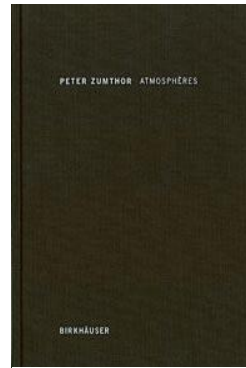


Figure 61 – P. Zumthor
Atmosphères, 2003.

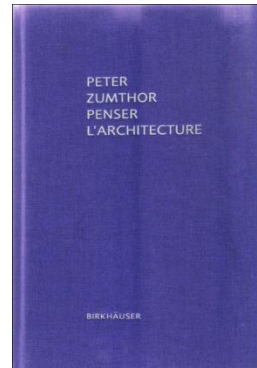


Figure 62 – P. Zumthor,
Penser l'architecture,
2007

Pour démontrer cette idée, nous allons nous pencher sur une expérience ressentie par Zumthor en Italie, sur une petite place publique, lors d'une après-midi ensoleillée. L'atmosphère qui se dégageait, les émotions ressenties étaient dues à un ensemble d'éléments indépendants mais qui formaient un tout agréable, fort. Les gens, leur humeur, leurs sensations, le soleil, les couleurs, le bruit, la température formaient cette globalité harmonieuse.

Il démontre également que s'il fait abstraction d'une partie de l'environnement comme le quartier ou les façades, l'atmosphère n'est plus du tout la même. Les sensations et la perception de l'espace ont totalement changé. La nécessité de chaque élément est démontrée, chaque détail est important dans une composition. Tous les sens doivent être titillés, activés pour une expérience parfaite et ressentir la plénitude du moment. Chaque élément dégage une atmosphère qui se combine à celle des autres acteurs.

Concernant cette recherche, cette mise en place d'atmosphère toute particulière dans ses projets, il organise la perception qu'auront les visiteurs dès l'étape de conception. Il utilise les matériaux pour créer des atmosphères, mettre en scène. Il valorise les espaces et leurs matérialités dans une optique d'émotion, de sensation. L'architecte met un point d'orgue à créer des atmosphères en lien avec le lieu et le local, qui vont interagir avec l'utilisateur et lui procurer une expérience unique. L'expérience de l'espace est au cœur de tous les projets de Zumthor.

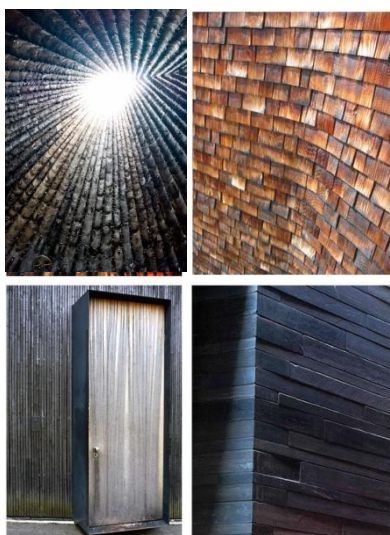


Fig. 63 -De haut en bas/ gauche à droite
a) Béton, B. K. Kapel
b) Tavaillon Mélèze, S-B chapelle
c) Bardage bois, Haldenstein
d) Pierre de Gneiss, Thermes de V.

Il est important de comprendre que chez Peter Zumthor, la manière dont il utilise la matière nous rappelle des souvenirs, des expériences, la matérialité est dotée d'une certaine mémoire qui interagit avec nous. La manière dont un matériau est utilisé dans un projet est spécifique à celui-ci (fig. 63), il endosse une ambiance, une caractéristique particulière que veut lui donner le concepteur. Un matériau peut offrir différentes ambiances selon son utilisation, sa couleur, sa texture, ...Chaque individu aura une perception différente, selon ses souvenirs, ses sensibilités.

Le souci du détail est un point important chez Zumthor qui participe à la création de l'atmosphère et du travail de la matière. Chaque élément, chaque brique, chaque joint fait partie de la totalité du projet (fig. 74), selon Zumthor, l'idée est de former un tout à partir de la diversité des composantes.



Figure 64 – Zoom œil de Verre, Bruder Klaus Kapel.

« Les détails, lorsqu'ils savent nous combler, ne sont pas simples décorations. Ils ne nous distraient pas, ils ne nous divertissent pas, mais ils conduisent à la compréhension du tout, à l'essence duquel ils appartiennent incontestablement. » (Zumthor, Peter, 2007 : 15)



Figure 65 – Le toucher, le tactile du matériau.

Il est important de préciser que pour Peter Zumthor, l'architecture n'est pas que visuelle, elle est également tactile (fig. 65), notamment via la perception de la matérialité utilisée dans ses projets. Cette notion de tactile est au cœur même de la conception de son architecture, c'est un point clé de son « style » architectural. Il veut introduire un rapport tactile entre matérialité et architecture. On la ressent, on la touche. Zumthor expérimente, provoque des émotions, des sensations (toucher, bruit, odeur, souvenir, ...).

On retrouve ici la phénoménologie dans l'architecture, l'étude des phénomènes, de l'essence des choses qui participent à la perception, à l'expérience vécue et perçue par le corps dans l'architecture. Ce terme comme on l'a vu dans la seconde partie de ce mémoire, correspond parfaitement à l'identité de Peter Zumthor, qui voit l'architecture non pas comme un espace fermé avec des murs, mais comme un lieu, un espace délimité et déterminé par les sensations que celui-ci procure. Chaque expérience, chaque sensation est unique pour l'utilisateur, l'architecte suisse lors de sa conception, recherche toujours la particularité, la création d'expérience unique. L'architecture est quelque chose qui se vit, qui se ressent et non quelque chose qui se regarde de loin. Ce n'est pas un objet.

Cette approche dépend de la sensibilité de chaque individu et ne bloque pas la matière à une simple approche visuelle par l'utilisateur. Le toucher rassure, c'est un sentiment de sécurité pour l'utilisateur qui entre dans une relation plus intime avec l'architecture, le tactile assure la présence des choses. Zumthor en a bien conscience et c'est pourquoi la matérialité a alors toute son importance. Celle-ci n'est pas choisie par hasard, il construit dans un paysage connu et dont le matériau utilisé est en harmonie avec le lieu et son histoire (fig. 67).



Figure 66 – Peau extérieure, Chapelle Sainte-Bénédicté.



Figure 67– Vue intérieure, Luzzi House, P. Zumthor

La sensorialité, l'atmosphère, la spiritualité, l'expérience sont des éléments que Zumthor intègre toujours avec délicatesse et intelligence dans son architecture. Même les objets qu'il conçoit pour ses espaces ne sont pas là par hasard, comme ici dans la *Luzzi House* (fig. 67)

6. Le savoir-faire de conception de Zumthor

Nous avons pris connaissance de l'architecture de Zumthor, de sa volonté de créer une atmosphère unique pour chaque édifice. Cette architecture résonne en chacun de nous grâce à la sensorialité, à la spiritualité que l'architecte met en place, notamment grâce à la matérialité, aux ambiances, en lien avec le local. Le « secret » de cette justesse réside dans sa vision de la conception, ainsi que dans les différents outils qu'il met en action afin de réaliser l'architecture adéquate.

Selon Zumthor (2003), il existe « *un savoir-faire dans cette tâche qui consiste à créer des atmosphères architecturales.* ». C'est un langage qui se décline en neuf points clés et trois secondaires que Zumthor a partagés lors d'une de ses conférences données en 2003 à Wendinghausen, en Allemagne, et réécrit dans son livre *atmosphère*. On mettra en évidence ici la manière dont Zumthor vient titiller nos cinq sens.

6.1. Le corps de l'architecture

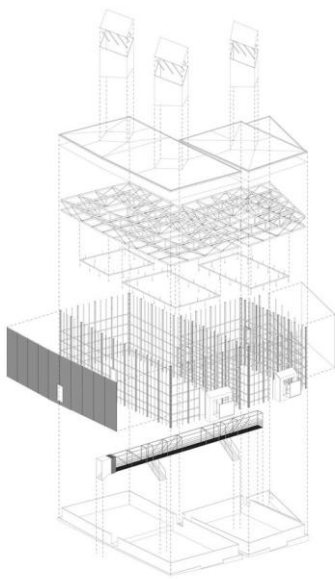


Figure 68 – Axonométrie développée, abri site archéologique.

Zumthor considère un bâtiment comme un corps humain, que l'on peut toucher, sentir. Il compare l'architecture avec notre corps, ayant des éléments visibles et d'autres invisibles mais où chaque chose est nécessaire et parfaitement à sa place. Ce « corps » entre en relation avec les différents éléments qui l'entourent et le traversent. Ce qui signifie qu'il voit l'architecture comme un corps ayant un squelette structurel, une enveloppe, des membranes, une odeur, une sonorité, une certaine matière, de la texture (fig. 68).

Chaque projet est donc unique, ayant sa propre identité selon le lieu, la région dans laquelle il se trouve. Zumthor ajoute également à cela le fait que l'architecture, comme un corps humain, évolue avec le temps.

6.2. L'harmonie des matériaux



Figure 69 – Vue bassin extérieur, Th. Vals.

Zumthor apporte un soin particulier à la matérialité, à l'harmonie des matériaux. Il compose les matériaux, il les fait réagir entre eux, car chacun possède un éclat, une beauté qui fait que la composition amène quelque chose d'unique à chaque fois. Il s'agit donc de bien doser les différents matériaux afin de créer des accords qui interpellent l'utilisateur (fig. 69). De par leurs caractéristiques (souplesse, texture, tendresse, ...), les matériaux orientent la perception de l'utilisateur. L'utilisateur doit être conscient de l'espace qu'il traverse.

Il recherche également la bonne manière de faire dialoguer les différents matériaux dans ses projets, qu'il nomme « la proximité critique ». Car la quantité de matière ou la distance entre les différents matériaux influence le ressenti de l'utilisateur et c'est uniquement au moment de la construction de l'édifice que l'on se rend réellement compte de l'impact des éléments en place.

Il y a une grande différence entre la conception, ce que l'on imagine et la réalité des choses. D'où la nécessité d'être présent sur le chantier pour régler le moindre détail de matérialité, comme ici à la Bruder Klaus Kapel (fig. 70). La réalité des choses n'est révélée qu'à leur place définitive, on ne peut simuler ou imaginer parfaitement une ambiance. La matière est la clé des souvenirs et des émotions sensorielles créées chez l'utilisateur. C'est l'expérience réelle des assemblages des matériaux qui permet de réellement se rendre compte de l'impact de tel ou tel élément que l'on met dans un espace.

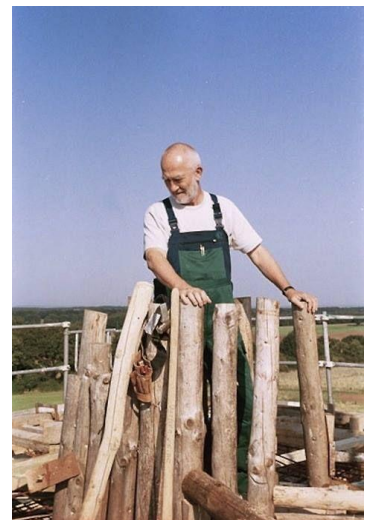


Figure 70 : Peter Zumthor / chantier Bruder Klaus Kapel.

6.3. Le son de l'espace »

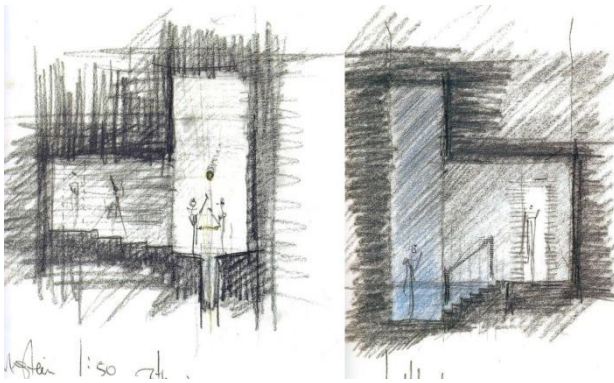


Figure 71 : Coupe Thermes de Vals, P. Zumthor.

Un autre aspect sensoriel que l'on retrouve dans ses projets est la recherche du son dans le bâtiment, que ce soit celui émis par le bâtiment (le vent, la pluie, le bois, ...) ou les usagers quand ils le traversent. L'espace est vu comme un instrument de musique qui rassemble et fait vibrer le son de manière particulière. Pour Zumthor toute

chose émet un son, par friction ou non. Les bruits sont influencés par les matériaux qui composent l'espace, leur texture, leur forme, la manière dont ils sont assemblés, leur position dans une pièce, les hauteurs sous plafonds (fig. 71). Les sons perçus dans un bâtiment nous renseignent sur le lieu dans lequel nous nous trouvons, ils sont associés à la fonction du bâtiment.

Il a une manière toute particulière de travailler le son, il imagine son projet à partir du silence, à la manière des japonais qui démarrent du plein, du noir pour créer des espaces. Lors de ses recherches (fig. 72), il s' imagine les sons que prend tel ou tel matériau selon ses proportions, ses textures, ses assemblages, ses rythmes dans l'espace. Il accorde une grande importance à la beauté du silence, qui permet de magnifier, de marquer les sons qu'il crée.

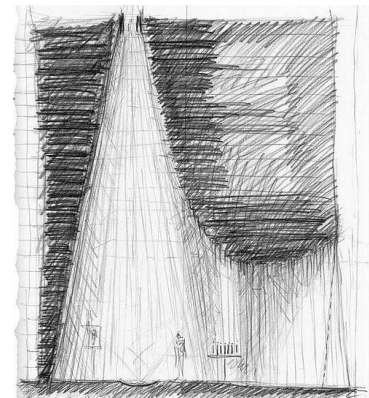


Figure 72 : Coupe Bruder Klaus Kapel, P. Zumthor.

Dans sa démarche de conception d'un espace, d'une atmosphère, Zumthor se questionne sur le vrai vécu, sur la vie réelle. Il imagine les sons qu'il y aurait si les espaces étaient occupés par plusieurs personnes, ou même par une seule personne dans cette pièce. Zumthor fait remarquer qu'il existe des « petits sons » d'une petite pièce, mais également le son des grands halls, des trains en gare, les sons en ville. Selon l'architecte suisse, il semble difficile aujourd'hui de construire un bâtiment silencieux, sans bruit, car le monde est devenu très bruyant aujourd'hui.

« ...que les bâtiments produisent toujours un son. Ils produisent un son par eux-mêmes [...] C'est peut-être le vent, ou quelque chose d'analogue. Mais c'est seulement lorsqu'on va dans une chambre sourde qu'on sent que quelque chose est différent Je trouve ça beau ! Je trouve magnifique de construire un bâtiment en le pensant à partir du silence.» (Zumthor, Peter, 2003 : 31)

Il ne faut pas oublier qu'un son, une musique fonctionne comme une madeleine de Proust, porteur de nombreux souvenirs et expériences passés. La sensation, l'ambiance que l'on ressent en présence d'un son, les souvenirs que cela évoque chez chacun de nous sont différents, personnels. Il prend comme exemple le son que faisait sa mère quand elle était dans la cuisine, ce son le rend heureux.

6.4. La température de l'espace



Figure 73 – Vue intérieur du Mémorial de Steilneset, P. Zumthor.

4^{ème} point participant à la création de souvenir, d'une atmosphère, c'est la température de l'espace. Pour Zumthor, chaque bâtiment possède sa propre température. A la fois psychique, de par les tonalités et à la fois physique car mesurable par les propriétés thermiques des différents matériaux, on le voit ici, une température chaude dans le mémorial pour sorcière à Steilneset (fig. 73). Cette température est

déterminée par les matériaux choisis et leurs relations, leurs interactions avec les corps qui s'y déplacent. La tonalité des matériaux est également un élément qu'il n'oublie pas. Une bonne tonalité en adéquation avec le corps et l'esprit qui s'y déplacent est nécessaire. Ce qui nécessite une bonne compréhension de ce qui est vu, ce qui est ressenti par l'être humain qui se déplace.

Il prend pour exemple le pavillon suisse pour le Hanover World Fair⁴⁰ (fig. 74). Quand il faisait chaud dehors, le pavillon était frais et quand il faisait bon dehors, le bâtiment était aussi chaud que l'extérieur. La circulation de l'air naturellement, le rapport intérieur-extérieur le permet, mais ce sont surtout les matériaux en place qui permettent cette évolution de la température. Les matériaux captent la chaleur de nos corps, des objets, de l'air.

« ...A bit likes the tempering of pianos perhaps, the search for the right mood, in the sense of instrumental tuning atmosphere as well. » (Zumthor, Peter, 2003: 34)



Figure 74 – Swiss Sound Pavillon, 2000.

6.5. Le langage entre intérieur et extérieur



Figure 75 – Vue paysage, Thermes de Vals.



Figure 76 – Vue façade Thermes de Vals

La réflexion de l'architecte se pose sur ce que l'extérieur va exprimer de l'intérieur ? Que montre la façade ? Chaque projet se questionne sur ce qui est montré ou non de l'intérieur ou de l'extérieur du bâtiment et ce, toujours dans un rapport de tension, de relation, d'émotion provoquées par le bâtiment en lien avec le contexte. L'architecture vue de l'extérieur ne révèle pas tout ce qu'il y a à l'intérieur, juste ce qu'elle veut, les gens doivent entrer dans ce bâtiment pour le découvrir en entier. Une fenêtre par exemple donne énormément d'informations, que l'on soit d'un côté ou de l'autre (fig. 75 et 76). On observe le monde extérieur à travers une fenêtre, ou bien on observe l'intérieur d'un bâtiment, les gens, l'architecture, sans réellement savoir ce qu'il s'y passe, un secret, curiosité. Zumthor apprécie énormément ce jeu, ces rapports entre intérieur et extérieur en tant que concepteur.

⁴⁰ Exposition universelle qui s'est déroulée en 2000 à Hanovre en Allemagne.

Tout est important dans cette relation, les seuils, les portes, les transitions presque imperceptibles entre l'intérieur et l'extérieur (fig. 77 et 78). Il faut prendre conscience de la sensation d'être enfermé dans quelque chose. Mais ce langage entre intérieur et extérieur ne se limite pas



Figure 77 – Vue extérieure porte, B. K. Kapel.



Figure 78 – Vue intérieure porte B. K. Kapel.

uniquement à un jeu de cache-cache. Comme on le sait, l'architecture du Suisse se vit aussi via le déplacement de l'utilisateur, le mouvement. Le déplacement du corps est au cœur de ses réflexions. Il est donc important de prendre en compte le fait de passer d'un espace à un autre. Il faut travailler cette transition de la meilleure façon en adéquation avec la globalité du projet. Il est primordial que l'espace architectural prenne en compte le passage d'une atmosphère à une autre. L'intérieur et l'extérieur doivent être réfléchis en détail et dans une harmonie, comme une continuité de l'un à l'autre et inversement. Il y a une tension entre ces deux corps qui fonctionnent ensemble.

6.6. Palier d'intimité



Figure 79 – Porte entrée, Chapelle Sainte-Bénédict.

Vulgairement, Zumthor appelle cela 'l'échelle'. Mais ici c'est quelque chose de plus corporel, dimensionnel, en rapport à l'Homme. Le jeu d'échelle permet de jouer avec la tension entre un corps et l'architecture qui l'entoure. Proximité, distance, ouverture, fermeture, ... Cela induit un rapport entre le corps et diverses notions comme la taille, la masse, l'échelle, ... Zumthor prend exemple avec la porte, qui en jouant sur différentes caractéristiques de celle-ci, change totalement la perception que l'on a d'un passage, d'un seuil. Une grande porte allongée rend toujours plus grand quand on la traverse avec son corps. On peut voir ici la manière dont Peter Zumthor a décalé l'entrée de la porte de la Chapelle Sainte-Bénédict (fig. 79)

Il essaie toujours de créer des bâtiments où la forme intérieure, même vide, n'est pas la même que l'extérieur. Il ne s'agit pas juste de tracer, de construire un mur pour délimiter l'espace intérieur et extérieur. Il crée des espaces où l'intérieur émet une sensation de masse cachée, quelque chose de plus que simplement être à l'intérieur de quelque chose. On ressent une ambiance intérieure toute particulière et bien différente de celle ressentie à l'extérieur.

Il met le doigt également sur les choses plus grandes qui l'intimident, souvent vu de l'extérieur, comme ici pour la Chapelle Sainte-Bénédict (fig. 80) ces grands édifices sont imposants, mais une fois à l'intérieur, on ne ressent plus du tout cette sensation d'infériorité, comme si le bâtiment nous attendait. A l'intérieur on se sent sublimé. Ces bâtiments, ces espaces particuliers lui donnent l'impression d'être plus grand, plus fort, il se sent plus libre. On ne peut pas dire que le grand est mauvais, qu'il n'y a pas de rapport d'échelle avec l'Homme. Car justement c'est cette conception du grand, du petit, qui entre en relation avec l'être humain, lui fait ressentir des choses et si elles sont parfaitement agencées, l'Homme se trouvera toujours à sa place, même avec les grands espaces.



Figure 80 – Vue extérieure, Chapelle ST-Bénédict



Figure 81 – Vue intérieure, Chapelle Sainte- Bénédict.

Il y a encore autre chose qu'il ajoute dans cette thématique de l'intimité, la notion de dimension, de distance par rapport à l'utilisateur (fig. 81). La distance entre les éléments mais aussi la dimension entre les gens eux-mêmes. Il faut imaginer ce que l'on ressent, comment serait vécu l'espace avec beaucoup de personnes. Comment se sentir bien, heureux au milieu de toutes ces personnes ? Cela fait également partie de sa réflexion sur les niveaux d'intimité, que ce soit le rapport d'échelle avec le bâtiment ou le rapport avec un nombre de personnes petit ou grand. La réflexion, l'ambiance ne sera pas la même, les gens modifient la manière dont on perçoit le lieu, la manière dont on se sent.

6.7. Langage dynamique

Un autre principe est celui de « sérénité et séduction ». C'est peut-être le thème où la phénoménologie de l'espace prend le plus de sens. Ce thème aborde la manière dont l'architecture gère les mouvements, les déplacements. Quand on se déplace dans un espace architectural, une 4^{ème} dimension apparaît, le temps. L'architecture est l'art de l'espace mais aussi l'art du temps, du déplacement, du mouvement. L'architecte est donc maître dans l'art du déplacement. Cela se fait par des dilatations de l'espace, des tensions, des espaces où l'on se fige, des endroits que l'on traverse uniquement,

La recherche du déplacement dans l'espace par Zumthor se fait de la même manière que le son. Il faut se l'imaginer, penser comment l'espace sera vécu (fig. 82). L'architecte tente de piquer la curiosité du visiteur pour le faire voyager dans ses projets, lui faire vivre des émotions, des sensations au fil du parcours.

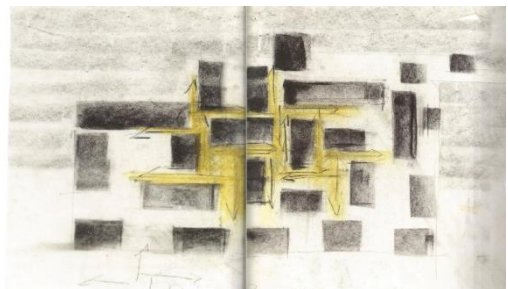


Figure 82 – Schéma déplace, Thermes de Vals.



Figure 83 – Vue du petit bassin, Thermes de Vals.

Dans ses projets, Zumthor crée des espaces dans lesquels les gens se sentent bien et non des espaces que l'on traverse sans prêter attention (fig. 83). Zumthor veut créer des espaces agréables, dans lesquels il fait bon vivre. Pour lui, l'architecture qui guide les usagers amène une certaine sécurité, un certain confort pour l'utilisateur dans sa découverte de l'espace, dans le vécu de celui-ci au fil du temps.

Le devoir de l'architecte est aussi de ne pas sans cesse confronter les gens entre eux. Une certaine intimité est nécessaire à certains moments. Les gens ont besoin d'espace pour flâner, se balader librement. L'expérience d'un bâtiment se vit donc aussi par le déplacement de l'utilisateur comme une succession de séquences, une mise en scène. Le but est d'entraîner l'utilisateur sans le forcer, qu'il soit en mouvement comme bon lui semble. Pour lui le concepteur doit concevoir l'espace comme une scène, un jeu qui va se dérouler avec des transitions entre les différents espaces, entre les différentes atmosphères.

6.8. Accueillir un objet

Un autre concept de l'architecture de Zumthor qu'il nomme lui-même est « les objets qui m'entourent ». Les objets choisis avec justesse par l'architecte prendront place dans le bâtiment afin d'émouvoir les usagers (fig. 84). Chaque chose est à sa place et possède sa propre utilité. Les objets positionnés dans l'espace entrent en relation avec le corps mais également avec la matière qu'il y a autour, ils font partie de l'atmosphère du lieu. Ce principe permet de se projeter dans le futur, car la relation que les usagers auront avec ces objets témoignent de la manière dont le bâtiment sera vécu.



Figure 84 – Chaises longues, Thermes de Vals.

Le rôle de l'architecte n'est-il pas de créer ces objets aussi ? Objets qui vont être disposés avec justesse dans l'espace, dans le réceptacle et permettre la vie du bâtiment. Les objets participent à l'atmosphère d'un lieu, à son vécu, il ne faut pas l'oublier. Chaque élément a son importance dans la compréhension et dans le ressenti de l'architecture.

« Les objets le guident donc dans la conception du bâtiment et il se questionne à savoir « {...}si c'était le rôle de l'architecture de créer ce réceptacle pour accueillir ces objets. » (Zumthor, Peter, 2003 : 37)

6.9. La lumière sur les choses



Figure 85 – Lumière zénithale, Bruder Klaus Kapel.

La lumière illumine les espaces, crée des ombres, des jeux de lumière, du relief, de la profondeur. La lumière naturelle ou artificielle doit être maîtrisée pour magnifier au mieux l'espace ou un matériau. Pour Zumthor, il ne faut pas se soucier de l'éclairage d'un espace seulement quand il est construit, en dernier. Non, il faut y prêter attention dès le début de la recherche.

Zumthor a deux idées claires à propos de l'éclairage d'un espace. La première est de partir d'une masse pleine sombre et d'y ajouter la lumière où cela est nécessaire pour créer des ambiances particulières, comme si on creusait l'obscurité. La lumière s'infiltré dans la masse, comme ici dans la Bruder Klaus Kapel (fig. 85).

La deuxième idée de Zumthor sur la lumière est d'effectuer une réelle recherche sur la capacité de réflexion des matériaux et des surfaces d'éclairage qui seront utilisés dans le projet. Une bonne connaissance de la matérialité utilisée est nécessaire, sa composition, sa texture, sa couleur, sa position dans la pièce, ...Il faut également prêter attention aux diverses sources



Figure 86 – Vue intérieure Thermes de Vals.

lumineuses du projet, naturelles ou artificielles. Il faut avoir pleine conscience de leurs propriétés, de quelle manière celles-ci se réfléchissent sur les parois ou objets, leur direction, leur intensité ou l'atmosphère qu'elles apportent au lieu, comme ici dans les Thermes de Vals (fig. 86).

Le travail de la lumière combiné à celui du son, lui permet de choisir la matérialité dans une logique implacable, dans un tout cohérent, où chaque élément fonctionne avec l'ensemble. Zumthor décrit parfaitement ce processus de recherche de la lumière :

« Penser d'abord le bâtiment comme une masse d'ombre et placer ensuite les éclairages comme par un processus d'évidement, comme si on laissait la lumière pénétrer. » (Zumthor, Peter, 2003 : 39)

Voilà donc les neuf points que Zumthor définit comme un savoir-faire lors de la conception d'un projet. Ils montrent la manière dont lui et son bureau abordent l'architecture. C'est une démarche assez personnelle bien sûr, et elle ne peut être généralisée.

6.10. Les trois appendices.

L'architecte suisse ajoute cependant trois parties « secondaires » qu'il juge importantes dans sa manière de voir l'architecture, afin d'être complet. Il nomme ces trois points, des appendices. Toujours dans une similitude entre l'architecture et le corps humain.

Le premier est l'architecture comme « environnement », comme « encadrement ». Zumthor est toujours séduit par le fait de créer un bâtiment, petit ou grand, et que celui-ci prenne part au contexte, à l'environnement. L'architecture cohabite avec un lieu, un contexte. Le bâtiment habite ce lieu et l'influence de par sa présence. Il fait remarquer également que les bâtiments

prennent vie et entrent en relation avec les gens qui y vivent. Les édifices prennent part à la vie des gens, endroits où les enfants grandissent.

Zumthor semble excité par le fait qu'une de ses œuvres puisse revenir en mémoire à quelqu'un dans plusieurs années grâce aux souvenirs de cette époque passée et au vécu de la personne à ce moment-là.

Le deuxième point se nomme « la cohérence » ou « la consonance ». C'est plus le côté des sensations ici et non la justesse d'un bâtiment que l'on peut juger du point de vue du métier d'architecte. Dans cette thématique, il veut plutôt parler des décisions qui doivent être prises en tant qu'architecte. Toutes ces occasions auxquelles un architecte a dû répondre pendant son métier. Ici c'est vraiment le fait de réussir à concevoir un édifice qui réponde correctement au programme et à l'usage demandés.

La beauté de l'objet n'est pas juste formelle, celle-ci se révèle également de par son usage, de par les sensations que procure le bâtiment. Zumthor est séduit par le fait que les choses deviennent ce qu'elles sont vraiment une fois à leur place. La qualité en architecture est quand tout est à sa place, tout semble être en cohérence

Pour Zumthor l'espace est dynamique, il se découvre, on l'arpente, on l'expérimente, on le ressent. L'architecture de Zumthor est timide, elle ne se découvre pas totalement au premier regard, il faut la découvrir par soi-même, la traverser.

La troisième partie, « la belle forme ». La forme, est une chose qui vient en dernier chez Zumthor, ou plutôt qui découle de tout ce que l'on vient de citer. La forme n'aurait donc pas pu être imaginée dès le départ, car c'est l'ensemble du processus de sa réflexion qui découle sur une forme précise, unique dans un lieu précis. Même si la forme vient en dernier lieu, celle-ci provoque tout de même une sensation de « beauté » pour celui qui la regarde, la forme découle de tout le processus en amont et c'est cette harmonie qui rend le tout agréable, « beau ». Pour l'architecte suisse, forme minimaliste et simplicité sont de mise.

7. Pensée constructive de Zumthor

Après les 9 points clés et les 3 appendices cités ci-dessus, on peut admettre une pensée constructive au cœur de ses projets. Une réflexion globale, cohérente dans son tout.

La matérialité du bâtiment est un des points clé de cette vision. Il ne laisse jamais de côté la base de réflexion de tous ses projets, les bâtiments qu'il conçoit contribuent à la production d'expériences, de souvenirs, d'émotions, de sensations. Ses bâtiments sont conçus dans le but d'être vécus, utilisés, afin que l'Homme y prenne racine. Il prend donc grand soin à ce que chacun de ses projets réponde parfaitement au programme initial.

Il est également important d'accorder une grande importance à chaque détail constructif, au son, à l'odeur, à la température, les objets qui composent un édifice, ... Chaque chose est à sa place, avec justesse et harmonie.

« 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 dimension ». (Zumthor, Peter, 2003 : 15)

Quand on parle d'un tout, il ne s'agit pas que de l'objet architecturale en lui-même mais aussi de prendre en compte le contexte dans lequel le bâtiment se trouve, interagir avec lui de la meilleure manière, prendre en considération le lieu.

« ... quand les choses se sont trouvées elles-mêmes, qu'elles forment une consonance. Alors tout renvoie à tout et vous ne pouvez plus rien ôter. Le lieu, l'usage et la forme. La forme renvoie au lieu, le lieu est comme cela et l'usage renvoie à ceci et cela. » (Zumthor, Peter, 2003 : 69)

Zumthor respecte également le territoire local et son contexte, il ne l'efface jamais. Il l'utilise et le met en avant pour créer une harmonie entre le bâtiment et son contexte. La prise de conscience de la culture et des habitudes locales est également primordiale chez lui. Son processus de conception est certes lent, mais tout est mis en œuvre pour offrir un projet de qualité et respectueux.⁴¹

-
- ⁴¹ ZUMTHOR Peter, 2003. *Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects*, op.cit.
 - ZUMTHOR Peter, 2007, *Penser l'architecture*. Op. Cit.
 - BERTIN, Alice, 2015. *Peter Zumthor. Du lieu à la réalité*. Mémoire d'étude – Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes.

-
- FÜZERRY Stéphane, Peter Zumthor: un architecte a-contemporain?, La vie des idées.fr, <http://www.laviedesidees.fr/Peter-Zumthor-un-architecte-a-contemporain.html>, consulté le 11 Décembre 2017.
 - THE HYATT FOUNDATION, Peter Zumthor 2009 Laureate, Biography, The Pritzker Architecture Prize, <http://www.pritzkerprize.com/2009/bio>, consulté le 9 Décembre 2017.
 - BARRAS Véronique, D'AMBOISE Catherine, ST-JEAN Laurence, TREMBLAY Sandrine, *étude d'une pensée constructive d'architecte, Peter Zumthor*, 2014. Etude de cas, université de Laval.
 - BYK Flora, L'essence de la matière, s.d. . Mémoire de fin d'études, sous la direction de FILIPPI Manolita, école Camondo.
 - GUENEGO Clément, PROUTEAU Sabine, Janvier 2013. L'architecture comme expérience: Sanaa- Peter Zumthor, regards croisés sur la perception par le corps de l'espace architectural, travail Master 2, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine.

Partie III : Analyse de projets.

1. La Chapelle Sainte-Bénédicte



Figure 87 : Peter Zumthor, Chapelle Sainte-Bénédicte, Sumvitg, Suisse, 1988.

1.1 Présentation et identité de la région

La chapelle Sainte-Bénédicte (fig. 87) de Peter Zumthor a été érigée en 1988 dans le village de Sumvitg, qui se situe dans le canton de Graubünden. Ce petit village des montagnes suisses qui compte mille deux cents habitants se trouve dans le district de Surselva, région montagneuse très prisée des randonneurs. Cette dernière offre notamment des balades, des panoramas sur le territoire ou encore la découverte d'églises baroques typiques faites de pierres et de crépis blancs, posés délicatement dans le paysage (fig. 88).

La présence de plusieurs hameaux de fermes dans le panorama, avec leurs bêtes laissées libres dans les champs, donne un caractère tout particulier à ce village, qui semble hors du temps. On y trouve des sources naturelles disséminées çà et là sur le parcours pédestre. On y croise également des monuments historiques, comme les ruines de la citadelle de Waltensburg ou l'église Saint Remigius.



Figure 88 : Vue sur le paysage de Sumvitg



Figure 89 – Architecture du village, Sumvitg.

L'architecture du village de Sumvitg est pittoresque, colorée, faite uniquement de bois et de pierre locale (fig. 89). Outre leurs utilités structurelles, ces deux matériaux sont également utilisés de manière particulière dans cette région. Le bois par exemple, est utilisé comme lattage ou bardeau pour les façades, la pierre elle, est taillée grossièrement en plaques fines pour recouvrir les toitures.

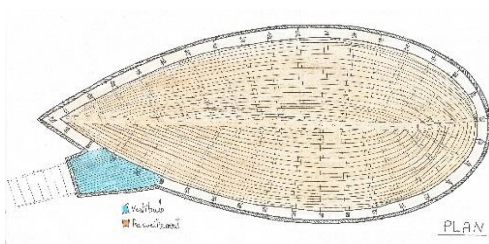
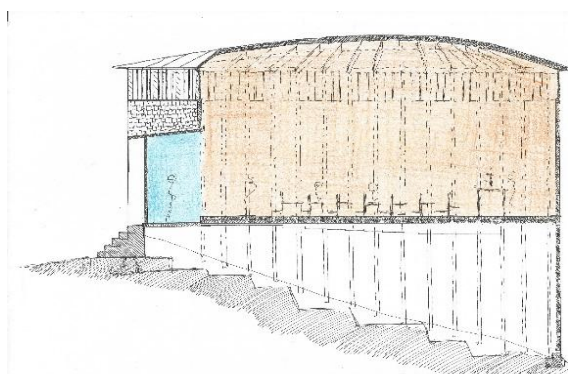
1.2 Genèse et première approche de la Chapelle Sainte-Bénédicte.

La demande pour ce projet, fait suite à la destruction par une avalanche de l'ancienne chapelle du village, Sogn Benedegt en 1984, "la faute" au parking à proximité qui avait alors dévié la neige sur la chapelle en pierre, dont il ne reste que des ruines aujourd'hui (fig. 90).



Figure 90 – Ruine de Sogn Benedegt.

Un concours fut lancé pour ce projet, que Zumthor remporta. Les clients de ce projet, qui sont les moines du monastère de Disentis et le prêtre du village, avaient imposé comme contrainte de construire un édifice fait d'un seul et unique espace au style contemporain, le tout imprégné de la culture locale. La commune du village n'était que peu convaincue par le projet, mais cela ne l'a pas empêchée d'accorder le permis de construire.



Cette chapelle contient donc un seul espace, sans cloison, mais qui est cependant divisé en deux « fonctions ». La première est un petit vestibule bas de plafond, contenant un aménagement très léger, qui se distingue de la deuxième, le lieu de recueillement, par une petite marche, un seuil. La deuxième est quant à elle haut de plafond et contient le mobilier nécessaire.

Figure 91 – coupe et plan, organisation

Dans ce projet, comme à son habitude, Zumthor s'est appliqué à créer une architecture unique, critique et réfléchie qui s'intègre parfaitement dans son contexte sans forcer le mimétisme. Cette chapelle se lie au local et au global. L'architecte suisse utilise à la fois des techniques modernes et traditionnelles de mise en œuvre. Sa chapelle reflète la matérialité et les traditions locales tout en s'imprégnant des techniques modernes sans laisser celles-ci dénaturer l'architecture.

L'édifice prend place sur un flanc de colline offrant des vues magnifiques sur le village et ses alentours. L'implantation de cette nouvelle chapelle, à proximité de l'ancienne, est protégée des futures avalanches par la forêt environnante (fig. 92). Quand on regarde la dimension de la chapelle, celle-ci est assez petite par rapport aux constructions voisines et aux Alpes qui l'entourent



Figure 92 – Chapelle et forêt à proximité

(fig. 93). Elle fait œuvre de simplicité tout en représentant les principes et idées d'une architecture en lien avec son contexte, sa culture et son époque. Le tout est à échelle humaine.



Figure 93: Panorama du paysage.

1.3 La « belle forme »

Concernant la forme extérieure (fig. 94), celle-ci naît de la présence d'un seul espace intérieur, un simple réceptacle. Zumthor voulait une forme protectrice, apaisante, il ne voulait pas d'une forme platonique dominante. Le visiteur doit se sentir à l'aise et en confiance dans ce lieu de recueillement.

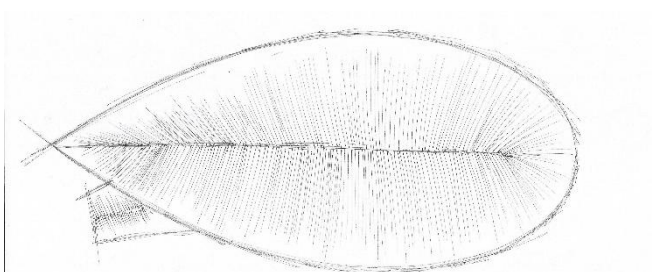


Figure 94 – Vue plan toiture

Le juste milieu entre la sécurité d'une église et un endroit calme pour prendre vie, réfléchir.

Zumthor a effectué ses premières recherches à la main en se concentrant sur des formes simples de géométrie organique. Ensuite, l'ingénieur en charge de ce projet, a finalisé le travail de recherche sur cette forme pour aboutir à celle d'une lemniscate, une forme géométriquement définie mais qui n'est en rien imposante. C'est une forme agréable, élégante qui a en plus la caractéristique de se protéger de futures avalanches de par sa courbure.



Figure 95 – Vue intérieure de la chapelle, symétrie.

La forme attire le regard, mais n'en fait pas trop. Le spectateur ni le paysage ne doivent se sentir dominés par cette chapelle. Cette forme organique a également la particularité d'être symétrique, ce qui renforce encore plus sa présence dans le paysage comme architecture qui s'assume. Elle n'est pas là par hasard. Cette symétrie dans la composition se ressent encore plus une fois à l'intérieur quand on voit tous les éléments participant à cet effet miroir ; les charpentes, le plancher, le mobilier, (fig. 95). Une fois à l'intérieur, la symétrie de cette forme et les différents éléments mis en place semblent toutefois tournés vers une direction, la mise en avant de l'autel religieux.

Cette chapelle est donc un point de repère dans le paysage et ce pour plusieurs raisons. La première, comme on l'a vu, vient de sa géométrie particulière qui permet de la distinguer des autres constructions du village, comme c'est le cas pour tout édifice religieux. La suivante, est que cette construction religieuse se distingue des autres chapelles du village par l'utilisation du bois en façade, alors que traditionnellement la pierre et le crépi sont utilisés (fig. 96). Ici, Zumthor se détache des traditions trop contraignantes, trop mimétiques, afin de réaliser une œuvre moderne, en lien avec le paysage et la culture locale sans en faire trop. Son architecture est là, dans le respect du lieu et de sa culture, afin d'offrir un lieu magique aux usagers.



Figure 96 – Eglise St-Jean Baptiste, Sumvitg.

« Comme les vieilles églises, sa forme exprime son caractère sacré et le distingue des édifices séculiers ... mais l'église s'écarte de la tradition - elle est construite en bois. Comme les vieilles fermes, elle s'assombrira sous la lumière du soleil ... »⁴²

1.4 Harmonie et matérialité



Figure 97 – Chapelle Sainte-B, entrée.

Un des premiers points importants dans l'architecture de Zumthor est la matérialité. Celle-ci participe énormément à l'ambiance et à l'atmosphère du lieu tout en revendiquant un réel lien avec l'architecture locale. Pour la Chapelle Sainte-Bénédicte (fig. 97), ce lien avec le local se fait par l'utilisation du bois sous différentes formes et textures. Ce matériau, énormément utilisé pour les habitations dans le village de Sumvitg, est omniprésent à l'intérieur comme à l'extérieur de la chapelle.

A l'extérieur, la présence de bardeaux en tavaillons de mélèze sur la totalité de la façade rappelle les maisons traditionnelles. La relation entre l'utilisation du bois et la forme architecturale est de mise, la courbure est accentuée par l'utilisation de petits bardeaux de bois, rendant ainsi la courbe plus belle encore, (fig. 98)

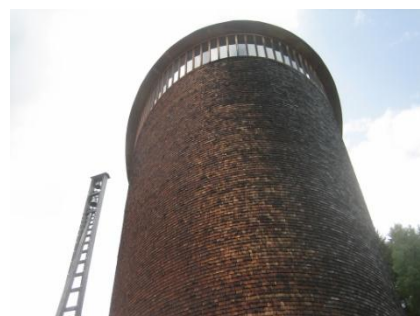


Figure 98 – Façade Est, Chapelle S-B.



Figure 99 – Vue intérieure Chap. S-B.

A l'intérieur, le bois de mélèze est utilisé comme lattage pour le revêtement du sol et également comme élément structural, à la fois pour la structure principale des parois, du plafond et du mobilier (fig. 99). Le bois du mobilier et les différents éléments structurels se distinguent de par leur couleur. Le verre, le béton et le zinc sont les autres matériaux utilisés ici mais de manière plus discrète. Ces matériaux modernes contrastent avec l'utilisation artisanale et locale du bois.

⁴² "(Peter Zumthor, Peter Zumthor 1985-2013, Bâtiments et Projets)

Toutefois, leurs utilisations et leurs caractéristiques participent à la mise en scène et au décor recherchés par Zumthor et ne sont en aucun cas choisis de manière esthétique ou budgétaire.

Il y a tout d'abord le béton (fig. 100), qui est utilisé à la fois comme sous-bassement, permettant ainsi d'ancrer la chapelle dans le sol, et comme revêtement sous sa forme lissée, pour les faces intérieures de la chapelle qui ont ensuite été recouvertes de peintures argentées brillantes. L'utilisation du béton lissé sur toute la périphérie du bâtiment permet d'apporter de la clarté et de jouer avec l'apport de la lumière naturelle au fil de la journée tout en renforçant le sentiment de sécurité. La chapelle est un lieu calme et apaisant où l'extérieur ne peut venir déranger les usagers. Zumthor utilise également le béton pour les marches de l'escalier menant à la chapelle. On remarque d'ailleurs les traces laissées par le coffrage de l'escalier.



Figure 100 – de gauche à droite / haut en bas.

a) Sous-bassement béton, pignon Ouest.

b) Vue intérieure Chapelle St- Bénédict.

c) Vue escalier en béton.



Figure 101 – Vue intérieure Chapelle St-B, lumière.

Ensuite, il y a le verre. Celui-ci se trouve uniquement en périphérie (fig. 101), au niveau de la gorge du bâtiment, à l'intersection des parois verticales et de la toiture. Sa position dans le bâtiment est claire. Les ouvertures prévues dans cette chapelle apportent de la lumière mais permettent également à l'usager de se concentrer, de se recueillir et de prendre pleine conscience du lieu sans être distrait ou dominé par le paysage qui entoure. De plus, le verre donne une allure toute particulière à la toiture qui semble flotter.

Enfin, il y a l'utilisation du zinc en toiture (fig. 102) qui ajoute un effet léger à la couverture de par sa finesse. L'utilisation de ce matériau en toiture coïncide avec les habitations du village qui utilisent également le zinc, en plus des ardoises et de la pierre en toiture. Peter Zumthor en utilisant ce matériau dans les tons du bronze, s'est



Figure 102 – Vue sur toiture, Zinc.

également attardé à ce que les joints et plis en toiture s'alignent parfaitement avec les colonnes intérieures. Ce choix de matérialité est également lié à la forme et à l'ambiance recherchées.



Figure 103 – Toiture débordante.

Il est important de noter que la toiture est légèrement débordante (fig. 103), afin d'appuyer cette idée de flottement recherchée. On retrouve également un lien visuel entre l'emprise au sol et la toiture, le sous-bassement accompagné de quelques cailloux s'alignent avec le débordement de la toiture. La trace de la toiture est comme projetée sur le sol. (fig. 100-a). On peut noter également la mise en place d'éléments en acier sur la périphérie de la toiture afin d'éviter les chutes de masses de neige depuis la toiture elle-même (fig. 102).

On remarque un contraste entre la toiture moderne, expressive et les parois latérales plus traditionnelles (fig. 102). Pour faire le lien entre ces deux éléments, Zumthor nous propose quelque chose de léger, de minimal. Il a mis en place un système constructif, servant de transition entre le moderne et le traditionnel, composé d'un anneau de colonne en bois en périphérie de l'espace intérieur et des panneaux de verre sous la toiture.

1.5 Honnêteté structurelle

Ceci nous amène à la structure de la chapelle. Celle-ci est constituée de trente-sept colonnes de pin laminées, en lamellé-collé, disposées sur tout le périmètre. Celles-ci montent jusqu'au plafond afin d'adoucir l'espace très étiré et de soutenir les chevrons en lamellé-collé de la toiture.



Figure 104 – Colonnes et madrier plancher



Figure 105 – Pièce métallique

Les colonnes se prolongent également sous le plancher (fig. 104) pour venir s'encaster dans le béton de « fondation » et permettre ainsi à la chapelle d'avoir cette position en terrasse sur le pan de colline. Ces colonnes, ont la particularité de ne toucher ni l'estrade, ni les murs latéraux, et ce via l'utilisation de pièces métalliques qui les écartent (fig. 105).

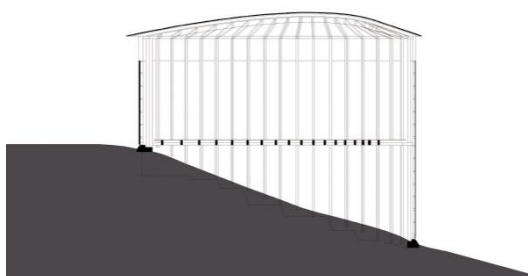


Figure 106 – Coupe Ouest-Est, solives.

Concernant la structure du sol, des solives sont positionnées sous le plancher (fig. 106), attachées aux colonnes en bois, permettant ainsi de recevoir l'estrade de recueillement. C'est ce système constructif mis en place par Zumthor qui permet de donner cette impression particulière à l'espace. L'estrade, de dimension légèrement inférieure à celle de l'espace totale, semble flotter.

La structure de la chapelle (fig. 107) est clairement visible, rien n'est caché, les attaches, les poutres, les colonnes, ... tout ici est mis en avant. L'architecture de Zumthor est très minimaliste, simple, rien d'extravagant. C'est cette simplicité et cette honnêteté architecturale qui créent toute la force dans ce projet. Grâce à cette honnêteté structurelle, depuis l'intérieur, les chevrons de la structure du toit semblent former la coque d'un bateau. Cette géométrie particulière ne serait pas aussi expressive si les éléments structurels étaient cachés. La thématique du bateau reviendra sous différentes

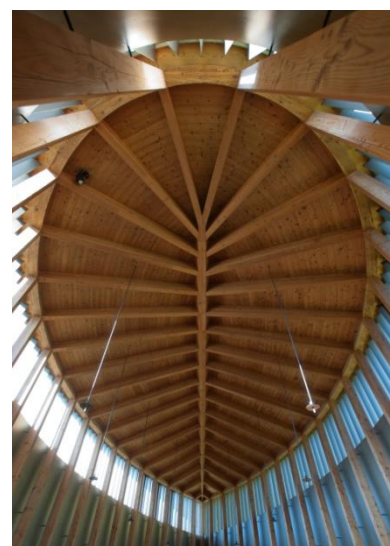


Figure 107 – Structure toiture.

formes dans ce projet, comme par exemple la position du clocher, l'orientation de la porte,

La matérialité et le système constructif dans ce projet démontrent la bonne entente entre le local et le global, entre le moderne et le traditionnel. Comme déjà abordé plus haut, Zumthor ne s'est pas contenté d'un simple mimétisme des constructions déjà présentes. L'architecte suisse apporte une architecture à la fois contemporaine et traditionnelle dans ce paysage si typique. Son architecture oscille entre moderne, expressive et traditionnelle.

1.6. Jeux de lumière et ouverture



Figure 108 – Gorge vitrée, périphérie.

Un autre point où Zumthor se démarque de tout mimétisme se trouve dans la gestion de la lumière, des ouvertures. L'utilisation traditionnelle de vitraux a été écartée par Zumthor, remplacée par une gorge totalement vitrée sur toute la périphérie du projet (fig. 108). La lumière naturelle qui pénètre le lieu semble venir des cieux. Une lumière divine qui descend du ciel et entre dans ce lieu saint. Ce dispositif, comme abordé plus haut, donne une impression toute particulière à la toiture. Celle-ci semble flotter, voler au-dessus de nous, sans jamais se reposer. Les colonnes fines qui se répètent autour de l'espace accentuent cette impression d'élément soulevé, de toiture qui décolle.

Toutefois, la fonction des ouvertures mises en place par Zumthor ne s'éloigne pas totalement des classiques des édifices religieux. Le but étant d'éclairer le lieu sans montrer le paysage extérieur. Le fait d'avoir mis cette couronne lumineuse en hauteur influence le regard du spectateur et l'aide à se concentrer, à prendre

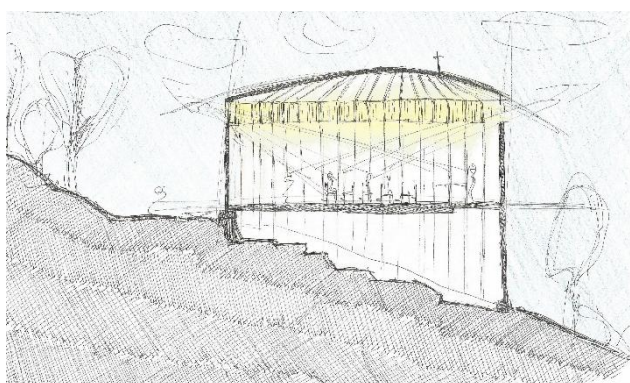


Figure 109 – Coupe, ambiance, vue

conscience de ce qui l'entoure, ou plutôt de ce qui ne l'entoure pas et être en harmonie avec l'atmosphère intérieure du bâtiment sans être distrait par le paysage. La coupe montre cette volonté d'espace magique proche des cieux.⁴³ Les ouvertures dans ce projet n'apportent donc

⁴³ <http://www.archute.com/2016/01/20/saint-benedict-chapel/>

aucun rapport entre intérieur et extérieur. Celui-ci n'est pas directement visible. Hormis les ouvertures à la gorge pour la lumière et le ciel comme unique point de vue, la tension intérieur-extérieur est presque inexistante.



Figure 110 – Lumière intérieure.

Le jeu de lumière intérieure varie également suivant le jour ou la nuit, modifiant totalement son ambiance. L'atmosphère ressentie à l'intérieur est calme et apaisante, parfois chauffée par la lumière naturelle qui glisse le long des murs (fig. 110). La texture et la couleur choisies pour les parois

verticales permettent de réfléchir la lumière et de faire ressortir les fines colonnes en bois qui soutiennent la toiture.

La lumière artificielle a également toute son importance dans la création de l'atmosphère. Ce sont de simples luminaires (fig. 111), faits de fils fins et légers qui descendent du plafond avec, à leur extrémité, une ampoule faisant penser à une bougie suspendue. Simplicité et minimalisme font force ici.



Figure 111 – Luminaire intérieur

Comme on vient de le voir, le rapport entre l'intérieur et l'extérieur est presque inexistant, et ce de manière volontaire dû à la fonction présente. Toutefois, les émotions et les sensations ressenties à l'intérieur et à l'extérieur diffèrent avec la relation qu'entretient la chapelle avec son contexte. Vu de l'extérieur, le bâtiment semble petit, discret, sans prétention, dominé par les montagnes et la vision presque infinie sur le paysage. Mais une fois à l'intérieur, l'impression s'inverse, l'échelle change totalement pour nous emmener dans un lieu intime. On se trouve dans un espace réduit, sans rapport avec le contexte et sans domination de celui-ci, nous laissant nous recueillir dans cet espace calme et apaisant.

1.7 Séquences et mises en scène

Abordons maintenant les séquences mises en place par Zumthor pour nous guider vers et dans cette architecture. La mise en scène dans cette chapelle est toute particulière, Peter Zumthor s'est attardé sur la transition entre l'intérieur et l'extérieur de cette chapelle. Le passage du dehors au dedans et inversement. A cela, s'ajoute l'harmonie et la logique entre chaque élément, du plus petit au plus grand participant aux différentes séquences mises en place.

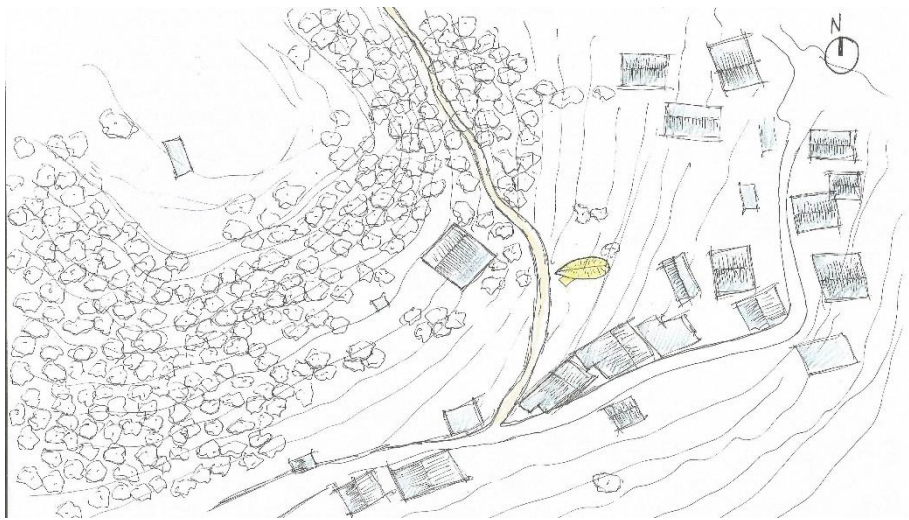


Figure 112 – Implantation, chapelle Sainte-Bénédicte

On peut déjà affirmer que la position de la chapelle et son orientation sont une mise en scène. Se situant sur le flanc d'une colline (fig. 112), à côté d'un petit chemin de randonnée, cette chapelle nous invite à entrer dedans par la mise en place de différents éléments.

Il y a tout d'abord la présence du chemin de pierre (fig. 113), qui se dissipe petit à petit jusqu'à l'escalier en béton, faisant ainsi déjà partie de la transition que l'architecte met en place entre l'extérieur et l'intérieur de ce lieu saint. Peter Zumthor n'a pas souhaité mettre la chapelle et l'extérieur au même niveau, afin que le visiteur emprunte un parcours, une sorte de rituel de transition jusqu'à l'entrée de celle-ci.



Figure 113 – Chemin vers la chapelle



Figure 114 – Porte entrée

Ensuite, il y a le détachement volontaire de l'entrée de la chapelle (fig. 114), comme un élément d'appel, afin de nous inviter à entrer dans ce lieu de culte, de la même manière que pour monter dans un bateau. On remarque également la présence de cette porte d'entrée épaisse, créée sur mesure de manière artisanale. Cette entrée se veut sûre, solide et gage de sécurité vers un lieu de recueillement après être sorti des sentiers battus et glissants de la montagne.

L'architecte suisse ici, nous guide depuis l'extérieur très ouvert, où l'on se sent petit, jusqu'à cet intérieur très protecteur et hors du temps. Il veut créer une ambiance où l'on se sent à sa place, dans lequel le décor est à taille humaine et participe à la sensation de quiétude. Une fois à l'intérieur, l'utilisateur entre dans le petit vestibule (fig. 115), ce petit espace bas de plafond sert de transition jusqu'à l'espace de recueillement lumineux que l'on rejoint en franchissant une marche. Cette distinction, cette différence de niveau volontaire nous fait prendre conscience que l'on entre dans un autre espace, dans une autre ambiance de manière progressive depuis l'extérieur.



Figure 115- Petit vestibule, entrée

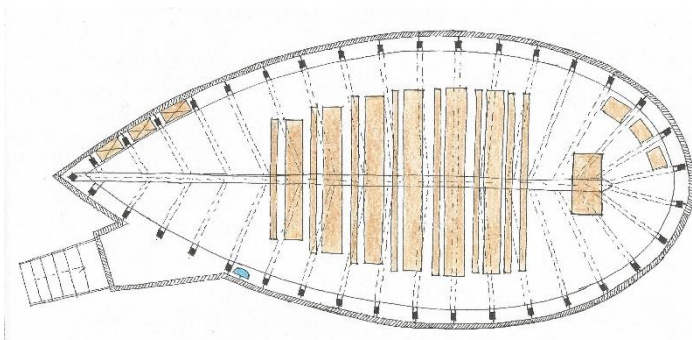


Figure 116 – Plan Chapelle Sainte- Bénédicte.

D'autres éléments ont été mis en place et viennent s'ajouter à ce décor et à cet espace particulier. La répétition des colonnes en périphérie qui permet de se sentir bien dans cet espace haut de plafond, la position du mobilier, aligné à ces colonnes et à la

structure du toit. Tout à l'intérieur semble être relié, comme déjà abordé plus haut, la chapelle à une symétrie assez forte, très claire (fig. 116). Rien ne semble pouvoir bouger sans modifier l'âme du bâtiment et ce, même jusqu'aux petits détails comme les attaches métalliques qui écartent les fines colonnes

La circulation intérieure se distingue également du traditionnel (fig. 117). Ici, on circule à l'extérieur des bancs et non au milieu comme cela se fait habituellement. Zumthor guide les usagers à entrer en relation avec son architecture, à toucher les colonnes, à sentir la chaleur du soleil sur les murs.

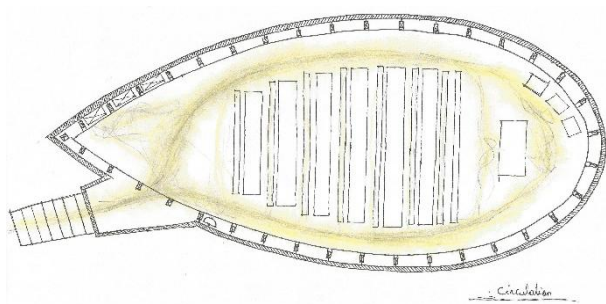


Figure 117 – Plan circulation intérieure

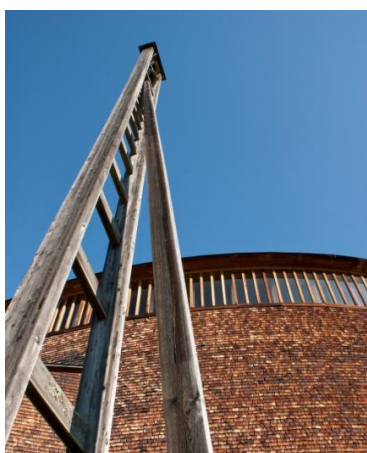


Figure 118 – Clocher

Un dernier élément de mise en scène ici, est la cloche à l'extérieur (fig. 118). Sa position volontairement détachée de la chapelle lui donne également un rôle de repère dans ce paysage montagneux, tout comme l'édifice religieux lui-même. Le clocher se situe tout en haut d'une construction en bois, constituée d'une échelle et d'un grand poteau comme soutien structurel. La cloche se trouve au sommet de cette échelle, comme une mise en scène, un rituel, afin de la faire résonner dans toute la vallée et ainsi prendre conscience de cet acte.

1.8 Les expériences sensorielles

Pour avoir une expérience complète et une maîtrise sur ce que l'utilisateur va ressentir, Peter Zumthor combine ces différentes séquences, ces sortes de mises en scène, avec les expériences sensorielles. La sollicitation des cinq sens chez l'utilisateur est l'une des caractéristiques fortes de son architecture, participant ainsi à la découverte du lieu.

1.8.1 Expérience visuelle

L'expérience visuelle pour ce projet est très contrôlée. Comme on l'a vu, Zumthor contrôle le regard d'une part par l'orientation intérieure de la chapelle, tournée vers l'autel mais également par les fenêtres qui ne permettent pas d'observer le paysage, ce qui a pour conséquence de se concentrer sur l'espace intérieur et sur soi-même.

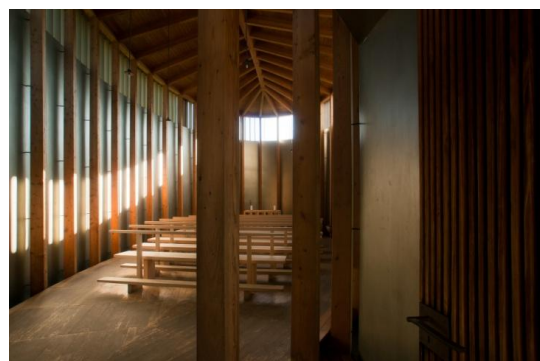


Figure 119 – Photo ambiance intérieure



Figure 120 – Ambiance chaleureuse.

Peter Zumthor, dans cette conception, ne s'est pas uniquement concentré sur la relation visuelle, ou plutôt la non-relation, entre l'extérieur et l'intérieur. Il s'est également attelé à créer un espace intérieur agréable, visuellement clair et chaleureux (fig. 120). Que ce soit par l'ensemble du système constructif en bois, qui est visible et clair, ou encore la combinaison des différents matériaux et de la lumière. L'espace est magique et un régal pour les yeux.

1.8.2. Expérience olfactive

Il y a également l'expérience olfactive. L'odeur que l'on sent à l'intérieur de cette chapelle nous rappelle les souvenirs des messes de notre jeunesse. L'odorat est à la fois sollicité par l'odeur que dégage le bois, ce qui donne une atmosphère très naturelle, une ambiance très artisanale à cet édifice et également par l'odeur de l'encens brûlé qui semble persister, transportant l'utilisateur dans ce lieu magique.

1.8.3 Expérience auditive

L'expérience du son de cette chapelle est toute particulière. L'intérieur étant presque entièrement fait de bois, celui-ci vit sous nos pas et sous l'effet de la chaleur. Le bâtiment semble vivant par ses craquements. Le son qui se dégage est également très chaleureux, même si le lieu de recueillement est haut de plafond, le bruit est assourdi par la présence des nombreuses colonnes et charpentes en bois. On ressent également une différenciation auditive entre le vestibule, bas de plafond et le lieu de recueillement, haut de plafond (fig. 121). Ces deux espaces se distinguent comme on l'a vu par leurs dimensions, mais également par l'expérience ressentie.



Figure 121 – Différence H.S.P.

1.8.4. Expérience tactile

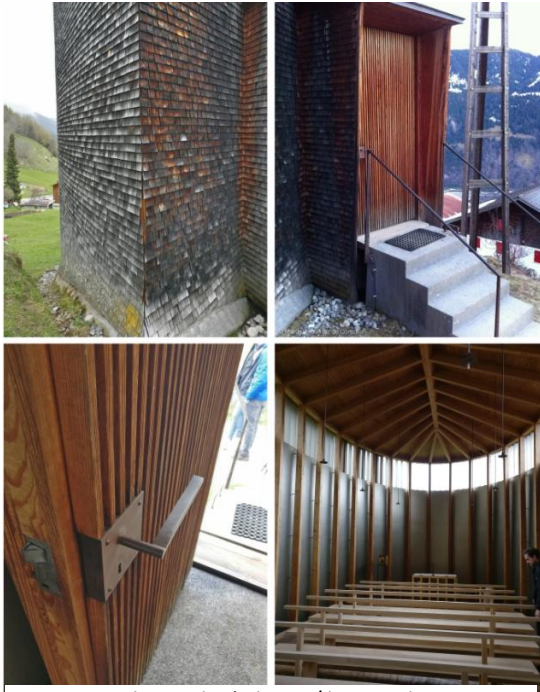


Figure122 – de gauche à droite / haut en bas.

- a) pignon Ouest de la chapelle.
- b) Entrée de la chapelle
- c) Porte d'entrée de la chapelle.
- d) Vue intérieure de la chapelle

Enfin, le tactile, l'un des points fort chez Zumthor est sollicité depuis l'extérieur de la chapelle (fig. 122). Les écailles en bois qui bardent la façade extérieure glissent sous nos doigts, sensation agréable. Pour entrer dans ce lieu, nous utilisons un escalier en béton coffré qui comporte une rampe en acier fine et lisse. L'escalier et la rampe contrastent avec la peau du bâtiment en tavaillons. Nous arrivons ensuite à cette porte en bois, texturée, conçue pour être touchée et faite de manière artisanale jusque dans les moindres détails pour la chapelle. Cette porte, lourde à ouvrir, nous fait alors entrer dans cette chapelle dont les murs lisses entrent en relation avec la structure et le mobilier fait de bois qui glisse également sous nos doigts. Ce bois, nous le sentons partout, sous nos pieds, sous nos mains.

On remarque que le tactile, la sensation des parois diffèrent à l'intérieur et à l'extérieur. Comme à son habitude Peter Zumthor aime créer des contrastes entre ce qu'exprime l'extérieur du bâtiment et ce qu'il recèle à l'intérieur. Le but étant de pénétrer dans le projet afin de prendre conscience de sa réelle force. Il faut entrer dedans pour comprendre et ressentir toute la magie mise en place par Zumthor.

1.9. Température de l'espace

Dans ce projet, la température de l'espace est très prononcée. Celle-ci se démarque à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du bâtiment. Pour la peau extérieure de la chapelle, celle-ci exprime à la fois une température chaude et froide. Comme on le voit ici (fig. 123), la façade nord, chauffée par le soleil, exprime quelque chose de chaleureux. Les bardeaux de bois exposés



Figure 123 –vue façade Est.

nord ont une couleur de feu, tandis que les bardeaux de la face sud sont teintés dans les gris. L'expression des couleurs extérieures, la température qu'exprime le bâtiment a évolué au fil du temps. Comme nous le verrons juste après, ce sont les éléments naturels qui influencent fortement cette perception. La pluie, le soleil, le vent sont autant d'éléments modifiant l'identité de la façade.

A l'intérieur de la chapelle, le bois et les murs lisses argentés réfléchissent la lumière naturelle. Celle-ci pénètre dans la chapelle, et entre en contact avec les parois, structure et mobilier en bois. De plus, le bois qui exprime une tonalité chaude est très présent dans cet espace, ce qui accentue encore plus cette température chaleureuse. L'ambiance y est apaisante et en totale harmonie avec l'atmosphère recherchée.

1.10 Ambiance et atmosphère

L'ambiance intérieure est très minimaliste et religieuse. L'artisanal, le fait main est ici mis en valeur. Chaque détail est travaillé de manière à ce que tous les éléments participent à l'atmosphère globale et au ressenti. Chaque élément est à sa juste place, rien ne cloche, rien ne sera déplacé. Peter Zumthor ici, souhaite créer un espace calme, apaisant et spirituel où le visiteur peut se recentrer sur lui-même. Une ambiance à la fois religieuse et délicate, calme. Zumthor ici souhaitait créer un espace particulier, unique où l'on peut venir se recueillir, se questionner dans un contexte particulier, au cœur des montagnes.

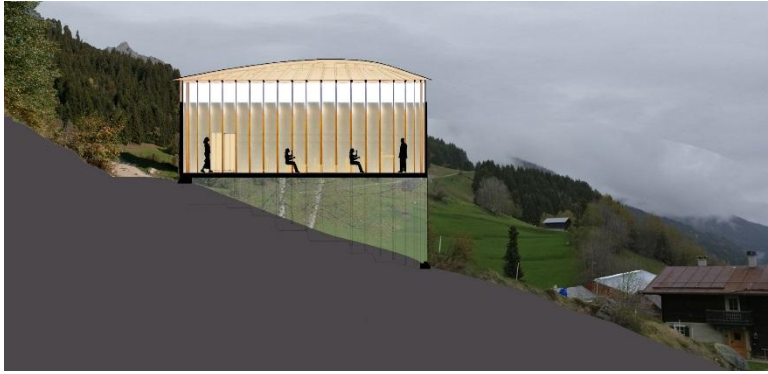


Figure 124 – Coupe chapelle St- Bénédicte

Quand on regarde la coupe de la chapelle (fig. 124), on remarque que l'espace de recueillement est en terrasse par rapport au pan de colline. On peut également ajouter à cela le manque de perspective volontaire sur le paysage et le fait que l'estrade semble flotter. Ces éléments servent à guider l'usager, à le plonger dans une atmosphère hors du temps et hors de l'espace.

1.11. Evolution dans le temps

Une autre particularité prise en compte chez Zumthor pour ce projet, est l'effet du temps sur celui-ci. La chapelle évolue, change, elle subit les traces du temps, de la nature et de ses conditions climatiques. Cela a un effet bénéfique sur la chapelle, elle gagne en caractère. Sa couleur change, les façades se distinguent selon l'ensoleillement reçu, la pluie, le vent, ... Le bois sera usé sous les pas des gens, les bardeaux extérieurs vont changer de couleur, s'assombrir. Le seuil et l'escalier qui mènent à l'entrée seront aussi marqués par le temps. L'Homme et la nature marquent de leur empreinte ce bâtiment. L'édifice religieux n'est pas fixé dans le temps. Le bâtiment évolue en même temps que le contexte, qui semble intégrer de plus en plus la chapelle dans ce paysage. Comme si elle était prise petit à petit dans le cycle naturel



Figure 125 – Variation de couleur

2. Les Thermes de Vals



Figure 126 – Peter Zumthor, Thermes de Vals, Vals, Suisse, 1996.

2.1 Présentation et identité de la région



Figure 127 – Paysage, vallée de Vals

Les thermes de Vals (fig. 126) ont été construits en 1996 en Suisse dans le canton des Grisons⁴⁴, au cœur du village de Vals (fig. 127), peuplé de mille habitants. Ce projet, comme la chapelle Sainte-Bénédict, se trouve dans la région de Surselva. « Les thermes » restent l'une des principales réalisations de la carrière de Peter Zumthor et

surtout la plus médiatisée. Le bâtiment a été classé « bâtiment historique » deux ans seulement après sa construction.

Le district de la Surselva, connu pour ses paysages montagneux et ses randonnées (fig. 128), est également réputé pour ses activités thermales depuis plus de quarante ans, ainsi que ses paysages enneigés et ses sports d'hiver.



Figure 128 – Paysage, vallée de Vals

⁴⁴ *Graubünden* en allemand

Il faut savoir qu'en Suisse, les bains thermaux sont considérés comme un produit du terroir, comme peut l'être le chocolat, le fromage. C'est une tradition de venir se baigner dans les eaux chaudes des bains thermaux après une journée passée dans les montagnes ou dans la neige en hiver. Les premiers bains thermaux de Vals remontent à 1893.



Figure 129 – 1^{er} plan, architecture typique Vals, en pierre.

Le canton des Grisons où se trouve le village de Vals, est connu dans la région pour sa pierre locale, le quartzite, dont la plupart des constructions (fig. 129), excepté les églises, ont leur toiture réalisée en plaques de pierre de gneiss. Il y a également la présence de deux sources d'eaux thermales rejetant une eau à 29 degrés. La moitié de cette eau est mise en

bouteille pour l'entreprise « Valser », le reste est dirigé vers le village de Vals et ses bains thermaux. Cette eau riche en minéraux, a été l'une des premières à être mise en bouteilles dans les Grisons.

2.2. Genèse et première approche du projet

Le projet a été entièrement financé par la commune de Vals, qui souhaitait implanter des nouveaux bains thermaux à proximité du complexe hôtelier déjà présent depuis les années 70' (fig. 130). Pendant la réalisation de ce projet, Zumthor a rencontré beaucoup de personnes du village. Il a collaboré avec elles, les a écoutées et séduites. Les habitants du village de Vals et la commune ont laissé libre



Figure 130 – Thermes de Vals et Complexe hôtelier.

cours à l'imagination de Zumthor, même si certaines personnes avaient peur de l'échec de ce projet, de par son originalité et son détachement de l'image populaire.

Zumthor n'a pas construit ces bains dans un but de marketing ou de publicité pour le village. Le tourisme architectural n'a jamais été le mot d'ordre, que ce soit du point de vue de Zumthor ou du village. Dans ce projet, Zumthor s'est totalement éloigné des bains et piscines

modernes, il souhaitait revenir aux sources des bains thermaux, comme cela se faisait au moyen âge, un édifice calme, un lieu de rencontre entre le corps et l'eau. Comme le dit Zumthor (2007), les bains, dans leur utilisation première, étaient destinés non pas à se laver mais à purifier le corps et l'esprit, une purification spirituelle.

Comme on vient de le voir, la fonction de ce projet est d'accueillir des bains thermaux et des espaces de relaxation. La thématique de l'eau est au cœur de ce projet. Le but ici est de faire redécouvrir la baignade aux gens, comme cela se faisait en d'autres temps. Le lieu n'est pas un espace de jeux, ni un endroit où l'on se lave, mais une « grotte », un espace magique de calme et d'apaisement.

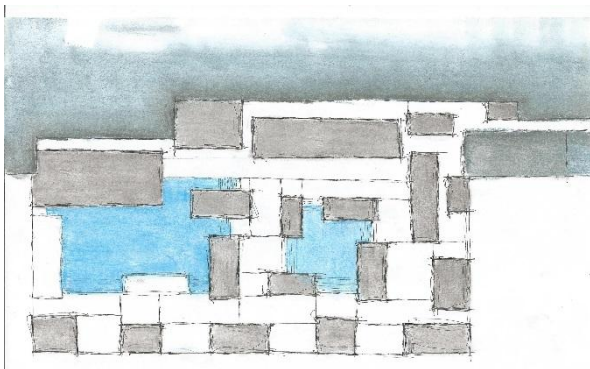


Figure 131 - Plan des deux bassins

Le projet a été conçu autour de deux grands bassins, un intérieur et un extérieur (fig. 131). De grands murs ont été placés dans le grand bain intérieur pour délimiter les différents espaces. Le bain extérieur lui n'est pas entouré de grands murs. L'espace imaginé par Zumthor est ouvert sur le pan de colline, dégagant les vues sur les montagnes et le paysage alentours.

On notera le souci de recherche d'intimité pour ce bain extérieur, une partie du projet, celle enfoncée dans le sol, se trouve en amont de cette piscine pour garder une certaine intimité avec le voisinage (fig. 132). Le seul regard extérieur accepté vers ce bain à ciel ouvert est celui du paysage.



Figure 132 – Vue bassin extérieur



Figure 133 – Implantation Thermes de Vals

Les thermes ont été construits en aval du pan d'une colline où se trouvent les sources thermales du canton de Graubünden, la source est totalement intégrée dans ce bâtiment, le traversant. A proximité, en amont, se trouvent des chalets et des habitations typiques, ainsi que l'hôtel des années 70'. Le projet n'a rien de prétentieux, comme on va le voir, son

implantation se veut minimale, discrète, s'enfonçant dans la pente de la colline contrairement aux constructions déjà présentes ayant une grande hauteur (fig.133).

A première vue, quand on regarde le bâtiment depuis l'aval, celui-ci peut sembler imposant de par son emprise et la place que les thermes prennent (fig. 134), cinquante-trois mètres de long sur trente-quatre mètres de large. Toutefois quand on s'attarde sur son intégration dans le contexte, depuis l'amont, l'édifice est beaucoup plus discret, via différents éléments mis en place. On notera également l'orientation du bâtiment liée à la topographie du site, sa plus grande façade est parallèle aux lignes de pente de la vallée.



Figure 134 – Façade Nord et Est.



Figure 135 – Toiture plate végétale

L'implantation des Bains Thermaux, pour une bonne partie de sa surface, est enfoncée dans le sol et ce pour plusieurs raisons (fig. 135). La première, est que l'une des restrictions initiales était de ne pas avoir une hauteur trop élevée afin de ne pas cacher la vue aux habitations en amont. Une façade et la moitié du bâtiment se sont alors retrouvées enfouies dans le sol de la pente.

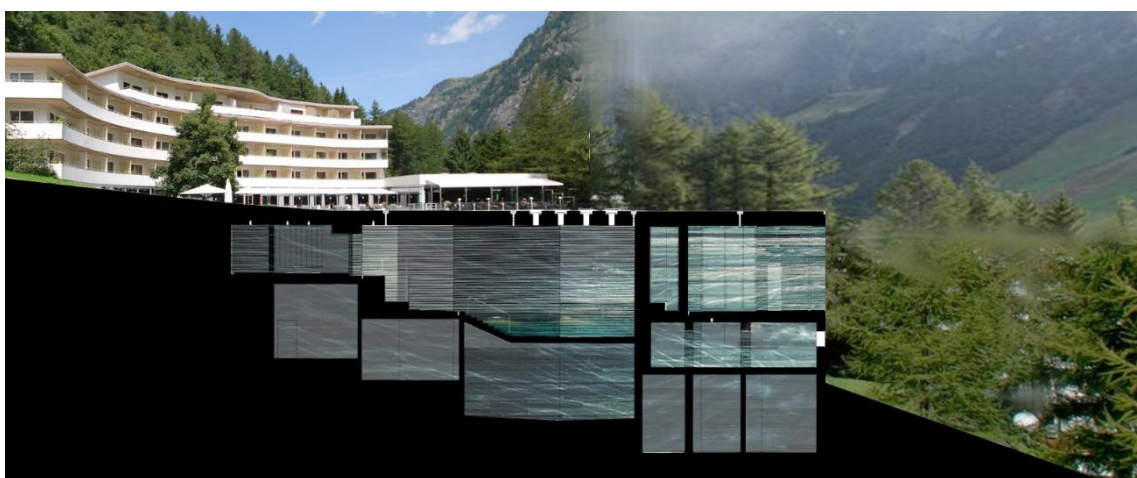


Figure 136 – Coupe, Thermes de Vals

Ensuite, Zumthor qui est toujours très soucieux du respect et de l'intégration dans le contexte, ne pouvait pas imaginer un si grand bâtiment posé simplement là, en terrasse et écrasant ainsi l'architecture voisine de par son gigantisme et sa hauteur. L'échelle de ce bâtiment, bien que très grande, ne se ressent que très peu. L'architecte suisse a également mis en place des toitures plates végétales pour s'intégrer discrètement encore plus dans ce paysage vert et calme (fig.136).

En construisant les Thermes de Vals, Zumthor ne voulait pas simplement construire un nouvel édifice au milieu des constructions déjà présentes. L'architecte souhaite donner une « image » ancienne à ce projet, comme si celui-ci était présent depuis toujours, bien avant les architectures voisines.

« Inventer un bâtiment qui aurait pu, d'une certaine manière, être là depuis toujours, qui interagisse avec la topographie et la géologie du site, qui réagisse aux masses de pierres de la vallée de Vals, écrasées, soulevées et parfois brisées en milliers de pierres plates. »
(Zumthor Peter, 2007 : 23)



Figure 137 – Thermes de Vals dans le paysage.

Le site semble prendre de la valeur et être magnifié par ce projet (fig. 137). En plus de redonner de la valeur au contexte, les bains thermaux de Zumthor ont également relancé les activités dans la région en remettant à l'ordre du jour cette activité typique.⁴⁵ L'ouverture des Thermes ont également permis de « créer » 140 emplois, dont près de la moitié sont originaires de la région.

⁴⁵ <https://www.swissinfo.ch/fre/les-thermes-de-vals--un-temple-de-pierre-et-d-eau/5498310>

2.3. La « belle forme »

Venons-en maintenant à la forme du bâtiment. Sa géométrie très carrée, très platonique suit une logique d'intégration dans le contexte en lien avec l'histoire de la région, ses traditions, ses ressources et son contexte direct (fig. 138).

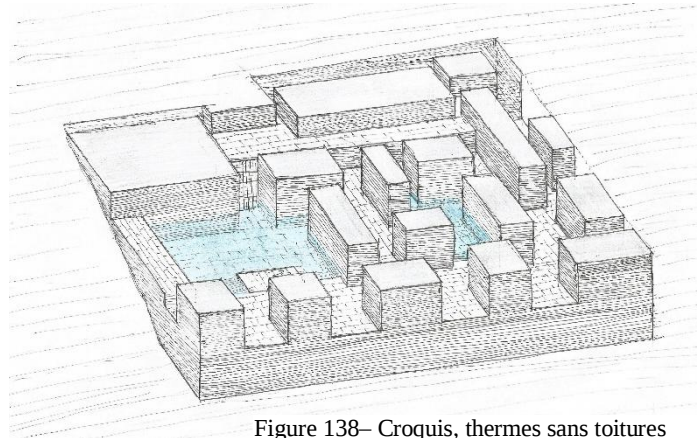


Figure 138– Croquis, thermes sans toitures

Zumthor avait dès le début cette volonté de cubes distincts les uns des autres avec des espaces vides entre eux (fig. 138), formant ainsi le volume global. Zumthor n'a pas choisi cela uniquement pour l'utilisation d'une forme simple et minimaliste, sa démarche est faite également dans un souci de lien avec le lieu, avec ses caractéristiques et ses ressources à disposition. Pour rappel, les mines de quartzites sont très présentes dans la région. Ce qui en a fait l'un des matériaux phares pour ce projet, nous y reviendrons par la suite.

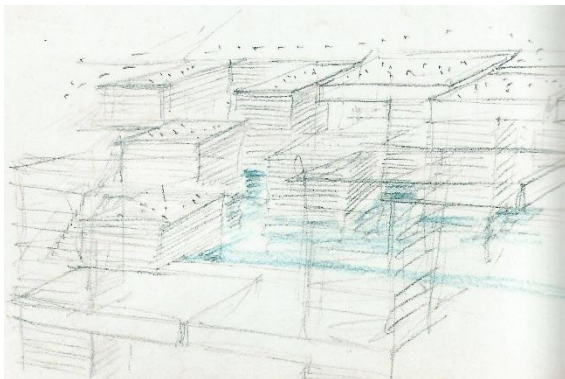


Figure 139 – Croquis / concept d'une grotte

Le concept initial de Zumthor pour les thermes, qui a abouti à cette forme carrée et à l'utilisation de la pierre, était de donner à l'édifice une identité similaire à celle d'une caverne (fig. 139). Comme un ensemble de grottes creusées directement dans la colline baignant dans l'eau, afin d'une part, de laisser la vue sur le paysage pour les habitations en amont et diminuer

l'impact sur le territoire et d'une autre part, être en lien avec l'histoire de la région qui contient énormément de carrières de quartzite. Un des premiers dessins était un grand bloc monolithique baignant dans l'eau, comme une carrière inondée.

Zumthor souhaitait réaliser le bâtiment en taillant directement les blocs dans une carrière et les retravaillant ensuite à proximité, du lieu d'implantation. Cela n'a toutefois pas été possible de par son coût et sa réalisation très difficiles, les blocs auraient été beaucoup trop lourds à déplacer. Il a donc été décidé d'importer les pierres extraites d'une mine voisine

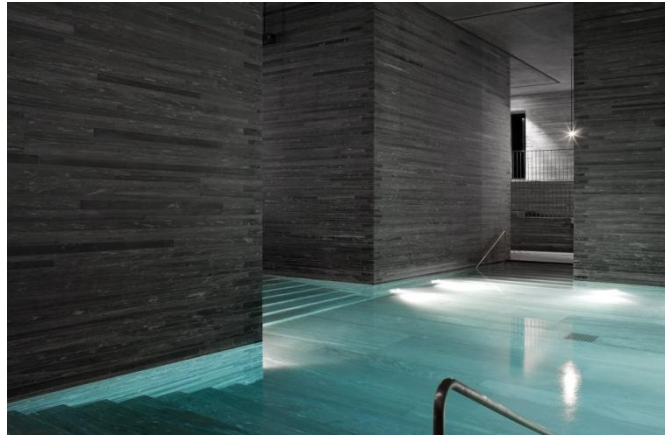


Figure 140 – Petit bassin intérieur

sur le lieu d'implantation. Zumthor a tout de même conservé cette volonté de grotte pour son projet, qui semble avoir été taillée avec une grande justesse directement dans le sol (fig. 140). Cette particularité est frappante quand on regarde les deux piscines. Celles-ci semblent avoir été taillées, creusées et excavées directement dans la pierre. Le bassin intérieur et le bassin extérieur sont constitués d'un seul bassin continu, contenant de petits volumes fermés à l'intérieur, qui semblent aussi avoir été creusés directement dans le sol.

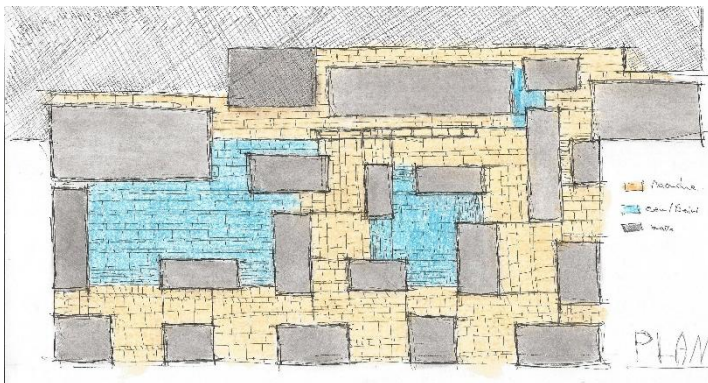


Figure 141 – Plan Thermes de Vals, bassin et méandre

La volonté de Zumthor de vouloir différents blocs fermés et distincts existe pour différentes raisons. Tout d'abord cela permet la création d'un jeu de pleins et de vides (fig. 141), via ces masses fermées et le « méandre ». Cette particularité dans la forme globale grâce à la disposition particulière de ces blocs, que nous verrons juste après, permet l'apparition d'espaces intimes, plus calmes, mais également d'espaces plus ouverts, enclins à la rencontre dans ce méandre. Ensuite, ces différentes masses fermées contiennent des ambiances toutes particulières afin d'apporter différentes expériences à l'utilisateur. Enfin, comme abordé juste avant, la volonté initiale de reproduire l'atmosphère d'une grotte est magnifiée ici grâce à ces blocs qui semblent taillés à même la roche.

La position des blocs dans l'espace n'est pas le fruit du hasard, elle découle de plusieurs éléments. Tout d'abord la bonne harmonie de l'espace intérieur, le jeu de plein et de vide que créent ces éléments fermés et les espaces appropriables dans le méandre. Ensuite, ces blocs sont alignés sur au moins un côté avec un autre bloc (fig. 142), il y a une trame qui ressort.

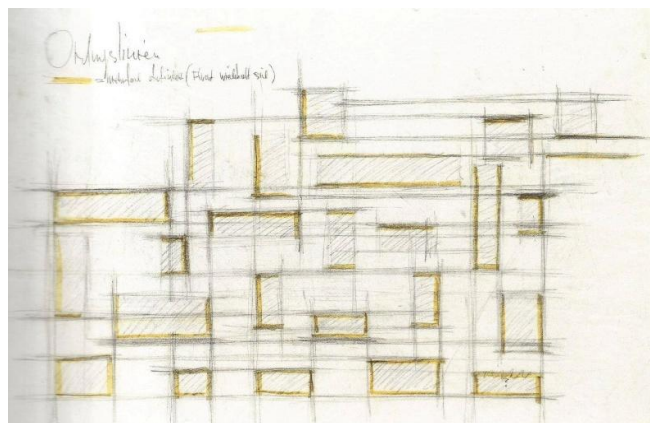


Figure 142 – Plan disposition des blocs, alignement.

Enfin, comme nous allons le voir, ces grottes fermées, ayant leur propre structure servent également de colonnes, de points d'appuis à la structure du toit, ce qui impose une position adéquate par rapport au porte-à-faux à certains endroits.

2.4. Honnêteté structurelle



Figure 143 – Structure en table et en bloc

Zumthor qualifie son système constructif *de structure en table et en bloc* (fig. 143). Quinze volumes ont été construits pour ce complexe, tous indépendants les uns des autres, créant ainsi un jeu de pleins et de vides dans cette architecture.

« Des tables de pierre, des cavernes fermées et, entre les tables, un vaste espace vide s'ouvrant à la fois vers le ciel et sur la vallée » (Zumthor Peter, 2007 : 43)

Les blocs sont refermés sur eux-mêmes, ayant leur propre structure, composée de quatre murs sur lesquels repose une toiture. Les toitures des différents blocs sont indépendantes les unes des autres afin d'accentuer la distinction recherchée entre les volumes. Elles sont parfois plissées, brisées, en pente ou en porte-à-faux, marquant ainsi les endroits de connexion entre ces différents blocs. La toiture est vivante.

Des fines ouvertures en toiture de six centimètres permettent à la lumière naturelle de pénétrer dans le bâtiment et de glisser sur les murs, ces interstices servent également de joints de dilatation pour la toiture en béton (fig. 144).

Les blocs intérieurs, fermés sur eux-mêmes prennent le rôle de colonne pour soutenir la toiture globale de l'intérieur (fig. 144). Ces blocs soutiennent aussi les « tables ». Concernant le système constructif de ces blocs fermés, ceux-ci combinent le traditionnel et le moderne. D'une part les pierres de gneiss utilisées pour les parements sont empilées les unes sur



Figure 144 – Vue intérieure des Thermes, Blocs fermés

les autres, comme toute construction en pierre, mais là où l'architecture se démarque du traditionnel, c'est dans la manière de fixer et de solidifier l'ensemble. La maçonnerie du projet pour le parement en pierre est typique au projet et porte même le nom de *Maçonnerie mixte de Vals*. Ce système consiste à monter les murs de parements sans liant entre eux et au fur et à mesure que l'on monte le mur, de venir couler un béton derrière qui va alors solidifier le tout. Cette manière de procéder consiste à utiliser les pierres de gneiss comme bois de coffrage.

On peut souligner également le détail dans le dessin du parement, Zumthor a déterminé des gabarits de pierre à assembler les uns sur les autres afin d'obtenir une épaisseur de quinze centimètres sur 3 pierres de hauteur.



Figure 145 - Stonehenge

On peut donc voir ici un système constructif ancien, traditionnel, à la manière de Stonehenge (fig. 145) combiné à des techniques modernes, le tout fonctionnant en harmonie avec le matériau utilisé, la pierre, et l'idée de l'architecte de créer des blocs indépendants les uns des autres et visibles structurellement.

L'ensemble du système constructif pour ce projet est donc la fusion du local et du global, les techniques traditionnelles du travail de la pierre combinées aux pratiques et aux outils modernes ont permis de recréer cette idée de bloc taillé à même la roche. Tailler les pierres dans une carrière, les assembler en blocs simples et les couvrir d'une toiture tout aussi simple, il n'y a pas de superflu ou de mise en place compliquée.

Un point d'orgue a également été mis sur les détails, ici ce ne sont pas des solutions classiques à un problème, mais bien des éléments appartenant au tout et facilitant sa compréhension. Les détails dans ce projet ne sont en rien traditionnels, ils sont propres aux Thermes de Vals⁴⁶ et participent au décor et à l'ambiance (fig. 146). Chaque élément, chaque détail est en lien avec l'idée globale de Peter Zumthor, rien ne semble avoir été posé quelque part par hasard, comme ici le soin apporté au garde-corps à la sortie des vestiaires.

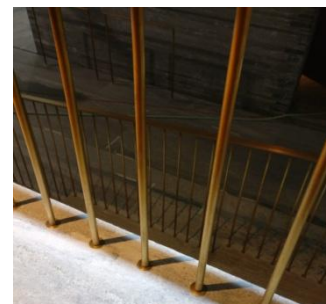


Figure 146 – Garde-corps en laiton

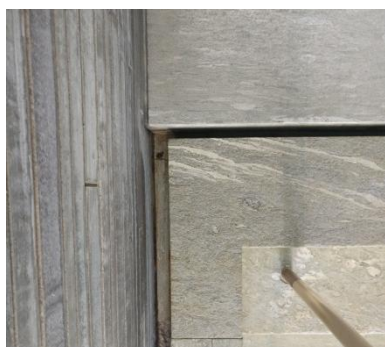


Figure 147– Joint de sol, dilatation et évacuation d'eau

On peut citer encore comme exemple les joints dessinés par les dalles de sol en pierre (fig. 147). Ces joints remplissent à la fois un rôle d'évacuation d'eau, afin que celle-ci ne stagne pas à un endroit, un rôle de dilatation de la matière, évitant les cassures futures et servent également à dessiner une grille avec les dalles, délimitant ainsi différents espaces du méandre.

2.5. Harmonie et matérialité

Abordons maintenant l'un des points clés dans les projets de Peter Zumthor et qui l'est encore plus pour les Thermes de Vals, le travail et la recherche sur la matérialité. L'architecte suisse a réussi à réunir la pierre de quartzite, l'eau de source et la lumière dans son projet, qui sont les trois matériaux dominants et quasi exclusifs ici.

⁴⁶ Monographie Zumthor tome 2

L'eau de source tout d'abord, descend et jaillit des montagnes, elle coule ensuite sur les flancs de collines pour pénétrer dans le bâtiment et se répandre dans les bains. Zumthor a même prévu un espace pour voir, entendre et goûter cette eau (fig. 148). L'eau utilisée pour la totalité des bains des Thermes provient bien sûr de cette source. Ce premier "matériau", ou plutôt matière, est donc omniprésent dans le projet de Zumthor, l'eau se retrouve dans chaque espace, participant à l'ambiance globale du projet et jouant avec la pierre.



Figure 148 – Puits à boire.

L'eau est un élément important du décor, un élément à part. On le montre, on le ressent, on voyage avec.



Figure 149 – Vue du bassin extérieur, jet d'eau

Dans une logique de découverte du corps et des sensations, l'eau semble le matériau parfait, pouvant changer de température à souhait et ainsi provoquer et créer différentes ambiances et sensations (fig. 149). Il semble également important de noter la particularité que l'on ressent lorsque l'on s'immerge totalement sous l'eau. Les pieds, les jambes, le buste, les mains et la tête

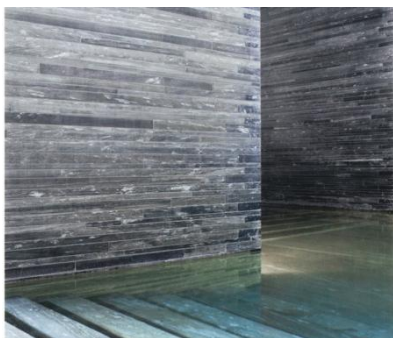
entièrement sous l'eau apportent une toute autre expérience sensorielle.

Le deuxième matériau utilisé, la pierre, est peut-être celui que l'on retrouve le plus dans Vals. Le village est parsemé de constructions en pierres locales, que ce soit les murs des habitations, les toitures, les murets, ... On la retrouve partout. Les roches de quartzite utilisées dans les Thermes proviennent d'une carrière située à une centaine de mètres à Jossagada. Elles ont été extraites, puis découpées en fines tranches (fig. 150), qui ont ensuite été empilées pour créer ces blocs monolithiques.



Figure 150 – Plaque de quartzite

Les murs intérieurs et extérieurs, les sols et plafonds sont également en quartzite, près de 60 000 dalles de quartz ont été nécessaires pour l'entièreté du projet. Tout est fait pour transporter l'utilisateur dans un monde caché, sous terre.



151 – Jeu de couleur intérieur.

La pierre de quartzite, forte de son identité de patrimoine local, peut être travaillée de différentes manières offrant ainsi des caractéristiques et des particularités ciblées (fig. 151). On peut citer par exemple, le gabarit varié des plaques de quartz, le dessin des strates dans la pierre ou encore les couleurs qui varient de manière très harmonieuses dans les tons gris. Peter Zumthor a donc utilisé la polyvalence de ce matériau, en

faisant varier sa texture ou sa teinte, selon les espaces et l'atmosphère recherchés, jouant ainsi avec la lumière, l'eau et les usagers. Parfois cassé, fendu, scié, dépoli ou poncé, ce matériau est utilisé avec beaucoup de maîtrise.

On remarque également la logique, l'harmonie qu'il existe entre la géométrie de son architecture et la matérialité utilisée. Les deux sont liés et vont de pair. La pierre, très brute, s'allie parfaitement à ces formes platoniques, anguleuses que sont ces blocs monolithiques. L'harmonie entre ces deux matériaux, que sont l'eau et la pierre, est très réussie ici et ce grâce

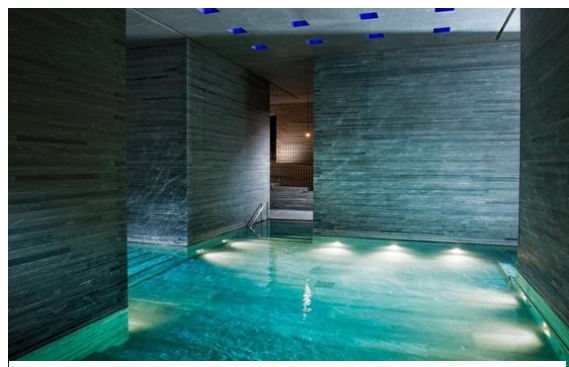


Figure 152 – Harmonie des trois matériaux

au troisième matériau, la lumière (fig. 152). Celle-ci reflète l'eau sur la pierre, permettant de faire vibrer cette dernière. De plus, les nuances de couleur qu'offre la pierre de gneiss s'allient parfaitement avec l'eau et sont magnifiées par la lumière. Peter Zumthor en combinant ces trois matériaux s'est donc raccroché au patrimoine local, à ses ressources, au lieu et à sa force.



Figure 153 -Vestiaire



Figure 154 – Plaque en laiton

Avant d'aborder la lumière sous toutes ces formes, il semble important de noter la présence d'autres matériaux dans les Thermes. Tout d'abord au niveau des vestiaires (fig. 153), ceux-ci contiennent du bois d'acajou, dans les tons rouges, utilisé pour le mobilier dans cet espace, ainsi que des rideaux de cuir, faisant office de séparation entre les bains et

les vestiaires. Il y a également la présence subtile de laiton (fig. 154), utilisé pour les garde-corps, les portes de services et les plaques d'informations à l'entrée des espaces fermés, les « petites grottes ».

2.6. Jeux de lumière et ouvertures

Abordons maintenant la lumière. Celle-ci est un acteur clé dans les Thermes de Vals, qu'elle soit naturelle ou artificielle, la lumière joue avec les parois ou encore avec l'eau, influençant sa couleur. Dans ce projet, la matérialité et la lumière vont de pair, ces deux éléments fonctionnent en harmonie et mettent chacun l'autre en valeur. On peut même y voir un triple rapport, une harmonie globale, le mariage de l'eau, de la lumière et de la pierre comme abordé juste avant. (fig. 155).



Figure 155 – Bassin ext.



Figure 156 – Lumière et pierre.

Il y a tout d'abord le rapport avec la pierre de quartzite, la lumière naturelle ou artificielle est projetée sur les murs texturés (fig. 156), parfois lissés, polis, parfois nervurés ou laissés bruts, créant ainsi des jeux d'ombres et de lumières. La pierre quant à elle, révèle la lumière, marquant sa présence d'une manière particulière.

Ensuite, il y a le rapport avec l'eau. Cette dernière étant présente partout, est traversée par la lumière qui se reflète sur les différentes parois (fig. 157), participant à l'utilisation d'éléments naturels pour créer des ambiances. De plus l'eau permet de montrer également la présence de la lumière lorsqu'on ne l'aperçoit pas directement, ses reflets sur l'eau servent d'appel à l'utilisateur qui est attiré par cette lumière.

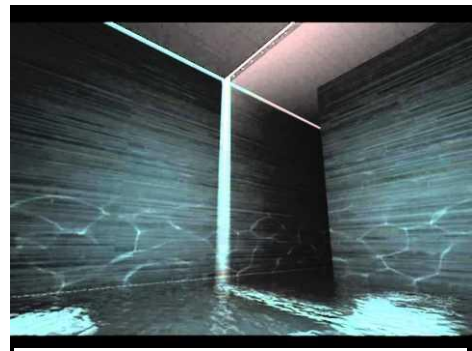


Figure 157 – Réflexion lumière.



Figure 158 – de gauche à droite / haut en bas.

- a) Façade Nord et Est de jour
- b) Façade Nord et Est de nuit
- c) Bassin extérieur de jour
- d) Bassin extérieur de nuit

La lumière dans ce projet ne se limite pas uniquement à un jeu avec la matérialité. De par son intensité qui change au gré des saisons et de la journée (fig. 158), les apports de lumière varient, amenant ainsi une ambiance toute particulière. La journée, c'est la lumière naturelle qui domine, le soir, c'est la lumière artificielle qui se révèle, jouant toujours avec les parois et l'eau modifiant ainsi leurs couleurs. Depuis l'extérieur, cette variation d'éclairage est également visible. La journée la lumière pénètre le bâtiment, alors que le soir, c'est la

lumière artificielle qui semble jaillir de ces blocs monolithiques, de cette grotte artificielle, comme l'eau jaillirait d'une source.

L'architecte suisse a mis en place une particularité dans ce projet, en plus de la lumière naturelle qu'apportent les différentes ouvertures latérales, même si pour Zumthor (2007), ces fenêtres ont comme rôle premier de faire entrer le paysage dans son architecture plutôt que la lumière. L'architecte suisse a mis en place un apport de lumière depuis la toiture. Comme on l'a vu plus haut, ce sont les interstices de huit centimètres en toiture qui permettent cet apport de lumière naturelle qui vient du haut, pénètre dans le bâtiment et glisse sur les murs de pierre, la lumière du jour se répand sur les murs (fig. 159).



Figure 159 – Lumière depuis la toiture, bassin int.



Figure 160 – Bains turcs, Ruda

Enfin, comme dernier élément d'apport de lumière naturelle, au niveau du bassin intérieur, Peter Zumthor a mis en place des carreaux bleus en toiture (fig. 159), au nombre de seize, afin d'apporter une lumière d'ambiance dans cet espace. Comme le fait remarquer Zumthor, il s'est inspiré des bains turcs de Rudas à Budapest pour cette lumière des cieux (fig. 160).

La lumière dans ce projet revête également un rôle de guide, de repère dans ces grottes et ce depuis l'entrée de ce bâtiment (fig. 161). Au début c'est la lumière artificielle qui nous guide, se reflétant sur les murs, puis petit à petit, la lumière naturelle nous appelle et nous conduit vers l'extérieur du bâtiment. Le passage du dedans au dehors se fait en douceur.

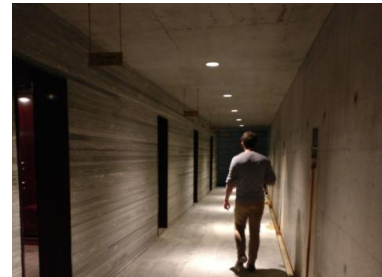


Figure 161 – Couloir, lumière artificielle

On remarquera également le travail et la recherche sur la lumière selon la nature des espaces et leur ambiance, comme par exemple les grands espaces ouverts lumineux ou les petits espaces fermés tamisés. La lumière rend les espaces parfois dynamiques et actifs, parfois calmes et apaisants.



Figure 162 – Façade Est

Un autre élément du langage architectural de Peter Zumthor est le rapport entre intérieur et extérieur. Pour ce projet, il est nécessaire d'avoir une certaine intimité quand on est à l'intérieur. C'est pourquoi le bâtiment, sa façade et ses ouvertures expriment un bloc solide, fermé (fig. 162), ne se prêtant pas au regard indiscret. De plus, la façade tournée vers

l'aval n'est pas destinée à être côtoyée, il n'y a pas de chemin ou accès pour longer celle-ci.

Les fenêtres mises en place sont destinées à l'usager qui se trouve dans le bâtiment et non pour celui à l'extérieur. La façade exprime un volume fermé contenant une fonction précise. L'intérieur, très sombre, très intime ne se laisse que peu apercevoir, comme une grotte où l'on se cache. Pour découvrir cette architecture il faut entrer. Pour l'architecte suisse, il faut pénétrer dans le bâtiment pour découvrir toute la magie et la richesse du lieu. L'extérieur se distingue de l'intérieur, élément important dans les compositions chez Peter Zumthor.

Malgré la fonction intimiste du bâtiment, le rapport entre intérieur et extérieur est présent, certes inexistant à certains moments, parfois discret, ou totalement ouvert l'un sur l'autre. Les relations, les tensions, les dialogues qui existent entre le bâtiment et son contexte racontent à chaque fois une histoire différente. On semble découvrir un lieu différent à chaque fois.

Comme on l'a vu plus haut, la géométrie du bâtiment exprime une architecture monolithique, comme une grotte, une caverne qui sort de la terre. L'extérieur se veut très discret, alors qu'une fois à l'intérieur, c'est l'inverse, la magie opère, on se retrouve en face de nombreux éléments et d'espaces qu'on ne pouvait imaginer depuis l'extérieur. Le rapport de l'intérieur



Figure 163 – Grande ouverture sur le paysage.

vers l'extérieur n'est pas du tout le même. Depuis l'intérieur des bains, les ouvertures, petites ou grandes, offrent des perspectives et des vues sur le paysage alentour. Le but n'est pas de montrer l'architecture voisine, mais plutôt de montrer la nature, ses collines, sa verdure et ainsi participer à l'ambiance et à la philosophie des bains comme le souhaite Zumthor (fig. 163). Comme le dit Peter Zumthor (2007), le rôle initial des grandes ouvertures est de faire entrer le paysage dans son architecture.

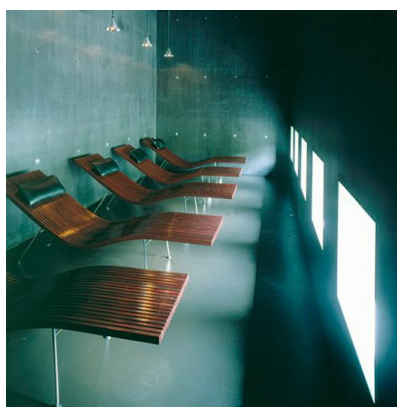


Figure 164 – Fenêtres basses

Le cadrage des vues est très contrôlé ici par Zumthor. Le paysage fait partie intégrante de l'ambiance interne. Le paysage participe au ressenti que l'utilisateur a en parcourant et en profitant de ces Thermes. Les perspectives sont toujours très contrôlées, rien n'est laissé au hasard. Zumthor a prévu des cadrages, des dimensions et des hauteurs différentes selon la direction du regard de l'utilisateur et surtout selon l'utilisation de l'espace (fig. 164).

Différents ressentis sont offerts via les fenêtres. Parfois les ouvertures, sont petites, étroites, fines, voulant montrer discrètement le paysage, comme une serrure. Parfois ce sont de grands pans vitrés, imposants, laissant entrer le paysage à l'intérieur du bâtiment.

Dans les Thermes de Vals, le langage intérieur-extérieur ne se limite pas uniquement au-dedans et au-dehors, l'architecte suisse a également prévu un dialogue, un rapport entre le grand espace, le grand bain ouvert et les petits espaces, les petits bains fermés (fig. 165).

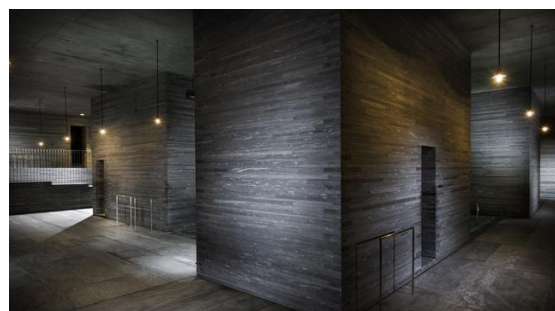


Figure 165 – Vue intérieure, blocs fermés et méandre

La relation entre ces différents espaces est inexistant ou plutôt, l'intérieur de ces petits espaces intimes n'exprime rien depuis l'extérieur si ce n'est une petite lumière d'ambiance, et de ce fait surprendra encore plus l'utilisateur et l'aidera à prendre ses aises.

2.7. Séquences et mises en scène

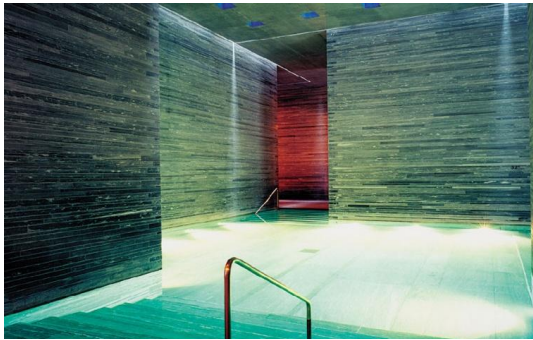


Figure 166 – Appel de lumière, petit bassin int.

Dans ce projet, Zumthor alterne entre guider volontairement l'utilisateur dans l'espace, lui faisant découvrir volontairement des choses via des appels de lumière ou sonores (fig. 166), ou le laisser librement divaguer, flâner, selon son humeur et ses impressions. L'architecte suisse voit cela comme une forêt sans sentier, un sentiment de liberté. Le bâtiment semble vivant, rempli de caractère. L'utilisateur est guidé, transporté aux fils de la découverte, les espaces attirent le regard, donnent envie de venir s'y engouffrer pour profiter de l'instant. Les lumières, les vues, les perspectives, les bruits, l'eau, sont tous des éléments destinés à nous guider, nous attirer.

Le passage de l'extérieur vers l'intérieur nécessite des transitions (fig. 167), que ce soit entre le dedans et le dehors, entre les grands bains et les petites grottes ou encore entre l'entrée et les Thermes. Le passage de l'un à l'autre ne se fait pas brutalement, mais en douceur. Dès l'entrée, dans le couloir qui mène vers l'accueil, sorte de tunnel, la lumière y est très tamisée, c'est une transition entre l'extérieur et l'intérieur afin de s'imprégner de l'ambiance et de se préparer à découvrir des espaces magiques. On notera aussi la présence des vestiaires, espaces de transition entre le hall d'entrée et les bains, un rideau de cuir servant de cache derrière lequel la surprise attend l'utilisateur.



Figure 167 – transition int/ext

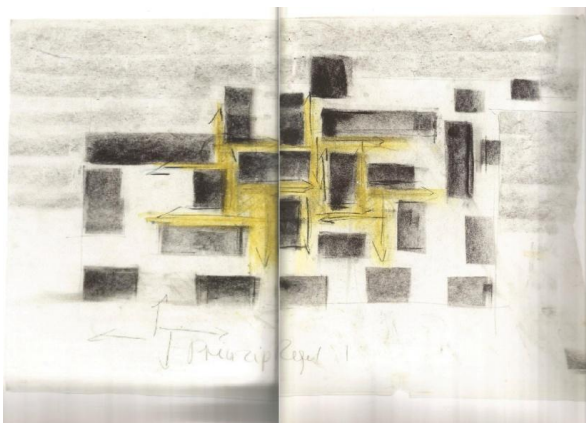


Figure 168 – Plan du déplacement de l'utilisateur.

Ce langage intérieur – extérieur nous amène à la circulation mise en place par Zumthor dans ce projet (fig. 168). Comme nous venons de le voir, celle-ci est contrôlée mais de manière discrète, subtile, un peu comme une mise en scène, amenant l'utilisateur à des endroits déterminés, lui faisant ainsi découvrir différentes étapes expériences dans ces bains thermaux. La circulation induit le

déplacement de l'utilisateur dans l'espace, mais tout en lui permettant également de se mouvoir comme il le souhaite et ainsi découvrir les autres bains et profiter des vues que le paysage offre. Zumthor voit l'espace intérieur comme un méandre où l'espace entre les volumes est vu comme un négatif, dans lequel l'eau circule et relie tout ce qui se trouve dans le bâtiment. Ce méandre est créé grâce à l'espace de circulation libre, l'eau et les différents blocs fermés.

« Nous avons toujours pensé que l'espace intérieur, avec ses méandres et ses renforcements dans le sol en forme de bassins et de rigoles où s'accumule l'eau de source, devait donner le sentiment d'avoir été sculpté dans la matière compacte du rocher » (Zumthor Peter, 2007 : 60)

L'architecte suisse parle même d'*orchestration de l'espace* quand il désigne les petits blocs fermés contenant les espaces intimes, entourés d'un grand bassin libre. L'ensemble de ces éléments équilibre l'espace. Leur disposition dans l'espace est la plus adéquate et la plus enclin à la découverte (fig. 169)

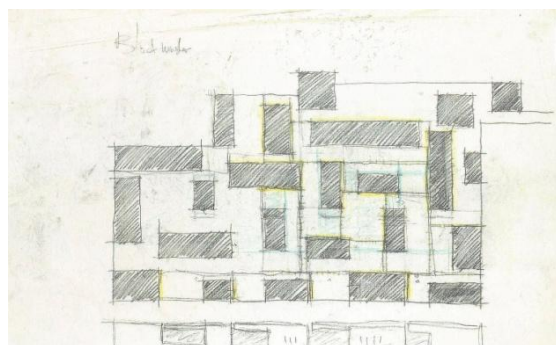


Figure 169 – Disposition des « blocs » dans l'espace

Cette gestion du déplacement chez Zumthor est en lien avec la globalité du projet ; la matérialité des parois, l'éclairage mis en place, les vues, les expériences, tout est lié. Le déplacement suit cette logique d'harmonie totale entre les différents éléments afin de procurer des sensations et des émotions à l'utilisateur.

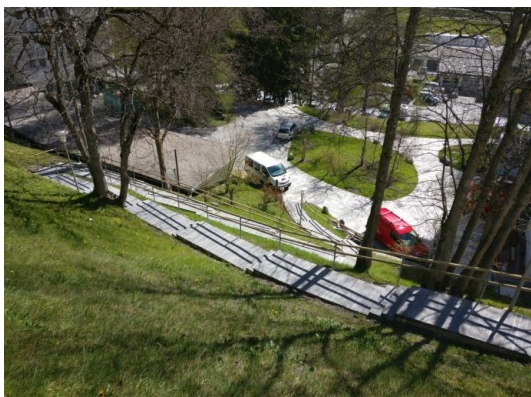


Figure 170 – Accès en pierre vers les Thermes

Un autre élément de parcours guidant l'utilisateur est introduit par Zumthor, c'est l'aménagement mis en place qui conduit l'utilisateur depuis l'extérieur jusqu'à l'entrée des bains (fig. 170). Le visiteur circule à travers les arbres tout en découvrant le volume des Thermes de Vals depuis l'extérieur. Une sorte de balade naturelle qui aboutit à cette grotte chaleureuse et apaisante. Le chemin utilisé est fait lui aussi de quartzite de Vals.

Les Thermes de Vals contiennent également des mises en scène concrètes, des séquences mises en place par Zumthor, participant à l'ambiance globale et à la découverte du lieu et de la région. En plus des expériences sensorielles, que nous allons voir juste après, Zumthor a mis en place certains décors ou éléments afin de procurer des sensations, des souvenirs à l'utilisateur. On peut citer par exemple l'espace où se trouve le puits (fig. 171). A cet endroit, de l'eau coule du plafond, comme une source. Autour de ce grand puits on trouve un récipient avec une chaîne, afin de récolter l'eau au fond du puits. Cette séquence est comme un rituel, un retour à l'essence même des bains.



Figure 171 – Rituel du puits à boire

Il y a également toute la dynamique, toute la séquence depuis l'entrée des Thermes de Vals jusqu'à la pénétration dans l'eau à l'intérieur de ceux-ci. L'utilisateur traverse le long couloir sombre, se retrouve dans le hall d'entrée où il se dirige ensuite vers les vestiaires servant de transition. L'utilisateur traverse un rideau de cuir pour se retrouver sur le balcon surplombant le bassin intérieur afin d'être spectateur de sa future découverte.

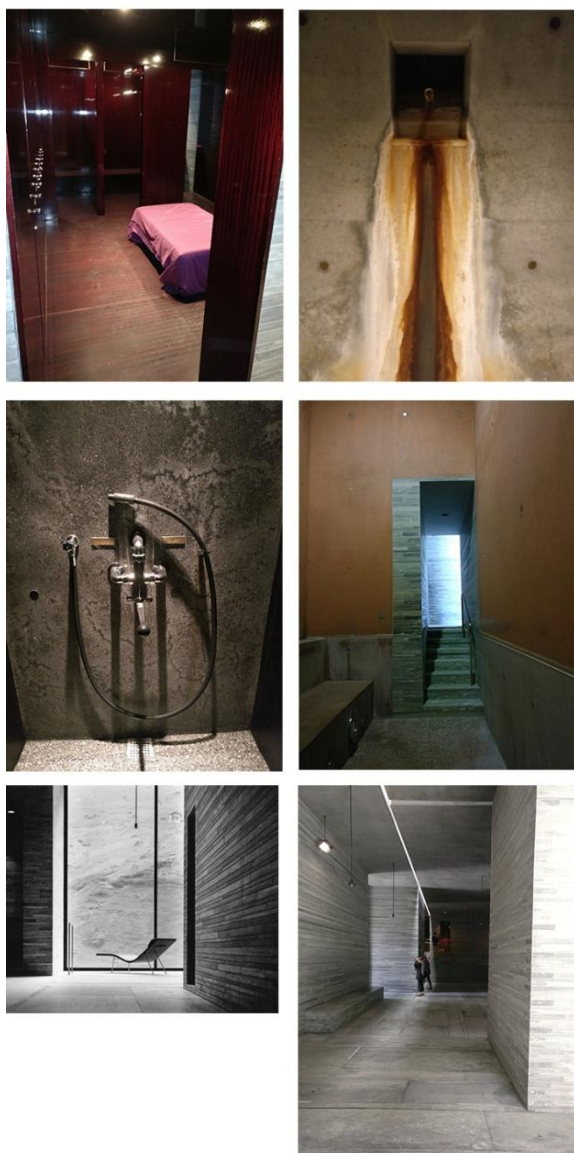


Figure 172 – de gauche à droite : haut en bas.

- a) Vestiaire, mobilier en bois d'acajou
- b) Sortie de l'eau de source
- c) Douche
- d) Banc en pierre dans une petite grotte
- e) Chaise longue
- f) Banc en pierre dans le méandre

Le "mobilier" dans ce projet est également particulier. Il y a bien sûr l'ameublement des vestiaires (fig. 172-a), que sont les armoires, les bancs, ... et également les mobiliers que l'on retrouve un peu partout dans et près des bains ; des bancs, des chaises longues et différents éléments faisant office de mobiliers mais totalement intégrés à l'architecture (fig. 172). On ne peut les déplacer, ils sont disposés de la meilleure façon et au meilleur endroit, participant à la découverte du lieu et à son ambiance. Tout comme les chaises longues à disposition de l'utilisateur qui ont été dessinées expressément pour ce projet, chaque élément est destiné uniquement à ce projet, en harmonie avec celui-ci. Comme l'a affirmé Zumthor (2007), l'ameublement n'est pas une chose que l'on déplace ou que l'on peut transposer dans une autre architecture. Le mobilier est quelque chose d'artisanal, de réfléchi, de lent et non quelque chose que l'on fabrique à la chaîne destinée à se retrouver dans différentes ambiances et pour diverses utilisations.

2.8. Les expériences sensorielles

Venons-en maintenant à l'une des caractéristiques de l'architecture de Zumthor et un des points clés du Régionalisme Critique selon Frampton (1983) ; l'importance du tactile et des autres sens dans l'architecture, influencé par le lieu et ce que la région a à offrir. L'intégration et la prise en compte des expériences sensorielles dans l'atmosphère participent à la création d'ambiances et d'atmosphères toutes particulières. Les cinq sens sont tous sollicités et mis en tension dans ce projet et ce, via l'expérience sensorielle de la pierre, de l'eau et de la lumière qui sont au cœur de



Figure 173 – lumière Petit bassin intérieur

la conception des Thermes de Vals (fig. 173). L'expression et l'expérience que peuvent procurer ces éléments à l'utilisateur sont ici poussées à leur maximum. Le son, les odeurs, les sensations tactiles ou encore le visuel utilisent le plein potentiel des différents matériaux et éléments mis en place ici. Le but étant de procurer à l'utilisateur une expérience unique, mystique et sensorielle, le tout en lien avec l'harmonie du lieu, de la région et de son histoire.

2.8.1. Expérience acoustique

Commençons par le travail et la recherche sur l'acoustique dans les Thermes. Pour Zumthor, un bâtiment fonctionne comme un grand instrument, il a donc prêté attention au son que pourrait produire le bâtiment et les murs, aussi bien occupés que vides, dans toute cette architecture, dans laquelle se côtoient l'eau, les pierres, les usagers et le silence.⁴⁷

⁴⁷ <http://www.linflux.com/2009/vals-avec-zumthor/>



Figure 174 – Petit bassin occupé

L'eau étant un des éléments principaux du projet, tout comme la pierre, elle a donc un rôle important à jouer ici. Le bruit de l'eau est très présent, que ce soit l'eau qui bouge avec le mouvement des usagers (fig. 174) et qui touche les murs de pierres ou encore le son de l'eau qui coule comme une cascade, une fontaine. L'eau est vraiment perçue comme un élément vivant ici, et non comme une simple piscine ou baignoire. Ce rôle donné à l'eau provient toujours du fait de vouloir créer une ambiance de grotte et de

carrière creusées dans le sol. De plus la source thermique à proximité semble ressortir et transpercer le bâtiment dans un silence religieux (fig. 172-a). Pour Zumthor, le mouvement de l'eau lui fait penser à la pulsation paisible qu'exprime le bâtiment. La pierre de quartzite et l'eau fonctionnent en harmonie, le son que procure l'un est renvoyé par l'autre.

Le rôle des quartzites n'est pas à négliger non plus. Ce matériau étant présent partout, sur toutes les parois (fig. 175), il offre alors une acoustique particulière, une acoustique voulant se rapprocher le plus possible de celle d'une grotte. Le son qui se propage dans le bâtiment grâce à cette pierre possède une identité particulière, plutôt chaleureuse, grâce à l'harmonie créée avec la

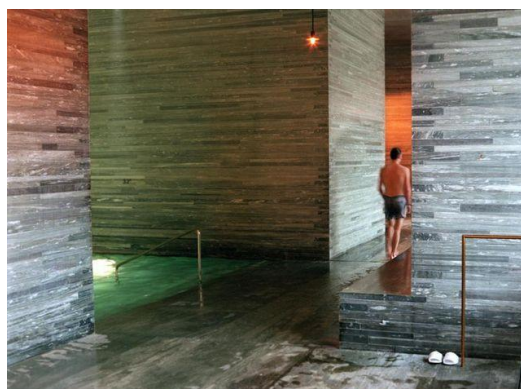


Figure 175 – Parois en quartzite.

température ambiante et à la couleur des espaces. Il y a également le bruit des pas des usagers qui se répercutent et voyagent dans ce méandre d'eau et de pierre.

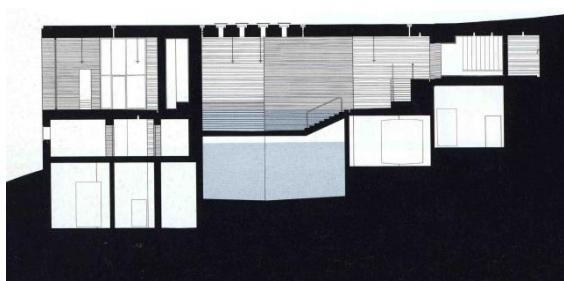


Figure 176 – Coupe Est-Ouest

L'acoustique dans ce projet ne vient pas uniquement des matériaux présents mais également de la disposition des espaces et de leurs dimensions (fig. 176). Dans l'espace principal qu'est le grand bain, le son ricoche et résonne sur les murs, offrant ainsi un son qui

voyage dans cet espace. Ce qui provoque à certain moment une apparition d'un son alors que la source n'est pas visible, ce son voyageant entre les parois.

Zumthor dans la création des petits espaces, des petits bains fermés, apporte ici une rupture nette avec l'acoustique du grand bain. Ces petites "grottes" intimistes varient elles aussi, tantôt hautes sous plafond, tantôt basses, modifiant ainsi l'acoustique de chaque espace. Peter Zumthor a même intégré l'écoute d'une partition écrite par Fritz Hauser spécialement dans l'une de ces petites grottes. On peut d'ailleurs lire sur une des parois de cette salle : « *Les sons proviennent de la vibration des pierres* »⁴⁸.

Chaque espace a son acoustique propre, que ce soit dû au travail sur le revêtement, sur la matérialité, la présence d'eau ou les hauteurs sous plafond. Tout est maîtrisé par Zumthor pour créer des ambiances particulières dans chaque espace. Tout est mis en place pour offrir une expérience de baignade la plus magique possible. L'ambiance y est presque spirituelle, mystique.

2.8.2. Expérience olfactive et du goût

La sollicitation du sens du goût est présent dans le bloc fermé appelé « Pierre à boire ». L'utilisateur peut boire l'eau qui sort directement de la source, à la main ou dans un récipient en laiton. L'odorat est également présent ici, naturel ou artificiel. Il y a par exemple l'odeur naturelle que dégagent la pierre et l'eau. Mais Zumthor, a également intégré des odeurs extérieures, comme c'est le cas pour la salle de désaltération ou encore celle des bains de fleurs. Pour cette dernière, des fleurs flottent à la surface de l'eau auxquelles s'ajoute une pulvérisation d'huile essentielle de lavande.

2.8.3. Expérience visuelle

Comme déjà abordé plus haut, l'expérience visuelle est un des points forts de ce projet. Les jeux de lumières et d'ombres (fig. 177), les espaces ouverts et fermés ou encore les éléments linéaires et anguleux apportent une expérience particulière à l'utilisateur dans ce complexe.

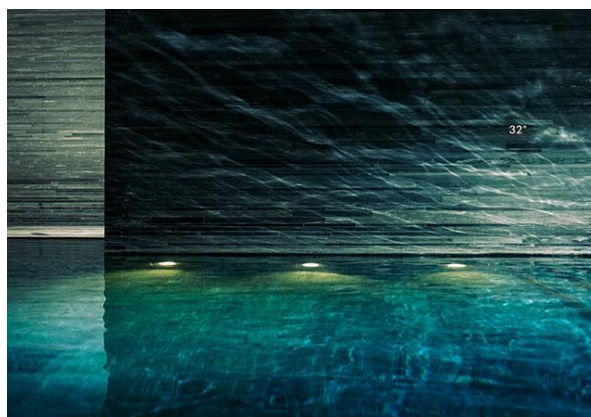


Figure 177 – Jeux de lumière dans le petit bassin

⁴⁸ Inscription sur un morceau de téflon devant l'entrée de la salle.

Nous pouvons toutefois ajouter la recherche et le travail sur les couleurs particulières de la lumière dans ce projet. La couleur naturelle du quartz donne des reflets bleutés aux murs et à l'eau (fig. 177). C'est magnifiquement orchestré. On peut également ajouter la présence dans les petites capsules d'une variation de couleur, tantôt bleue, mauve, tantôt rose, rouge. La pierre naturelle, la présence de l'eau et la lumière fonctionnent ensemble, c'est le voyage de la lumière au travers des différents matériaux qui offre toutes ces nuances.

Enfin, il ne faut pas oublier l'expérience visuelle vers l'extérieur du bâtiment, les grandes ouvertures ou les petites nous offrent des panoramas et des vues magiques sur le paysage alentour. Etre dans ces Thermes, chaleureux, intime, avec les sensations du corps tout en observant ce paysage infini mais familier est une expérience unique.

2.8.4. Expérience tactile



Figure 178– Baigneur en harmonie avec les Thermes

Le tactile est peut-être l'expression sensorielle la plus présente ici, ce qui semble normal pour un programme contenant des bains thermaux et des espaces de relaxation. La raison de la forte présence du tactile ici ne provient pas juste d'une volonté de l'architecte. Il est important de se dire que dans des bains thermaux, dans les pièces d'eau, les usagers sont presque totalement dénudés, laissant donc leurs mains, leurs pieds, leurs corps tout entier entrer en relation avec l'architecture. Les Thermes de Vals entretiennent une relation très intime avec les visiteurs (fig. 178).

Peter Zumthor a très bien compris cette relation entre l'utilisateur et son architecture, l'expérience tactile ici ne se limite pas uniquement à toucher avec ses mains mais bien avec l'entièreté du corps (fig. 178 et 179). Les sensations que peut ressentir le corps sont magnifiées ici, mises en avant, il faut prêter attention à tout ce que l'on ressent, comme un espace de méditation de pleine conscience.



Figure 179 – Bain extérieur et la brume



L'eau tout d'abord qui est très présente ici, est ressentie constamment par l'utilisateur, tantôt calme, tantôt agitée, elle ne se repose jamais (fig. 180). Le niveau de l'eau par rapport au corps varie également selon les espaces ; au niveau des chevilles, des genoux, ou enveloppant le corps tout entier.

Figure 180 – Jet eau, bassin extérieur

Ensuite il y a le travail de la pierre, sa texture. Comme on l'a vu précédemment, celle-ci est parfois lisse, parfois brute, parfois polie (fig. 181), créant ainsi différentes sensations selon les espaces. Les mains et les pieds sont constamment en relation avec la pierre de quartzite, ce a qui poussé Zumthor à lui accorder autant d'importance ici. La texture du sol varie suivant les espaces, créant ainsi différentes sensations sous les pieds. Il en va de même pour les parois verticales.

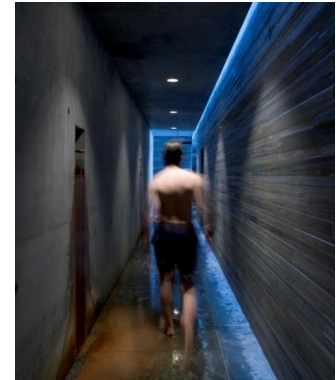


Figure 181 - Variation de texture

Enfin, il y a la sensation du soleil, de ses rayons sur notre corps. Zumthor met ici en relation l'Homme avec la chaleur que le soleil émet, subtile à certains moments, dominante à d'autres. Le soleil est un acteur participant à la création de ces expériences. La lumière glisse sur les murs, sur l'eau et sur notre corps, nous faisant ressentir chaque centimètre de notre peau.

2.9. La température de l'espace



Figure 182– Température froide

Une autre caractéristique de l'architecture de Zumthor prend une toute autre dimension dans ce projet. Il s'agit de la température de l'espace. Dans un bâtiment comme celui-ci, accueillant des usagers afin de les relaxer et de les faire entrer en communion avec l'eau, l'expression sensorielle de chaleur ou de froid est importante et doit être maîtrisée. Comme le dit Zumthor, chaque bâtiment, via ses matériaux, exprime une température, que ce soit la température physique ressentie ou l'expression thermique d'un matériau. L'eau, la pierre et la lumière naturelle et artificielle, influencent cette température ressentie dans le bâtiment.

A première vue, on aurait tendance à percevoir la température de l'espace et de la pierre de quartzite comme froide (fig. 182). Cependant, la combinaison de la pierre avec la chaleur émise par l'eau et par la lumière naturelle, ainsi que les tons chauds des lumières artificielles et naturelles est très agréable (fig. 183). L'eau et la pierre étant fortement liées, la chaleur de l'une influence celle de l'autre.

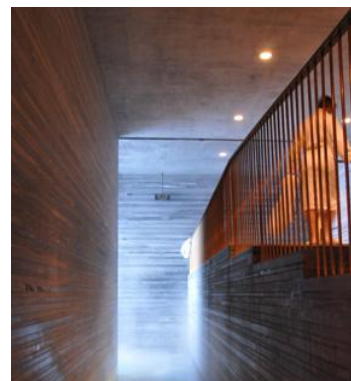


Figure 183 – Température chaude



Figure 184 – Petit bassin, neutre

Toutefois, ce serait présomptueux de dire que Les Thermes de Vals, au niveau du grand méandre et des espaces ouverts, dégagent une température chaude. Il serait plus juste de voir ces espaces comme des espaces neutres (fig. 184), agréables, tantôt chauds, tantôt froids selon la lumière naturelle qui pénètre et l'heure de la journée. De plus, Peter Zumthor s'est attelé à créer des petites grottes aux ambiances et températures très différentes afin de faire varier l'expérience sensorielle du corps. Certains petits espaces sont très chauds, d'autres très froids.

Voilà pourquoi l'espace ouvert, le grand bassin doit être vu comme un espace neutre qui permet de prendre pleine conscience de ces petits lieux magiques fermés. Le passage d'une petite grotte à une autre nécessite de passer par cet espace de transition, afin de prendre pleine conscience de l'expérience sensorielle que Zumthor met en place

Dans les Thermes de Vals, les matériaux dominants expriment une température propre, que ce soit par leur température physique ou l'impression que celle-ci dégage. Ce qui nous amène à affirmer que dans ce projet, le langage thermique ne se limite pas à l'expression physique de la chaleur, il y a bien sûr la sensation, le ressenti qu'exprime l'atmosphère d'un espace. Ici, ce langage thermique s'exprime également par la combinaison de la température de l'eau, de la couleur des murs et de la texture des parois, participant ainsi aux sensations ressenties pendant cette expérience thermique. Ces différents éléments sont en harmonie.

2.10. Ambiances et atmosphères

Nous avons déjà abordé vaguement la présence des différents petits espaces fermés, des petites grottes. Il semble toutefois intéressant de mettre en avant la manière dont Peter Zumthor fait varier leurs ambiances et atmosphères via plusieurs éléments. Chaque bloc raconte une histoire, une atmosphère différente. L'architecture joue avec les hauteurs, les couleurs, les sons, les températures, les textures et l'eau. Dans ce projet on peut avoir l'image d'un corps, de son anatomie, avec ses différentes parties, ses organes, tous différents mais fonctionnant en harmonie afin de magnifier le lieu et son ambiance. Tout est mis en place pour raconter une histoire.

Il y a par exemple un petit bain contenant une eau à 14°, entourée de parois lisses légèrement bleutées avec de petits cailloux au sol, exprimant donc une température froide, dynamique, vivifiante, ou encore un autre petit bain avec une eau à 42°, entourée de parois poreuses dans les tons argiles, orange, également pour le sol, exprimant ainsi un espace chaud, apaisant, relaxant.

Tous ces éléments, le travail sur la matérialité, l'expérience sensorielle, la lumière, la circulation, ... participent à la création d'une atmosphère toute particulière pour les Thermes de Vals (fig. 185). Peter Zumthor a mis tout en place pour recréer l'ambiance et l'atmosphère que l'on retrouve dans une grotte, une caverne. Tous les éléments sont en harmonie pour une expérience magique. Comme on l'a vu en haut, l'architecte suisse souhaite également retourner à l'essence même des bains, le côté spirituel et la découverte du corps.

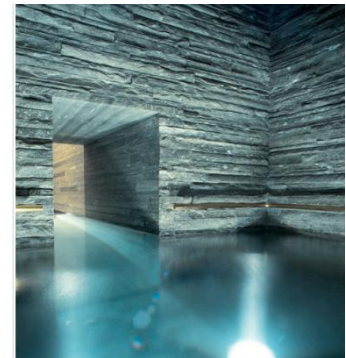


Figure 185- Ambiance grotte



Figure 186 – Contexte naturel

Zumthor plonge l'utilisateur dans une ambiance apaisante et intime, guidé par les différents éléments, afin de ressentir à nouveau toutes les sensations d'un corps.

Chaque espace semble avoir été “creusé” pour apporter des sensations et des émotions à l’usager. Zumthor met tout en place pour que l’usager s’imprègne du lieu, de son ambiance et des caractéristiques que celui-ci a à offrir, comme l’eau de source thermique intégrée au cœur du projet, la pierre locale, le paysage (fig. 187), les perspectives, le son calme et apaisant des montagnes. C’est une expérience sensorielle complète.



Figure 187 – Vue sur le paysage

« Une partie importante du projet a consisté à éviter les blocs, à chercher, trouver et arranger des situations de bain, à imaginer des formes de cavités et leurs utilisations pour le plaisir des baigneurs. » (Zumthor Peter, 2007 : 89)



Figure 188 – Toiture plate végétale

Les bains thermaux forment un tout, leurs implantations dans le pan de la montagne, pour limiter l’impact visuel (fig. 188), la géométrie carrée qui s’associe avec la matérialité locale utilisée, les différentes expériences sensorielles, Le tout fonctionne en harmonie et a pour but de donner aux gens l’impression d’être dans une grotte où l’atmosphère est chaleureuse et apaisante. Les Thermes de Vals ont une démarche spirituelle très forte, le corps humain et l’Homme découvrent de nouvelles choses, se replongent dans la découverte de ce qui leur a toujours appartenu.

2.11. Evolution dans le temps

Un autre point marquant dans ce projet, est l’évolution de celui-ci, l’impact du temps sur l’architecture et sur les différents matériaux. Que ce soit par l’usage des visiteurs, les traces laissées par l’eau (fig. 189) ou encore la lumière, le bâtiment vit et évolue de manière naturelle, autant à l’intérieur que à l’extérieur. Ce qui vieillit n’est pas caché, le temps laisse ses traces et participe à l’évolution de l’atmosphère, des sensations que l’on ressent.

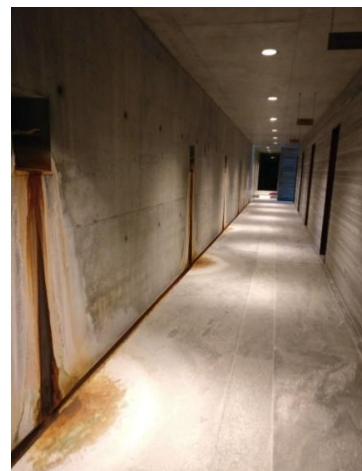


Figure 189 – Trace de l’eau

On peut mettre en exemple les traces laissées par l'eau qui coule sur la pierre, accentuant ainsi l'idée d'une grotte contenant une source naturelle qui jaillit à travers les parois. Les pierres de quartz à l'extérieur vieillissent également avec le contexte, naturellement. C'est un matériau qui vieillit agréablement, les traces semblent naturelles, comme une grotte au fil des années. Toutefois, il est nécessaire d'entretenir les bassins et points d'eau utilisés par les visiteurs par soucis d'hygiène. Ce qui nous amène malheureusement au point suivant.

2.12. Cas particulier des Thermes de Vals et la perte d'identité

‘‘Les Thermes de Vals’’ représentent peut être un des problèmes majeurs avec lequel le Régionalisme Critique est en résistance. Il s'agit du pouvoir de la finance et de l'économie mondiale dans l'architecture. L'entretien des Thermes de Vals coûtait très cher et la ville ne pouvait plus se permettre de payer l'entretien de la totalité du complexe. La ville et ses politiques décidèrent de le mettre en vente. Zumthor a tenté de racheter le complexe mais un riche promoteur lui est passé devant. Ce qui est dramatique ici, c'est qu'il y a eu un vote afin de déterminer qui de Peter Zumthor ou de Remo Stoffel allait s'approprier le projet. L'acheteur étranger, avec ses ambitions et ses promesses d'emplois pour la région remporta cette bataille.

La malheureuse ironie par rapport aux idées de Zumthor, c'est que ce riche propriétaire peut utiliser le nom de Zumthor comme atout commercial, comme une marque. Ce qui va à l'encontre des principes de l'architecte et de la ville. Pour l'architecte suisse, l'architecture n'est pas du marketing.

« If somebody wants a well-made building custom-designed to its purpose and to its site, that's my client. If somebody wants a Zumthor building that is not my client, because I am not a brand »⁴⁹

Selon Zumthor, les Thermes de Vals sont morts lors de cette vente. Pour lui ceux-ci fonctionnaient comme un projet social. Plusieurs personnes s'en occupaient, il y avait vraiment un contact, un lien social, un projet commun ici. Maintenant ce projet a disparu en même temps que la vente, dans un seul but économique.

49

Actuellement, une extension de l'hôtel existant est en cours de construction. Ce nouvel édifice, de par son implantation et sa qualité architecturale, va faire perdre de la valeur à l'architecture de Zumthor mais également au lieu, à la colline verte.

Remo Stoffel, veut également agrandir l'espace hôtelier au-dessus ainsi qu'ajouter des espaces aux Thermes. Pour Zumthor, l'âme du bâtiment va mourir avec ce projet. Les habitants ont également peur que cette vente soit le début de beaucoup d'autres investissements qui feraient de Vals un petit Dubaï.⁵⁰

⁵⁰ Will brouwer, the key tenets of critical regionalism ...

3. Conclusion

Tout comme le Régionalisme Critique, Peter Zumthor est conscient du problème de l'universalisation que provoquent la globalisation et la mondialisation dans l'architecture. L'universalisme qui en ressort engendre une perte d'identité culturelle. Zumthor en est bien conscient et veut protéger les particularités locales, l'histoire et le lieu tout en ayant un regard critique, sans mimétisme historique inutile porté par une nostalgie dépassée. L'universalisme a tendance à mélanger et mixer les cultures perdant ainsi tout repère d'identité. L'un des problèmes majeur de cette universalisation est la course à l'image, aux choses que l'on transporte d'un lieu à un autre sans réelle réflexion. Cette course à l'image entre alors en conflit avec la société ou la culture en place. Pour Zumthor, l'architecture n'est pas le symbole de quelque chose, elle ne tente pas de copier quelque chose qui fonctionne et séduit à un endroit pour le transposer autre part. De plus, l'architecte suisse est conscient de la nécessité de vivre dans son temps, à son époque.



Figure 190 – Thermes de Vals et son Genius Loci

Zumthor se défend très bien dans cette démarche. Il prend son temps, s'imprègne de l'ambiance du lieu, de ses caractéristiques et de ses ressources pour les traduire dans son architecture. Sa conduite aboutit toujours à des projets uniques et parfaitement en harmonie avec le lieu et sa nature.

Pour le Suisse, l'architecture doit revenir à ses racines, être en lien avec l'Homme, l'utilisateur et le lieu afin de provoquer des sensations liées à la culture, à l'histoire et à l'époque. Dans son architecture, pour s'opposer à cette mondialisation et à son universalisme, Zumthor utilise les particularités locales. Il les met en avant, les magnifie pour les rendre intrigantes et percutantes. Les éléments qu'il sélectionne et met en place sont choisis avec justesse. On peut également ajouter que l'architecte suisse a un regard critique, tout comme le Régionalisme Critique le défend, sur ce qu'il met en place. Il a une démarche d'auto évaluation, de prise de conscience sur son architecture.

C'est une réponse précise à un problème donné dans un lieu défini. Cette réponse est alors unique et adéquate au problème. On retrouve ici l'un des points clés du Régionalisme Critique, l'autoévaluation et l'autocritique sur son travail.

Ensuite, Le Régionalisme Critique ne se réfugie pas dans un désir aveugle envers les technologies, ou dans un retour nostalgique inutile de ce qui séduisait dans le passé. Zumthor répond parfaitement à ce point. Pour lui, l'architecture est le mélange parfait entre le local et le global, entre ce qui caractérise une culture tout en étant conscient des avantages que peuvent fournir les progrès technologiques. Le but de sa démarche n'est pas de se réfugier dans l'un ou l'autre mais plutôt de combiner les deux pour produire la meilleure réponse. Vivre avec son temps, être conscient de l'époque et des besoins que l'Homme et l'architecture ont.

Le mariage du local et du global, nous amène à un autre point défendu par le Régionalisme Critique, l'évolution de l'Architecture, de l'Homme et de la Nature. Rien n'est figé, chaque chose évolue et se modifie dans le temps. C'est un élément important qu'il faut prendre en compte dans la conception architecturale. Zumthor l'a très bien compris. De plus, l'évolution de l'architecture ne se limite pas uniquement au passé au présent, mais également dans une vision future. Cette vision Zumthor la maîtrise parfaitement, il est conscient de ce que son architecture deviendra plus tard, il ne voit pas ses conceptions comme figées dans le temps, elles vont évoluer, changer et se modifier tout comme le lieu et l'Homme qui va s'y déplacer.

Ceci nous amène à un autre point important dans le Régionalisme Critique et chez Zumthor, la prise de conscience de l'impact de l'architecture dans le paysage, dans un lieu. Le mouvement Critique prône les bienfaits de vivre avec le lieu, en harmonie avec lui, avec sa nature, sa faune, sa flore et ses ressources. Il ne faut pas écraser cette identité forte, présente depuis longtemps, par nos interventions souvent maladroites. Il faut venir s'y glisser, s'y déposer délicatement et mettre en valeur les caractéristiques du lieu tout en profitant de ses avantages.



Figure 191 – Chapelle St-Bénédict, emprise au sol

Peter Zumthor, comme on l'a vu, prend en compte l'existence du lieu et toutes ses caractéristiques. Pour lui, la première impression, ce qui se dégage du lieu, son ambiance est très importante, c'est cela qui va déterminer la suite de son travail. Il s'imprègne du lieu et se

familiarise avec lui pour chercher une réponse adéquate. L'architecte suisse s'inspire réellement du lieu et de la nature pour concevoir, ce qui lui permet entre autre de répondre aux contraintes environnementales de chaque lieu, et ce de manière unique et en harmonie avec l'ambiance du lieu. Zumthor est très intime avec le contexte.

Dans cette démarche, tout comme le Régionalisme Critique, Peter Zumthor cultive le lieu, il le met en évidence dans ses projets, que ce soit la lumière, la topographie, les ressources, le climat, ... Tout ce qui fait l'identité propre d'un lieu se retrouve dans ses projets comme un élément important, un acteur à part entière de son architecture faisant ainsi partie du global. Zumthor rejoint ici le Régionalisme Critique dans la vérité de ce qu'exprime son architecture. L'architecte suisse a une architecture honnête, vraie, tout comme le mouvement critique prône une vérité. Il ne faut pas cacher les éléments, il faut les mettre en avant, les imperfections font la beauté des choses. Dans l'architecture de Zumthor, cela se traduit par une honnêteté structurelle, lisible où tout est clair et rien n'est caché. De plus, il utilise les matériaux locaux le plus simplement possible.



Figure 192 – Chapelle Sainte-Bénédict et l'Homme

Ensuite, pour Peter Zumthor, ce qui caractérise également son approche, c'est la place de l'Homme dans son architecture. L'utilisateur est au premier plan dans ses projets, il conçoit réellement pour eux et non pour construire un objet « magnifique ». Il n'y a pas d'égoïsme dans son architecture qui voudrait écraser

la nature et la culture en place. Son architecture a un réel respect des éléments, que ce soit les usagers, l'identité du lieu ou son histoire. La place de l'Homme dans sa réflexion de composition est importante.

Comme on le sait Zumthor veut provoquer des sensations, des émotions chez l'utilisateur en utilisant les capacités et les ressources du site. Pour y arriver Zumthor veut tout contrôler, jusque dans les moindres détails. Il veut créer une harmonie, une cohérence globale dans la totalité de son projet mais également avec le contexte. Son architecture ne se limite donc pas aux murs extérieurs. Celle-ci se projette et entre en relation également avec le lieu qui l'entoure. Dans ses projets, l'architecte suisse fait participer le lieu, même à l'intérieur d'un bâtiment, l'extérieur est visible et entre en relation avec l'utilisateur.

Ce qu'il choisit de montrer, ou non, n'est pas choisi par hasard. Cela découle d'une réflexion sur ce que l'extérieur peut apporter à l'ambiance intérieure.

Un autre élément du Régionalisme Critique, qui a été avancé par Kenneth Frampton en 1983 et qui est poursuivi par Peter Zumthor, est le fait d'apporter de la sensibilité dans l'architecture, de faire entrer le corps humain avec celle-ci de manière tactile, sensorielle. Comme on l'a vu dans l'analyse de ses deux projets, le tactile a une place importante chez Zumthor. L'architecte suisse ajoute à cela toutes les expériences sensorielles qu'un corps peut ressentir, les cinq sens sont sollicités dans ses projets et ce via les ressources, matériaux et caractéristiques du lieu qu'il traduit dans son architecture. Il est important toutefois de préciser que rien n'est superflu chez lui, tout ce qu'il met en place est cohérent et apporte quelque chose au projet global. Chaque objet, chaque élément, souvent fait sur mesure de manière artisanale, se fond parfaitement dans l'architecture, qui elle-même est en harmonie avec le lieu et son *Genius Loci*.

Enfin, l'expérience sensorielle abordée ici nous amène à la place de la matérialité chez Zumthor. C'est un des points clés, si pas le plus important chez l'architecte suisse. Les matériaux qu'il utilise proviennent de la région, ils sont en cohérence avec l'histoire du lieu et de la culture sans toutefois sombrer dans un mimétisme ou vernaculaire nostalgique. Zumthor utilise également les avantages des progrès technologiques, il en tire les avantages, afin d'utiliser au mieux les ressources à disposition et produire la meilleure architecture possible, la meilleure atmosphère.

La matérialité chez Zumthor a quelque chose de poétique, que l'on ne retrouve nulle part ailleurs. Celle-ci tire toute sa force et sa vérité du lieu dans le but de provoquer des sensations chez l'utilisateur et ce, via des ambiances et atmosphères toutes particulières et uniques. La force également de ses conceptions réside dans l'harmonie que l'on ressent entre tous les matériaux. Ceux-ci sont à la fois en cohérence entre eux, mais également avec l'extérieur, avec les cultures qui entourent le projet.

L'architecture de Zumthor peut donc être qualifiée de Régionalisme Critique de par toutes ces similitudes et surtout de par ses différentes démarches et visions lors de ses conceptions. L'Homme, le Lieu et l'Architecture sont liés dans tous ses projets. Ses bâtiments ne peuvent être déplacés autre part, sous peine de perdre toute leur force et d'étouffer le site. L'architecture de Zumthor tire sa force du lieu, de son *Genius Loci*. L'architecte suisse semble donc être le digne successeur de toute l'évolution de ce mouvement régionaliste,

poussé ici jusque dans la poésie. Tout est en cohérence dans le respect du lieu, des cultures et de l'Homme. De plus, l'architecture de Peter Zumthor est libératrice, tout comme le Régionalisme Critique. Sa démarche et son approche lui permettent d'apporter des réponses uniques et créatives dans n'importe quel lieu. Il ne se limite pas à suivre des règles préétablies ou des images séduisantes pour la société. Le Régionalisme Critique, comme on l'a vu ne répond pas à des règles précises mais s'adapte à n'importe quelle situation et contexte. C'est ce qui en fait sa force tout comme Peter Zumthor. L'architecte suisse prend en compte tous les éléments nécessaires au déroulement adéquat d'une composition architecturale qui se veut régionaliste, critique, respectueuse et créative et pas uniquement l'économie, la rentabilité ou encore la productivité.

4. Bibliographie

4.1. Ouvrages :

BÖTTICHER, Carl, 1852. *Die Tektonik Der Hellen*. Postdam : Riegel.*

DANUSER Hans, GANTEMBEIN Köbi et URSPRUNG Philip, 2009. *Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*. Zurich : Edition Hochparterre bei Scheidegger et Spiess.

FRAMPTON, Kenneth, 1983. « Toward a Critical Regionalism: Six point for an architecture of resistance ». In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press. 16-31.

FRAMPTON, Kenneth, 2006. *L'architecture moderne. Une histoire critique*. (G. Morel-Journel trad.). Paris: Thames et Hudson. (Œuvre originale publiée en 1980).

GRIGNON Marc, 1998. « Le Régionalisme Critique et la dialectique du local et du global en architecture ». In *Les entre-lieux de la culture*. Québec : Presses de l'université Laval et Harmattan.

HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Thermes Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess.

HEIDEGGER, Martin, 1958. « Construire, Habiter, Penser ». In *Essais et Conférence*. Paris :

KANT, Immanuel, 1791. *The critique of pure reason*. (P. Guyer et A. W. Wood trad.). United Kingdom: Cambridge University Press. (Oeuvre originale publiée en 1781). *

LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 1992. *Architecture in Europe since 1968*. Londres: Thames and Hudson.

LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 1996. « Why Critical Regionalism Today? » In *Theorizing A New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press. 483-493.

LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 2012. *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*. Londres - New York: Routledge.

LOEFFLER, Jane, 1998. *The Architecture of Diplomacy*. New-York: Princeton Architectural Press. *

MADEC, Philippe, 2000. *A propos du régionalisme. A Luigi Snozzi*. Clermont-Ferrant: Ph. Madec.

MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris. *

MUMFORD, Lewis, 2016. *Technique et Civilisation*. (N. Cauvin et A-L. Thomasson trad.) Saint-Etienne : Parenthèses. (Oeuvre originale publiée en 1934)

MUMFORD, Lewis, 1924. *Sticks & Stones*. New York: Boni and Liveright

NUSSAUME, Yann., 1999. Tadao Ando et la question du milieu, réflexion sur l'architecture et le paysage. Paris : Le Moniteur.

NORBERG-SCHULZ, Christian, 1981. *Genius loci. Paysage, ambiance, architecture*. Bruxelles: Mardaga.

RICOEUR, Paul, 1955. *Histoire et vérité*. Paris: Seuil.

SHKLOVSKY, Viktor, 1965. « Art as technique ». In L.T. Lemon and M. Reis, eds., *Russian Formalist Critique*. Lincoln: University of Nebraska Press. (Oeuvre originale publiée en 1917)*

STEGERS, Rudolf, 2008. *Sacred buildings. A design manual*. Basel: Birkäuser.

ZUMTHOR, Peter, 1999. *Peter Zumthor Works. Building and Projects 1979 – 1997*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

ZUMTHOR, Peter, 2003. *Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

ZUMTHOR, Peter, 2007. *Penser l'architecture*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

ZUMTHOR, Peter, 2007. *Zumthor. Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Helsinki: Tammer Paino Oy.

ZUMTHOR, Peter, 2014. *Peter Zumthor 1985-2013. Réalisations et projets*. Zurich: Scheider & Spiess.

VAN SANTVOORT Linda, DE MAEYER Jan et VERSCHAFFEL Tom, 2008. *Sources of Regionalism in the Nineteenth Century. Architecture, Art, and Literature*. Leuven: Presses Universitaires de Louvain

4.2. Articles périodiques :

FRAMPTON, Kenneth, 1983. « Prospects for a Critical Regionalism ». *Perspecta*, n°20, 147-162.

FRAMPTON, Kenneth, 1987. « Pour un régionalisme critique et une architecture de résistance ». Critique. *L'Objet Architecture*, t.XLIII, n°476-477 (Janvier/Février), 66-81.

HARRIS, H.H., 1954. «Regionalism and Nationalism ». Raleigh N.C., t.XIV, n°5. *

LEFAIVRE Liane and TZONIS Alexander, 1981. « De la trame au cheminement. Une introduction aux travaux de Susana et Dimitris Antonakakis » (? trad.). *Le Carré Bleu*, n°2/82, 1-22. (Euvre originale publiée en 1981)

MUMFORD, Lewis, Octobre 1947. « The Skyline: Bay Region Style ». *The New-Yorker*. 106-109. In LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 2012. *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*. Londres - New York: Routledge.

4.3. Mémoires et thèses

BARRAS Véronique, D'AMBOISE Catherine, ST-JEAN Laurence, TREMBLAY Sandrine, *étude d'une pensée constructive d'architecte, Peter Zumthor*, 2014. Etude de cas, université de Laval.

BERTIN, Alice, 2015. *Peter Zumthor. Du lieu à la réalité*. Mémoire d'étude – Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes.

BISSON Marie-France, 2007. *Vernaculaire moderne ? Vers une compréhension de la notion d'architecture vernaculaire et de ses liens avec la modernité architecturale*. Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en étude des arts, Université du Québec à Montréal.

BROUWER, Will, 2015. *The key tenets of Critical Regionalism. Do they apply to the work of Peter Zumthor?* Rapport d'étude.

BYK Flora, *L'essence de la matière*, s.d.. Mémoire de fin d'études, sous la direction de FILIPPI Manolita, école Camondo.

GUENEGO Clément, PROUTEAU Sabine, Janvier 2013. L'architecture comme expérience: Sanaa-Peter Zumthor, regards croisés sur la perception par le corps de l'espace architectural, travail Master 2, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Val de Seine.

VANWISSEN, Jade, 2015. *Le Régionalisme Critique. Ou comment inscrire l'identité d'un lieu dans l'architecture contemporaine en Ardenne Herbagère*, Mémoire de fin d'études, Université de Liège-Faculté d'architecture.

RIBEIRO Ugo, ALMADI Paolo, s.d. *Le régionalisme critique. L'influence du lieu sur l'architecture*, Rapport d'étude - Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon.

4.4. Articles internet

VAN GERREWEY Christophe, Architecture Globalisée, A+ Architecture in Belgium, http://a-plus.be/fr/columns/architecture-globalisee/#.WhcQst_iZxA, consulté le 15 Novembre 2017.

FÜZERRY Stéphane, Peter Zumthor: un architecte a-contemporain?, La vie des idées.fr, <http://www.laviedesidees.fr/Peter-Zumthor-un-architecte-a-contemporain.html>, consulté le 11 Décembre 2017.

THE HYATT FOUNDATION, Peter Zumthor 2009 Laureate, Biography, The Pritzker Architecture Prize, <http://www.pritzkerprize.com/2009/bio>, consulté le 9 Décembre 2017.

4.5. Iconographie

Figure 0 : Photo de couverture, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <http://www.whitelinehotels.com/journal/switzerland/peter-zumthors-therme-vals>

Figure 1 : Schéma personnel du triangle d'or en architecture.

Figure 2 : Carola Fabrizio, Centre de recherche et de formation, Mopti, Mali, 1995, d'après le site : <https://www.afriquedesigndaily.com/category/traditionnelle/>

Figure 3 : Photo de Norberg-Schulz Christian (1926-2000), d'après le site : https://nbl.snl.no/Christian_Norberg-Schulz

Figure 4 : Architecture rurale de Berber dans les montagnes de l'Atlas au Maroc, s.d., d'après le site : <https://fr.dreamstime.com/photo-stock-architecture-rurale-de-berber-de-r%C3%A9gion-de-montagnes-d-atlas-au-maroc-image78618749>

Figure 5 : Zumthor Peter, Chapelle Sainte-Bénédict, Vals, 1988, cliché de Fallais Aurélien, 2017.

Figure 6 : Photo de Zumthor Peter (1943 -), cliché de Binet Helene, 2009, d'après le site : <https://archpaper.com/2012/09/another-laurel-for-peter-zumthor-the-riba-gold-medal/>

Figure 7 : Zumthor Peter, Luzi House, Jenaz, Graubunden, Swizerland, 2002, d'après le site : <https://www.urlaubsarchitektur.de/en/zumthor/>

Figure 8 : Photo de Tzonis Alexander (1937 -), d'après : https://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Tzonis

Figure 9 : Photo de Lefaivre Liane, d'après le site : <https://thechildthecityandthepowerofplay.weebly.com/profliane-lefaivre.html>

Figure 10 : Claude Le Lorrain, Paysage avec marchands, National Gallery Of Art, Washington, 1630, d'après le site : <http://www.rivagedeboheme.fr/pages/arts/peinture-17e-siecle/claude-lorrain.html>

Figure 11 : André Le Nôtre, Jardin du château de Versailles, Versailles, 17^{ème} siècle, photo aérienne, s.d., d'après le site : <https://mattsco.wordpress.com/2015/04/06/versailles-from-the-air-home-of-the-french-royal-family-till-the-french-revolution/>

Figure 12 : Baltard Victor, Eglise Saint-Augustin, Paris, 1871, d'après le site : <https://jadebardot.wordpress.com/2014/03/05/architecture-chapitre-1-architecture-et-innovations-techniques-entre-historicisme-et-ingenierie/>

Figure 13: S.n., Steelworks at Barrow-in-Furness, 1877, London, d'après le site: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Barrow_Steelworks.jpg

Figure 14 : Portrait de H.H. Richardson (1838-1886), s.d, s.n., d'après le site : <http://historicdetroit.org/architect/hh-richardson/>

Figure 15 : Photo de Lewis Mumford (1895-1990), s.n., s.d., d'après le site : <https://fineartamerica.com/featured/lewis-mumford-1895-1990-granger.html>

Figure 16 : Roebling John Augustus, Pont de Brooklyn, New-York, 1883, s.n., s.d., Photo aérienne du pont de Brooklyn, d'après le site : <https://fr.wikiarquitectura.com/b%C3%A2timent/pont-de-brooklyn/#lg=1&slide=2>

Figure 17 : Photo de Kenneth Frampton (1930 -), s.n., s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/458917/kenneth-frampton-wins-career-award-at-lisbon-triennale>

Figure 18 : Photo de LeCorbusier (1887-1965), s.d., s.n., d'après le site : <https://sitelecorbusier.com/le-corbusier-architecte/>

Figure 19 : Victor Horta, Hôtel Van Eetvelde, Bruxelles, 1901, s.n., s.d., d'après le site : http://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%B4tel_van_Eetvelde

Figure 20: E.A. Williams, The Daily Telegraph building, Napier, Nouvelle-Zélande, 1932, s.d., s.n., d'après le site <http://www.radionz.co.nz/news/regional/294140/art-deco-festival-more-popular-than-ever>

Figure 21: HITCHCOCK Russell et JOHNSON Philip, 1932, *The International Architecture Style since 1922*. New-York: W.W. Norton & Co, couverture du livre, d'après le site : <https://www.harpersbooks.com>

Figure 22 : Oskar Schlemmer, logo du Bauhaus, s.l., 1922, d'après le site : <https://essentialhome.eu/inspirations/architecture/walter-gropius-bauhaus/>

Figure 23 : Photo du bombardement de Londres pendant le Blitz de Septembre 1940 à juin 1941, s.n., s.d., d'après le site : <http://www.slate.fr/story/102753/1940-roi-edouard-viii-nazis-angleterre-bombardements>

Figure 24 : LEFAIVRE Liane et TZONIS Alexander, 2012. *Architecture of Regionalism in the Age of Globalization. Peaks and Valleys in the Flat World*. Londres - New York: Routledge, image de couverture, d'après le site : <https://www.abebooks.com>

Figure 25: HITCHCOCK R. et JOHNSON P, 1952. *Built in USA: Post-War Architecture*. New-York: The Museum of Modern Art, image de couverture, d'après le site : <http://modernism101.com>

Figure 26: Harwell Hamilton Harris, Johnson House, Los Angeles, Californie, 1951, photo d'après le site : <http://modernlivingla.com/2014/10/harwell-hamilton-harris-johnson-residence-hollywood-hills/>

Figure 27 : Richard Neutra, Tremaine House, Montecito, Californie, 1948, photo d'après le site : <https://centralmeridian.photoshelter.com/image/I0000nSC2YqyPgEg>

Figure 28 : Paul Rudolph, Healy House, Sarasota, Floride, 1949, photo d'après le site : <http://www.moderndesign.org/2008/12/paul-rudolph-cocoon-house.html>

Figure 29: Photo de William Wurster (1895 -1973), s.d., s.n., d'après le site : <https://alchetron.com/William-Wurster>

Figure 30 : Photo de Walter Gropius (1883-1969), s.n., s.d., d'après le site : <https://essentialhome.eu/inspirations/architecture/walter-gropius-bauhaus/>

Figure 31 : Photo de Paul Ricœur (1913-2005), Seuil L. Monier, s.d., d'après le site : <http://www.livreshebdo.fr/article/inauguration-de-la-place-paul-ricoeur>

Figure 32 : FRAMPTON, Kenneth, 1985, *Atelier 66 : The architecture of Dimitris and Suzana Antonakakis*, U.S.A., Rizzoli, couverture du livre, d'après le site : <https://www.abebooks.com/Atelier-66-architecture-Dimitris-Suzana-Antonakakis/9808712110/bd>

Figure 33 : Portrait d'Immanuel Kant (1724-1804), s.n., s.d., d'après le site : https://philosophynow.org/issues/118/An_Overdue_Appearance_of_Immanuel_Kant

Figure 34 : Photo de Viktor Shklovsky (1893-1984), s.n., s.d., d'après le site : <http://fracademic.com/dic.nsf/frwiki/355215>

Figure 35 : Santiago Calatrava, Gare des Guillemins, Liège, 2009, photo depuis les quais, Yannick Wegner, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/476994/video-elegance-in-motion-at-calatrava-s-liege-guillemins-railway-station-in-belgium/52fb435be8e44ea75800010a-video-elegance-in-motion-at-calatrava-s-liege-guillemins-railway-station-in-belgium-photo>

Figure 36 : Evolution de la place de la Bastille à Paris, de 1900 au début du 21^{ème} siècle, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.tuxboard.com/avant-apres-paris/comparaison-place-de-la-bastille-1900-et-maintenant/>

Figure 37 : Photo de Paul Rudolph (1918-1997), photographié par Philip Periman, 1978, d'après le site : <http://andrewraimist.com/2012/06/paul-rudolph-designed-house.html>

Figure 38 : FRAMPTON, Kenneth, 1980, *Modern Architecture : A Critical History*, London : Thames and Hudson, couverture du livre, d'après le site : <https://www.abebooks.com>

Figure 39 : Photo de Tadao Ando (1941-), Nobuyoshi Araki, s.d., d'après le site : <https://www.japantimes.co.jp/life/2017/10/29/style/tadao-ando-every-single-building-passion-project/#.W15BLrziaM8>

Figure 40 : Photo de Harwell Hamilton Harris (1903-1990), s.n., s.d., d'après le site : http://www.sahscc.org/site/index.php?function=architect_details&id=5

Figure 41: Pikionis Dimitris, Landscaping of the Acropolis of Athens, Athens, 1957, Photo de Giannis Giannelos, s.d., d'après le site: <http://www.greece-is.com/dimitris-pikionis-the-man-who-shaped-the-acropolis-landscape/>

Figure 42: Franck Lloyd Wright, Falling Water House, Pennsylvanie, U.S.A., 1939, photo de Richard A. Cooke, s.d., d'après le site: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-triumph-of-frank-lloyd-wright-132535844/>

Figure 43: Architecture BRIO, The Riparian House, Karjat, India, 2015, photo de Arial Huber, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/783402/house-by-a-river-architecture-brio>

Figure 44 :

a) Alvaro Siza, Boa Nova Tea House, Porto, Portugal, 1963, photo de Joao Morgado, s.d., d'après le site : <https://inhabitat.com/alvaro-siza-faithfully-restores-his-boa-nova-tea-house-in-portugal/>

b) John Utzon, Lutheran Bagsvaerd Church, Copenhagen, Danemark, 1976, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.architecturaldigest.com/story/bagsvaerd-church-jorn-utzon-tae-article>

c) Carlo Scarpa, Cimetière Brion à San Vito d'Altivole, Trévise, Italie, 1969, s.n., s.d., d'après le site : <http://www.admagazine.fr/lieux/articles/la-venise-de-carlo-scarpa-photographie-par-olivier-amsellem/740>

c) Peter Zumthor, Chapelle Sainte-Bénédict, Graubünden, Suisse, 1988, photo de Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archute.com/2016/01/20/saint-benedict-chapel/>

Figure 45 : Projection 3D style de maison compère, d'après le site : <http://www.maisonscompere.be/94/maison-cle-sur-porte/mc289>

Figure 46 : Photo de Martin Heidegger, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/etre-et-temps-de-heidegger-4-sommes-nous-dans-le-monde>

Figure 47 : Photo de Karl Heinrich Von Boetticher, s.n., s.d., d'après le site : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_146-2008-0022_Karl-Heinrich_von_Boetticher.jpg

Figure 48 : Peter Zumthor, Atelier de Peter Zumthor, Haldenstein, 2016, photo prise par PNG architecture, 2017, d'après le site : <http://www.png.archi/2017/01/voyage-en-suisse-2/>

Figure 49 : Photo paysage des Grisons, Michel Jeandupeux, s.d., d'après le site : http://www.mesimages.ch/reportages/pages_grisons/grisons_8604.html

Figure 50 : Photo de la Pratt Institute à Brooklyn, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.pratt.edu/the-institute/history/>

Figure 51 : Photo de l'atelier de Peter Zumthor construit en 1986, Hélène Binet, s.d., d'après le site : <http://www.klatmagazine.com/en/architecture-en/peter-zumthor-interview-back-to-the-future-07/33335>

Figure 52 : Médaille du Pritzker Prize, d'après le site : <https://www.archdaily.com/tag/pritzker-prize>

Figure 53 : Vue intérieure de la Bruder Klaus Kapel, s.n., s.d., d'après le site : <https://wgue.smugmug.com/Orte/Rheinland/Bruder-Klaus-Kapelle-Zumthor/>

Figure 54 : Photo de la façade extérieure du Kolumba Museum de Cologne, Teraform, s.d., d'après le site : <http://architecturalmoleskine.blogspot.be/2012/04/peter-zumthor-kolumba-museum-cologne.html>

Figure 55 : Vue intérieure de l'abri du site archéologique de Peter Zumthor, Pol Martin, s.d., d'après le site : <https://arcspace.com/feature/shelters-for-roman-archaeological-site/>

Figure 56 : Vue 3d d'une maison clé-sur-porte unifamiliale, d'après le site : <http://www.ma-maison.be/le-cle-sur-porte-un-concept-toujours-en-vogue-1/>

Figure 57 : Photo du village de Beddgelert au Pays de Galles, s.n., s.d., d'après le site : <https://pxhere.com/fr/photo/1276270>

Figure 58 : Dessin/ perspective des Thermes de Vals, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p47.

Figure 59 : Dessin/ plan des Thermes de Vals, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p. 86-87.

Figure 60 : Photo de Edmund Husserl (1859-1938), s.n., s.d., d'après le site : <http://diaphora.juraver.net/article-27-phenomenologie-husserlienne-notes-introductives>

Figure 61 : Photo de couverture, ZUMTHOR, Peter, 2003. *Atmospheres. Architectural Environments – Surrounding Objects*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

Figure 62 : Photo de couverture, ZUMTHOR, Peter, 2007. *Penser l'architecture*. Berlin: Edition Birkhäuser Verlag.

Figure 63 :

a) Photo Vue intérieure de la Bruder Klaus Kapel, Samuel Ludwig, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor>

b) Zoom Façade extérieure de la chapelle Sainte-Bénédict, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.pinterest.com/pin/51228514484567491/?lp=true>

c) Photo porte entrée de l'atelier de Peter Zumthor de 1986 à Haldenstein, s.n., s.d., d'après le site : <http://www.subtilitas.site/post/6295674729/peter-zumthor-entry-door-to-his-haldenstein>

d) Zoom mur intérieur en pierre de quartzite des Thermes de Vals, s.n., s.d., d'après le site : <https://amchdesign.wordpress.com/2012/02/06/thermes-de-vals-zumthor/>

Figure 64 : Zoom sur un œil de verre de la Bruder Klaus Kapel, Jérémie Dru, s.d., d'après le site : <https://www.flickr.com/photos/j-et/sets/72157618804672949/>

Figure 65 : Photo de main sur la pierre, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.shutterstock.com/video/clip-25303859-stock-footage-woman-s-hand-moving-over-old-stone-wall-sliding-along-sensual-touching-hard-stone-surface.html?src=rel/34789:1>

Figure 66 : Photo de la peau extérieure de la Chapelle Saint-Bénédict de Peter Zumthor, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 67 : Photo vue intérieure de la Luzi House, de Peter Zumthor, Ralph Feiner, s.d., d'après le site : <https://divisare.com/projects/313232-peter-zumthor-ralph-feiner-the-unterhus-leis-ob-vals-switzerland>

Figure 68 : Axonométrie développée de l'abri pour le site archéologique romain, Carson Russel, s.d., d'après le site : <https://www.pinterest.co.uk/pin/94505292156735870/>

Figure 69 : Photo bassin extérieur, Hélène Binet, s.d., d'après le site : <http://coolchicliving.com/tt/>

Figure 70 : Photo de Peter Zumthor lors du chantier de la Bruder Klaus Kapel, s.n., s.d., d'après le site : <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Figure 71 : Dessin/ coupe de Peter Zumthor, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p.89.

Figure 72 : Dessin/ coupe de Peter Zumthor de la Bruder Klaus Kapel.

Figure 73 : Photo de la vue intérieure du Mémorial aux Sorcières de Steilneset, Andrew Meredith, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/213222/steilneset-memorial-peter-zumthor-and-louise-bourgeois-photographed-by-andrew-meredith>

Figure 74 : Photo vue intérieure du Swiss Sound Pavilion, s.n., s.d., d'après le site : <https://en.wikiarquitectura.com/building/swiss-sound-pavilion/>

Figure 75 : Vue depuis l'intérieur des Thermes de Vals sur le paysage, <http://www.archilovers.com/projects/70375/therme-vals.html> (vue extérieur)

Figure 76 : Photo façade des thermes de Vals, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <http://www.linflux.com/art/vals-avec-zumthor/>

Figure 77 : Photo vue extérieure porte de la Bruder Klaus Kapel, s.n., s.d., d'après le site : <https://en.wikiarquitectura.com/building/bruder-klaus-field-chapel/>

Figure 78 : Photo vue intérieure de la Bruder Klaus Kapel, Aldo Amoretti, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/798340/peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti/58136a43e58ece678a000188-peter-zumthors-bruder-klaus-field-chapel-through-the-lens-of-aldo-amoretti-photo>

Figure 79 : Photo porte d'entrée de la Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 80 : Photo vue extérieure de la Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 81 : Photo vue intérieure de la Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 82 : Schéma/ plan circulation des Thermes de Vals, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p.78-79.

Figure 83 : Photo vue du petit bassin des Thermes de Vals, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <https://www.dezeen.com/2016/09/25/peter-zumthor-therme-vals-spa-baths-photography-fernando-guerra/>

Figure 84 : Photo des chaises longues des Thermes de Vals, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.alpinemodern.com/slow-architecture-movement/>

Figure 85 : Photo de la lumière zénithale dans la Bruder Klaus Kapel, s.n., s.d., d'après le site : <http://guelcker.de/3042/bruder-klaus-kapelle-von-peter-zumthor-in-der-eifel-bei-wachendorf/>

Figure 86 : Vue intérieure des Thermes de Vals, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/798360/peter-zumthors-therme-vals-through-the-lens-of-fernando-guerra/580fb450e58ecfd67000091-peter-zumthors-therme-vals-through-the-lens-of-fernando-guerra-photo>

Figure 87 : Peter Zumthor, Chapelle Sainte-Bénédict, Sumvitg, Suisse, 1988, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/364856/happy-70th-birthday-peter-zumthor>

Figure 88 : Photo de la vue sur le Paysage de Sumvitg, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 89 : Photo de l'architecture du village de Sumvitg, s.n., s.d., d'après le site : <https://hiveminer.com/Tags/sumvitg>

Figure 90 : Photo ruine de l'ancienne chapelle, Sogn Benedegt, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 91 : Dessin plan et coupe, travail personnel, 2018.

Figure 92 : Photo de la Chapelle Sainte-Bénédict avec la forêt à proximité, Felipe Camus.s.d., d'après le site : <https://www.metalocus.es/en/news/taking-care-detail-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 93 : Panorama du paysage, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 94 : Dessin plan toiture, travail personnel, 2018

Figure 95 : Vue intérieure de la Chapelle Sainte-Bénédict, Symétrie, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 96 : Photo de la Chapelle Saint-Jean Baptiste, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 97 : Photo de l'entrée de la Chapelle Sainte Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 98 : Photo façade Est de la Chapelle Sainte-Bénédict, s.n., s.d., <https://hiveminer.com/Tags/wood%2Czumthor>

Figure 99 : Photo vue intérieure de la Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 100 :

- a) Vue sur le sous-bassement en béton, Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017
- b) Vue intérieure Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.
- c) Vue sur l'escalier en béton, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 101 : Photo vue intérieure de la Chapelle Sainte-Bénédict, Felipe camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 102 : Photo vue extérieure sur toiture en Zinc de la Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 103 : Photo toiture débordante, C .St-B., Aurélien Fallais, 2017.

Figure 104 : Photo colonnes, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 105 : Photo pièces métalliques, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 106 : Coupe Ouest –Est, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor23->

Figure 107 : Photo intérieure de la structure, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 108 : Photo gorge vitrée, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 109 : Dessin coupe, ambiance, vue, travail personnel, 2018.

Figure 110 : Photo lumière intérieure, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 111 : Photo luminaire intérieur, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 112 : Dessin plan implantation, travail personnel, 2018.

Figure 113 : Photo du chemin extérieur vers la chapelle, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 114 : Photo de la porte d'entrée de la chapelle, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 115 : Photo du vestibule de l'entrée, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 116 : Dessin plan de la chapelle, travail personnel, 2018.

Figure 117 : Dessin circulation intérieure, travail personnel, 2018.

Figure 118 : Photo de la cloche extérieure, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 119 : Photo ambiance lumière intérieure, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 120 : Photo ambiance chaleureuse de la Chapelle St-Bénédict, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 121 : Photo différence de hauteur sous plafond, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 122 :

- a) Photo Pignon Ouest de la chapelle, Aurélien Fallais, 2017.

b) Photo de l'entrée de la chapelle, Martin Fernandez de Cordova, s.d., d'après le site : <https://martinfdc.wordpress.com/tag/peter-zumthor/>

c) Photo de la porte d'entrée de la chapelle, Aurélien Fallais, 2017.

d) Photo vue intérieure de la chapelle, Aurélien Fallais, 2017

Figure 123 : Façade Est de la Chapelle Sainte-Bénédict, Aurélien Fallais 2017.

Figure 124 : Photomontage, coupe, travail personnel, 2018.

Figure 125 : Photo des variations de couleurs de la façade, Fallais Aurélien, 2017.

Figure 126 : Peter Zumthor, Thermes de Vals, Vals, Suisse, 1996, photo de Felipe Camus, s.d., d'après le site : <http://www.archello.com/en/project/therme-vals>

Figure 127 : Photo du paysage de la vallée de Vals, François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/10/12/les-paysages-de-la-vallee-de-vals-dans-les-grisons-suisse/>

Figure 128 : Photo du paysage de la vallée de Vals, François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/10/12/les-paysages-de-la-vallee-de-vals-dans-les-grisons-suisse/>

Figure 129 : Photo de l'architecture typique de Vals, François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/10/12/les-paysages-de-la-vallee-de-vals-dans-les-grisons-suisse/>

Figure 130 : Photo des Thermes de Vals et de l'architecture voisine, François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/10/04/les-thermes-de-pierre-pierre-de-vals-ou-les-thermes-de-pierre-peter-zumthor/>

Figure 131 : Plan, dessin personnel sur base du livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess.

Figure 132 : Photo du bassin extérieur des Thermes de Vals, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 133 : Photo de l'implantation large des Thermes de Vals, François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/10/04/les-thermes-de-pierre-pierre-de-vals-ou-les-thermes-de-pierre-peter-zumthor/>

Figure 134 : Photo des façades Nord et Est des Thermes de Vals, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 135 : Photo de la toiture plate et végétale des Thermes de V., François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/10/04/les-thermes-de-pierre-pierre-de-vals-ou-les-thermes-de-pierre-peter-zumthor/>

Figure 136 : Photomontage, coupe des Thermes de Vals, travail personnel, 2018.

Figure 137 : Photo de Thermes de Vals dans le paysage, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <http://www.archello.com/en/project/therme-vals>

Figure 138 : Dessin, croquis des Thermes de Vals sans la toiture, travail personnel, 2018.

Figure 139 : Croquis du concept d'une grotte inondée, Peter Zumthor, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p. 44.

Figure 140 : Photo du petit bassin intérieur, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.mandaley.fr/idees-voyage/design-architecture/decouvrez-7132-hotel-thermal-et-temple-du-bien-etre-en-suisse>

Figure 141 : Plan des Thermes de Vals, bassin et méandre, travail personnel, 2018.

Figure 142 : Plan disposition des blocs fermés, alignement, Peter Zumthor, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Thermes Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p65.

Figure 143 : Photo de la structure en table et en bloc, s.n., s.d., d'après le site : <http://www.architetto.info/news/progettazione/a-peter-zumthor-la-riba-royal-gold-medal/>

Figure 144 : Photo vue intérieure des Thermes de Vals, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 145 : Photo du site de Stonehenge, s.n., s.d., d'après le site : <http://www.english-heritage.org.uk/visit/places/stonehenge/history/>

Figure 146 : Photo garde-corps en laiton à la sortie des vestiaires, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 147 : Photo de joints de dilatation et évacuation des eaux, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 148 : Photo du puits à boire, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 149 : Photo du bassin extérieur et des jets d'eau, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <https://www.dezeen.com/2016/09/25/peter-zumthor-therme-vals-spa-baths-photography-fernando-guerra/>

Figure 150 : Photo noir et blanc des plaques de quartzites, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p.23.

Figure 151 : Photo du jeu de couleurs, Joana Santos Ferreira, s.d., d'après le site : <http://www.joanasantosferreira.com/journal/2016/3/23/the-therme-vals-peter-zumthor>

Figure 152 : Photo intérieure de l'harmonie des trois matériaux, s.n., s.d., d'après le site : <https://7132.com/en/thermal-baths-and-spa/overview>

Figure 153 : Photo des vestiaires, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 154 : Photo d'une plaque en laiton, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 155 : Photo grand bassin extérieur, Hélène Binet, s.d., d'après le site : <http://hotelsdesign.blogspot.be/2012/10/hotel-therme-vals-by-peter-zumthor-vals.html>

Figure 156 : Photo de lumière sur les parois, Henry Plummer, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/626181/light-matters-heightening-the-perception-of-daylight-with-henry-plummer-part-1>

Figure 157 : Photo de la réflexion de la lumière sur l'eau et les murs, s.n., s.d., d'après le site : http://enacit3srv5.epfl.ch/WP_2013_SA/formery/?cat=17&paged=2

Figure 158 :

a) Photo façade Nord et Est de jour, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/419367/a-photographer-s-journey-through-peter-zumthor-valley>

b) Photo façade Nord et Est, Thermes Vals, s.d., d'après le site : <https://7132.com/en/thermal-baths-and-spa/overview>

c) Photo bassin extérieur jour, Pol Martin, s.d., d'après le site : <https://arcspace.com/feature/vals-thermal-baths/>

d) Photo bassin extérieur nuit, François, s.d., d'après le site : <http://ahahh.blog.lemonde.fr/2008/09/20/les-thermes-de-vals-la-nuit-tous-les-murs-sont-gris/>

Figure 159 : Photo de la lumière de la toiture dans le petit bassin intérieur, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 160 : Photo des bains turcs à Ruda, Philippou Styliane, s.d., d'après le site : <https://www.likealocalguide.com/budapest/rudas-gyogyfurdo-es-uszoda>

Figure 161 : Photo de couloir avec la lumière artificielle en guide, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 162 : Photo façade Est, Pedro Valera, s.d., d'après le site : <http://www.archello.com/en/project/therme-vals>

Figure 163 : Photo grande ouverture sur le paysage, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 164 : Photo de fenêtres à hauteur des yeux, s.n., s.d., d'après le site : <http://hotelsdesign.blogspot.be/2012/10/hotel-therme-vals-by-peter-zumthor-vals.html>

Figure 165 : Photo vue intérieure des blocs fermés et du méandre, s.n., s.d., d'après le site : <https://7132therme.com/en>

Figure 166 : Photo du petit bassin avec un appel de lumière, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>

Figure 167 : Photo de la transition entre l'intérieur et l'extérieur, Adrien Buchet, s.d., d'après le site : <https://adrienbuchet.wordpress.com/2010/03/09/peter-zumthor-2/>

Figure 168 : Dessin en plan de la circulation des usagers, Peter Zumthor, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p.78-79.

Figure 169 : Plan de la disposition des blocs fermés dans l'espace, Peter Zumthor, d'après le livre : HAUSER Sigrid et ZUMTHOR Peter, 2007. *Peter Zumthor. Therme Vals*. Zurich: Scheidegger & Spiess, p68.

Figure 170 : Photo de l'accès en pierre de quartzites vers les Thermes, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 171 : Photo du puits à boire, rituel, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 172 :

a) Photo des vestiaires, Aurélien Fallais, 2017.

b) Photo de la sortie de l'eau de source, Aurélien Fallais, 2017.

c) Photo d'une douche, Aurélien Fallais, 2017.

d) Photo d'un banc en pierre dans un des blocs fermés, Aurélien Fallais, 2017

e) Photo chaise-longue, s.n., s.d., d'après le site : <http://hotelsdesign.blogspot.be/2012/10/hotel-therme-vals-by-peter-zumthor-vals.html>

f) Photo d'un banc en pierre dans le méandre des Thermes, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 173 : Photo de la lumière du petit bassin intérieur, s.n., s.d., d'après le site : <http://sandrinedntblog.tumblr.com/post/82899273758/ph%C3%A9nom%C3%A9nologie-et-architecture-sensorielle>

Figure 174 : Photo du petit bassin occupé, Philippou Styliane, s.d., d'après le site : http://www.greekarchitects.gr/site_parts/articles/print.php?article=2843&language=en

Figure 175 : Photo des parois intérieures en quartzites, Keystone, s.d., d'après le site : <https://www.tdg.ch/suisse/thermes-vals-nouveau-propretaire-condamne/story/20651758>

Figure 176 : Coupe Est-Ouest, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/85656/multiplicity-and-memory-talking-about-architecture-with-peter-zumthor>

Figure 177: Photo du jeu de lumière dans le petit bassin, s.n., s.d., d'après le site : <https://7132.com/de/hotel>

Figure 178 : Photo d'un baigneur en harmonie avec l'eau et les Thermes de Vals, s.n., s.d., d'après le site : <https://www.thecoolpool.info/fr/piscines-darchitectes-laureats-dun-prix-pritzker/>

Figure 179 : Photo du bain extérieur sous la brume, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/798360/peter-zumthors-therme-vals-through-the-lens-of-fernando-guerra>

Figure 180 : Photo des jets d'eau dans le grand bassin extérieur, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/798360/peter-zumthors-therme-vals-through-the-lens-of-fernando-guerra>

Figure 181 : Photo de différentes textures sur les parois, Fernando Guerra, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/798360/peter-zumthors-therme-vals-through-the-lens-of-fernando-guerra>

Figure 182 : Photo des Thermes de Vals, température froide, s.n., s.d., d'après le site : <http://hotelsdesign.blogspot.be/2012/10/hotel-therme-vals-by-peter-zumthor-vals.html>

Figure 183 : Photo des Thermes de Vals, température chaude, Philippou Styliane, s.d., d'après le site : <http://www.greekarchitects.gr/en/degrees/made-of-stone-and-water-for-the-human-body-id2843>

Figure 184 : Photo du petit bassin, neutre, Hélène Binet, s.d., d'après le site : <https://amchdesign.wordpress.com/2012/02/06/thermes-de-vals-zumthor/>

Figure 185 : Photo ambiance d'une grotte, s.n., s.d., d'après le site : <http://hotelsdesign.blogspot.be/2012/10/hotel-therme-vals-by-peter-zumthor-vals.html>

Figure 186 : Photo des Thermes de Vals dans la nature, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 187 : Photo du paysage depuis le grand bassin extérieur, Hélène Binet, s.d., d'après le site : <https://amchdesign.wordpress.com/2012/02/06/thermes-de-vals-zumthor/>

Figure 188 : Photo de la toiture végétale, Hélène Binet, s.d., d'après le site : <https://amchdesign.wordpress.com/2012/02/06/thermes-de-vals-zumthor/>

Figure 189 : Photo des traces laissées par l'eau sur les parois, Aurélien Fallais, 2017.

Figure 190 : Photo Thermes de Vals et le Genius Loci, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <http://www.archello.com/en/project/therme-vals>

Figure 191 : Photo de la Chapelle Sainte-Bénédict, emprise au sol, Felipe Camus, s.d., d'après le site : <https://www.archdaily.com/418996/ad-classics-saint-benedict-chapel-peter-zumthor>

Figure 192 : Chapelle Sainte-Bénédict et l'Homme, s.n., s.d., d'après le site : <https://wagorart.wordpress.com/2012/01/04/sur-p-zumthor/>

